

Massimo Fusillo

Per un sapere antigerarchico.

La letteratura comparata fra passato, presente e futuro

Quello che segue è un estratto dal saggio introduttivo, scritto da Massimo Fusillo, al volume Letterature comparate, a cura di Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma 2014. Il testo completo è reperibile online nel sito Le parole e le cose [http://www.leparoleelecose.it/?p=17467]

1. «Stare da entrambe le parti di uno specchio»: Thomas Eliot descrive così al critico I.A. Richards nel 1924 l'esperienza di leggere testi remoti nel tempo e nello spazio, come quelli in sanscrito. Questa bella metafora, ripresa di recente in un libro di teoria della comparatistica sui rapporti fra Oriente e Occidente, rende perfettamente la sfida ardua che la letteratura comparata ha da sempre affrontato [Xie 2011]. Nell'immaginario umano, nel cinema, nella psicanalisi, lo specchio è una metafora potente per evocare l'alterità: vedere se stesso come un altro, come un doppio asimmetrico, e costruire così la propria identità attraverso il confronto, comprese anche tutte le connotazioni di elusività che l'oggetto comporta. Stare da entrambe le parti di uno specchio significa in fondo valorizzare un elemento che è alla base dell'atto di confrontare, oltre a essere fondamentale in ogni relazione umana: l'empatia. Confrontare diverse letterature, generi, linguaggi, saperi implica identificarsi pienamente con l'alterità in tutte le sue forme molteplici, senza seguire gerarchie prestabilite.

Rispetto all'epoca in cui scriveva Eliot, che fra l'altro aveva una visione conservatrice ed eurocentrica oggi superata, lo scambio fra le letterature in tutto il pianeta si è intensificato in maniera a dir poco vertiginosa. La comparatistica ha pertanto bisogno sempre più di specchi multipli, per poter comprendere o solo assecondare questo movimento frenetico. Ha bisogno soprattutto di un sapere aperto, che non segua canoni, gerarchie di valori, sistemi organici, e sia sempre cosciente della precarietà e della provvisorietà di ogni valutazione estetica e di ogni interesse scientifico. Per arrivare a questo risultato occorre superare definitivamente le concezioni lineari e teleologiche che hanno tanto caratterizzato il Novecento, nel bene e nel male, e che provengono essenzialmente dai grandi modelli di Marx e Freud (modelli non da rinnegare, ma da ripensare). Due idee in particolare possono riassumere tutto ciò: che la storia abbia un fine, proceda in un'unica direzione, e non sia invece governata dal caso e da una pluralità di fattori paralleli; e che l'interpretazione consista sempre nel far emergere la profondità, il represso, svelando il nucleo più prezioso. Sono ovviamente due idee molto diverse, che coinvolgono piani diversi, come le dinamiche collettive, l'esperienza individuale o l'ermeneutica testuale; sono però accomunate da un'impostazione organicistica che è appunto entrata da tempo in crisi. Oggi domina una visione della storia che privilegia fratture, marginalità, lacune, scompensi: più discreta che continua, per dirla in termini linguistici; così come domina una visione della testualità come processo aperto e diffuso, fundamentalmente poco aristotelico e poco organico. La metafora della radice multipla, il rizoma, può visualizzare bene questi punti: Deleuze e Guattari nel loro *Millepiani* l'hanno scelta per proporre un modello filosofico senza gerarchie interne, senza entrate e uscite predeterminate, capace di suscitare combinazioni in tutte le direzioni possibili: un modello che **asseconda** la molteplicità, e si contrappone alle rigide dicotomie e alla linearità progressiva dei modelli tradizionali. Nata agli inizi dell'Ottocento come disciplina che metteva a confronto due autori o due opere che erano stati sicuramente in stretto contatto (ad esempio l'influsso di Boccaccio su Chaucer), la letteratura comparata si è espansa sempre di più, prima passando a un modello plurale che affrontava l'irradiazione di generi e di temi in diverse epoche e culture (il modello americano succeduto a quello francese), e poi inglobando il confronto fra letteratura e altre arti, come la pittura, la musica, il teatro, il cinema. Negli ultimi decenni le espansioni che la disciplina ha subito sono state assai radicali, e sono sempre state ispirate allo smontaggio delle gerarchie tradizionali. Le analizzeremo ora seguendo tre assi principali: geografico, culturale e mediale, per poi terminare con alcune riflessioni sui problemi di metodo che questa espansione ad ampio raggio comporta oggi nel presente, e sulle prospettive che apre per il futuro.

2. «Oggi i prodotti delle varie nazioni si mescolano con una tale velocità, che abbiamo bisogno di nuovi modi per imparare e per poter reagire». Questa frase sembra scritta ai giorni nostri, e sembra riferirsi al ben noto fenomeno della globalizzazione. In realtà risale al 1827, e proviene da uno scrittore che è allo stesso tempo l'autore più canonico della letteratura tedesca ed un grande classico della letteratura europea e mondiale: Johann Wolfgang Goethe [cfr. Strich 1946, Appendice, trad. mia]. In più di un'occasione, e con diverse sfumature e accezioni, Goethe è tornato su un concetto che era stato coniato per la prima volta da Wieland a proposito della Roma augustea e da August Schlegel [cfr. Wietz 1987; Pizer 2012], *Weltliteratur*, "letteratura mondiale", e che è diventato sempre più fondamentale per la comparatistica. Non è chiaro infatti cosa si debba intendere con questa formula: se l'insieme dei capolavori che si impongono al pubblico internazionale, o invece le opere che circolano maggiormente su scala planetaria, a prescindere dal loro valore estetico, o addirittura la totalità della produzione letteraria mondiale. La cosa importante da sottolineare innanzitutto è che, in un momento travagliato come le guerre napoleoniche, Goethe esprime insoddisfazione per la categoria di letteratura nazionale: si preoccupa per il ruolo che la letteratura tedesca, da poco affacciata sulla scena europea, possa svolgere in futuro, ma nello stesso tempo si apre al confronto con le culture altre e con il mondo orientale (in particolare un romanzo cinese). Un confronto che lo porterà a comporre una delle sue opere più affascinanti: il Divano Orientale-Occidentale, costruito come un dialogo con il poeta persiano Hafiz.

