

Ogni atto di percezione di una forma significativa nel linguaggio, nell'arte, nella musica, è comparativo. La cognizione è una ri-cognizione, sia nel senso platonico elevato di ricordo di verità anteriori sia nel senso psicologico. Cerchiamo di capire, di «situare» l'oggetto che sta davanti a noi – il testo, il quadro, la sonata – nel dargli il contesto, comprensibile e formativo, di esperienze già avvenute e a esso correlate. Intuitivamente, cerchiamo l'analogia, il precedente, i tratti «familiari» che riallacciano un'opera per noi nuova a un contesto riconoscibile. Nel caso di un'innovazione radicale, di una struttura poetica, figurativa o musicale che ci sembra in qualche modo senza precedenti, la nostra reazione è un processo complesso che mira all'incorporazione del nuovo nel noto. Persino all'inizio di un dialogo indagatore con l'originalità più estrema, essa parla per primo delle sue origini. Nel percepire l'intelligibilità, nella reazione che suscita in noi, non vi è mai un'innocenza assoluta, una nudità adamitica. L'interpretazione e il giudizio estetico, per quanto si esprimano con spontaneità, per quanto siano provvisori o persino errati, nascono nella camera di risonanza di presupposizioni e ricognizioni storiche, sociali e tecniche. Nell'incontro tra la nostra sensibilità e il testo o l'opera d'arte vi è come la promessa di un deciframento futuro, di una valutazione informata. In questo procedimento dinamico, chiamato «ermeneutico» dal nome di Hermes, il dio dei messaggi e delle finzioni, la comparazione è implicita. Qual è la relazione tra questo romanzo o questa sinfonia con quello che abbiamo già letto o sentito, con quello che ci aspettiamo della sua forma di esecuzione? La nozione di «creare il nuovo» (per riprendere il motto di Ezra Pound) è comparativa sia nella logica sia nella

¹ Conferenza inaugurale tenuta all'Università di Oxford nel 1994.

sostanza. Nuovo rispetto a che cosa? Non esistono «singolarità» assolute nemmeno nei tentativi più acutamente rivoluzionari. Impariamo presto ad ascoltare l'eco di Brahms in Schönberg, a notare le ombre luminose di Manet in Rothko. La sola affermazione di una preferenza implica precisamente questo: un paragone con qualcos'altro. È probabile che i riflessi che coinvolgono la similitudine e la dissimilitudine, l'analogia e il contrasto, siano fondamentali per la psiche umana e rendano possibile l'intelligibilità. In francese questa ipotesi è suggerita dai suoni stessi: nella «ragione», *raison*, la «comparazione», *comparaison* è elemento attivo.

Data la natura del linguaggio, non può accadere diversamente. In una comunicazione orale o scritta, ogni parola ci giunge carica del potenziale della sua intera storia. Tutti gli usi precedenti di questa parola o espressione sono impliciti o, come direbbero i fisici, «implosivi» in essa. Non sappiamo assolutamente niente della sua invenzione, a eccezione dei neologismi o dei termini tecnici, la cui prima apparizione può essere documentata con maggiore o minore certezza. Chi ha inventato, chi ha usato per la prima volta le parole che strutturano la nostra consapevolezza e organizzano le nostre relazioni con il mondo e con noi stessi? Chi ha creato le similitudini, le metafore che codificano lo sviluppo delle nostre percezioni, che ci fa sembrare il mare «color di vino» o calcola il numero delle stelle in accordo con quello dei granelli di sabbia? Le nostre esplorazioni a monte verso le fonti dell'enunciazione sono quasi sempre parziali. Siamo incapaci di datare, di situare geograficamente (per non parlare di attribuire a un atto individuale di percezione e di enunciazione) la prima illuminazione del linguaggio. Persino negli scrittori più anarchici e innovatori, i moduli strutturali della grammatica sono già presenti, carichi di risonanze storiche, letterarie e idiomatiche.

L'artista classico trova la felicità in questa eredità. Si muove in una casa riccamente ammobiliata, i cui specchi sembrano irradiare la presenza degli inquilini precedenti. Lo scrittore che si oppone al classicismo si trova in una vera e propria prigione linguistica. Nei casi estremi, sappiamo che ci sono stati drastici tentativi di evasione. Il movimento Dada, il surrealismo e la poesia futurista russa tentarono disperatamente di elaborare lingue nuove, discorsi liberati dal significato o, nel caso russo,

un «linguaggio stellare». Queste invenzioni non sono soltanto assillate dalla potenza spettrale delle sillabe, delle parole che cercavano di eliminare; sono inintelligibili. Se un poeta fosse in grado di elaborare una nuova lingua e una nuova sintassi, dovrebbe insegnarle prima a se stesso, poi a un'altra persona. Questo procedimento «loquace» segnerebbe l'inizio della costruzione di una nuova prigionia linguistica. Quando Joyce, nella sua copia di *Finnegans Wake*, elenca una quarantina di lingue usate nei *collages* dei suoi giochi di parole, nei passi maccheronici o negli acrostici, è consapevole che la storia di queste lingue e del loro uso letterario e pubblico grava persino sulle sue invenzioni più oltranziste. Nei casi migliori il grande scrittore aggiunge dei graffiti sui muri della casa già presente del linguaggio. Questi graffiti, a loro volta, ingrandiscono i muri e ne complicano ancora gli echi.

