

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

1^a 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. Riscrittture 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. Perimetrazione 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

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

Indice dei nomi 321

Gli autori 333

5

Riscrittture

di Irene Fantappie

1. Costellazioni

Dopo aver ascoltato il racconto della fuga di Enea da Troia, Didone – così narra Virgilio – «è consunta da chiuso fuoco» («caeco carpitur igni»; *Eneide*, IV, v. 3). La passione avvampa nel petto della regina di Cartagine. Se però Didone decide di non soffocare i suoi sentimenti per l'eroe troiano è soprattutto grazie alle parole della sorella Anna, che la conforta e la incoraggia. La vicenda di Didone narrata nel quarto libro dell'*Eneide* avrà, come tutti sanno, un tragico finale, ma il consiglio di Anna – «un anima soror», che ama Didone «più della luce» (ivi, v. 31) – era dato a fin di bene; sono gli dèi a volere altrimenti.

Oltre mille e cinquecento anni dopo, a Venezia, si stampa una storia molto simile a quella di Virgilio. L'autore è Pietro Aretino. L'eroe protagonista, fuggito dalla città natale in fiamme, dopo una lunga traversata in mare giunge nella casa di una signora alla quale racconta la sua tragica vicenda. La signora s'innamora di lui e gli si concede, nonostante il voto di fedeltà al marito defunto; dopo la sua partenza si toglierà la vita. *Ça va sans dire*: a spingerla a seguire il proprio cuore sono state le parole della sorella, che pure troviamo un po' cambiata. Alla confessione dell'infesta passione di Didone, infatti, la sorella – che «pigliava le cose pel dritto» – reagisce ridendo cinicamente, facendosi «beffe del suo boto e del suo pianto» (Aretino, 2005, p. 325). D'altra parte la figura della sorella non è l'unico elemento ad aver subito una radicale trasformazione: gli dèi – importante motore dell'azione narrata nell'*Eneide* – sono scomparsi, e i personaggi agiscono con motivazioni tutt'altro che nobili. Il protagonista abbandona colei che lo ama senza alcuna valida ragione; non di certo per andare a fondare Roma, perché da Roma è appena scappato. Il novello *pius Aeneas* infatti, divenuto capofila degli ingannatori di donzelle, non è reduce da una strenua battaglia sotto le mura di Troia bensì è scampato alle razzie compiute dai lanzichenecchi durante il sacco di Roma del 1527; ha dunque improvvisato una fuga vigliacca e frettolosa durante la quale ha arraffato quanto poteva (scarpe, tovaglie, ma non certo una statua dei Penati). Per giunta il protagonista infligge alla donna uno smacco gratui-

Virgilio a Venezia

to dicendole di doverla lasciare perché destinato a fondare una città, cosa che nel testo di Aretino suona come la più assurda delle scuse. L'elemento che conferiva alla trama dell'*Eneide* una spiccata tensione ideale è diventato, nel *Dialogo* aretiniano, che è del 1536, la «destra via da licenziarmi da una signora» (ivi, p. 326).

Shakespeare
a Vienna

Un altro esempio, diverso sotto ogni punto di vista e quindi utile per avvicinarsi a un problema così sfaccettato e refrattario alle teorizzazioni monolitiche come quello della riscrittura: il xx secolo si apre a Vienna con la nascita di una rivista dalla copertina rosso fuoco, "Die Fackel", sulla quale è disegnata in primo piano una fiaccola mentre sullo sfondo compare la città che a quel tempo è ancora capitale di un vastissimo impero. Proprio nel momento in cui quell'impero crolla, ovvero durante la Prima guerra mondiale, Karl Kraus, fondatore della rivista, smette di "dar fuoco" a Vienna con le sue tirate di critica politica e sociale per dedicarsi a un progetto apparentemente poco congruo al momento storico. Riprende in mano l'amato Shakespeare – quei drammi che non mancavano in nessuna libreria borghese e in nessun cartellone dei teatri viennesi –, non confrontandosi però con il testo originale, scritto in una lingua che non conosceva, bensì con alcune celeberrime traduzioni del Bardo allestite nel secolo precedente, vere e proprie pietre miliari della cultura di lingua tedesca: quelle di Schlegel, Tieck, Voss. Kraus le mette a confronto, scegliendo poi per ogni verso o frase la traduzione che gli pare più "shakespeariana". Monta insieme questi frammenti e costruisce un nuovo Shakespeare, uno Shakespeare tedesco del quale egli non ha scritto una sola parola (ad eccezione di qualche giuntura tra un frammento e l'altro); eppure questo è lo Shakespeare di Kraus. Il contributo di Kraus consiste nell'aver composto questo singolare mosaico, nell'aver inoltre espunto intere scene che riteneva meno riuscite, e infine nell'aver reso pubblica questa collezione di "perle" presentandola come opera sua – sia quando la dà alle stampe, definendola uno scritto proprio; sia a teatro, dove la recita al suo pubblico come se fosse una delle sue violente invettive contro l'ipocrisia della Vienna del tempo; sia alla radio, dove la usa come arma nella lotta che conduce contro un nemico personale, il regista Max Reinhardt.