Per quanto non sviluppi un pensiero sistematico in proposito, e resti sempre ancorato a una visione classicistica, Goethe coglie con singolare preveggenza alcuni tratti pregnanti: per lui la letteratura mondiale non implica un'unificazione progressiva di un mondo sempre più omogeneo, come auspicavano Marx ed Engels e come paventano oggi molti intellettuali apocalittici, ma scaturisce da una continua tensione fra il locale e l'universale (quella zona ibrida che oggi chiamiamo glocal), fra la singola esperienza individuale e un ampio contesto di sguardi incrociati. In una delle conversazioni con Eckermann, sempre del 1827, Goethe sostiene che Carlyle può capire Schiller meglio di un tedesco, e che un tedesco può capire Shakespeare e Byron meglio di un inglese: l'occhio straniante di un pubblico diverso può dischiudere nuove prospettive e produrre un'inedita vitalità. Tutta la nozione goethiana di *Weltliteratur* gioca infatti sulla ricezione: sulla circolazione sempre più frenetica delle opere, che entrano a far parte di una rete inesauribile di scambi. È quello che il maggiore studioso oggi di *World literature*, David Damrosch, chiama «spazio ellittico»: quello spazio prodotto dalla cultura originaria di un testo e dalle culture che lo recepiscono, e circoscrivibile solo da questo amalgama [Damrosch 2003]; la letteratura mondiale diventa così non un insieme di capolavori, ma un modo di lettura e di circolazione di opere che guadagnano nella traduzione (elemento chiave di cui ci occuperemo fra poco).

In realtà la letteratura ha avuto da sempre una vocazione mondiale: sia in un senso metaforico, dato che crea mondi paralleli, visioni della realtà, utopie; sia in un senso più concreto, dato che nelle diverse epoche gli scrittori hanno vissuto spesso in modo ambivalente e tormentato la propria appartenenza etnica o la propria nazionalità, contrapponendovi di volta in volta nomadismo, cosmopolitismo, universalismo. È quella che Eduard Said chiama "mondialità" (*worldliness*) della letteratura: un termine che allude sia alla sua dimensione secolare, terrena, sia alla sua capacità di trascendere il proprio contesto di appartenenza, di cui pure si alimenta di continuo, per creare nuove connessioni, ridiscutere i confini, ridisegnare i territori, rivolgendosi a un pubblico tendenzialmente illimitato [Said 1983]. Non è un caso che questa categoria provenga da un intellettuale palestinese nato a Gerusalemme come cittadino americano e vissuto sempre a New York, che si è occupato a lungo di scrittori dall'identità ibrida e multipla come Conrad, e che ha smontato i millenari stereotipi dell'Occidente nei confronti dell'Oriente in un libro celebre da cui ha preso le mosse la fiorentissima critica postcoloniale [Said 1978]. [...]

Se è vero dunque che la letteratura ha sempre avuto una vocazione mondiale, perché crea mondi e parla al e del mondo [Paduano 2012], è anche vero che la *Weltliteratur* ha avuto uno sviluppo vertiginoso con la piena modernità, a partire dalla rivoluzione industriale, che con le sue innovazioni tecnologiche ha fatto circolare sempre di più le opere letterarie, fino alla nostra epoca e alla rivoluzione digitale, che sta ridisegnando i concetti stessi di testo, autore, lettura e proprietà intellettuale [Gnisci, Sinopoli, Moll 2012; Benvenuti, Ceserani 2012]. Per questo motivo dopo Goethe sulla letteratura mondiale si è teorizzato e

scritto tanto, spesso in aree linguistiche e geografiche "minori", che sentivano maggiormente la tensione fra contesto locale e dimensione globale: ad esempio, il fondatore della prima rivista di letterature comparate (*Acta Comparationis Litterarum Universarum*), Hugo Metzl, era un comparatista appartenente alla minoranza tedesca della Transilvania, patriota ungherese e intellettuale cosmopolita, studioso di Schopenhauer e della cultura zingara, che sapeva temperare il cosmopolitismo colto e classicista di Goethe con l'attenzione per la cultura popolare di Herder e dei romantici. [...]

Ben presto il concetto di letteratura mondiale si sposta in Oriente: il poeta e premio Nobel Rabindranath Tagore lo riprende per contrapporsi a un sistema educativo tutto inglese, che voleva staccare sempre più le classi agiate alle tradizioni locali, e lo traduce in una forma, *Vishwa Sahitya*, più ampia rispetto al concetto occidentale di letteratura, e più legata alle nozioni di armonia e coesistenza [Tiwari 2012]; d'altronde l'India è una terra (un subcontinente in effetti) con una tale varietà di lingue, miti e innesti stranieri da necessitare di per sé di un approccio comparatistico, che infatti si è sviluppato pian piano a partire da questa prima voce autorevole. Sempre nella prima metà del Novecento in Giappone Kobayashi Hideo (1934) si dedica al confronto fra la letteratura giapponese e le letterature europee, affrontando anche direttamente artisti come Mozart, Dostoevskij, Van Gogh; mentre in Cina Qian Zhongshu imbastisce un dialogo fitto fra la poesia cinese e le tradizioni occidentali [...].