Da un punto di vista linguistico, afferriamo e usiamo le parole diacriticamente, cioè in virtù di ciò che le rende diverse da altre parole. Nella poetica, come sostiene Coleridge nella *Biographia Literaria*, sia la comprensione sia il piacere derivano dallo squilibrio dinamico tra quello che aspettiamo e l'impatto del nuovo il quale, nelle sue forme più riuscite, è un impatto di ricognizione, di *déjà-vu*. La lingua del poeta ci riporta a una casa sconosciuta ma nostra. È in questo preciso senso psicologico ed epistemologico che la «Biblioteca di Babele» (Borges) e soprattutto i suoi dizionari, contengono la totalità delle letterature passate, presenti e future. Il processo semantico è un processo di differenziazione. Leggere significa comparare.

Sin dagli albori gli studi letterari e le arti dell'interpretazione sono state comparative. I pedagoghi, i commentatori dei testi, i critici e teorici letterari di Atene e di Alessandria comparano vari aspetti nelle opere di un singolo scrittore, come Omero. Osservano la dinamica di analogia e contrasto nelle rielaborazioni di temi mitologici identici in autori tragici diversi quali Eschilo, Sofocle ed Euripide. Con lo sviluppo della letteratura latina, i paragoni linguistici e critici fra Omero e Virgilio, fra il genere pastorale latino e la sua fonte d'ispirazione greco-ellenistica, tra Erodoto e gli storiografi romani, diventano la routine del programma e dell'insegnamento della retorica. Gli «accoppiamenti» di Plutarco tra gli statisti, i legislatori e i guerrieri della Grecia e di Roma sono esempi tipici di un metodo com-

parativo che veniva anche adoperato nello studio degli scrittori e dei retorici. Presto generazioni di chierici e scolari sarebbero stati alle prese con i paragoni fra Demostene e Cicerone, Virgilio e Teocrito, Seneca ed Euripide. E i primi avversari del cristianesimo non mancarono di notare polemicamente che il copione di morte nella tortura e di gloriosa resurrezione appariva già nei miti di Osiris e Adone, secondo un'interpretazione comparatista.

Il giudizio estetico, l'esposizione ermeneutica tramite il paragone – Dryden e Pope nella lettura di Samuel Johnson, Corneille e Racine nell'interpretazione di Boileau, Shakespeare e Racine nella polemica di Stendhal – sono una costante degli studi e dei dibattiti letterari. Le tecniche di confronto intra- e interlinguistico si sono affinate durante le dispute fra «antichi» e «moderni» del Sei e del Settecento e nella *reprise* di queste dispute nei conflitti tra il romanticismo e le varie forme di neoclassicismo del tardo Settecento e dell'Ottocento. Wordsworth è un comparatista attivo quando cerca di smontare un testo di Gray nella prefazione alle *Lyrical Ballads*. Victor Hugo è un comparatista quando si appella a Eschilo, al libro di Giobbe e a Shakespeare contro Racine nella prefazione programmatica a *Cromwell*.

La parola *Weltliteratur* (letteratura mondiale) è un neologismo di Goethe. La troviamo per la prima volta in un appunto del suo diario, datato «15 gennaio 1827», ma riassume le intuizioni, con le loro applicazioni pratiche, della sua intera vita. Goethe ha tradotto da diciotto lingue, fra le quali il gaelico, l'arabo, il cinese, l'ebraico, il persiano e il finlandese (ovviamente si tratta spesso di traduzioni indirette, al secondo grado). Lo ha fatto per settantatré anni, a cominciare da un frammento di Lipsio in latino nel 1757, fino a estratti della vita di Schiller a opera di Carlyle nel 1830. Certe traduzioni di Goethe hanno rappresentato momenti cruciali nella formazione e nell'arricchimento dell'identità culturale europea: l'autobiografia di Benvenuto Cellini, il *Mahomet* di Voltaire, *Le neveu de Rameau* di Diderot. Nella poesia dello stesso Goethe, il *West-östlicher Diwan* adattato dal persiano, la versione del Cantico dei Cantici dall'ebraico o la traduzione e la «ri-composizione» dall'italiano dell'ode di Manzoni *Il Cinque Maggio* sono capolavori. Il programma di teoria della traduzione esposto nell'introduzione al *Diwan*

è fra i più esigenti e influenti nella lunga storia di quel mestiere.

Ma lo studio e la pratica della traduzione rappresentano soltanto una parte del concetto di *Weltliteratur*, che sottintende la *Weltpoesie*, espressione radicata nelle concezioni della lingua e della letteratura proposte da Herder e Humboldt. La facoltà e l'istinto che ci spingono all'invenzione verbale, all'organizzazione delle parole e della sintassi secondo modelli formali di misura e di musicalità, sono universali. Sono caratteristiche universali la *poiesis*, l'*ingenium* che ordinano il mondo in forma narrativa, che concentrano e teatralizzano la materia grezza dell'esperienza, che traducono il cordoglio e la meraviglia in piacere estetico. L'uomo non è soltanto – per riprendere la definizione dei greci antichi – un «animale linguistico»; è una creatura nella quale sono innate, con gradazioni diverse, l'immaginazione formale e la comunicazione stilizzata. Secondo Goethe, tutti i modi dell'enunciazione letteraria, sia essa orale o scritta, sono d'importanza fondamentale per la comprensione che l'uomo ha della propria stessa storia, del proprio status civile e soprattutto della propria stessa lingua. «Colui che non sa le lingue straniere», sentenza Goethe, «non sa niente della propria».

