

Carocci editore  Manuali

# Letterature comparate

*A cura di Francesco de Cristofaro*





**Manuali universitari 155**

Letteratura

I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:  
Carocci editore  
Corso Vittorio Emanuele II, 229  
00186 Roma  
TEL. 06 42 81 84 17  
FAX 06 42 74 79 31

Visitateci sul sito Internet:  
<http://www.carocci.it>

# Letterature comparate

A cura di Francesco de Cristofaro



Carocci editore

1ª edizione, settembre 2014

© copyright 2014 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel settembre 2014

da Eurolit, Roma

ISBN 978-88-430-7366-5

Riproduzione vietata ai sensi di legge

(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia,  
anche per uso interno  
o didattico.

## Indice

- Premessa** 11  
di *Francesco de Cristofaro*
- 1. Passato presente futuro** 13  
di *Massimo Fusillo*
1. Per un sapere antigerarchico 13  
2. Una dimensione globale 14  
3. Turbamenti delle identità 22  
4. *Homo adaptans* 24  
5. Irradiazioni 29  
Bibliografia 30
- 2. Le forme e i generi** 33  
di *Francesco de Cristofaro*
1. Macromorfologia 33  
1.1. Approssimazioni / 1.2. Forme infinite / 1.3. Epica *vs* romanzo / 1.4. Romanzo verso epica / 1.5. Territori possibili
2. Lunga storia della forma breve 45  
2.1. L'oceano dei racconti / 2.2. La scatola degli attrezzi / 2.3. Il quadro nella cornice / 2.4. Cambio di paradigma / 2.5. Canone breve (e congedo)
3. Istruzioni per l'uso dei generi letterari 59  
3.1. Oltre la forma: la menippea / 3.2. Prospettive incrociate / 3.3. Alberi romanzeschi / 3.4. La Storia finta / 3.5. Oggetti non identificati
- Bibliografia 76
- 3. Il dialogo intertestuale** 81  
di *Chiara Lombardi*
1. La lettura come dialogo 81  
2. Il testo infinito e il suo piacere 82  
3. Tra sogni e incubi: intertestualità e "potenziale illusionistico" 85  
4. Dal dialogismo al mosaico e all'ipertesto: qualche definizione 88  
5. Palinsesti 90  
6. Retorica, linguaggio, modi dell'intertestualità 92  
7. Il mito e il classico nel moderno 96  
8. Verso un umanesimo contemporaneo? Il dialogo interculturale 100  
Bibliografia 103

**4. Temi, motivi, topoi 109**

di *Emilia Di Rocco*

1. La critica tematica oggi 109
2. Temi 114
  - 2.1. Definizioni / 2.2. Tema e memoria culturale
3. Motivi 119
  - 3.1. Definizione
4. Topoi 125
5. Conclusioni 129
- Bibliografia 130

**5. Riscritture 135**

di *Irene Fantappiè*

1. Costellazioni 135
2. Che cos'è la riscrittura. La riscrittura come paradosso 138
  - 2.1. Primo asse: testo/processo / 2.2. Secondo asse: trasformazione seria/satirico-parodica / 2.3. Terzo asse: spazi di memoria/vuoti
3. Concetti del riscrivere 150
4. Che cosa non è la riscrittura. La riscrittura come *limes* 154
  - 4.1. Traduzione, antologia, critica, *editing*, citazione / 4.2. Riscrivere testi che non esistono: le traduzioni immaginarie / 4.3. Riscrivere culture: *tupy or not tupy*, o delle riscritture postcoloniali
- Bibliografia 162

**6. La letteratura e le altre arti 167**

di *Elisabetta Abignente*

1. Le arti sorelle: resistenze, sconfinamenti, contaminazioni 167
2. Letteratura e arti figurative 172
3. Letteratura, musica e arti dello spettacolo 176
4. Cinema mentale arte della descrizione: visibilità, immaginazione, *ekphrasis* 182
5. Sul confine: prospettive 188
- Bibliografia 190

**7. Letteratura mondo. Oriente/Occidente 195**

di *Camilla Miglio*

1. Questioni di orientamento 195
  - 1.1. Meridiani e paralleli della "letteratura mondo" / 1.2. Orientalismo e visioni del "mondo" (*Welt*) / 1.3. Mondo e Terra (*Erde*) / 1.4. Modelli relazionali



2. La pratica del modello relazionale Occidente/Oriente passa per la traduzione 202
3. Tra Oriente e Occidente: *translationes* 205
  - 3.1. Dalla *translatio studii* alla *translatio studiorum* / 3.2. *Translatio studiorum*, traduzione e letteratura occidentale/orientale
4. *Translatio* nell'era globale: *studiorum et litterarum* 219
5. Per una filologia transnazionale 220
  - 5.1. Letteratura transnazionale: dov'è Oriente, dove Occidente?
- Bibliografia 221
  
- 8. Canone e canoni 227**  
di *Antonio Bibbò*
  1. I classici e il canone 227
  2. Canoni 232
  3. Le storie letterarie e il canone 243
  4. Canone, censura, traduzione 247
- Bibliografia 252
  
- 9. La dimensione culturale dei testi 257**  
di *Giulio Iacoli*
  1. Idee di cultura: le fondamenta degli studi umanistici 257
  2. Cammini (in parte) coincidenti: l'avvento del postmoderno 260
  3. Perimetrare gli studi culturali 261
  4. Studi culturali, studi letterari 265
  5. Ipotesi di lettura 270
    - 5.1. I volti di Medea nei *reception studies* / 5.2. *Uomo invisibile* alla luce degli studi afroamericani / 5.3. *Queer studies* e ridefinizione dei classici: le «strutture del sentire» di Dante
- Bibliografia 282
  
- 10. Le teorie e i metodi 289**  
di *Ugo M. Olivieri*
  1. Una ridefinizione di metodi e di oggetti 289
  2. La mappatura della teoria 290
  3. Ancora sentieri e mappe 294
  4. Dal segno al testo 296
  5. Verso il lettore 300
  6. Il canone, la teoria, il mercato 304
- Bibliografia 307

Letterature comparate

**Glossario** 311  
a cura di *Ida Grasso* e *Ornella Tajani*

**Indice dei nomi** 321

**Gli autori** 333

# 3

## Il dialogo intertestuale

di Chiara Lombardi

### 1. La lettura come dialogo

Leggere non è – fortunatamente – un’operazione selettiva. Nessuno ha mai letto soltanto romanzi italiani, o americani, o francesi, soltanto moderni o antichi. Ogni biblioteca, anche la meno fornita, contiene libri di epoca e provenienza diversa. *La Divina Commedia* e la Bibbia, *l’Odissea*, *Jane Eyre*, *I promessi sposi*, le poesie di Ronsard, *Hamlet*, *Don Quijote* e *La bella estate*, *Buddenbrooks* sono soltanto alcuni titoli di classici che vengono in mente alla rinfusa o che si trovano tra gli scaffali di una libreria. Un romanzo o una raccolta di versi seducono il lettore tra le bancarelle di un mercato, talvolta manifestando un richiamo irresistibile, indipendentemente dalla provenienza di chi li ha scritti. Letto a scuola, un libro può essere odiato, come alcuni purtroppo sostengono, oppure diventare parte del nostro più prezioso patrimonio culturale e affettivo dopo una prima resistenza.

«Amo Manzoni perché fino a poco fa lo odiavo», scrive Calvino nella dichiarazione d’amore agli scrittori posta in apertura del saggio *Perché leggere i classici*, interpretando con anticonformismo un sentimento comune. Calvino sintetizza in quindici punti la definizione di “classico”, riassumendo il significato della lettura: «I classici sono libri che esercitano un’influenza particolare sia quando si impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale» (Calvino, 1991, ed. 1995 p. VI).

L’idea che di ogni classico ogni rilettura sia sempre una lettura di scoperta, e che ogni prima lettura sia sempre una rilettura può considerarsi premessa di un discorso sull’*intertestualità*, e cioè sul rapporto che si stabilisce tra i testi (intendendo con essi non soltanto opere scritte, ma anche artefatti, forme culturali orali, visive e performative), sulla loro reciproca influenza che agisce lungo tracciati ben precisi e consapevoli, oppure indirettamente, nelle forme più svariate, al di là di confini spaziali e temporali. In questo spazio di imprevedibile fermento si manifesta la vitalità di un’opera che a ogni lettura si arricchisce di nuovi significati.

Pur restando spesso implicito, il dialogo tra testi costituisce un punto di ri-

Un’operazione non selettiva: la lettura

Una definizione di classico

Dialogo intertestuale  
come spazio  
di significazione

ferimento fondamentale negli studi di letterature comparate, che si propongono di analizzare questi rapporti pur salvaguardando (anzi, possibilmente esaltando) il «piacere del testo». Infatti, com'è assai limitante considerare la comparatistica una specializzazione atta soltanto a rintracciare e a studiare precisi rapporti di filiazione tra un testo e l'altro (Riffaterre, 1984, p. 142), così la consapevolezza della valenza intertestuale e dinamica di ogni opera non può implicare, semplicisticamente, soltanto il gusto di perdersi in essa. Se alla lettura di un testo letterario chiediamo, oltre alla ricostruzione filologica e storica, di evidenziare non soltanto un *significato* ma anche una *significazione* (ciò che il testo non dice, ciò che è ambiguo e implicito, ciò che viene dopo la composizione, che emerge e agisce nell'atto della lettura; cfr. Kristeva, 1980, p. 18; Riffaterre, 1978); se la sfida di una lettura esperta è la possibilità di trovare una molteplicità di significati capaci di comunicare qualche cosa a ogni tempo (ancora con Calvino: «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire», Calvino, 1991, ed. 1995 p. 7) e di mettere in discussione il nostro «orizzonte d'attesa», come hanno sostenuto i teorici della ricezione (Iser, 1978; Jauss, 1988), allora l'analisi del dialogo intertestuale dovrà cercare di cogliere molte delle risonanze che si percepiscono nel testo infinito; si tratta di studiare, a tale fine, le corrispondenze (e le più significative dissonanze) tra linguaggi, stili, immagini delle diverse letterature, e di queste con le arti e con le estetiche di una data società, in modo tale che ogni opera risulti più significativa per sé stessa e apra nuove prospettive di lettura sui testi che l'hanno preceduta.

In questo senso arriviamo a una delle definizioni più note di *letteratura comparata*, che è quella data da Claudio Guillén:

La letteratura comparata è lo studio della letteratura oltre i confini di un determinato paese, e lo studio delle relazioni tra la letteratura, da un lato, e altre aree del sapere e del pensiero, come le arti [cioè la pittura, la scultura, l'architettura, la musica], la filosofia, la storia, le scienze sociali, la religione ecc., dall'altro. Insomma, è la comparazione di una letteratura con un'altra o altre, e la comparazione della letteratura con altre sfere dell'espressione umana (Guillén, 1985, trad. it. p. 151).

Basata sulla concezione della natura dialogica dei fenomeni culturali, la letteratura comparata si concentra sulle dinamiche che presiedono al farsi di un'opera, nonché sulle forme, sui modi, inevitabilmente *plurali*, che si sviluppano dal contatto, dal confronto, dall'influenza tra letterature e con le arti.