Anche se rifiutavano un facile cosmopolitismo ecumenico e miravano a un intreccio con le tradizioni nazionali, le teorie sulla letteratura mondiale viste sinora potevano considerarsi figlie dell'illuminismo e del suo universalismo; cioè dell'idea che ci sia un fondo comune a tutti gli esseri umani che trova nella letteratura una delle sue espressioni più potenti. Questa visione è entrata profondamente in crisi nella seconda metà del Novecento, quando gli studi culturali e postcoloniali hanno mostrato come l'universalismo sia quasi sempre l'assolutizzazione di una singola cultura, che "naturalizza" le proprie caratteristiche, senza accorgersi di quanto siano invece culturali, contingenti, congiunturali. Questo attacco all'imperialismo dell'Occidente, che ha dietro di sé varie esperienze filosofiche (Marx, Nietzsche, Derrida, Foucault), è ormai un dato abbastanza consolidato: la contrapposizione fra universalismo e relativismo è però troppo semplicistica e schematica, come sono spesso le dicotomie nette. In realtà un relativismo puro non può esistere innanzitutto da un punto di vista concettuale, perché tenderebbe ad auto-annullarsi: entrambi i termini hanno bisogno l'uno dell'altro, e come sempre la teoria critica contemporanea è alla ricerca di uno spazio intermedio fra i due poli, una *in-betweenness*, o un «universalismo strategico», come propone P. Gilroy [Gilroy 2004]. Per questo motivo gli studi culturali e postcoloniali non si limitano a contestare o a voler allargare il canone occidentale, come sostengono i difensori della tradizione umanistica, che spesso ignorano totalmente quello di cui parlano: non si tratta, semplicemente, di aggiungere scrittrici e scrittori di aree dimenticate e marginali a un canone che, per ragioni storiche, è espressione di una cultura maschile, eurocentrica, bianca ed eterosessuale. Espandere l'area di studio, quando non diventa una rivendicazione settaria, è comunque un fatto positivo, e corrisponde alla *curiositas* innata del comparatista. Ma non è questo il punto. Gli studi culturali non contrappongono un'identità alternativa a un'identità dominante, non esaltano acriticamente la differenza, ma incrinano ogni idea statica di identità, propugnando invece una visione ibrida, aperta, processuale: un'identità che è sempre plurale, doppia o multipla che sia. Si possono trovare molti antecedenti e appigli per questa visione, innanzitutto nell'uso delle lingue: gli scrittori antillani, ad esempio, rifiutano la dicotomia netta fra lingua locale e francese, e preferiscono alternarle, o ancor meglio ibridare il francese fino a imbastardirlo, a creolizzarlo; allo stesso modo in Irlanda i personaggi di Singe alternano lingua celtica e inglese, creando inedite mescolanze. Potremmo sintetizzare questa attitudine con la bella frase di un musicista giapponese che ha tratto tanta ispirazione dalla tradizione occidentale, Tori Takemitsu: la sua musica anela a «nuotare in un Oceano dove non ci sia più Oriente e Occidente».

Con queste premesse, ed essendo la globalizzazione ormai una realtà di fatto, le teorie più recenti sulla letteratura mondiale non potevano che essere complesse e conflittuali. [...] Comparare significa [...] indagare somiglianze e differenze, elementi che ricorrono in più culture ed elementi che sono invece specifici di un singolo contesto. Significa in fondo assumere quello sguardo bifocale che è sottinteso nella frase di Eliot con cui abbiamo iniziato, ripresa da Ming Xie in *Conditions of Comparison*, un serrato

confronto con l'ermeneutica che propone una comparatistica interculturale alla ricerca di prospettive plurali, di uno spazio intermedio che rifiuti le dicotomie nette. È in fondo lo spazio della traduzione e della triangolazione, che rinuncia alla ricerca di un centro.

Eccoci giunti a un nodo fondamentale: la traduzione. La letteratura comparata è stata a lungo orgogliosa del suo lavorare quasi esclusivamente sugli originali: il comparatista ha sempre dovuto muoversi fra diverse lingue e diverse epoche, e questo è sicuramente un tratto positivo che non va perduto. Ma non deve diventare un dogma, nel momento in cui la prospettiva globale di cui stiamo parlando impone di muoversi sempre più su piani diversi, e su culture lontane. A parte ciò, la traduzione è comunque, in ogni caso, una pratica comparatistica: un atto di mediazione culturale che è interessante studiare in quanto tale, senza ridurre a ciò la letteratura comparata, come proponeva Susan Bassnett (1993). Secondo Pascale Casanova (1999) i traduttori sono «artigiani dell'universale», perché tendono a unificare la letteratura, spesso smussando le idiosincrasie di un testo per farlo giungere a un pubblico più largo. E non c'è dubbio che la traduzione sia un elemento fondamentale in quella competizione per ottenere prestigio e legittimazione internazionale che costituisce la Repubblica mondiale delle lettere.