Le implicazioni della *Weltliteratur* sono anche filosofiche e politiche. Come sappiamo, Goethe era ossessionato dalla ricerca delle unità primordiali. Inseguì con tenacia la chimera di una *Ur-pflanze*, della forma vegetale dalla quale si sarebbero evolute tutte le altre specie. Per vari aspetti il *Faust II* è stato la fonte d'ispirazione delle più recenti nozioni sugli «archetipi», sulle configurazioni originali e originanti dello strato più profondo della consapevolezza emergente (Jung era profondamente influenzato da Goethe). Come gli alchimisti, che aveva letto attentamente, Goethe credeva nelle interrelazioni, nelle armonie nascoste di tutta la materia. La voce della natura si percepiva con maggior chiarezza nei grandi accordi e nell'unisono. La *Weltliteratur* e la *Weltpoesie* suggeriscono un'intuizione, seppur indistinta, degli universali che sottendono e generano tutte le lingue e producono, persino fra quelle più diverse a livello formale, delle affinità sommerse di struttura e di evoluzione. L'ecumenismo di Goethe implica una presa di posizione morale e politica. Verso la fine degli anni Venti dell'Ottocento quel nume olimpico, ormai invecchiato e parzialmente isolato

per via della sua fama mondiale, aveva una percezione vivace delle nuove forze del nazionalismo, dello sciovinismo impegnato che sorgeva nell'Europa post-napoleonica e in particolare in Germania. Conosceva e temeva il *verbiage* teutonico e il fervore arcaizzante della filologia e della storiografia tedesca recenti. Quindi il tardo neologismo *Weltliteratur* è un tentativo di articolare ideali e atteggiamenti di sensibilità che appartengono alle civiltà universalizzanti, alla massoneria internazionale delle menti razionali che caratterizzano l'Illuminismo. Lo studio di altre lingue e tradizioni letterarie e la capacità di apprezzare sia il loro valore intrinseco sia gli elementi che le ricollegano alla totalità della condizione umana arricchiscono questa condizione. È parte integrante del «libero mercato» preso in senso intellettuale e spirituale. Nella vita della mente come in quella politica, la tendenza e all'isolazione e l'arroganza nazionalista portano alla rovina catastrofica.

Queste convinzioni e la forma poetico-critica data loro da Goethe formarono la base esplicita della letteratura comparata. Costituiscono tuttora i suoi ideali di responsabilità.

In quanto disciplina professionale e accademica, la letteratura comparata ha avuto una storia complessa e in parte tetra, fatta di incidenti dovuti a circostanze personali e storiche, e di più vaste correnti di natura cognitiva e storica. Le interazioni fra questi elementi generativi sono così complesse e – in certi punti – opache da impedire qualsiasi tentativo di riassumerle brevemente o con la minima sicurezza. Per diventare un elemento visibile nell'edificio della ricerca e dell'università, un campo o metodo di studio, di lettura, di discorso secondario (curatela, commento, tassonomia critica) deve produrre libri che ne siano esplicitamente rappresentativi, creare cattedre universitarie, periodici e corsi ufficiali. Dopo inizi incerti e quasi inavvertibili, la letteratura comparata comincia a corrispondere a questi criteri intorno ai primi anni di questo secolo. Nasce sullo sfondo delle tensioni franco-tedesche, in particolare in Alsazia e in Renania, fra la fine della guerra franco-prussiana e l'inizio della Prima guerra mondiale (che è stata, non bisogna mai dimenticarlo, una guerra civile europea). Quasi tutti gli aspetti psicologici, geografici e tematici che ho menzionato si riassumono nel fatto che uno dei primissimi libri presentati esplicitamente come opere di letteratura comparata moderna

fu quello di Fernand Baldenspeger, *Goethe en France*, apparso nel 1904. Inoltre non è una coincidenza fortuita se i lavori classici di letteratura comparata come quelli di E. R. Curtius e Leo Spitzer sono stati scritti da tedeschi che leggevano la letteratura francese in uno sforzo per ridefinire quella *Latinitas* che era stata fondamentale per l'Europa prima delle divisioni provocate dai vari nazionalismi. Non meno cruciale è stato un altro elemento affine ma tragico.

Non è un segreto che gli studiosi ebrei o di origine ebraica hanno spesso avuto un ruolo preponderante nello sviluppo della letteratura comparata sia nella ricerca universitaria sia nella critica. Anzi, viene la tentazione di associare la storia degli inizi di questa materia con la crisi di avvenimenti e di atteggiamenti suscitata dal caso Dreyfus. Dotato a quanto sembra di una facilità insolita per le lingue, costretto a essere un «frontaliere» (per usare la sinistra parola svizzera che indica quelli che, materialmente e psicologicamente, vivono vicini alla frontiera o divisi fra due paesi), l'ebreo del nostro secolo sarebbe naturalmente attratto da una visione comparativa delle letterature secolari delle quali si è arricchito senza tuttavia essere mai completamente «di casa» per diritto di nascita o di «eredità nazionale» in nessuna di esse. *Mimesis* di Auerbach, il capolavoro della letteratura comparata moderna, è stato scritto in Turchia da un profugo, privato da un giorno all'altro dei suoi mezzi di sussistenza, della sua prima lingua e della sua biblioteca. Costretti all'esilio, gli ebrei abbastanza fortunati per raggiungere l'America del Nord (come quelli che furono i miei maestri) si sono visti sbattere in faccia la porta dei dipartimenti tradizionali di letteratura, soprattutto di letteratura inglese. Così gran parte di quelli che diventarono in seguito i programmi o dipartimenti di letteratura comparata nelle università americane nacquerò dall'emarginazione, da una parziale esclusione sociale ed etnica (ci sono paralleli affascinanti con il caso della fisica atomica negli Stati Uniti). Perciò la letteratura comparata porta in sé sia i virtuosismi sia la malinconia di un certo esilio, di una *diaspora* interiore. È quasi inutile sottolineare quanto questa verità fondamentale renda appropriata e ammirevole la generosità di Lord Weidenfeld nel creare questa cattedra per professori invitati, alla quale ho l'onore di essere chiamato per primo.