## 2. Il testo infinito e il suo piacere

Un tessuto di storie

Il mito di Aracne narrato nel libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio rappresenta una simbolica *mise en abyme* di quell'intreccio di storie in cui si compone, con ritmo vertiginoso e appassionato, l'opera; al tempo stesso, mette in evi-

denza quel nesso tra la tessitura e la narrazione intesa come “testo” (*textus*) che sarà sviluppato dalla critica letteraria a partire dal formalismo russo fino al decostruzionismo, da Tomaševskij a Derrida, a Barthes e oltre. Nella competizione tra Aracne e Atena, la lana variopinta prende le forme di antiche storie (VI, vv. 65 ss.). Atena rappresenta sé stessa tra gli dèi dell’Olimpo raffigurati nei loro connotati emblematici, mentre Aracne tesse episodi che riguardano le metamorfosi di Giove tanto abilmente da fare sembrare vivo e vero ciò che ritrae, in maniera ben più efficace di quanto non faccia la dea (del resto, l’arte è un’attività simbolicamente più umana che divina, in quanto tende a essere concepita come compensazione della vita e ricostruzione di un significato misterioso che a essa sfugge). Colpita dall’invidia della *flava virago* (v. 130), Aracne si impicca, per poi essere trasformata – com’è noto – in ragno.

La metafora del testo come tessuto, dove le narrazioni presenti e passate si intrecciano l’una nell’altra, ricorre con frequenza nell’immaginario letterario: già nell’*Iliade*, Elena è sorpresa da Iris mentre tesse le azioni gloriose e meravigliose degli Achei che poco dopo saranno narrate (libro III, vv. 121-38), mentre nell’*Odissea* è evocata dalla simbologia della tela di Penelope che accompagna lo sviluppo parallelo delle avventure di Ulisse.

Vera e propria «tessitrice delle notti» è Shahrazād nelle *Mille e una notte*, la cui capacità affabulatrice riesce a colmare quel «mare di silenzio» che precede e segue gli abbracci dei due sposi (p. 21), quando il re, per vendicarsi del tradimento, era solito uccidere la donna con cui aveva giaciuto:

Shahrazād attese con trepidazione che la luna si levasse in alto in cielo a illuminare con il suo chiarore il buio profondo della cupola celeste. In quell’ora magica le comete sembravano ascoltare dall’alto con il loro scintillio ogni parola della tessitrice delle notti... (p. 250).

Se da una parte la tessitura richiama l’atto delle Parche di filare l’intrico disordinato dei destini umani, dall’altra evoca, ancor più efficacemente, la resistenza della parola e del racconto alla morte, qui simboleggiata da Shahrazād, dalla consapevolezza di essere vivi e di donare la vita fintanto che sopravvive il racconto, e dalla sopravvivenza della parola quale *forma*, come in Ovidio e nel mito di Orfeo, la cui voce, da Virgilio a Rilke, persiste e risuona anche dopo il massacro del corpo ad opera delle Baccanti.

Vi è dato inoltre, nell’accenno a una tale corrispondenza, rilievo particolare alla componente visiva e performativa del testo, come emerge, ad esempio, nella commedia di Giordano Bruno *Il Candelaiò*: «questa è una specie di tela, ch’ha l’ordimento e la tessitura insieme; chi la può capir la capisca; chi la vuol intendere, l’intenda» (*Proprologo*, Bruno, 2007, p. 276).

L’allusione metaletteraria al rapporto tra racconto e tessuto non appartiene però soltanto alle narrazioni torrenziali e intrecciate, come le *Metamorfosi*,

Il testo  
come tessuto

*Le mille e una notte*, i *Canterbury Tales* o il romanzo proustiano, ma è implicitamente sottesa al principio compositivo di ogni narrazione letteraria, tant'è che in *Tempo e racconto* Paul Ricoeur definisce la vita narrata come un tessuto di storie raccontate, «un *tissus d'histoires racontées*» (Ricoeur, 1985, p. 356). Il tessuto non si ordisce unicamente con le proprie trame, ma ogni intreccio e ogni parola derivano sempre da una variegata stratificazione di origini, di immagini e di significati dotati di reciproca risonanza, in un'inevitabile relazione di identificazione o di rottura con la vita stessa.

Il testo infinito

Nel *Piacere del testo*, Roland Barthes definisce l'intertesto «l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito – sia questo Proust, o il giornale quotidiano, o lo schermo televisivo: il libro fa il senso, il senso fa la vita» (Barthes, 1973, trad. it. p. 101), ricorrendo altresì alla metafora del ragno che si dissolve nella costruzione della sua tela per indicare quell'indebolimento della figura dell'autore già analizzato nella *Morte dell'autore*:

*Testo* vuol dire *Tessuto*; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso [la verità], adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela (ivi, p. 174).

*Jouissance*

A un testo così inteso non si chiede la *verità*, né la dogmatica decifrazione del pensiero dell'autore, ma di potere accedere al suo *farsi*, a quell'intreccio perpetuo al cui interno è il soggetto (non soltanto l'autore, ma anche il lettore) che, come il ragno, si *dis-fa*; che – detto più semplicemente – si mette in discussione, perdendo i propri punti di riferimento e acquisendone altri. In questo senso diventa importante l'esperienza (*l'atto*) della lettura, non tanto come confortante identificazione, quanto nella sfida a partecipare al godimento (*jouissance*) del testo inteso come rottura, trauma, perdita, e determinato dal suo «spettacolo enigmatico» (per quanto mimetico esso sia), dall'«avventura del linguaggio» (ivi, p. 122). Analogamente, per Derrida scrivere rappresenta «un'erranza felice senza ritorno», mentre l'apertura al testo è l'«avventura», il «dispendio senza riserva» (Derrida, 1967, trad. it. p. 28).

Il dinamismo di un testo riguarda, come vedremo, anche il talento di un autore, il valore di un'opera e la sua stessa originalità, nonché il rapporto tra tradizione e innovazione. Come scrive T. S. Eliot nel saggio *Tradition and the Individual Talent* (pubblicato originariamente nel 1919), «nessun poeta, nessun artista assume completo significato da solo. Il suo senso, il suo valore dipendono dalle relazioni con i poeti e gli artisti del passato. [...] Quel che succede quando una nuova opera d'arte è prodotta è qualcosa che avviene simultaneamente in tutte le opere che l'hanno preceduta» (Eliot, 1953, p. 23, trad. mia).

Queste riflessioni, che collegano l'innato piacere (e bisogno) del testo alle teorie letterarie più recenti, si sono affermate dopo che gli studi linguistici (la teoria di Ferdinand de Saussure in particolare), semiologici e antropologici hanno studiato e messo in evidenza la natura convenzionale del linguaggio e, di conseguenza, quella autoreferenziale della letteratura. Se nell'arte, spiega Antoine Compagnon nel *Demone della teoria*, la referenza non ha realtà e al *reale* corrisponde un codice, «l'intertestualità si sostituisce alla referenza». La mimesi, da questo punto di vista, non ha più come scopo quello di produrre «un'illusione del mondo reale, ma un'illusione di discorso vero sul mondo reale». Per questo l'intertestualità diventa il terreno privilegiato di indagine critica, un modo per aprire il testo non tanto sul mondo quanto sul mondo attraverso una biblioteca ideale (Compagnon, 1998, trad. it. p. 116).

L'intertestualità  
si sostituisce  
alla referenza

### 3. Tra sogni e incubi: intertestualità e “potenziale illusionistico”

Scriva Keats a Benjamin Bailey: «Non sono certo di nulla tranne che della santità degli affetti del cuore, e della verità dell'immaginazione. Quel che l'immaginazione percepisce come bellezza deve essere vero – sia o no esistito prima – poiché secondo me tutte le nostre passioni sono come l'amore: tutte, se intensamente sublimi, sono creatrici di bellezza pura. [...] L'immaginazione si può paragonare al sogno di Adamo: si svegliò e lo trovò vero» («The imagination may be compared to Adam's dream — he awoke and found it truth», *Lettera a Benjamin Bailey*, 22 novembre 1817).

Immaginazione  
e verità

Una simile considerazione sul rapporto tra immaginazione e realtà si esprime in *Altre inquisizioni* di Borges, nel brano *Il fiore di Coleridge*, con una citazione dello stesso poeta inglese: «Se un uomo attraversasse il paradiso in sogno, e gli dessero un fiore come prova di esser stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore... allora?». Borges cita Coleridge, Stanley Wells (*The Time Machine*) e Henry James (*The Sense of the Past*) per spiegare come nella letteratura «non c'è atto che non sia coronazione di una infinita serie di cause e sorgente di un'infinita serie di effetti» che collegano presente, passato e futuro, in modo tale che la causa risulta posteriore all'effetto (Borges, 1984, p. 915). È, in un certo modo, una versione letteraria della sopra citata teoria di Compagnon («l'intertestualità si sostituisce alla referenza»).

Dall'antichità a Chaucer, da Keats a Proust fino a Borges, a Cocteau e agli autori contemporanei, l'intertestualità ha spesso come contenitore e correlativo simbolico il sogno, spazio di libera immaginazione e rielaborazione letteraria, che in quanto tale si sostituisce alla realtà (e all'*orrido vero*, per dirla con Leopardi) per renderla più sopportabile o dare a essa un nuovo significato. «Per molto tempo sono andato a dormire presto» è l'esordio della *Recherche*. Proust racconta di come, prima di addormentarsi, gli capitasse di tornare con il pensiero alle letture appena lasciate e di avere l'impressione di identificarsi con l'oggetto di cui il libro parlava. In quegli istanti in

Il sogno come  
spazio letterario

cui la ragione tende ad assopirsi, si creano spontanee associazioni di sensazioni, di ricordi, di sogni, di immagini letterarie, in un nuovo ordine sintetico e atemporale (una specie di disordine intertestuale tutto personale): «Un essere che dorme tiene in cerchio attorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi. Li consulta istintivamente svegliandosi e vi legge in un attimo il punto della terra che occupa, il tempo trascorso fino al suo risveglio; ma i loro ranghi possono intrecciarsi, rompersi...» (Proust, 1913, trad. it. pp. 87-9).

Si tratta di una suggestione che troverà particolare rilievo al cinema; ha infatti affermato Jean-Jacques Kihm a proposito di Cocteau: «au lieu de signifier, Cocteau montre. [...] “Le rêve est toujours réaliste”, c'est-à-dire que le rêveur rend réel et extérieur un paysage qui n'existe qu'en lui et qui est irréel» (Kihm, 1960, p. 100).