Personalmente però vorrei andare oltre questa impostazione sociologica, e sottolineare un punto importante per la visione antigerarchica che stiamo delineando. Come hanno sostenuto la teoria della manipolazione (Hermans 1985) e i lavori di Lawrence Venuti (1995), una delle gerarchie da smontare è quella fra testo originale e testo tradotto: non bisogna considerare la traduzione una perdita, un'approssimazione, una degradazione, un elemento marginale; al contrario, come gli adattamenti, di cui parleremo più in là, le traduzioni (soprattutto se opera di artisti) possono arricchire a loro volta l'originale, e in ogni caso gli danno vitalità, lo ibridano, lo rendono plurale, aperto, dinamico, sottoponendolo a una metamorfosi continua: la stessa che si produce attraverso le diverse letture di pubblici diversi, o anche di una stessa persona in diverse fasi della propria vita. Insomma non sono mai prodotti secondari, ma opere autonome e nello stesso tempo parti della vita di un testo nel tempo. Bisogna inoltre anche superare la dicotomia fra lettura in originale e lettura in traduzione: dato che forse solo chi è di lingua madre può cogliere tutte le infinite sfumature di un testo, lo studioso che abbia una buona competenza della lingua originale può invece mescolare i due approcci, leggere e rileggere in originale e in traduzione, con un continuo cambiamento di punto di vista, con quell'ottica bifocale che è, come abbiamo detto più volte, il senso stesso del comparare. È ovvio che se si lavora su questioni di stile, linguaggio, retorica, espressività, bisogna avere una buona conoscenza della lingua in cui è scritta l'opera di cui si parla; così come è altrettanto ovvio che ci siano autori più traducibili ed esportabili, ed autori profondamente idiosincratici; ed è anche giusto accettare la sfida che lancia Gayatri Spivak (2003) in un libro dal titolo brutto e banale, *Morte di una disciplina* (quella di cui stiamo parlando), a imparare nuove lingue meno canoniche e a prendere esempio dagli studi di area e dalla loro concentrazione su universi subalterni. Ma bisogna smettere di considerare la traduzione necessariamente come un impoverimento: capolavori come *Le mille e una notte* o i romanzi di Tolstoj e Dostoevskij hanno forgiato e continuano a forgiare l'immaginario mondiale quasi esclusivamente in traduzione. E in fondo non è un caso se il grande classico che ha per primo riflettuto sulla letteratura mondiale, sulla *Weltliteratur*, Goethe, dichiarasse che preferiva rileggere in traduzione francese il suo capolavoro, la sua opera-mondo, il *Faust*, perché gli sembrava che acquistasse una nuova freschezza.

3. L'espansione delle letterature comparate non ha avuto solo un carattere geografico, ma ha coinvolto il suo stesso concetto di base, il suo materiale di costruzione potremmo dire: la letteratura. Nel periodo in cui dominava la critica strutturalista e semiologica si credeva che fosse possibile definire la letterarietà in astratto, e che ci fosse dunque una inconfondibile specificità dei testi letterari. Questa fiducia talvolta granitica nella scientificità del metodo critico si è allentata sempre di più dalla fine degli anni Settanta del Novecento in poi, sotto gli attacchi congiunti che venivano dalla decostruzione filosofica, dall'estetica della ricezione con le varie teorie della lettura, e dagli studi culturali. Ad un formalismo talvolta esasperato si reagisce con un tematismo altrettanto radicale: un ritorno alla critica tematica che diventa sempre più politicamente impegnata. La letteratura non viene più considerata un linguaggio separato, puro e prezioso nella sua autonomia espressiva, ma una delle tante pratiche sociali con cui si elabora una cultura, e si costruisce (e nello stesso tempo si sovverte) l'identità, soprattutto quella sessuale e quella etnica, che diventano infatti ambiti privilegiati della critica letteraria. Non è certo possibile qui sintetizzare un dibattito complesso, che ha animato gli ultimi decenni di vita culturale, e che coinvolge ambiti disparati come le scienze sociali, il femminismo, gli studi postcoloniali. È però interessante notare che questa svolta si è fortemente sviluppata nell'ambito della letteratura comparata (oltre che nei Dipartimenti di Letteratura inglese): forse perché la comparatistica per suo statuto (o meglio, non statuto...) tende a confrontare la letteratura con l'altro da sé: con le altre arti, ma anche con altri campi del sapere, come il diritto, l'antropologia, la psicanalisi, la scienza, la filosofia.

Anche in questo caso l'espansione della comparatistica ha avuto un forte valore propulsivo: grazie alla prospettiva neo-storicista ha incluso nella pratica critica ogni forma di documento sociale e storico, senza distinzioni gerarchiche, ha analizzato, sulle orme di Gramsci e Foucault, le rappresentazioni del potere e le sue sovversioni, si è incrociata con gli studi gay e lesbici, con le ricerche sul *gender*, cioè sulla sessualità come costruzione culturale del dato biologico, con gli studi sulla marginalità e sulla subalternità, e via dicendo. Si tratta di approcci che hanno svolto un'importante funzione dirompente, soprattutto da un punto di vista politico, ma che ormai sono ben consolidati e istituzionalizzati, e stanno a loro volta suscitando reazioni di superamento. Non a caso si parla di recente di un «ritorno alla forma», e in effetti i testi letterari sono stati usati un po' troppo negli ultimi tempi come documenti di cultura, e sottoposti a un giudizio ideologico che non ne rende la complessità stratificata; non si vuole tornare all'idea di uno specifico letterario: si intende solo ricordare che la letteratura non può mai essere edificante, dato che spesso dà espressione ed esorcizza proprio le pulsioni più regressive e antisociali.

Per la nozione di sapere antigierarchico che costituisce un po' il filo rosso del nostro percorso, uno dei contributi più importanti che è arrivato dagli studi culturali è stata la rottura della gerarchia fra cultura alta e cultura bassa, che aveva caratterizzato, soprattutto sulla scia della scuola di Francoforte, tanta critica novecentesca, pronta a demonizzare ogni forma di industria culturale. Già nell'ambito della semiotica e della narratologia c'era stato un interesse per la letteratura di consumo (o paraletteratura), ad esempio in Italia con i saggi di Umberto Eco su Sue o su James Bond. Ma ora il fenomeno si fa più sistematico e radicale: il che non significa una rinuncia alla valutazione estetica, per mettere tutto sullo stesso piano, in modo acritico; significa invece riconoscere che ogni fenomeno culturale ha un suo potenziale simbolico, e che la qualità estetica, l'innovazione espressiva, lo spiazzamento delle attese, il sovvertimento dei ruoli sociali e sessuali si possono trovare dappertutto, non solo nell'arte più nobile e sublime; l'importante è saper costruire percorsi argomentativi coerenti e serrati. Anche in questo caso si è prodotta un'espansione considerevole degli oggetti di studio della comparatistica, che l'ha portata verso territori nuovi come la fiction televisiva, la pubblicità, la pornografia, i videogiochi, i nuovi media, e tutte le dinamiche del quotidiano, in cui, come insegna Michel De Certeau (1981), si annidano innumerevoli sacche di resistenza.