Secondo un copione tipicamente americano, la *quête* della letteratura comparata si è rapidamente trasformata in una professione organizzata. Si sono moltiplicate le cattedre, le riviste, le biblioteche specializzate e le tesi di dottorato. Forse questa età dell'oro è già finita. Con la morte naturale dei grandi maestri profughi stanno scomparendo le condizioni indispensabili di multilinguismo, di cultura greco-latina e ebraica, e la necessità evidente – quando è possibile – di leggere i testi in lingua originale. Oggi nelle università la letteratura comparata viene troppo spesso praticata – se viene praticata – su traduzioni. È imminente il suo amalgama con i dipartimenti di lingue moderne minacciati di scomparsa, con i «corsi-base» sulla civiltà occidentale e con le nuove richieste di pan-etnicità e di studi «globali». Sono sempre più numerosi i programmi di corsi dove la «letteratura comparata» è diventata sinonimo della lettura «di grandi opere che bisognerebbe comunque aver letto, di preferenza in edizione tascabile e in lingua anglo-americana». Oppure esprime la risoluzione frequente, non priva di giustificazione, di porre i classici, troppo a lungo prepotenti e ormai polverosi, sullo stesso piano – o nell'ombra – di tradizioni afro-americane, chicane o amazzoniche più estroverse (questo spostamento l'aveva già tentato un brillante comparatista, Maurice Bowra).

Attualmente, l'insegnamento e la ricerca più tradizionali della letteratura comparata sono fiorenti nei paesi ex-comunisti. Alcuni centri in Russia e in Europa Orientale sono fra i più produttivi ed entusiasti. Anche qui, la necessità naturale di imparare le lingue, l'esperienza amara dell'esilio, anche se all'interno del paese, la problematica spesso irrisolta dell'identità storica e linguistica, fanno della letteratura comparata un metodo adatto alla situazione. Ma le profezie sono futili. Possiamo soltanto suggerire l'ipotesi seguente: l'istituzione di questa cattedra per professori invitati a Oxford, la speranza che sia creato in seguito un corso completo di letteratura comparata – e non soltanto europea – diretto da un professore, si verificano in un periodo di incertezze assai profonde, potenzialmente fertili, per questa materia.

Ma si tratta davvero di una materia? Può distinguersi dalle pratiche di comparazione, di letture e di ricezioni parallele e contrastanti che ho brevemente menzionato e che costituiscono una parte naturale di ogni cultura informata? Forse il com-

paratista – nel senso di un professionista riconosciuto – si sveglierà (dovrebbe svegliarsi) una mattina convinto che, come il Monsieur Jourdain di Molière, lui e i suoi colleghi hanno soltanto «parlato in prosa».

Le brevi risposte che cercherò di dare a queste domande saranno inevitabilmente personali. Non posso sperare di rappresentare l'insieme di questa area ibrida e proteiforme. Possa guidarmi Goethe, il quale afferma nello yiddish di Francoforte che «ogni uomo profetizza a partire del suo piccolo libro personale»!

Nelle materie umanistiche (espressione fiera e triste), la ricerca di definizioni sistematiche produce quasi sempre sterili tautologie. Nelle scienze, la «teoria» ha un significato preciso e dei criteri d'invalidazione. Questo non è vero nelle materie umanistiche, dove ciò che viene battezzato «teorico», come abbiamo imparato recentemente a nostre spese, produce un gergo arrogante. Nel campo dell'esperienza e del giudizio estetici e letterari, la «teoria» è soltanto un'intuizione soggettiva o una narrazione descrittiva diventata impaziente. Pascal ci ricorda che il campo della *finesse* non è quello della geometria.

Penso che la letteratura comparata sia, nel migliore dei casi, un'arte esatta ed esigente della lettura, un modo di ascoltare atti linguistici orali e scritti che mette in rilievo determinati elementi di tali atti. Questi elementi non vengono trascurati nelle altre forme di studi letterari, ma vengono privilegiati nella letteratura comparata.

Ogni lettura implica la storia e le basi della lingua. La letteratura comparata, mentre è attenta ai contributi della linguistica formale e astratta, s'immerge e trova il proprio piacere nella generosa diversità delle lingue. La letteratura comparata ascolta e legge dopo Babele. Parte dall'intuizione, dall'ipotesi che, ben lungi dall'essere un disastro, la molteplicità delle lingue umane – circa ventimila sono state parlate in epoche diverse su questo piccolo pianeta – è stata la condizione necessaria che ha permesso all'umanità di percepire, di articolare, di «ridisegnare» il mondo dell'esistenza in una libertà multiforme. Ogni singola lingua elabora i fatti della realtà esistenziale, dei «dati» (*les données immédiates*) in modo specifico. Tutte le finestre della casa delle lingue si aprono su temporalità e paesaggi diversi, su suddivisioni diverse dell'arco dell'esperienza

percepita e classificata. Nessuna lingua divide il tempo o lo spazio esattamente come un'altra (osservate i «tempi verbali» dell'ebraico, se così possono essere definiti). Nessuna lingua ha gli stessi tabù di un'altra (di qui il profondo dongiovannismo insito nel fare l'amore in lingue diverse); nessuna lingua sogna proprio come un'altra. La scomparsa di una lingua, per quanto distante, per quanto priva di successo o di diffusione storico-materiale, significa la morte di una visione del mondo, di un modo di ricordare il passato, di esprimere il presente e il futuro. Una lingua veramente morta è insostituibile. Chiude quelle «ferite di possibilità» che, secondo Kierkegaard, erano indispensabili all'evoluzione della nostra umanità. In questa fine del Novecento, tale chiusura è forse un trionfo per la tecnocrazia dei media e del mercato globale. Forse agevola l'*imperium* delle catene di *fast-food* e dei satelliti televisivi. Per le potenzialità decrescenti della mente umana, è distruttiva.