Chaucer

Questo rapporto tra sogno e intertestualità letteraria era già centrale, molti secoli prima, nei *Dream Poems* (*Poemi onirici*) di Chaucer. In *The Book of the Duchess* (*Libro della duchessa*), l'autore combatte l'insonnia, dovuta all'insostenibilità verso un «mondo imbambolato, / ch'è sul punto di svanire» («a mased thyng, / Alway in poynt to falle a-doun», vv. 12-3), con un libro («a bok», v. 48), le *Metamorfosi* di Ovidio, da cui rinasce trasformato il mito di Alcione. Dall'«immagine pensosa» («sorwful ymagynacioun», v. 14) si passa a quadri di grande bellezza che rinnovano le forme dell'allegoria. Il libro riporta alle «favole scritte un tempo da sapienti / messe in rima da poeti, / a memoria di quel tempo / quando amata era la natura» («written fables / That clerks had in olde time, / And other poetes, put in rime / To rede and for to be in minde, / While men loved the lawe of kinde», vv. 51-6). Le visioni del poeta inglese si affrancano dal debito medievale con l'*auctoritas* (classica e cristiana) affidando alla libertà del sogno gli stimoli per una geniale rielaborazione letteraria. La testimonianza degli antichi autori, inoltre, come nelle rievocazioni dell'età dell'oro nel mito – e come nel *Lear* di Shakespeare o nei drammi romanzeschi – riconduce a un momento di felice rapporto tra uomo e natura, che è perciò definita da Chaucer *loved*, “amata”. Memoria e immaginazione si ricongiungono così nel sogno, che si oppone alla storia, all'oblio del presente che figura come sonno. Nel proemio del libro II della *House of Fame* (*Casa della fama*), Chaucer invoca Venere affinché gli permetta di descrivere il sogno: ciò che vide e che la mente ha «deposto in memoria» (vv. 523-8). La visione richiede come strumento fondamentale la memoria, attraverso la quale rimane impressa nella mente e può tradursi in scrittura.

Come il sogno, l'intertestualità si forma dunque tra memoria e immaginazione, tradizione e innovazione, ed è accessibile e traducibile attraverso il linguaggio, che si discosta in misura maggiore o minore dalla referenzialità per creare un suo codice autonomo di interpretazione. O per arrivare a sostituirsi alla realtà stessa. È quanto accade, emblematicamente, a Don Chisciotte e a Madame Bovary, per i quali l'influenza libresca è tanto intensa da generare,



più che sogni, veri e propri incubi, «follia per identificazione romanzesca» (Foucault, 1963, trad. it. p. 56).

A tale equazione tra follia e intertestualità, in altro contesto, è dedicato il recente saggio-romanzo di Roberto Calasso *La Folie Baudelaire* (2008), ispirato al sogno del poeta francese, riferito da Sainte-Beuve, di un bordello-museo in cui si incontrano letteratura, arte figurativa, fotografia, architettura («un vasto, sconfinato edificio mnemotecnico», Calasso, 2008, p. 180), e dove il poeta si ritrova (o si perde) in un succedersi di allegorie e paesaggi che sembrano richiamare, attualizzandola all'estremo, l'arte visionaria di Ovidio e di Chaucer.

Nel caso di Don Chisciotte ed Emma Bovary, gli incubi letterari assumono la funzione non soltanto di modellare, com'è noto, l'intreccio, ma anche di trasformare in maniera irreversibile il genere letterario stesso in cui si calano, grazie alla sottile ironia che distrugge i modelli nel momento in cui se ne impossessa, decretando la progressiva estinzione del loro "potenziale illusionistico" («fino a quando è in grado di illudere [...], un'arte appartiene al presente di una determinata cultura, un'arte è viva», Stara, 2004, p. 26).

E se il "virus libresco" di cui è malato Don Chisciotte rimanda ad *Amadis de Gaula* e ai libri di cavalleria, per Madame Bovary vediamo riemergere «amori, amanti, dame perseguitate che svenivano in qualche padiglione solitario, postiglioni uccisi a ogni muta, cavalli scoppiati a ogni pagina, foreste oscure, agitazioni di cuore, giuramenti, singhiozzi, lacrime e baci, barchette al chiaro di luna, usignoli nei boschetti, *signori* coraggiosi come leoni, dolci come agnelli, virtuosi come non se n'è mai visti, sempre ben messi e pronti a piangere come fontane»: questi gli stereotipi romanzeschi di cui si nutre Emma, con i quali «si sporcò le mani» (Flaubert, 1856, trad. it. pp. 61-2), i «quadri del mondo», ma del mondo inverosimile del *romance* e delle *romanze* dove convivono sultani dalla lunga pipa, giurri e berretti greci, palme e abeti, minareti tartari e ruderi romani (ivi, pp. 63-4), e che torna deformato sotto le sferze parodiche del realismo.

Se dunque il sogno, da Chaucer a Eco e al postmoderno (pensiamo alle allusioni contenute in un'opera magmatica come *The Gravity Rainbow* di Thomas Pynchon, 1973, *L'arcobaleno della gravità*), ha la capacità di evocare e di potenziare la libera creatività e l'immaginazione che accompagna il dialogo intertestuale (il sogno è, per Borges, il più antico dei generi letterari), l'intertestualità ha altresì la capacità di superare la mera euforia della *presenza*, esercitando una funzione (auto)critica all'interno di un testo, nonché modellante e trasformativa rispetto al genere o ai generi sui quali agisce, decretandone – anche sul piano della ricezione – le crisi, le transizioni, i nuovi fermenti. Nel rapporto tra scrittura e lettura, quindi, essa contribuisce ad alimentare e a formare il "potenziale illusionistico" di un testo, ma diventa al tempo stesso indice sensibilissimo (ad esempio attraverso la *parodia*) dello scadimento di forme, motivi, personaggi in esso contenuti e organizzati, e dunque motore dello sviluppo verso il rinnovamento.

Potenziale  
illusionistico

Il virus libresco

Funzione autocritica  
dell'intertestualità

#### 4. Dal dialogismo al mosaico e all'ipertesto: qualche definizione

Una volta considerato il dialogo intertestuale come stimolo imprescindibile del farsi di un'opera letteraria e della sua ricezione, è importante occuparsi di come esso vada precisamente definito e trattato.

Definizioni: Kristeva  
e Riffaterre

Innanzitutto il termine *intertestualità* a cui abbiamo finora fatto riferimento è coniato da Julia Kristeva alla fine degli anni Sessanta e ci riporta all'idea di testo nella sua diversità di voci, «mosaico di citazioni» non inerte ma in continua trasformazione (Kristeva, 1969, trad. it. p. 121), basato sulla trasposizione di uno o più sistemi di segni in un altro (Kristeva, 1980, p. 37; 1984, p. 60). Il termine ribadisce, come già si è detto, la necessità di non fermarsi alla sola disamina delle fonti e delle sicure genealogie tra testi, ma di considerare la cultura e la letteratura nel loro dinamismo di significazione. In questo senso, Michael Riffaterre arriva a identificare la letterarietà con l'intertestualità, che definisce «il meccanismo proprio della lettura letteraria. Essa soltanto, in effetti, produce la significanza, mentre la lettura lineare, comune ai testi letterari e non letterari, non produce che il senso» (Riffaterre, 1980, p. 626).

Bachtin: dialogismo  
e polifonia

La riflessione di Julia Kristeva rimanda agli scritti di Michail Bachtin e ai capisaldi della sua critica e teoria letteraria: il dialogismo, la polifonia e quelle contaminazioni tra cultura popolare e cultura cosiddetta "alta" che lo studioso ravvisa a partire da Rabelais, Shakespeare, Cervantes. Ma è soprattutto nel romanzo, e in Dostoevskij in particolare, che Bachtin individua il genere dialogico per eccellenza, non soltanto per il distacco dell'autore dal personaggio, tale per cui l'intreccio ci arriva attraverso una molteplicità di posizioni autonome, di coscienze diverse e di idee-forza tra loro dialoganti, ma anche, appunto, per l'affermazione del linguaggio come *metalinguaggio* e del testo letterario come spazio fondamentale di incontro, di dialogo, di conflitto. Il romanzo, da questo punto di vista, è inteso come «grande cannibale», secondo la definizione data da Virginia Woolf, per la sua capacità di inglobare e di discutere altri testi, altre voci. Non possiamo tuttavia negare che questa caratteristica appartenga anche al teatro – pensiamo solo a Shakespeare, a Brecht o a Beckett – e alla poesia, ad autori come Leopardi, Baudelaire, Eliot, Montale, Luzi ecc.

Per tale ragione ogni opera d'arte va apprezzata e compresa certamente in rapporto alla cultura del suo tempo, ma senza prescindere da una prospettiva più ampia, «ai confini dei singoli campi, e non dove e non quando questi campi si chiudono nella propria specificità» (Bachtin, 1979, trad. it. p. 343). Bachtin chiarisce questi concetti nella breve relazione che si intitola *Risposta a una domanda della redazione del "Novyi mir"*; da una parte, sostiene, è necessaria la considerazione storica al fine di collocare la letteratura nella cultura di un'epoca:

La letteratura è parte inscindibile della cultura e non può essere capita fuori dal contesto totale di una data epoca. È inammissibile che la si stacchi dalla restante cultura

e che, come spesso si fa, la si metta direttamente in rapporto coi fattori economico-sociali, scavalcando, per così dire, la cultura. Questi fattori agiscono sulla cultura nel suo complesso e soltanto attraverso di essa e insieme con essa sulla letteratura (ivi, pp. 343-4).

Dall'altra, però, il solo orizzonte storico si rivela inadeguato a dare ragione della molteplicità dei significati che un'opera acquisisce e trasmette all'interno di quello che Bachtin definisce il «tempo grande»:

Se non si può studiare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, ancora più pernicioso è chiudere un fenomeno letterario alla sola epoca della sua creazione, cioè nell'epoca che le è contemporanea. [...] l'opera affonda le sue radici nel lontano passato. Le grandi opere letterarie sono state preparate dai secoli e nell'epoca della loro creazione non si fa che cogliere i frutti maturi di un lungo e complesso processo di maturazione.

Se cerchiamo di capire e spiegare un'opera soltanto partendo dalle condizioni della sua epoca, soltanto dalle condizioni del suo tempo immediato, non penetreremo mai nelle profondità dei suoi significati. [...] Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*, e spesso (le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea. [...] L'opera non può vivere nei secoli futuri, se non ha assorbito in sé in qualche modo anche i secoli passati (*ibid.*).

Il farsi di un'opera nel tempo, tra passato e futuro, e soprattutto la sua stessa capacità, in quanto "grande opera" – *classico*, per tornare alle definizioni di Calvino –, di abbattere le frontiere cronologiche e geografiche, fa sì che essa offra tutti i suoi più ricchi significati a lungo raggio e su un ampio orizzonte di relazioni.

In questo senso l'intertestualità si configura ancora più propriamente secondo la definizione di Graham Allen, come "incorporamento dell'alterità", *embodiment of otherness* (Allen, 2000, p. 45). Spiega infatti Allen, ricorrendo ancora a Bachtin: «il concetto di intertestualità intende designare un tipo di linguaggio che, grazie alla sua capacità di incorporare l'alterità, agisce contro e oltre ciò che è *monologico*, resistendo ad esso. Un tale linguaggio risulta socialmente distruttivo, persino rivoluzionario» (*ibid.*). Questa nozione di dialogo intertestuale rimanda alla pluralità di voci e di significati che si stratificano in un testo costituendone il rilievo anche da un punto di vista critico; e, al tempo stesso, si riferisce alla necessità di porsi da una prospettiva *altra* ai fini della produzione e della comprensione creativa; spostarsi in un altro tempo, in un altro spazio, da un'altra cultura rispetto a quella che si vuole conoscere, perché è così che comincia il *dialogo*:

*Embodiment  
of otherness*

Nel campo della cultura l'extralocalità è la più possente leva per la comprensione. Una cultura altrui soltanto agli occhi di un'altra cultura si svela in modo più comple-

to e profondo (ma non in tutta la sua pienezza, poiché verranno ancora altre culture che vedranno e capiranno ancora di più) (Bachtin, 1979, trad. it. p. 348).