Il sabotaggio della gerarchia fra arte alta e arte bassa è uno dei tratti caratteristici dell'estetica camp: una sensibilità nata nella comunità omosessuale prima della liberazione gay, definita poi da Susan Sontag in un celebre saggio del 1964, e infine diventata una categoria chiave del postmoderno [Cleto 2008]. Il camp non va confuso con il kitsch: è un uso ironico del cattivo gusto, che vuole dimostrare che qualcosa può essere bello proprio perché orribile. Si tende così a incrinare ogni assolutezza, e ad esaltare di converso l'artificio, la performance, il travestimento.

Questi ultimi nuclei tematici sono molto vitali anche in un indirizzo teorico che rappresenta forse il punto di arrivo radicale di questo progressivo turbamento delle identità che abbiamo ora ripercorso a grandi linee: il *queer*. Sviluppatosi dalla critica sul *gender* e dagli studi gay e lesbici, con cui viene spesso confuso, il *queer* al contrario attacca ogni binarismo, a partire da quello, tutto storicizzato, fra eterosessualità e omosessualità: rappresenta la sfida più forte all'idea di stabilità dell'identità sessuale, e a ogni idea neutra di vita e di natura. La sua esaltazione dell'instabilità e della fluidità, che oscilla fra pessimismo mortuario e euforia ludica, lo ha spinto a esplorare e incrinare tutte le frontiere possibili, di recente soprattutto quelle fra umano e non umano, studiando quindi il tema filosofico e antropologico dell'animalità, o le rappresentazioni letterarie e cinematografiche degli zombie [Giffney, Hird 2008]. Con il suo approccio trans-nazionale e trans-temporale, basato su continue intersezioni disciplinari, che coinvolgono diritto, scienza, bioetica, il *queer* mette in crisi ogni categorizzazione di cultura, tempo e spazio, e quindi non può che essere intrinsecamente comparatista; e alla comparatistica sta portando, oltre un approccio metodologico, nuove tematiche assai variegata, dalla transessualità degli animali alla necrofilia, dalla sessualità cinese ai mostri medievali, rileggendo nel contempo tantissimi autori canonici e meno canonici della letteratura mondiale [Haynes, Higgins, Spurlin 2010].

4. Una delle riflessioni più belle di Goethe sul concetto di letteratura mondiale prende spunto dalla rappresentazione in Francia del suo dramma *Torquato Tasso*: quindi un'opera di un autore tedesco, dedicata a un grande classico della letteratura italiana, e tradotto-adattato da Alexandre Duval in francese, la lingua globale della cultura di allora. Ancora con notevole preveggenza, Goethe coglie i procedimenti che diventeranno sempre più importanti per la circolazione della cultura nel mondo, e che offriranno sempre più spunti per lo sviluppo delle letterature comparate: la traduzione, la performance, l'adattamento.

Superando presto le resistenze tradizionaliste, che volevano circoscrivere la comparatistica al solo confronto fra diverse letterature nazionali, la comparazione con le altre arti si è sviluppata sempre di più a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, ed è diventata ormai un pezzo importante della storia di questa disciplina. Non mancano certo precedenti e archetipi antichi, soprattutto nel campo dell'estetica e della prassi creativa: basta pensare al famoso motto di Orazio, ispirato da Simonide, *ut pictura poesis*, che auspica uno scambio fra le cosiddette arti sorelle; al *Laocoonte* di Lessing, che invece vuole differenziare i linguaggi, secondo una tendenza che continuerà con il modernismo; alla poetica della sinestesia del Simbolismo e del Decadentismo, o all'utopia dell'opera d'arte totale, elaborata per la prima volta da Richard Wagner, poi ripresa dalle avanguardie storiche e oggi di nuovo al centro del *cyberspace*. Rispetto a queste esperienze, spesso ancora legate alla gerarchia classicista o a una specifica teoria estetica, la comparazione fra le arti ha esplorato massicciamente tutte le intersezioni, contaminazioni e sinergie possibili fra la letteratura e le altre arti maggiori e minori (architettura arti visive musica teatro cinema danza moda design arredamento), analizzando sia il piano dei procedimenti formali comuni o paralleli, sia il piano dei temi e dei miti, e dimostrando così che la creatività umana è sempre un processo ibrido e composito.

Se questa produzione critica appartiene al passato e al presente della comparatistica, per proiettarci un po' verso il futuro dobbiamo riprendere il concetto di sapere antigerarchico che stiamo seguendo come filo rosso. Da questo punto di vista la critica letteraria deve ancora liberarsi del tutto (molto è già stato fatto comunque) da pregiudizi logocentrici e "letterariocentrici", e decostruire fino in fondo quella metafisica dell'originario che infesta la cultura occidentale; secondo questa visione le creazioni primarie hanno sempre una superiorità e una pienezza di senso, mentre i prodotti secondari, come traduzioni e adattamenti, hanno invece le connotazioni di declino, ripetizione, marginalità, se non addirittura di degradazione. In questa prospettiva sono stati e saranno molto fruttuosi gli incroci fra la comparatistica e gli studi sulla visualità, la performance, l'adattamento.