Rallegrandosi della diversità caparbia di Babele, la letteratura comparata privilegia un principio duplice. Il suo scopo è di delucidare la quiddità, il nucleo autonomo di «senso del mondo» storico e attuale (il *Weltsinn* di Husserl) del linguaggio e di chiarificare, per quanto sia possibile, le condizioni, le strategie, i limiti di comprensione e i malintesi reciproci fra le lingue. In breve, la letteratura comparata è un'arte della comprensione imperniata sulla possibilità e sulle sconfitte della traduzione. Ho cercato di mostrare altrove come questo processo inizi all'interno di una lingua data, e come gli individui, le generazioni, i sessi, le classi sociali, le professioni, le ideologie passate e presenti «traducano» ogni volta che si sforzano di capire qualsiasi discorso comunicativo all'interno della loro propria lingua. Questo procedimento estremamente complesso, ontologicamente enigmatico – com'è possibile che ci capiamo davvero, che riusciamo a decifrarci l'un l'altro, sia pur sempre imperfettamente? – diventa perfettamente visibile e cruciale in situazione interlinguistica, quando si attraversano i confini linguistici.

Ogni aspetto della traduzione – la sua storia, i suoi mezzi lessicali e grammaticali, le varietà di approcci che vanno dalla versione interlineare parola per parola all'imitazione più libera o all'adattamento metamorfico – è d'importanza fondamentale per il comparatista. Il commercio fra lingue, fra testi appartenenti a periodi o generi letterari diversi, le interazioni com-

plesse fra una nuova traduzione e quelle che l'hanno preceduta, l'antico ma sempre vivace scontro d'ideali fra «lettera» e «spirito» formano la sostanza stessa della letteratura comparata. Studiare ad esempio alcune delle cento versioni e passa dell'*Iliade* e dell'*Odissea* in inglese significa rivivere lo sviluppo della lingua inglese da Caxton a Walcott (sarebbe più corretto parlare di «lingue» al plurale); significa aprire uno scorcio sulle mutazioni dei rapporti fra la sensibilità britannica e le rappresentazioni del mondo antico; significa osservare Pope mentre legge Chapman e Dryden in quanto lettori di Omero, e osservare Pope stesso che legge Omero come attraverso lo specchio illuminante di Virgilio. Lo studio del *Cathay* di Pound o del *work-in-progress* di Christopher Logue sull'*Iliade* ci sbatte in faccia il miracolo scandaloso di traduzioni supreme fatte nell'ignoranza della lingua di partenza, in una specie di osmosi fra intuizioni che potrebbe, se soltanto sapessimo come funziona, condurci fino al cuore del mistero del linguaggio. Inoltre l'ascolto attento dei falimenti o delle incompletezze persino nelle migliori traduzioni ci aiuta a mettere in luce il residuo vivificante dell'intraducibile, quella specie di *genius loci* presente in ogni lingua. Malgrado tutti i nostri sforzi, *bread* non tradurrà mai completamente la parola *pain*. Che cosa è *Heimat* in inglese, in francese o in italiano?

Questa priorità del problema della traduzione nella letteratura comparata è direttamente collegata a quello che, secondo me, è il suo secondo punto focale. Vale a dire la disseminazione e la ricezione delle opere letterarie attraverso il tempo e lo spazio. Il vecchissimo tema dell'«influenza» è per forza vago. Gli scrittori hanno una consapevolezza intuitiva – «assimilata dall'aria ambiente», dall'atmosfera del tempo e dalle notizie che circolano – dei libri che non hanno letto. Ma un esame attento della storia delle pubblicazioni (che risale forse ai papiri vergati o dettati da Eraclito), della vendita e del trasporto dei libri e dei periodici, delle biblioteche disponibili o meno in qualsiasi periodo e area, ci offre illuminazioni vitali. Chi leggeva, chi era in grado di leggere quali testi e quando? A quali passi scelti, recensioni, citazioni e traduzioni degli idealisti tedeschi poteva realmente attingere Coleridge? Cosa sapeva esattamente Dostoevskij di Dickens o di Balzac? Quanto tempo avevano messo – questa domanda assillava Nabokov nella sua magistrale e pun-

tigliosa edizione dell'*Eugenio Onegin* – le traduzioni-imitazioni francesi di Byron a raggiungere il Caucaso? È possibile che Shakespeare fosse a conoscenza dell'Omero tradotto da Chapman quando scrisse *Troilo e Cressida*?