L'*extralocalità* è un concetto fondamentale nella teoria di Bachtin, che susiste e agisce su più livelli: linguistico e metalinguistico, simbolico, intertestuale e culturale. La distanza è infatti un aspetto fondamentale del dialogo intertestuale, perché l'ipertesto colloca l'ipotesto da diverse e nuove prospettive, offrendo uno spettro maggiore di possibilità creative e di interpretazioni. Pensiamo all'importanza di questo principio nell'opera di Joseph Conrad, di origini ucraine, del sudafricano John M. Coetzee o del caraibico Derek Walcott, che scrivono in inglese e che guardano alla cultura europea e alle sue radici classiche da una distanza che ne segna attualità e bellezza. Anche l'allegoria, a cui ci si può riferire per comprendere un romanzo come *Waiting for the Barbarians* (1980, *Aspettando i barbari*; cfr. Lombardi, 2005), è una forma di extralocalità (Luperini, 1993, pp. 43-56).

Ipertesti

Il dialogo intertestuale si definisce come tale – almeno nella teoria letteraria – a partire dallo strutturalismo per trovare enfasi nelle esperienze (letterarie e filosofiche) del postmoderno e nella letteratura postcoloniale (Allen, 2000, pp. 133-208), per poi perdersi e diluirsi nelle maglie del Web o nelle provocazioni delle infinite letture e possibilità ipertestuali (Landow, 1998), già intuite e suggerite da Nabokov (*Pale fire*, 1962, *Fuoco pallido*), Cortázar (*Rayuela*, 1963, *Il gioco del mondo*), Calvino (nella conferenza *Cibernetica e fantasmismi*, o in romanzi come *Il castello dei destini incrociati*, 1969, e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979).

## 5. Palinsesti

Il caso Pierre Menard

Come sarebbe *Don Quijote* se l'avesse scritto Pierre Menard nel Novecento? – si domanda Borges nel noto racconto di *Ficciones* (1941 e 1944, *Finzioni*). E, soprattutto, com'è il romanzo di Cervantes copiato da Menard? Mai uguale al suo modello, anche se copiato. È questo il paradosso dello scrittore argentino («il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»). Ne è un esempio non soltanto il contrasto degli stili, ma anche la riflessione sulla frase del capitolo nove della prima parte del romanzo «la verità, la cui madre è la storia...»; se in Cervantes l'affermazione è mero elogio retorico della storia, in Menard, autore fittizio contemporaneo, la verità storica diventa origine della realtà, quindi «ciò che noi giudichiamo che avvenne» (Borges, 1984, pp. 656-7).

Risemantizzazione e reinterpretazione

Il discorso, sul versante filosofico, ci porterebbe a Nietzsche, a Lyotard e a Rorty, mentre sul piano letterario ci introduce al concetto di *riscrittura* (a cui in questo volume è dedicata una specifica sezione, cfr. cap. 5): esso, per quanto aderente e fedele come nel *plagio* o in talune forme di *traduzione* (Lefev-

re, 1992), implica sempre una diversa contestualizzazione, una risemantizzazione e una reinterpretazione della storia, tendenzialmente infedele («la gloria è una forma di incomprendimento» dice Borges sempre in questo racconto). E, al tempo stesso, rivela quell'«ansia dell'influenza» di cui parla Harold Bloom. Come Silas Flannery nel romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Alberto Moravia ha confessato in un'intervista ad Alain Elkann che da giovane avrebbe voluto cominciare un romanzo copiando parola per parola *Delitto e castigo*. E non è un caso che l'autore affidi spesso a un rovello di matrice dostoevskiana la situazione iniziale dei suoi romanzi, dagli *Indifferenti* alle *Ambizioni sbagliate*.

Se in letteratura tutto, dopo l'*Iliade*, è riscrittura (Boitani, 1997, p. 8), sono le pietre miliari della cultura classica e giudaica – i poemi omerici e la Bibbia – a suscitare il desiderio di essere riscritte in forma diretta o indiretta, come continuazioni o nello sviluppo di personaggi, situazioni, motivi che possono assumere, nella rielaborazione letteraria e artistica, forma del tutto autonoma rispetto al contesto d'origine traendo forza dalla loro «saturazione simbolica» (Sellier, 1984, p. 118). Pensiamo soltanto a due personaggi femminili di matrice biblica come Susanna e Giuditta, quest'ultima riscritta da Pietro Metastasio in un dramma sacro musicato da Mozart, la *Betulia liberata*, oppure nelle rappresentazioni pittoriche di Botticelli, Artemisia Gentileschi, Caravaggio, fino a Klimt e oltre.

Come vedremo anche a proposito del mito, infatti, uno dei percorsi più proficui per lo studio delle riscritture è quello che riguarda la categoria critica del personaggio, a partire dalla funzione di matrice simbolica, archetipica, attraverso il linguaggio e i modi (Bottiroli, 2001; 2007), la transizione nelle diverse letterature, il passaggio tra diversi generi letterari (Marenco, 2007; Lombardi, 2007). Ci sono poi talune tipologie che hanno assunto nel tempo un particolare rilievo psicologico, soprattutto a partire da Molière, come l'avarò e il misantropo, che si muovono tra Menandro, Plauto, *Der Schwierige* di Hofmannsthal (1921, *L'uomo difficile*), il dongiovanni e il malato immaginario; o, su altri fronti, il vampiro, la *belle dame sans merci* o la *femme fatale*.

Si riporta così alla luce quello che Gérard Genette ha definito come «palinsesto», da sfogliare e da studiare nella sua stratigrafia di trasformazioni e di significati. Benché legata allo sviluppo dei generi e delle forme all'interno di quello che è stato chiamato sistema letterario, come definizione la riscrittura resta un termine per certi aspetti un po' generico per rendere conto delle varietà di sfaccettature sottese ai rapporti di influenza e di trasformazione che segnano il farsi di un'opera letteraria o, in generale, artistica. Si può parlare di riscrittura per l'*Orlando innamorato* di Boiardo rispetto al poema di Ariosto, oppure ci si può «accontentare» di *continuazione*? O non è più proficuo chiedersi come agisca il dialogo intertestuale nello sviluppo di motivi e di forme? E se possiamo considerare *Venerdì* di Tournier una riscrittura del *Robinson*

Tutto è riscrittura?

Il personaggio

Stratigrafie  
e palinsesti

*Crusoe* (Polacco, 1998, pp. 84 ss.), si può dire altrettanto di *Foe* di Coetzee? Può *Ulysses* di Joyce definirsi “semplicemente” una riscrittura dell’*Odissea*?

## 6. Retorica, linguaggio, modi dell’intertestualità

Letteratura  
di secondo grado:  
Genette

Le definizioni di intertestualità non possono pertanto prescindere da un’analisi dei modi, dei linguaggi e delle strategie retoriche che la formano e la caratterizzano. In senso più specifico, si parla di «retorica dell’intertestualità» (D’Angelo, 2009), nel tentativo di identificare e di analizzare i diversi modi che segnano gli sviluppi dei linguaggi, dei generi e della ricezione. Negli anni Ottanta Genette ha considerato i rapporti intertestuali e le loro trasformazioni catalogando con estrema minuzia la «letteratura di secondo grado» a partire dalla *parodia*, dal *pastiche* e dal *travestimento burlesco* e arrivando all’analisi di svariate trasposizioni diegetiche e dei loro modi (come la *de-motivazione* e la *de-valorizzazione* che sono proprie, ad esempio, di note rivisitazioni moderne dei miti e dell’epica, dal *Troilus and Cressida* di Shakespeare del 1601 alla *Judith* di Giraudoux (1931, *Giuditta*), all’*Antigone* di Anouilh (1944).

Hutcheon  
e la parodia

Dal punto di vista teorico, la parodia è stata ridefinita e reinterpretata nello studio di Linda Hutcheon (2000) *A Theory of Parody*; prendendo in considerazione opere letterarie come *Ulysses* di Joyce, pittoriche (Magritte) e cinematografiche (come *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* di Tom Stoppard e *Dressed to Kill* di Brian de Palma), la studiosa considera la parodia in un senso più ampio rispetto al consueto, come fondamentale modalità di acquisizione e reinvenzione del passato, punto di contatto tra scrittura creativa e discorso critico.

Drammatizzazione  
e narrativizzazione:  
Shakespeare

Ritornando allo schema di Genette, si possono ricordare come importanti esempi di *transmodalizzazione* la *drammatizzazione* o, all’inverso, la *narrativizzazione*. Il teatro shakespeariano, ad esempio, nasce spesso dall’amplificazione e drammatizzazione di novelle italiane, per lo più passate attraverso traduzioni o riscritture francesi e inglesi: tra gli altri drammi, l’*Othello* riprende la novella degli *Ecatommiti* (III.10) di Giraldo Cinzio; *Romeo and Juliet* si muove tra il *Novellino* (XXXIII) di Masuccio Salernitano (1476), l’*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto (1530), le *Novelle* (II.9) di Bandello (1530), passando per Arthur Brooke (*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, 1562) e Pierre Boaistuau (*Tragiques extraictes des oeuvres de Bandel*, 1559); *All Is Well that Ends Well* modella il suo intreccio sulla novella III.9 del *Decameron*. Quel che interessa, tuttavia, al di là della ricostruzione delle fonti, è domandarsi quali sono gli elementi di cambiamento che hanno determinato quello che Dryden chiama «il genio di migliorare un’invenzione» (Boitani, 1999), e che in Shakespeare si esprime nella capacità di comunicare attraverso un linguaggio estremamente sofisticato (nonché ricchissimo e innovativo dal punto di vista retorico, cfr. Marengo,



2004) e, al tempo stesso, molto duttile e capace di aderire al mondo e di reinventarlo, e soprattutto di reinventare l'uomo, se è vero – come ha scritto Harold Bloom – che i personaggi shakespeariani sono «straordinari esempi non solo del modo in cui il significato viene generato anziché riprodotto, ma anche del modo in cui affiorano nuovi aspetti della coscienza» (Bloom, 1998, trad. it. p. 13).