Il nucleo portante dei *visual studies*, soprattutto dei saggi ormai canonici di W.J. Mitchell (1986) e Hans Belting (2001), è la natura culturale dell'immagine: lo smontaggio di una dicotomia di lunga durata nel mondo occidentale che identificava la parola con cultura, razionalità maschile e sublime, e l'immagine con natura, bellezza e femminilità. Altro punto forte di questo approccio è il suo sottolineare la natura mista di tutti i media: verbale e visivo si incrociano di continuo già nella nostra memoria e nella nostra percezione, per cui non esistano essenze fisse e immutabili che definiscano i vari linguaggi artistici; non esiste insomma uno specifico filmico, teatrale o pittorico. Con questi presupposti la ricerca si è allargata a ogni tipo di immagine, non solo a quelle dotate di valore artistico riconosciuto, seguendo spesso le orme di Walter Benjamin e della sua grande opera incompiuta sui *Passaggi* di Parigi, quindi di una critica che contamina finzione, saggistica, immagini, citazioni: una *flânerie* mentale tendenzialmente infinita, e organizzata secondo il metodo del montaggio cinematografico.

I campi di applicazione in cui la comparatistica si incrocia con gli studi visuali sono vari, e sempre significativi: ad esempio lo studio dei talenti plurimi, cioè di artisti che si sono espressi sistematicamente (e non come parentesi amatoriale) in diversi linguaggi (letteratura, pittura, musica, cinema), come è il caso di Michelangelo, E.T.A. Hoffmann Blake, Strindberg, Pasolini, per analizzare gli scambi e le interferenze fra le diverse attività creative.

Un grandissimo rilievo ha avuto l'*ekphrasis*: la descrizione di opere d'arte codificata dalla retorica classica,

oggi definita come rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva (Heffernan 2004), e estendibile anche alle descrizioni letterarie dei film, quindi di opere sintetiche. Descrivere un quadro, una fotografia, un'inquadratura significa lavorare sulla dimensione visiva del linguaggio, sulla sua potenza icastica, incrinando i confini tra parola e immagine, e riempiendo la riproduzione oggettiva con proiezioni emotive, passioni soggettive ed espansioni narrative, quest'ultime già al centro del primo esempio che abbiamo di *ekphrasis*, la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* di Omero. Come sostiene Michele Cometa (2012), spiazzando i confini fra vero e falso l'*ekphrasis* diventa più che un esercizio teorico: diventa un antidoto contro ogni assolutezza della realtà e del linguaggio, un mezzo di compensazione immaginaria, che può portare verso un'antropologia dell'imperfezione. [...]

Per molto tempo nel mondo accademico il teatro è stato considerato come una parte della letteratura, un suo genere, dimenticando che il testo letterario è solo una parte dello spettacolo, evento composto da vari codici espressivi (gesto, movimento, scenografia, costumi, musica); è una variabile che può anche non sussistere affatto, come succede fra l'altro in varie culture teatrali. Le cose sono cambiate sempre di più a partire dagli anni Sessanta, quando una sperimentazione intensa, radicale e variegata (dall'avanguardia multimediale al teatro antropologico spesso ispirato dalle tradizioni orientali) si è focalizzata sulla comunicazione non verbale e su un teatro quasi privo o del tutto privo di testo drammatico, e quando è nata una semiotica del teatro intesa come studio rigoroso ed esclusivo dello spettacolo. Si sono così creati i presupposti per una nuova intersezione con la comparatistica: lo studio delle messinscene teatrali di testi letterari, considerate non più come un'appendice ornamentale, un'illustrazione del testo drammatico ritenuto centrale e in fondo superiore, ma come un dialogo fra creatività diverse, un incontro fra contesti culturali spesso molto differenti. In fondo la rappresentazione teatrale è il caso estremo di un meccanismo presente per tutti i testi letterari e artistici: il loro trasformarsi di continuo a contatto con nuovi pubblici e nuove forme di ricezione.

Risulta quindi fondamentale il concetto di performance, cioè un comportamento ritualizzato, legato alla recitazione di un ruolo e alla partecipazione a un gioco (nel senso ampio del termine). Scaturito dall'ambiente a cui abbiamo appena accennato, la sperimentazione teatrale degli anni Settanta, e in particolare da Richard Schechner (1999), regista e studioso di teatro orientale, il concetto ha conosciuto poi una diffusione impressionante, che spazia dalla linguistica alla sociologia, dall'antropologia alla teoria *queer*. Questa onnipresenza della dimensione performativa può sembrare un ritorno della metafora barocca del mondo come teatro, o una conferma della preziosità del lessico teatrale per le scienze umane; ma è soprattutto un modo per sovvertire le dicotomie tradizionali fra originale e copia, autenticità e simulazione, natura e cultura, dimostrando al contrario come ogni tratto del nostro vissuto sia frutto di una complessa elaborazione culturale. L'incontro fra i *performance studies* e la comparatistica coinvolge così tanto le strategie dell'identità di cui abbiamo già parlato, quanto una visione estetica che privilegia sempre di più azioni, emozioni e produzioni, rispetto ai prodotti finiti e ai sistemi chiusi.