Anche la domanda simmetrica mi sembra altrettanto significativa. Perché certi autori, libri, movimenti letterari «passano» (per usare una locuzione francese) mentre altri rimangono caparbiamente radicati nella loro lingua d'origine? A dispetto della sua immensa complessità verbale e lessicale, Shakespeare «passa», persino a livello di fumetto, nelle lingue del mondo. Invece Racine, dotato secondo me di altrettanta forza drammatica e a volte persino più adulto per via della sua impareggiabile capacità di sintesi, non «passa». Il *Tito e Berenice* (1676) di Thomas Otway è, più o meno, il solo tentativo ispirato di trasferire nella lingua inglese la realtà monumentale di Racine. Sir Walter Scott è la fonte dello storicismo romantico da Madrid a Odessa, mentre George Eliot rimane essenzialmente una presenza nazionale. Sono altrettanto istruttivi gli esempi di sopravvalutazione, di esaltazione di uno scrittore al di sopra del suo vero rango d'origine attraverso la traduzione o la mimesi. Poe diventa un grandissimo poeta-pensatore grazie a Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Charles Morgan entra all'Académie Française. Nei campus del Nebraska la decostruzione è una religione integralista.

Non ci sono spiegazioni già pronte. La difficoltà linguistica intrinseca non sembra un fattore determinante: vedi il Rabelais di Urquhardt o le traduzioni tedesche, italiane e francesi dell'*Ulisse* di Joyce; vedi le luminose versioni francesi che Pierre Leyris ha dato delle poesie di Gerard Manley Hopkins. A volte si tratta di un incidente biografico: se Roy Campbell fosse vissuto abbastanza a lungo per realizzare la sua intenzione ricorrente di tradurre *I Lusitani* di Camões, questo capolavoro della letteratura europea sarebbe probabilmente entrato nel canone anglo-americano delle opere riconosciute. Troppo spesso non conosciamo un motivo valido. Ma la fenomenologia dell'intraducibile, del non-tradotto, del «non-ricevuto» (*le non-recevoir*) è una delle sfide più raffinate negli studi comparativi.

Una postilla banale ma indispensabile è legata a questi due centri d'interesse privilegiati. Nessuno studioso di letteratura comparata conosce un numero sufficiente di lingue. Si diceva

che Roman Jakobson ne sapesse diciassette, ma «tutte in russo». René Etiemble sosteneva che persino un europeista dovesse avere una certa conoscenza del cinese e dell'arabo. Per la maggior parte di noi, tali requisiti sono sogni che ci fanno sentire in colpa o ci ricordano Joseph Needham! Tuttavia, proprio perché molto del suo lavoro si basa su traduzioni, fosse soltanto della Bibbia ebraica, il comparatista sarà sempre attentissimo alle questioni di traduzione e di disseminazione che ho evocato.

Gli studi tematici formano il terzo «centro di gravità» della letteratura comparata. L'analisi, compiuta in particolare dai formalisti russi e dagli antropologi strutturalisti, ha accertato la notevole economia di motivi, le regole fisse e ricorrenti nelle tecniche narrative prevalenti nelle mitologie, nelle fiabe e nei racconti di tutta la letteratura mondiale. Storie di tentazioni e scelte triplici – fra tre strade, tre cofanetti, tre figli, tre figlie, tre fidanzate possibili collegano Edipo a Re Lear, Lear alla famiglia Karamazov, e innumerevoli varianti di questa struttura fondamentale alla fiaba di Cenerentola. Qualcuno sostiene che esiste, per citare Robert Graves, «una storia, una storia soltanto», quella della «*quête*». L'episodio dell'esecuzione per vendetta in *Ti ucciderò* di Mickey Spillane trae forse la sua innegabile forza dall'uccisione rituale del re-sacerdote di cui Frazer ha cercato di repertoriare tutte declinazioni nel *Ramo d'oro*. In Occidente, l'arte, la musica, i film del Novecento si sono rivolti senza tregua alla mitologia classica: a Edipo, a Elettra, a Medea, a Odisseo, a Narciso, a Ercole, o a Elena di Troia. Il mio studio delle *Antigoni* è stato pubblicato nel 1984. È già superato. Da allora è apparsa una dozzina di nuovi adattamenti teatrali, narrativi e lirici di quel *sad song*, come lo chiamava Chaucer. Una bibliografia recente del tema di Faust nel teatro, nella poesia, nel romanzo, nei film e nella musica si estende per vari volumi ed è incompleta.

Qui solchiamo acque profonde, forse infide. Perché questa economia di invenzione? Ho azzardato l'ipotesi che i miti greci primordiali coincidano, per certi versi, con le origini della grammatica indoeuropea. Le fiabe sull'identità incerta o contestata riecheggerebbero la determinazione graduale, esitante, della prima e della seconda persona del singolare; la leggenda secondo la quale Elena era rimasta innocentemente in Egitto mentre un fantasma identico a lei viveva a Troia e ne causava la

distruzione potrebbe conservare tracce dello sviluppo di quelle risorse grammaticali davvero fantastiche che sono le ipotetiche e le affermazioni contro-fattuali. Per chissà quale motivo, alla scorta classica è stato aggiunto soltanto un tema narrativo (Goethe stesso indicava il rapporto di filiazione fra Faust e Prometeo): si tratta del mito di Don Giovanni, un tema inconcepibile prima delle interpretazioni cristiane della sessualità e della dannazione. Inoltre è probabile che i meccanismi di tema e variazioni, essenziali per la musica, siano iscritti anche nel linguaggio e nel procedimento descrittivo. È possibile che il metodo «formulaico» che permette di raccontare la stessa storia in modi diversi – vedi i nostri film western – sia un istinto che ha forza quasi genetica. Quando i sostenitori dell'attuale «post-modernismo» dichiarano che «l'epoca in cui si raccontavano le grandi storie è finita», vale la pena ricordare che l'invenzione di queste storie è finita da molto tempo e che, come nella fisica quantistica, il tempo letterario è reversibile: oggi l'*Odissea* viene dopo *Ulisse* di Joyce (cfr. Borges) e gli argonauti delle epopee greche ed ellenistiche sono preceduti da *Star-Trek*.