Un caso di narrativizzazione può invece essere rappresentato dal *Doktor Faustus* di Thomas Mann rispetto al dramma di Marlowe (Genette, 1982, trad. it. p. 339), mentre la transmodalizzazione che interessa i generi può riguardare, ad esempio, il passaggio dall'*Odissea* omerica alle opere di Jean Giono e di Joyce, nelle quali l'interesse consiste non soltanto nel passaggio dall'epica al romanzo, ma soprattutto nella decostruzione burlesca del mondo dell'epopea, della sua «totalità organica», per dirla con Lukács. L'epica sperimenta così la frammentazione, la polifonia, l'inattendibilità del romanzo contemporaneo (e del suo eroe: non a caso, il titolo della traduzione italiana del testo di Giono *Naissance de l'Odyssée* è *La menzogna di Ulisse* o *Nascita dell'Odissea*).

Mann, Giono, Joyce

In tempi più recenti, l'attenzione della critica si è soffermata in modo particolare sull'*adattamento*, sul *riciclo*, sull'*appropriazione* e sulla *simulazione*, considerando le principali modalità di acquisizione e di trasformazione tra testi intesi in senso sempre più ampio e capaci di includere trasposizioni cinematografiche, televisive e, in generale, mediatiche (Kennedy, 1997; Gaonkar, 1997; Bazerman, 2004; D'Angelo, 2009; cfr. il numero monografico della rivista "Between", 2, 4, 2012). Una forma come l'adattamento – definito da Linda Hutcheon come «trasposizione creativa e interpretativa di un'altra opera o di opere riconoscibili» (2006, p. 21) – non può prescindere dalla conoscenza degli ipotesti all'atto della ricezione e dalla loro funzione, all'interno di un dinamismo della significazione che non può appiattirsi e perdersi (ma semmai valorizzarsi) nel testo più moderno. Per questo bisogna considerare i mezzi rappresentativi più adatti a questa valorizzazione del dialogo intertestuale e le modalità in cui agiscono.

Adattamento, riciclo, appropriazione, simulazione

L'ironia, che appartiene alle diverse pratiche parodiche, gioca in questo senso un ruolo fondamentale. Ironico, ad esempio, è il modo in cui Ariosto (o meglio, l'*Orlando furioso*) e Cervantes (o meglio, *Don Quijote*) implicitamente dialogano tra loro e, al tempo stesso, si appropriano della tradizione dei romanzi e dei poemi cavallereschi e di Boiardo rovesciandone talune convenzioni, con una prevalenza dell'ironia da parte ariostesca e una prevalenza della parodia, anche rispetto allo stesso *Furioso*, da parte cervantina (Ruffinatto, 2002, pp. 193 ss.). Su un piano metaletterario, queste modalità riguardano anche la genesi della follia di Orlando e di Chisciotte e, naturalmente, la questione del manoscritto arabo del Cide Hamete Benengeli, a cui l'autore si richiama come vero, e che trova corrispondenza nel Turpino di Ariosto, smascherato da Aretino nell'*Orlandino* come «istorico cialtrone» (e poi oggetto, come vedremo, di reinterpretazione da parte di Paul Auster).

L'ironia

Il manoscritto  
fittizio: Leopardi  
e Casti

La modalità del manoscritto fittizio si afferma in età umanistica, come presa di distanza dall'*auctoritas* che si sposta sul gioco intertestuale, e si ripresenta a ogni tentativo dell'autore di porsi a distanza dalla materia trattata, illudendo (e irridendo) l'esigenza di verità e di storicità del lettore per spostarla su un piano universale e sulle basi di una diversa, più duttile e colta, complicità. Tra Sette e Ottocento, ritroviamo questa strategia, oltre che nel *Cantico del gallo silvestre* di Leopardi e nel *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, in un brillante poema eroicomico (Bertoni, 1997) contro la guerra e contro la storia, *Gli animali parlanti* di Giovan Battista Casti, del 1789, in rapporto alla curiosa riscrittura del mito platonico di Atlantide. Attraverso la parodia e la *devalorizzazione* dei testi platonici (*Timeo* e *Crizia*), Casti immagina la vicenda degli animali parlanti, che ricalca la storia umana e confluisce nell'isola che non c'è, tramandata di mano in mano a partire da una misteriosa pergamena indiana ricevuta da un viaggiatore inglese e custodita in un tubo di latta intonacato, poi naufragato nei mari islandesi e catturato da un pescatore di balene finito, con il manoscritto, nel ventre di una di queste. La storia procede con un gioco di distanze, di riflessioni metaletterarie e farraginose spiegazioni sempre all'insegna dell'ironia e del paradosso. *Ironia della storia*, dunque, in questo caso, spinta all'estremo, e fino a *riesumere* l'Atlantide dopo averne affermato – sempre ironicamente – la veridicità («Ella è per altro indubitabil cosa, / e non già fola o finzion chimerica», XXIII, 65, 1-2) per sceglierla come sede di un improbabile congresso di pace, dove gli animali, comiche *figure* umane, non fanno altro che ribadire le loro tendenze all'irrazionalità, alla sopraffazione e alla violenza (Lombardi, 2006a).

Metafiction

L'ironia costituisce dunque uno dei modi privilegiati del dialogo intertestuale, anche perché suggerisce interessanti riflessioni metanarrative: pensiamo al *Tristram Shandy* di Sterne, che inaugura un modello ampiamente sviluppato nel postmoderno, in Calvino o in Philip Roth, Paul Auster, Javier Marías, fino ai casi estremi di un romanzo come *Summertime* di John M. Coetzee. Il postmoderno, infatti, attua un gioco ironico di identificazioni e di alienazione tra autore e lettore (specialmente nell'*autofiction*), facendo spesso leva sul dialogo intertestuale (sui suoi modi e, anche, sui suoi inganni) e sugli stimoli metaletterari che esso induce.

Il postmoderno:  
Auster e il *Quijote*

In *The New York Trilogy* (1985, *Trilogia di New York*) di Paul Auster, ad esempio – nel caso specifico il racconto *City of Glass* (*Città di vetro*) – è ancora la storia del *Quijote* a offrirsi a un'interessantissima reinterpretazione postmoderna e, al tempo stesso, a costituire una chiave di lettura di tutto questo intricato racconto intertestuale che comincia con Marco Polo e passa per i miti di Babele e dei nuovi mondi americani per arrivare a Kaspar Hauser e Humpty Dumpty, a *Moby Dick* e a *Gordon Pym*.

Concepito come un trittico giocato fin dalla copertina dell'edizione originale sul rapporto con il fumetto noir e con il poliziesco tradizionale, l'opera dello scrittore americano rovescia gli stereotipi del genere, facendo dell'investiga-



zione e del metodo induttivo un percorso non di ritrovamento di indizi e di verità, ma di dissolvenza (della realtà e del sé del personaggio al suo interno). In *City of Glass*, lo scrittore di gialli Quinn riceve nel mezzo della notte una telefonata in cui qualcuno cerca Paul Auster, che non è lui ma che fingerà di essere. Dopo avere percorso gli estenuanti tragitti al seguito del vecchio Stillman – a sua volta affetto da una forma di follia donchisciottesca (non a caso la sua infermiera si chiama Saavedra), quella di fare coincidere *parola e cosa* – Quinn si imbatte nel vero (ma in realtà fittizio, in quanto personaggio) Paul Auster, impegnato a scrivere un saggio su *Don Quijote*. La novità è che dietro il manoscritto arabo del Cid Hamete Benengeli ci sono per l'Auster-personaggio più autori: Sancho Panza, Sansón Carrasco baccelliere di Salamanca, Cervantes e Don Chisciotte stesso. Scritto come «un attacco contro i pericoli della finzione» («an attack on the dangers of make-believe») e per «rappresentare un individuo stregato dai libri» («a man who has been bewitched by books» (Auster, 1987, trad. it. p. 103), il romanzo sarebbe da concepirsi (atleticamente) come «uno specchio» da porre davanti alla follia di Don Chisciotte, «la cronaca di tutte le sue assurde e ridicole illusioni, cosicché quando infine lui avesse letto il libro avrebbe potuto rendersi conto dei propri errori» (ivi, p. 104; «The idea was to hold a mirror up to Don Quixote's madness, to record each of his absurd and ludicrous delusions, so that when he finally read the book himself, he would see the error of his ways»). Non solo, ma ad architettare tutto sarebbe stato proprio Don Chisciotte che, provetto nell'arte del travestimento, si scurì la pelle facendosi passare per arabo per spacciare il manoscritto al mercato di Toledo. «Cervantes hiring Don Quixote to decipher the story of Don Quixote himself. There's great beauty in it» («Don Chisciotte per decifrare la storia di Don Chisciotte medesimo. C'è una grande bellezza in questo», ivi, p. 105).

Fuori dalla finzione, Paul Auster può essere considerato un simbolo della concezione postmoderna dell'intertestualità come fenomeno endemico alla letteratura, che può però essere portato alle estreme conseguenze per sollecitare la risposta critica del lettore attraverso il coinvolgimento nelle sue forme ludiche, labirintiche, oniriche.

Un altro esempio può essere costituito dai romanzi di Javier Marías, nei quali fin dal titolo è riconosciuto il debito verso altri autori, soprattutto Shakespeare: *Corazón tan blanco* (1992, *Un cuore così bianco*) cita *Macbeth* (II.65), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994, *Domani nella battaglia pensa a me*) traduce un passo del *Richard III* (v.III), *El hombre sentimental* (1986, *L'uomo sentimentale*) riprende *Othello* non nel titolo ma nella messa in scena dell'opera verdiana nella storia e nei personaggi che ruotano intorno a un cantante d'opera. Quel che più risalta, però – come è lo stesso Marías a evidenziare nelle ultime pagine di *Mañana en la batalla piensa en mí* – è che la traccia intertestuale può risultare fuorviante; o, meglio, che deve esserlo; deve cioè suscitare problemi e significati che, a partire dal richiamo ad altri testi (o dal-

Una intertestualità  
endemica

Marías  
e l'intertestualità  
shakespeariana

la traduzione vera e propria), ne conservano una memoria quasi casuale e del tutto libera che finisce per portare in un'altra direzione, ancora in gran parte inesplorata. È così tradito ciò che il lettore sapeva e si aspettava, mentre entrano in gioco motivazioni e sviluppi eccentrici. *Corazón tan blanco* è importante in questo senso perché il motivo shakespeariano dell'istigazione all'omicidio si fonde con quello del voyeurismo e della confessione da una parte e, dall'altra, con quello, antichissimo ed edipico, della volontà e della dannazione alla conoscenza («No he querido saber, pero he sabido que...») sono le prime parole del romanzo), e della sua casualità, della casualità del male e della difficoltà di orientare e arginare la conoscenza stessa intorno a una possibile verità. In questo romanzo l'istigazione non riguarda solo l'omicida, come Macbeth, il quale poteva dirsi un uomo felice fino a un'ora prima di uccidere Duncan, ma riguarda tutti. È questa l'aporia del romanzo (e dei romanzi) di Marías, dove è sempre più difficile distinguere tra *personaggio* colpevole e innocente, tra *parola* innocente e colpevole.

Come sembrano suggerire le conclusioni del romanzo e la professione di traduttore del protagonista, ogni comunicazione (anche nella stessa lingua) è una sorta di *traduzione*, e ogni traduzione è una sorta di *tradimento*. La nostra mente è sempre fragile – *brainsick* è la parola shakespeariana su cui riflette Juan –, il nostro cuore pronto ad accogliere le seduzioni sussurrate all'orecchio e i veleni che altre bocche e altre lingue vi versano.