Mettere in scena un testo teatrale significa adattarlo per i linguaggi compositi della scena, e spesso anche per un nuovo pubblico e una nuova cultura, talvolta molto lontana da quella di partenza. Giungiamo così a un altro concetto chiave che ha avuto un grande sviluppo in tempi recenti, l'adattamento, applicato prevalentemente al cinema ma valido per tutti i passaggi da un medium a un altro. In questo caso, dato che il cinema è un'arte più giovane, solo di recente pienamente canonizzata (proprio quando sta per essere museificata, incalzata dai nuovi media), il pregiudizio logocentrico è stato ancora più forte. Ha dominato a lungo l'idea che un film tratto da un romanzo debba "renderne" tutte le sfumature, debba in fondo illustrarlo, visualizzarlo, secondo il dogma tanto insensato quanto radicato della fedeltà (metafora fra l'altro particolarmente infelice), e si è troppo spesso lamentata una presunta incapacità del cinema a raffigurare la vita interiore o la complessità psicologica. In realtà cinema e letteratura sono due arti diverse, che hanno una zona di intersezione sicuramente interessante per i comparatisti, la sceneggiatura, così come ce l'hanno teatro e letteratura (i testi drammatici), o anche musica e letteratura (i libretti d'opera), ma per il resto procedono per strade autonome; non ha molto senso sottolineare quello che si perde in un adattamento cinematografico, senza peraltro mai prestare attenzione a tutto quello (e spesso è tanto) che si guadagna: potenza icastica, forza emotiva e comunicativa, densità. Come sempre, e come avviene in

tutti i classicismi, la superiorità gerarchica viene data a chi viene cronologicamente per primo: per questo leggere un libro dopo aver visto il film è un esercizio assai salutare, che serve a denaturalizzare gerarchie date per scontate.

A livello di ricerca scientifica (molto diverso è il caso della prassi critica, spesso ancorata ai pregiudizi) questo atteggiamento è cambiato radicalmente negli ultimi anni; il dogma della fedeltà sembra ormai superato, compresi tutti gli atteggiamenti logocentrici correlati. Se si legge il bel libro di Linda Hutcheon (non a caso studiosa della parodia e del postmoderno), ora disponibile anche in italiano, *Teoria degli adattamenti* (2006), si avverte subito l'ampiezza e la ricchezza di questi studi, che affrontano aspetti culturali, legali, economici, filosofici, e si dedicano ai generi più disparati: cinema, balletto, musical, teatro, opera lirica, videogiochi, nuovi media. Hutcheon sottolinea anche che l'adattamento non si limita al passaggio fra i media: oltre a essere talvolta all'interno dello stesso linguaggio, può essere anche applicato alla rielaborazione di eventi reali, pubblici (fatti di cronaca, eventi storici) o privati (esperienze autobiografiche); quest'ultimo significato può forse estendere troppo il campo semantico del termine (come è avvenuto per il concetto di parodia, diventato sinonimo di riscrittura), ma comunque mantiene un suo valore metaforico, sintomatico di un fenomeno assai vasto. Alla fine della lettura di Hutcheon si ha veramente l'impressione che, dopo *homo narrator* suggerito da Stephen Jay Gould, si potrebbe coniare l'etichetta di *homo adaptans* per designare la condizione umana (le due espressioni hanno certo molto in comune). L'adattamento appare un fenomeno universale, direi onnipervasivo, che caratterizza ogni forma di comunicazione, rappresentazione, narrazione.

Tutti i fenomeni di cui ci siamo occupati in questo paragrafo ruotano intorno alla gerarchia fra primario e secondario, fra testo originale e suoi derivati, fra creazione e riscrittura. Per smontare questa gerarchia basterebbe citare una bella battuta di Michael Cunningham, pronunciata in un'intervista a Capri su cinema e letteratura in cui lo scrittore americano si dimostrò molto più aperto di tanti suoi colleghi; Cunningham dichiarò che non ha mai accusato i suoi traduttori di scarsa fedeltà, perché sa bene che tutto quanto ha scritto non è che una traduzione vaga e approssimativa di quello che aveva in mente. La logica del nostro inconscio e della nostra vita emotiva è indescrivibile tramite la logica dominante aristotelica: non può che essere adattata e tradotta in vario modo. Non esiste un testo primario fisso e immutabile, ma esistono solo testi plurali, che cambiano nel tempo a seconda del pubblico che li legge, o anche a seconda delle fasi che attraversa un singolo lettore (basta aver riletto un romanzo o rivisto un film a distanza di molti anni per accorgersi di quanto sia mutato). Questo non significa negare che esista il testo, o affermare che tutte le interpretazioni siano uguali, ma solo definire il carattere fluido e metamorfico della letteratura e dell'immaginario.

Smontare la gerarchia fra originale e secondario ci svela anche il forte valore retroattivo che hanno i buoni adattamenti e le buone riscritture: ci fanno leggere o rileggere le opere in una luce diversa. Credo che questo sia un punto fondamentale per il futuro della comparatistica: capire che i confronti vanno fatti in tutte le direzioni, non solo in quella classica e storicistica dell'influsso di un modello sulle sue riscritture, ma anche quella in senso contrario: come le riscritture successive diventano parte non secondaria della vita di un testo. Questo andare in tutte le direzioni senza gerarchie prestabilite fra prima e dopo ci richiama alla mente il concetto di rizoma da cui siamo partiti. Come ci insegna Borges nel famoso *Pierre Menard*, leggere il *Don Chisciotte* dopo i romantici non è più la stessa cosa, e anche il cinema ci offre molte conferme in questo senso. L'ultima, splendida inquadratura di Glenn Close che si strucca di fronte allo specchio in *Dangerous Liaisons* di Stephen Frears ci fa capire tantissimo sul finale del romanzo di Laclos e sull'empatia nei confronti della sua protagonista libertina, quanto e più rispetto ai suoi antecedenti del romanzo epistolare settecentesco; lo struggente finale che esaspera il binomio wagneriano fra amore e morte in *Abismos de pasiones* di Luis Buñuel ci fa rileggere *Cime tempestose* con occhi nuovi, e lo stesso si potrebbe dire di tante regie teatrali e liriche. Il gioco del tema con variazioni, la dialettica fra costanti e varianti, sono realmente infiniti, perché si fondano sul piacere che tutti proviamo per una ripetizione che non sia replica.