Mi sia concesso di ripetere che il costante interesse per le lingue naturali, l'indagine sulla ricezione e l'influenza dei testi, la consapevolezza delle analogie e variazioni tematiche fanno parte di tutti i tipi di studi letterari. La letteratura comparata dà un peso particolare a questi temi e alle loro interazioni creative. Alla luce di questa enfasi particolare e, di nuovo, in modo evidentemente personale, vorrei indicare alcuni campi per la ricerca e lo sviluppo futuro di questa disciplina.

In Europa il patrimonio di conoscenze, i modi del ragionamento e dell'identificazione nascono dalla trasmissione dell'antichità classica e dell'ellenismo all'Occidente. Questa trasmissione è imperniata sul ruolo della filosofia e della scienza musulmana nell'Europa mediterranea. Rievoca un momento unico di coesistenza fra islam, giudaismo e cristianesimo, fra l'ebraico, l'arabo, il latino e i «volgari» che ha prodotto (l'Europa non avrebbe mai più conosciuto un simile armistizio spirituale). C'è una carenza quasi scandalosa di ricercatori, di storici o di critici specializzati nella storia delle idee e della letteratura in grado di leggere o valutare l'influenza musulmana sull'Europa neo-latina. Da dilettante, sono convinto che questa mancanza abbia provocato gravi lacune e distorsioni nelle to-

pografie dei nostri sentimenti e pensieri. Azzarderei l'ipotesi che, oltre alla medicina, alle scienze naturali e ai frammenti filosofici della Grecia antica, ci siano pervenute molte altre cose. Malgrado l'iconoclastia musulmana (così spesso esagerata nelle descrizioni occidentali), spezzoni, o forse più che spezzoni, potrebbero essere sepolti in citazioni e aver trovato un'eco nella cultura medievale (non vedo altra spiegazione per il fatto che Chaucer associ Antigone al suo *sad song*, il suo canto triste o *threnos*). In questo campo ci aspetta ancora molto lavoro.

Questo è vero anche per tutto il campo neo-latino. Nel succedersi delle sue forme lessicali e grammaticali, il latino rimane centrale nella giurisprudenza, nella politica, nella filosofia, nelle scienze e nella letteratura d'Europa dalla caduta dell'impero romano alla fine dell'Ottocento. In modo evidente, è l'idioma delle proposte filosofiche e scientifiche, del dibattito e della critica da san Tommaso d'Aquino a Leibniz, da Bacone a Copernico, Keplero e Newton. Le tesi universitarie vengono scritte e sostenute in latino. Ma questo vale anche per la letteratura. In questa lingua ubiqua vengono scritti drammi, parole di canzoni, satire, epopee, dal Portogallo alla Polonia. Il latino ha assicurato la fama di Milton fuori dall'Inghilterra. Baudelaire è in grado di scrivere versi in latino, e lo fa, come d'altronde Tennyson o Hopkins. Ma questa sfera d'influenza è ben più ampia. È quasi impossibile interpretare con coerenza la retorica delle letterature europee, i concetti chiave di sublime, di satira, di comico che esse incarnano e articolano senza una corretta percezione dell'«implicazione» latina, dei negoziati ininterrotti, spesso quasi inconsci, tramite i quali l'autore in volgare si avvicina o prende le distanze dallo stampo latino. Questo fattore è altrettanto determinante per Dante che per Swift o Dryden; è altrettanto cruciale per Corneille e per Valéry. Il neolatino può essere una lingua molto difficile. Il fatto brutale che soltanto pochi fra noi siano in grado di capirlo in modo adeguato ha lasciato un baratro accanto al vero perno degli studi comparativi europei. Anche qui, ci aspetta un lavoro necessario e affascinante.

Una poesia, una commedia o un romanzo non possono mai essere completamente separati dalle illustrazioni o dalle altre opere d'arte che hanno ispirato, dagli adattamenti musicali,

dai film, dalle versioni radiofoniche e televisive che si basano su di essi. Roman Jakobson chiamava «trasmutazioni» questi spostamenti di un testo attraverso altri media. Queste trasmutazioni mi sembrano vitali per le discipline che si occupano della comprensione e della valutazione in letteratura comparata. Ho cercato in altra sede di mostrare che i diversi adattamenti musicali della stessa poesia di Goethe o di Eichendorff proposti da Schubert, Schumann e Hugo Wolf costituiscono un procedimento appassionante di *placement*, di collocazione ermeneutica e critica (il termine *placement*, coniato da F. R. Leavis, rimanda precisamente al *setting*, all'adattamento). C'è una relazione strettissima, quasi esponenziale, tra l'*Otello* e il *Falstaff* di Verdi da una parte e la comprensione di Shakespeare nell'Europa tardo-romantica dall'altra. Le vite di *Amleto* si svolgono anche in forme diversissime nelle opere liriche, nei film, nei dipinti e persino nei balletti che la tragedia ha ispirato. Per generazioni di lettori d'Europa continentale la *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge è stata il prodotto angosciante delle illustrazioni di Doré. Oggi, le tecniche esatte di riproduzione, codificazione e trasmissione elettronica e, fra poco, le tecnologie audiovisive della «realtà virtuale» avranno effetti quasi imprevedibili sulla ricezione del linguaggio e del linguaggio nella letteratura. Il senso di metamorfosi che caratterizzava gli studi comparativi diventerà certamente un senso di mutazione. Ma non avveniva forse così quando i pittori greci rappresentavano sui vasi Orfeo o Achille, quando Daumier dipingeva Don Chisciotte o quando Liszt componeva le sue «traduzioni» puramente strumentali di Petrarca?