## 7. Il mito e il classico nel moderno

Archetipi

Nell'intricato viluppo di sogni, storie e riscritture, fulcro fondamentale di quella che Bloom ha chiamato «ansia dell'influenza» è costituito dal mito, inteso come forma archetipica (Jung, Kerényi, 1942), modello di spiegazione, elaborazione e rappresentazione della realtà e dell'uomo, a partire dal fondamento religioso, sacro o culturale delle origini (Eliade, 1956; 1963).

La fissità originaria del mito, insieme alla sua duttilità come forma simbolica (Blumenberg, 1979, trad. it. p. 59), ne ha determinato il continuo divenire in ambito letterario e artistico, culturale in senso lato, per quanto riguarda certi luoghi (pensiamo all'archetipo della guerra di Troia) e i personaggi che li hanno segnati (Guidorizzi, 2012).

La struttura dei miti

L'immediata identificazione, nella ricezione, del primo significato mitico, porta poi a una più facile comprensione delle sue stratificazioni simboliche successive e degli adattamenti a nuovi contesti culturali. Come abbiamo già sottolineato parlando dell'adattamento, infatti, la *familiarità* è una componente decisiva della ricezione (Hutcheon, 2006, p. 21). Questo rapporto tra fissità e duttilità del mito è inoltre l'aspetto peculiare che si offre all'indagine antropologica e all'analisi semiologia e strutturalista. Per Claude Lévi-Strauss, il mito non trova un diretto referente nella realtà storica, ma in un sistema di trasformazioni che fa riferimento agli sviluppi del mito stesso o di altri miti

che vi si collegano (cfr. Bottioli, 2006, pp. 130-41). In *Mito e significato*, lo studioso cerca di superare le antinomie tra mito e scienza e tra mito e storia, ricomponendo il divario tra empirismo e innatismo; riconosce infatti al pensiero mitico la capacità di mimare il pensiero concettuale, usando immagini tratte dall'esperienza per discutere un concetto astratto.

In *Del mito, del simbolo e d'altro*, Cesare Pavese ha dato una spiegazione del mito come struttura formale, complementare (ma non perfettamente coincidente) con il pensiero poetico, e come motivo esistenziale legato alla memoria dell'infanzia e all'immaginazione. Mito è un evento, una rivelazione, una consacrazione simbolica avvenuta «una volta per tutte», e per questo capace di dare forma all'immaginazione attraverso la memoria. C'è infatti una mitologia personale, legata al concepire mitico dell'infanzia («un sollevare alla sfera di eventi unici e assoluti le successive rivelazioni delle cose, per cui queste vivranno nella coscienza come schemi normativi dell'immaginazione affettiva», Pavese, 1946, pp. 209-10). E c'è una mitologia che influenza l'immaginario collettivo, dove l'impresa mitica «attinge un valore assoluto di norma immobile» che, in quanto tale, «si rivela perennemente interpretabile *ex novo*, polivalente, simbolica»; il mito, dunque, «non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture» (*ibid.*).

Simboli e miti  
secondo Pavese

Nella tradizione occidentale parlare di mito significa tornare a Omero, al grande e dinamico crogiolo della guerra di Troia, dei suoi eroi, delle svariate diramazioni, in seguito al quale ogni racconto non potrà che essere un «cattivo riassunto», come ha affermato provocatoriamente Vernant (1999, trad. it. p. 73). E, tuttavia, su tale cattivo riassunto si basa gran parte della letteratura e dell'arte (in generale, della cultura) mondiale. Si tratta inoltre di tornare ai tragici, sui quali si innesta e si approfondisce, intorno a questioni esistenziali assolute, il seme di quella stessa tradizione omerica, e soprattutto a Platone, considerando la distinzione tra *logos* come discorso razionale e *mythos* come racconto inventato e costruito per immagini, ma senza irrigidirla nel luogo comune; anzi, valutando l'importanza di una loro, almeno parziale, «sinergia», tanto più che in molti dialoghi, ad esempio nel *Fedro* (*Phdr.*, 271c-278b) e nella *Repubblica* (*R.*, 376d ss.), i due termini si rivelano complementari. Interagendo con il *logos*, per Platone il mito rappresenta un tramite fondamentale attraverso cui gli uomini possono accedere alla struttura delle idee e, al tempo stesso, comprendere il mondo della storia, quello dell'uomo e della politica. In un altro passo della *Repubblica*, infatti, Socrate dichiara di procedere «alla maniera di coloro che raccontano un mito», dimostrando come la produzione di un *mythos* non impedisca il ragionamento logico (*logo*, *R.*, 375d; cfr. *Lg.*, 682a).

Omero, i tragici  
e Platone

In un contesto non filosofico in senso stretto come quello della tragedia, intorno ai grandi eventi come la guerra di Troia e di Tebe, e a famiglie (come

i Pelopidi) che rappresentano nuclei simbolici e *archetipi* di eventi estremi e *situazioni limite* (adulterio, incesto, cannibalismo) e della capacità umana di riconoscere tali eventi, si sviluppano i principali miti della letteratura antica e moderna, con i loro interpreti, come Achille, Ulisse, Edipo, Antigone, Elettra, Prometeo, Troilo, Medea ecc. La loro storia ha spesso a che fare con un divieto, e con l'infrazione di una norma che pone l'uomo in contatto con il divino e con il suo ordine.

Le *Metamorfosi*  
di Ovidio

Il patrimonio mitologico classico si arricchisce notevolmente con le *Metamorfosi* di Ovidio, che ne variano l'immaginario conducendolo a un'idea diversa dei rapporti tra uomo, dèi e natura, non necessariamente conflittuale come nella tragedia, ma più fluida e dinamica, nonché tra arte e vita. Il linguaggio della metamorfosi, in particolare, crea un mondo parallelo seppure osmotico rispetto al mondo reale, indebolendo i confini tra identità e concetti apparentemente inconciliabili, come tra vita e morte, tra uomini, dèi e natura, tra realtà e ideale. Sul piano formale, esso intacca i generi letterari e i modi mescolando il comico e il tragico, il realismo e il fantastico, con bruschi passaggi tra modalità narrative e poetiche, parti dialogate ecc., ridefinendo e calibrando il potenziale illusionistico del lettore (Feldherr, 2010). Anche l'aspetto performativo risulta esaltato da questa maggiore libertà espressiva, comunicata attraverso le immagini, i linguaggi, gli scambi di identità, dalla valorizzazione del contatto tra parole e corpo e dalle potenzialità creative espresse da questo incontro. Dal punto di vista simbolico, infine, la metamorfosi esprime il potere delle passioni e della creatività artistica contro la morte e la reificazione.

A tutte queste ragioni si attribuisce il grande interesse del teatro elisabettiano per il modello ovidiano (Bate, 1991), nonché della letteratura contemporanea, postmoderna e postcoloniale, da Eliot a Bulgakov, Borges, Cortázar, Ransmayr, Heaney, Brink e Coetzee. Personaggi come Orfeo, che passa dal mito greco a Virgilio e a Ovidio, come Narciso o Pigmalione, solo per citare alcuni esempi, trasmigrano attraverso la letteratura alla musica, all'arte figurativa, alla psicanalisi.

Il classico  
nel moderno

Che cosa comporta e come si spiega, infine, la ripresa del mito – o, in generale, del classico – in una letteratura che si afferma sotto il segno del disincanto come quella moderna e contemporanea? Nel Modernismo – e in Eliot in particolare, specie in *The Waste Land* – la mitologia classica e giudaica si incontrano, e si corrispondono in un contesto desacralizzato, senza redenzione, sulle macerie della storia che ha ceduto il passo all'anacronismo e alla libertà intertestuale: la famosa chiaroveggente Madame Sosostri ha «un brutto raffreddore» («a bad cold», I.44); la «voce inviolabile» di Filomela (che rimanda a Ovidio e a Shakespeare) riempie il deserto, ma si degrada a contatto con le «dirty ears», come un suono osceno, «Jug Jug», che rimanda a un'irredimibile sofferenza umana e soprattutto femminile; Tiresia è il personaggio dominante in *The Fire Sermon*, voce narrante che si erge nell'ora

viola e soprattutto spettatore, che vede «non l'eroico e il tragico, ma il tipico e il volgare» (Serpieri in Eliot, 1922, trad. it. p. 104); colui che non soltanto prevede, ma «presoffre tutto» («foresuffered all», III.243).

Il mito segue l'impossibilità del tragico nella cultura contemporanea (Steiner, 1961): rimanda ai suoi simboli, ma li contamina in forme stridenti attraverso il quotidiano, il grottesco, il paradossale; resta, tuttavia, fondamentale come categoria filosofica ed ermeneutica (Fornaro, 2009), e psicanalitica, a partire dagli studi freudiani e junghiani, e in rapporto alla ricezione (per quanto riguarda Edipo, cfr. Paduano, 1994). Basti pensare alla valenza filosofica del mito di Sisifo in Camus (e alla simbologia di Prometeo), oppure ai già citati Joyce, Giono, Giraudoux, Tournier, Anouilh (a cui si possono aggiungere, tra gli altri, Kleist e Christa Wolf, Moravia e Pasolini), nelle cui opere si rovesciano i valori (soprattutto quelli eroici) e si ridefiniscono le forme stilistiche in rapporto alla contemporaneità, tra minimalismo ed eccesso (per questo Genette, 1982, trad. it. pp. 426 ss., parla di gradi diversi di devalorizzazione, transvalorizzazione ecc.; cfr. Giaveri, Marfè, Salerno, 2011).

Una particolare prospettiva, non meno efficace proprio per la sua distanza, è infine quella degli autori cosiddetti postcoloniali. Tra questi, per la loro visione e rielaborazione del classico, vorrei ricordare Derek Walcott, autore del poema in esametri *Omeros* (1990), e il sudafricano John M. Coetzee, entrambi premi Nobel. Con il titolo di un saggio di Thomas Stearns Eliot, *What Is a Classic?*, nel 1991 a Graz, in Austria, Coetzee dedica al concetto di classico una conferenza che sarà pubblicata prima su "Current Writing" (1993) e poi in *Stranger Shores: Essays 1986-1999* (2001). Nella sua opera, l'autore riflette diffusamente sul rapporto tra "classico" e "barbaro", proprio alla luce della sua posizione geograficamente marginale e sotto certi aspetti contraddittoria: "barbaro" perché sudafricano, ma anche "barbaro" perché culturalmente troppo europeo per appartenere fino in fondo alla propria terra. L'aspetto più interessante è come Coetzee riesca a contaminare le due culture, rendendo l'una polo di discussione e di osservazione dell'altra (Lombardi, 2009). Tale funzione del classico può essere illustrata da due esempi che si ricollegano a Virgilio e che hanno al centro l'uno il conflitto tra l'uomo e la Storia (un episodio di *Life and Times of Michael K*, 1983), e l'altro il rapporto tra uomo e Dio interpretato alla luce del desiderio e dell'incontro sessuale qual è tramandato dal mito (la *Lesson Seven* del romanzo-saggio *Elizabeth Costello*, intitolata *Eros*).