5. Scienze cognitive manga giapponesi neuroestetica pornografia amatoriale bioetica videogiochi geocritica drag queens arte postumana zombie sublime medievale... L'espansione della comparatistica è certamente un fenomeno positivo, che le ha dato una forte vitalità, e le ha permesso, più che ad altre discipline letterarie sempre più chiuse nella difesa di una purezza umanistica, di affrontare il polimorfismo dell'immaginario contemporaneo, e le trasformazioni della cultura mondiale dopo la rivoluzione digitale. Ovviamente, come l'eterogeneità dell'elenco precedente ironicamente suggeriva, c'è un rischio di dispersione e di perdita di specificità in questa espansione quasi vertiginosa: il rischio di scendere in quella che scherzosamente si chiama "tuttologia", in una genericità poco incisiva; e infatti molti saggi collettivi sullo stato della disciplina hanno toni meno positivi di quelli che ho assunto qui, soprattutto però per motivi politici, che riguardano la crisi generale degli studi umanistici. In un saggio dal titolo ironico *Indisciplina*, David Ferris (2006) ha sottolineato comunque le potenzialità positive di questa frammentazione: prendendo spunti da tutti i campi limitrofi, la letteratura comparata metterebbe le altre discipline di fronte ai limiti e alle carenze del concetto stesso di disciplina e di specializzazione; lo svuoterebbe di senso (per questo "indisciplina", oltre che per il suo violare le regole), e raggiungerebbe così paradossalmente una totalità attraverso il frammento, come teorizzavano già i romantici tedeschi.

Il rischio di una dispersione eccessiva può comunque essere evitato, costruendo percorsi argomentativi coerenti e serrati, che sappiano sempre dosare la dialettica tra frammento e totalità. Per quanto il quadro che abbiamo ripercorso finora sia abbastanza lontano dalla critica stilistica, mi sembra che la lezione metodologica di Auerbach possa dirci ancora qualcosa, soprattutto per la sua scelta di testi capaci di ricche irradiazioni: di evocare confronti, problemi, nuove prospettive. Per navigare nella frammentazione del contemporaneo, e nelle nuove frontiere della comparatistica, bisogna partire da opere (letterarie, visuali, filmiche, musicali, intermediali) che abbiano questa capacità di irradiare. Rinunciando all'eshaustività e alla sistematicità, e assecondando invece tutte le zone d'ombra e le crepe, occorre privilegiare dettagli, tracce, indizi. Il sapere antigerarchico è un sapere delle piccole cose: un microcosmo che per vie oblique e inaspettate può aprire qualche spiraglio sul macrocosmo.

Bibliografia

Auerbach, *Philologie der Weltliteratur/ Filologia della letteratura mondiale* 1952), a cura di E. Salvaneschi, Ibs, Milano 2006; S. Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford 1993 (trad. it. *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Lithos, Roma 1996); Belting, H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2001 (trad. It. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011); G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Il Mulino, Bologna 2012; P. Casanova, *La République mondiale des letters*, Seuil, Paris 1999; F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, «Riga» 27, marcos y marcos, Milano 2008, 2 voll; M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012; T. D'haen - D. Damrosch - D. Kadir (eds), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London and New York 2012; D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi (a cura di), *The Princeton Sourcebook of World Literature*, Princeton UP, Princeton 2009; D. Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton UP, Princeton 2003; M. De Certeau, *L'invention du quotidien*, Unione générale des éditions. Paris 1981 (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Milano 2001); I. Even-Zohar, *Polisystem Theory*, «Poetics Today», 11, 1990; D. Ferris, *Indiscipline*, in H. Saussy (a cura di), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Johns Hopkins UP, Baltimore 2006; N. Giffney, M. J. Hird (a cura di), *Queering the Non/Human*, Ashgate, Burlington (VT) 2008; L. Hutcheon, *Theory of Adaptation* (2006), Second Edition, Routledge, New York 2013 (trad. it. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma 2011); P. Gilroy, *After the Empire. Melancholia and Convivial Culture*, Routledge, London 2004 (trad. it. *Dopo l'Impero. Melancholia e cultura conviviale*, Meltemi, Roma 2006); A. Gnisci, F. Sinopoli, N. Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2010; J. Haynes, Margaret R. Higonnet, William J. Spurlin (a cura di), *Comparatively Queer. Interrogating Identities across Time and Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2010; J.W.A. Heffernan, *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 2004; T. Hermans, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985; K. Hideo, *Chaos in*

the Literary World (1934), in Damrosch – Melas – Buthelezi 2009; Z. Longxi, *Qian Zhongshu as comparatist*, in d’Haen – Damrosch – Kadir 2012; W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986; F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, «New Left Review», Gen-Feb 2000; G. Paduano, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; J. Pizer, *Johann Wolfgang von Goethe: Origins and Relevance of Weltliteratur*, in D’haen - Damrosch - Kadir 2012; C. Prendergast (a cura di), *Debating World Literature*, Verso, New York 2004; F. Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke, Bern 1946; E. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978 (trad. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999); E. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harvard UP, Cambridge (Mass) 1983; R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999; S. Sontag, *Notes on Camp*, «Partisan Review», 1964 (trad. it. *Note sul cam*, in Cleto 2008); G. Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia UP, New Youirk 2003 (trad. It. *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2003); B. Tiwari, *Rabindranath Tagore's Comparative World Literature*, in D’haen - Damrosch - Kadir 2012; M. Xie, *Conditions of Comparisons. Reflections on Comparative Literature Inquiry*, Continuum, New York 2011; L. Venuti, *Translator’s Invisibility*, Routledge, London 1995 (trad. it. *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999); H.-J. Weitz, «Weltliteratur» zuerst bei Wieland, «Arcadia» 22, 1987, pp. 206-208; Takayuki Yokota-Murakami, *Don Juan East/West. On the Problematics of Comparative Literature*, State University of New York Press, Albany 1998.