Nelle prossime settimane terrò una serie di conferenze sul canto delle Sirene dalla Grecia arcaica a Joyce, Kafka e Magritte. Ho scelto in parte questa introduzione tematica a causa del ruolo fertile della musica e delle arti. L'iconografia, nel senso in cui fu praticata da Aby Warburg, Panofsky e dalla tradizione del Courtauld Institute, la storia e la filosofia della musica alla maniera di Adorno, formano una parte fondamentale della letteratura comparata.

Infine vorrei indicare un campo che è, lo ammetto, una mia passione personale. All'infuori della logica formale e matematica, tutta la filosofia, tutta la metafisica è un atto linguistico. In filosofia, nessun argomento e nessuna visione del mondo pos-

sono essere separati dal linguaggio, dallo stile, dalla retorica, dai mezzi di presentazione e di illustrazione che la esprimono. Questo non è soltanto ovvio quando cerchiamo di capire e di interpretare virtuosi del linguaggio e dell'uso poetico quali Platone, sant'Agostino, Pascal o Nietzsche. È vero di ogni testo filosofico-metafisico-teologico. Le dottrine politiche di un Hobbes o di un Rousseau sono parte integrante della loro «stilistica», della *techné*, del ritmo e delle drammatizzazioni dei loro discorsi. Quali erano le pressioni che lo spagnolo materno, l'olandese e l'ebraico acquisiti esercitarono su Spinoza nella scelta e nell'elaborazione del suo latino marmoreo, atemporale, di quel latino che sottintende il greco di Euclide? Possiamo dissociare la voce personalissima del *Tractatus* di Wittgenstein dalla storia dell'aforisma tedesco, e in particolare dall'uso che ne fa Lichtenberg? Anche qui, le questioni di traduzione sono d'importanza centrale. Proprio come nella poesia, le parole e i mezzi stilistici della filosofia e della metafisica sono concentrati fino a una densità di significati potenziali, di domande rivolte a se stesse e ai lettori tali da trasformare persino i tentativi di traduzione più letterali, meno cauti, in una complessa operazione di commento. Vi è più di un'iperbole nell'affermazione di Heidegger secondo cui le traduzioni inadeguate e errate del sostantivo o del verbo «essere» in greco classico hanno determinato la storia intellettuale e forse politica dell'Occidente.

Questo è un campo dove tutte le risorse del comparatista in riferimento alle lingue, alla disseminazione, alla ricezione e al ricorso² tematico entrano in gioco. Persino il pensiero più astratto, quando viene verbalizzato (è possibile un pensiero pre-verbale?), ostenta il suo idioma. Acquista «un indirizzo locale e un nome». Secondo me non c'è niente di più affascinante e propizio all'ermeneutica del tentativo di osservare e delucidare l'«intertestualità» della filosofia e della poetica, di ascoltare la musica che abita il pensiero.

L'Europa attraversa un periodo poco consolante. Gli ideali, i sogni pragmatici che erano diffusi nel 1945 si sono appassiti in una burocrazia piena di rancore. In modo quasi incomprensibile dopo i massacri del 1914 e del 1945, il nazionalismo im-

pazzito, gli odi tribali, l'intolleranza religiosa ed etnica divampano di nuovo: nei Balcani, in Irlanda del Nord, nel Paese Basco e nei nostri centri urbani. La nozione di una concordia europea, tranne che a un livello commerciale, fiscale o mercantile – ma persino qui l'accordo è raro – sembra sempre più distante delle attese realistiche. Per certi aspetti la Manica oggi è più larga che all'epoca in cui la Gran Bretagna, durante il Rinascimento e l'Età Augustea, oppure nei decenni del Romanticismo, era più vicina all'Europa continentale. In modi paradossali, lo statuto di lingua planetaria, di solo «esperanto» efficace per la scienza, il commercio e la finanza ha allontanato ancora di più l'inglese dall'eredità post-latina e tedesca del resto dell'Europa.

Sarebbe una fatua vanteria supporre che possa avere un qualche effetto una richiesta o un contributo personale, specie se proviene dall'ambiente dell'università, sospetto perché ancora in parte protetto e chiuso. La prepotenza del denaro e dei mass media deride la voce dell'intellettuale – una parola che può essere usata soltanto con una notevole dose d'ironia e di rimorso. Chi siamo per fare la predica agli altri? Quale vanità, quale tradimento sono più tristi di quelli di molti chierici di fronte alla seduzione o alla minaccia politica?

Tuttavia la generosità che ha permesso la creazione di questa cattedra, la collaborazione prevista fra questo programma di letteratura comparata e altri rami degli studi europei sono segni di una tendenza positiva. La storia delle relazioni organiche fra la Gran Bretagna e il continente, delle relazioni – oggi assolutamente decisive per il nostro futuro – fra l'Europa Occidentale e Orientale, lo studio delle fondamenta dello spirito sulle quali potrebbe essere costruita una potenziale comunità europea, tutto questo troverà il suo posto a Oxford. Duns Scoto e Erasmo sono invitati a tornarvi.

In questo progetto si annida una piccola ma autentica speranza. E se esiste una malattia cronica che dovrebbe colpire ogni insegnante, è proprio la speranza.

2 In italiano nell'originale (*ndt*).