In generale, per Coetzee il classico torna in forma autocritica, per "degradarsi", per distruggere la propria aura di autorevolezza resistendo, al tempo stesso, alla possibilità di essere distrutto (come in *Disgrace*).

L'autore riflette sull'umanesimo, in senso lato, anche nelle due lezioni di *Elizabeth Costello* dedicate al romanzo e alle discipline umanistiche in Africa (*Lesson Two: The Novel in Africa; Lesson Five: The Humanities in Africa*). Il decentramento del punto di vista, fuori dall'orizzonte europeo, libera

Il mito visto da  
lontano: Walcott  
e Coetzee

il classico da un'identità storica e geografica univoca e vincolata a limiti e confini precisamente riconoscibili; e, in secondo luogo, mette in discussione la concezione stessa di classico codificata dal suo centro di irraggiamento per dare a esso una portata realmente universale (Wallerstein, 2007).

## 8. Verso un umanesimo contemporaneo? Il dialogo interculturale

Saussure e Barthes

Nella contemporaneità più ancora che in passato, l'intertestualità segue quella che Saussure ha definito «la vita dei segni nella società» (Saussure, 1916) e riguarda i linguaggi delle arti e i fenomeni culturali più diversi, in sé e nella loro relazione, dalla pittura al cinema, alla musica, alla fotografia, all'architettura (Barthes, 1980; Ceserani, 2011; Olmo, 2013). Si pensi all'importanza dei rapporti tra arti visive e performative nell'estetica contemporanea. Quelli che Roland Barthes ha chiamato *Miti d'oggi*, benché in apparenza retaggio della cultura popolare, appartengono a un'epoca in cui il proliferare di estetiche ha reso molto più indistinti i confini che distinguevano i campi del sapere e della produzione artistica, molto più fluida l'idea di intertestualità intesa sia come dialogo tra forme e generi letterari e artistici sia come tecnica provocatoria e disvelante di finzioni e di montaggi (Fusillo, 2009).

Foucault: discorso ed *episteme*

Michel Foucault, in *Archeologia del sapere*, ha dimostrato come nel Novecento la psicanalisi, l'antropologia e la linguistica abbiano decretato la fine dell'umanesimo tradizionale e dello storicismo. Dal decentramento dell'uomo deriva però una nuova prospettiva, che si concentra sulla parola e sul *discorso* quale fondamento della formazione del concetto di individuo e di uomo; e sulla nozione di *episteme* nella produzione di un sistema scientifico e culturale autonomo che, nelle diverse epoche, si costruisce e detta le proprie norme di interpretazione.

Verso un nuovo umanesimo: Adorno

Se dopo Auschwitz è «barbarico» scrivere poesia, come nel noto aforisma dei *Minima moralia* di Adorno, non si può tuttavia rinunciare a scrivere; si tratta però di rappresentarsi più consapevolmente all'interno di un ampio orizzonte culturale dove si rintracci nella parola letteraria e nel segno artistico «la voce dell'umanità», l'universalità del contenuto lirico (Adorno, 1979, p. 47).

Dal tramonto dell'idea gariniana di umanesimo tradizionale come «comunità ideale» subentra quindi un nuovo patto tra scrittore e lettore, una leggenda umana capace di ridefinire certi confini, o di abbatte altri, e che conservi quello che, alludendo alla cultura del romanzo, Vargas Llosa definisce come «denominatore comune» (2008).

Saïd: letteratura come dialogo, autocritica, conflitto

Da questo punto di vista, in *Umanesimo e critica democratica* Edward Saïd ha affermato la necessità di concepire un «umanesimo antiumanistico», che significa discutere l'umanesimo con l'umanesimo, con gli strumenti dell'arte e della letteratura (Saïd, 2004, trad. it. p. 40). Se è impossibile mettere tra parentesi la letteratura e l'uomo, pur nella consapevolezza del loro fallimento



soprattutto rispetto alle grandi tragedie storiche del Novecento, allora è necessario partire da una posizione decentrata e autocritica per riflettere, affidando alla letteratura e alla parola umana (e al linguaggio letterario come *metalinguaggio*) la capacità insostituibile di creare dialogo, di scardinare le premesse di ogni ideologia legata al dominio e al potere dell'uomo, di "creare disturbo" e "conflitto", discutendo qualsiasi linguaggio che non dia continuamente ragione di sé (ivi, p. 102).

Il concetto bachtiniano di dialogismo, perciò, come quello di dialogo intertestuale inteso quale fondamentale concetto teorico di una metodologia comparatistica della letteratura nonché suo oggetto di studio, concentrandosi in primo luogo sui testi, sui linguaggi, sulle forme e sui generi e sulle loro trasformazioni, e in secondo luogo sui fenomeni di osmosi, di influenza e di corrispondenza tra le varie letterature e arti nazionali, rappresenta una componente imprescindibile per una lettura del presente e della tradizione letteraria e, in generale, dell'*umano*.

Come leggiamo nell'introduzione al *Festschrift* dedicato a Manfred Schmeeling, non a caso intitolato *Komparatistik als Humanwissenschaft*:

The question of the human as a subject-matter of comparative literature can be specified in different ways. How does literature shape the human[e], in which ways does literature design "man" as an individual or a species? In which way to contribute studies of literature to the theoretical discourse upon the human? Which ethical dimensions are inherent to its techniques and methods of representation? The question of the humane, its conditions and cultural manifestations can be seen as the central challenge of other scholarly discourses employing comparison, especially culture studies and history of law. It is, among other things, a motivating factor of a differentiating and comparative view of science itself, its initial questions, its methods and models of depiction (Schmitz-Emans, Schmitt, Winterhalter, 2008, p. 27).

Dalla nozione di dialogo intertestuale si passa a un'idea di dialogo interculturale che comprende l'identità europea nel suo pluralismo di lingue e di culture, ma anche come denominatore comune (nella citata definizione di Vargas Llosa) che si confronta con il mondo.

Sosteneva Albert Camus in un discorso del 1955 ora pubblicato con il titolo *Il futuro della civiltà europea*:

Quali sono, innanzitutto, gli elementi che costituiscono la civiltà europea? [...] Secondo me, e per una volta potrò rispondere in modo netto, la civiltà europea è in primo luogo una civiltà pluralista. Voglio dire che essa è il luogo delle diversità di opinioni, delle contrapposizioni, dei valori contrastanti e della dialettica che non arriva a una sintesi. [...] Il contributo più importante della nostra civiltà mi sembra sia quel pluralismo che è sempre stato il fondamento della nozione di libertà europea (Camus, 1955, trad. it. p. 15).

Lo studio comparativo nella questione dell'*umano*

Dialogo interculturale

*Weltliteratur*

Queste note portano a una riconsiderazione della dicotomia tra letteratura nazionale e comparata: le letterature nazionali devono essere il punto di partenza, non il limite e l'approdo forzato degli studi sulla letteratura. Niente di nuovo, del resto, poiché l'idea di *Weltliteratur* era un concetto attuale già per Goethe (e prima ancora per Voltaire, Vico, Leibniz ecc.). Nel 1827 Goethe scriveva a Eckermann: «Oggi giorno letteratura nazionale non vuol dire molto, sta arrivando il tempo della letteratura universale e ciascuno di noi deve contribuire al suo rapido avvento» (Eckermann, 1836-48, trad. it. p. 176; cfr. Benvenuti, Ceserani, 2012).

Analisi dello stile e dei *topoi*

Con questo la letteratura comparata non pretende di imporsi sulle singole discipline che rappresentano le specificità geografiche e storiche; anzi, il dialogo si innesta sul rafforzamento di ciascuna disciplina e sul rigore filologico, affinché sia scongiurata l'arbitrarietà nelle corrispondenze fatte oggetto di analisi. Critici come Auerbach, Curtius, Spitzer e Praz, nella seconda metà del Novecento, hanno rappresentato il punto di riferimento più solido di questo metodo, proponendo nello studio dei *topoi* e delle forme stilistiche ed estetiche le basi per uno studio comparato della letteratura e per la sua affermazione come disciplina autonoma, soprattutto in Europa (Boitani, Di Rocco, 2013).

## Dal secondo Novecento a oggi: semiologia e teoria letteraria

Al tempo stesso, però, la nozione stessa di *dialogo intertestuale* sulla quale ci siamo fino a qui concentrati impone la possibilità (e la necessità) di spingersi oltre, proprio sulla base di quegli studi semiologici, linguistici, etnologici che sono stati alla base della rivoluzione epistemologica del Novecento, e che hanno portato allo sviluppo di una critica e di una teoria della letteratura non ignare di tendenze fondamentali quali il *New Criticism*, il decostruzionismo, il nuovo storicismo (soprattutto a partire da Sinfield, Greenblatt, Hillman per gli studi sull'età elisabettiana) fino alle ultime combinazioni tra storia, filologia ed ermeneutica (per una considerazione di questi studi anche in rapporto all'Italia, cfr. Marengo, 1996; 2005).

Se quindi il concetto di umanesimo, oggi, passa inevitabilmente per un'adorniana *via negationis*, esso può tuttavia consistere in un «nuovo modo di guardare il mondo», come ha affermato Tzvetan Todorov in una conferenza a Torino dal titolo *Il futuro della democrazia in Europa* (Università degli Studi, Rettorato, 24 maggio 2012). La letteratura comparata orienta questo sguardo ad ampio raggio in quello che Bachtin ha chiamato il «tempo grande» e nelle nuove prospettive della contemporaneità. Il suo contributo risulta perciò fondamentale nella definizione di quella che Pavese, parlando delle letterature straniere in epoca fascista, considerava nei termini di una rinnovata «classicità» (Pavese, 1951, p. 197); risulta inoltre fondamentale per la formazione di un canone contemporaneo, dal momento che lo studio comparato della letteratura fornisce strumenti indispensabili alla compren-



sione di fenomeni culturali all'interno di un rinnovato dialogo disciplinare, ad esempio con la filologia (cfr. Lombardi, 2013).

Come ha scritto Sheldon Pollock in un saggio intitolato *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, apparso in un numero monografico di "Critical Inquiry" su *The Fate of Disciplines*, «Philology is, or should be, the discipline of making sense of texts. It is not the theory of language – that's linguistics – or the theory of meaning or truth – that's philosophy – but the theory of textuality as well as the history of textualized meaning. [...] If mathematics is the language of the book of nature, as Galileo taught, philology is the language of the book of humanity» (Pollock, 2009, p. 934).

I rapporti tra filologia e letteratura comparata, nello specifico, risultano non soltanto auspicabili, ma indispensabili per leggere e comprendere questo *book of humanity*.

Nella sua portata sia scientifica sia culturale in senso lato, infine, il dialogo intertestuale assume un ruolo fondamentale nella costruzione di un senso critico e civico nelle moderne democrazie. L'«immaginazione narrativa» – a cui fa riferimento Martha Nussbaum in *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* – è infatti prerogativa non secondaria nella formazione di un cittadino: «Vale a dire la capacità di pensarsi nei panni di un'altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprendere le emozioni, le aspettative e i desideri. La ricerca di tale empatia è parte essenziale delle migliori condizioni di educazione alla democrazia, sia nei paesi occidentali sia in quelli orientali» (Nussbaum, 2010, trad. it. p. 111).

Il «libro dell'umanità»

Le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica

## Bibliografia

*Testi primari* AUSTER P. (1987), *The New York Trilogy*, Faber and Faber, London (trad. it. *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino 1996); BORGES J. L. (1984), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano; BRUNO G. (2007), *Il Candelaio*, in Id., *Opere Italiane 1*, a cura di G. Aquilecchia, N. Ordine, UTET Libreria, Torino, pp. 257-424; CALASSO R. (2008), *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano; CALVINO I. (1991), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995; CAMUS A. (1942), *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1992; CASTI G. B. (1798), *Gli animali parlanti*, Longo, Ravenna 1978; CHAUCER G. (2000), *Opere*, a cura di P. Boitani, Einaudi, Torino; COETZEE J. M. (1991), *What Is a Classic?*, in Id., *Stranger Shores: Essays 1986-1999*, Vintage, London 2001, pp. 1-19 (trad. it. *Spiagge straniere. Saggi 1993-1999*, a cura di P. Splendore, Einaudi, Torino 2006); ID. (2003), *Elizabeth Costello*, Secker & Warburg, London (trad. it. *Elizabeth Costello*, Einaudi, Torino 2004); ELIOT T. S. (1922), *La terra desolata*, trad. e introduzione di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1982; ID. (1953), *Tradition and*

*the Individual Talent*, in Id., *Selected Prose*, Penguin, Harmondsworth, pp. 21-30; FLAUBERT G. (1856), *Madame Bovary*, trad. it. di Diego Valeri, Mondadori, Milano 1978; *Le mille e una notte*, a cura di Hafez Haidar, 3 voll., Mondadori, Milano 2001; MARÍAS J. (1992), *Corazón tan blanco*, Debolsillo, Barcelona (trad. it. *Un cuore così bianco*, Einaudi, Torino 1996); PROUST M. (1913), *Dalla parte di Swann*, Rizzoli, Milano 1999.

*Sul dialogo intertestuale, sui modi e sulle forme dell'intertestualità* ALLEN G. (2000), *Intertextuality*, Routledge, London-New York; BAZERMAN C. (2004), *Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory and Literacy Studies*, in A. J. Ball, S. W. Freedman (eds.), *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy, and Learning*, Cambridge University Press, Cambridge; BLOOM H. (1973), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983; D'ANGELO F. (2009), *The Rhetoric of Intertextuality*, in "Rhetoric Review", vol. 29, n. 1, pp. 31-47; GENETTE G. (1982), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997; HUTCHEON L. (2000), *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, Chicago (IL); ID. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York; KRISTEVA J. (1969), *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. di P. Ricci, Feltrinelli, Milano 1978; ID. (1980), *Desire in Language*, Columbia University Press, New York; ID. (1984), *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York; ID. (1986), *Word, Dialogue, and Novel*, in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, pp. 34-61; LANDOW G. (1998), *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD); LEFEVERE A. (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York (trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino 1998); POLACCO M. (1998), *Intertestualità*, Laterza, Roma-Bari; RIFFATERRE M. (1978), *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington (IN); ID. (1980), *Syllepsis*, in "Critical Inquiry", 6, pp. 625-38 ID. (1984), *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, in "Critical Inquiry", vol. 11, n. 1, pp. 142-62; RUFFINATTO A. (2002), *Dialoghi intertestuali*, in Id., *Cervantes*, Carocci, Roma, pp. 191-239.

*Altri testi critici e teorici* ADORNO T. W. (1979), *Note per la letteratura: 1943-1961*, Einaudi, Torino; ATTRIDGE D. (2005), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, University of Chicago Press, Chicago (IL); BACHTIN M. (1963), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002; ID. (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997; ID. (1979), *Risposta a una domanda del "Novyi mir"*, in Id., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, pp. 341-48; BARTHES R. (1957), *I miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2005; ID. (1966), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Einaudi, Torino 1991; ID. (1973), *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999; ID. (1980), *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003; BATE J. (1991), *Shakespeare and Ovid*, Cla-

rendon Press, Oxford; BENVENUTI G., CESERANI R. (2012), *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna; BERTONI C. (1997), *Percorsi europei dell'eroicomico*, Nistri-Lischi, Pisa; BETTINI M. (2007), *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino; BLOOM H. (1998), *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2001; BLUMENBERG H. (1979), *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991; BOITANI P. (1997), *Ri-Scritture*, il Mulino, Bologna; ID. (1999), *Il genio di migliorare un'invenzione*, il Mulino, Bologna; ID. (2007), *Letteratura europea e Medioevo volgare*, il Mulino, Bologna; BOITANI P., DI ROCCO E. (2013), *Guida allo studio delle letterature comparate*, Laterza, Roma-Bari; BOTTIROLI G. (2001), *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, Bergamo; ID. (2006), *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino; ID. (2007), *Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio*, in Lombardi (2007), pp. 41-58; CAMUS A. (1955), *Il futuro della civiltà europea*, Castelvécchi, Roma 2012; CASSIRER E. (1967), *Dall'Umanesimo all'Illuminismo. Saggi raccolti a cura di Paul Oskar Kristeller*, La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1997; CESERANI R. (2011), *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino; COMPAGNON A. (1998), *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000; SAUSSURE F. DE (1916), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2009; DERRIDA J. (1967), *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 1968; ECKERMANN J. P. (1836-48), *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008; ELIADE M. (1963), *Myth and Reality*, Harper and Row, New York; ID. (1956), *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1973; FELDHERR A. (2010), *Playing Gods: Ovid's Metamorphosis and the Politics of Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ)-Oxford; FORNARO P. (2009), *Tradizione di tragedia. L'obiezione del disordine da Omero a Beckett*, Arcipelago, Milano; FOUCAULT M. (1963), *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1984; ID. (1966), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998; FUSILLO M. (2009), *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna; GAONKAR D. P. (1997), *The Idea of Rhetoric in the Rhetoric of Science*, in A. Gross, W. M. Keith (eds.), *Rhetorical Hermeneutics*, State University of New York Press, Albany (NY), pp. 25-85; GARIN E. (1947), *Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile*, Laterza, Roma-Bari 1993; GIAVERI M. T., MARFÈ L., SALERNO V. (2011), *Classico/Moderno. Percorsi di creazione e di formazione*, Mesogea, Messina; GREENBLATT S. (1980), *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago (IL)-London; ID. (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley (CA)-London; GUIDORIZZI G. (2012), *Il mito greco*, Mondadori, Milano; GUILLÉN C. (1985), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, il Mulino, Bologna 2008; HAMON P. (1972), *Per uno statuto semiologico del personaggio*, in Id., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977; ISER W. (1978), *L'atto della lettura. Teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1987; JACHIA P., PONZIO A. (a cura di) (1993), *Bachtin e... Averincev, Benjamin, Freud, Greimas, Lévinas, Marx, Peirce, Valéry, Welby, Yourcenar*, Laterza, Roma-Bari; JAUSS H. R.

(1988), *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli; JUNG C. G., KERÉNYI K. (1942), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972; KENNEDY G. (1997), *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC); KIHM J.-J. (1960), *Cocteau*, Gallimard, Paris; LÉVI-STRAUSS C. (1958), *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 2009; ID. (1978), *Mito e significato*, il Saggiatore, Milano 2010; LOLLINI M. (a cura di) (2008), *Humanisms, Posthumanisms, Neohumanisms*, numero monografico di "Annali di Italianistica", 26; LOMBARDI C. (2005), *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Storia e Letteratura, Roma; ID. (2006a), "La sacra isola sotto il sole". *Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi*, Prospettiva, Civitavecchia; ID. (2006b), *Tra allegoria e intertestualità. L'eroe "stupido" di John M. Coetzee*, Dell'Orso, Alessandria; ID. (2007), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Dell'Orso, Alessandria; ID. (2009), *Coetzee e i classici, l'umanesimo, il mito*, in C. Concilio, G. Ferreccio (a cura di), *J. M. Coetzee. Percorsi di lettura tra storia e narrazione*, Gorée, Siena, pp. 63-108; ID. (2013), *Umanesimo contemporaneo e letterature comparate*, in "Between", III, 6, pp. 1-32; LUPERINI R. (1993), *Allegoria e metodo della conoscenza in Bachtin e in Benjamin. Due note e una parentesi*, in Jachia, Ponzio (1993), pp. 43-56; MARENCO F. (1996), *Introduzione. I percorsi teorici*, in Id. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 3 voll., UTET, Torino, vol. I, pp. XXVI-LVI; ID. (2004), *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET Libreria, Torino; ID. (2005), *Dallo spettro al meccano: la teoria letteraria in Inghilterra oggi*, in "Moderna", n. 1, pp. 61-73; ID. (a cura di) (2007), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Storia e Letteratura, Roma; MORIN E. (2013), *La nostra Europa*, Raffaello Cortina, Milano; MUKAŘOVSKÝ J. (1971), *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, Einaudi, Torino; ID. (1973), *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Einaudi, Torino; NUSSBAUM M. (2010), *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2013; OLMO C. (2013), *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Donzelli, Roma; PADUANO G. (1994), *La lunga storia di Edipo re*, Einaudi, Torino; PAVESE C. (1946), *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino, pp. 209-18; ID. (1951), *Ritorno all'uomo*, in Id., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, pp. 197-9; POLLOCK S. (2009), *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, in J. Chandler, A. I. Davidson (eds.), *The Fate of Disciplines*, numero monografico di "Critical Inquiry", 35, 4, pp. 932-61; RICOEUR P. (1985), *Temps et récit*, vol. III: *Le temps raconté*, Seuil, Paris; SAÏD E. (2004), *Umanesimo e critica democratica*, il Saggiatore, Milano 2007; SCHEID J., SVENBRO J. (1996), *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Harvard University Press, Cambridge (MA); SCHMITZ-EMANS M., SCHMITT C., WINTERHALTER C. (Hrsgs.) (2008), *Komparatistik als Humanwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg; SELLIER P. (1984), *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, in "Littérature", n. 55, pp. 112-26; SHEEHAN P. (2002), *Modernism, Narrative, and Humanism*, Cambridge University Press, Cambridge; SOPER K. (1986), *Humanism and Anti-Humanism*, Hutchinson, Lon-

### 3. Il dialogo intertestuale

don; STARA A. (2004), *L'avventura del personaggio*, Mondadori, Milano; STEINER G. (1961), *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 2005; TOMAŠEVSKIJ B. (1929), *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 305-50; VARGAS LLOSA M. (2008), *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. I: *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 3-15; VATTIMO G. (2008), *La verità e l'evento: dal dialogo al conflitto*, in "La Stampa", 15 ottobre; VERNANT J. P. (1999), *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Einaudi, Torino 2000; WALLERSTEIN I. (2007), *Eurocentrism and Its Avatars*, in "New Left Review", n. 1/226, pp. 93-107.