La riscrittura, un
universo eterogeneo

I nomi Enea o Didone non compaiono mai nel testo di Aretino, eppure esso intrattiene una stretta quanto evidente relazione con il capolavoro di Virgilio. Altrettanto stretto ed evidente è il rapporto tra il testo krausiano e i drammi di Shakespeare. Ogni epoca di ogni letteratura abbonda di opere del genere, che per così dire "prendono le mosse" da una o più opere precedenti. La lista dei possibili esempi è pressoché infinita: l'*Eneide travestita* di Giovanni Battista Lalli (1633) che si rifa a Virgilio; *Shamela* di Fielding (1741) a *Pamela* di Richardson (1740); *Ulysses* di Joyce (1922) all'*Odissea* di Omero; *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo (1801) a *Die Leiden des jungen Werthers* di Goethe (1774) e mille altri ancora. Si tratta di opere radicalmente diverse l'una dall'altra, non solo per periodo e per genere ma anche per il

modo in cui nascono e per la relazione che instaurano con il testo da cui derivano o con il contesto letterario in cui si situano. Non è un caso che la loro classificazione sia tutt'altro che univoca. Da una parte sono state utilizzate denominazioni diverse (oltre a *riscrittura* anche *trasformazione*, *rifacimento*, *rimaneggiamento*, *trasposizione* e molte altre ancora – per tacere di *rewriting*, *Umschreibung*, *reprise* ecc.); dall'altra, il concetto di riscrittura è diventato un iperonimo tanto ampio quanto vago.

Il primo problema legato alla questione della riscrittura è che – se la si analizza in prospettiva diacronica – essa risulta aver subito nei secoli un'evoluzione radicale, in conseguenza non soltanto di fattori intraletterari ma anche di fattori extraletterari (politici, storici, economici, culturali). Tali fattori possono inoltre essere tanto immateriali, come ad esempio il mutare del concetto di creazione letteraria, quanto materiali, come il trasformarsi del supporto della scrittura: fondamentale ad esempio è il passaggio dal manoscritto alla stampa (cfr. tra gli altri Eisenstein, 1979; Ong, 1982; Quondam, 1983). Una precisa definizione trans-storica della riscrittura risulta estremamente difficile, se non si vuole cedere a grossolane semplificazioni. Non meraviglierà quindi che nei manuali di letterature comparate non esistano quasi mai voci dedicate specificamente a questo problema, né che chi ha offerto trattazioni ad ampio raggio di questo concetto abbia evitato di cristallizzarlo in definizioni proponendo piuttosto immagini calzanti: quella di *palinsesto*, ad esempio, che lo studioso francese Gérard Genette ha sviluppato nel suo omonimo libro la cui prima edizione risale al 1982. Un palinsesto è una pergamena sulla quale ci sono due testi sovrapposti, il più antico dei quali non risulta essere completamente cancellato bensì rimane visibile in trasparenza (cfr. Genette, 1982).

Anche quando osservato in dimensione sincronica il problema della riscrittura dà luogo a definizioni e corollari estremamente disomogenei, a seconda dell'approccio e della metodologia usata. Recentemente lo si è spesso inteso in maniera molto ampia, spesso muovendo dalle considerazioni nate dal dibattito nato alla fine degli anni Sessanta attorno alla questione dell'intertestualità (oltre al cap. 3 di questo volume, cfr. Allen, 2000; Bernardelli, 2013). Julia Kristeva (alla quale si deve l'invenzione del suddetto termine, per il quale si è rifatta anche a Bachtin e al suo concetto di *polifonia*) scrive: «Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo» (Kristeva, 1969, trad. it. p. 121). Roland Barthes riprende alcune idee di Kristeva quando sostiene che l'opera non debba più essere vista come «prodotto finito, chiuso» bensì come «produzione in corso, connessa ad altri testi, altri codici (è l'intertestualità), collegata alla società, alla Storia, non in modo determinista, ma citazionale» (Barthes, 1973, trad. it. p. 181). Per Barthes la lettura consiste di conseguenza nell'individuare lo «sbocco del testo su altri testi, altri codici, altri segni» (ivi, p. 184). Più in generale, se si pone l'accento sul fatto che ogni testo è fatto di altri testi, non c'è opera che non possa e debba essere considerata una riscrittura. Boitani ri-

Prospettiva
diacronica

Prospettiva
sincronica:
accezione ampia
di riscrittura

leva come tutto dopo l'*Iliade* sia, più o meno direttamente, una riscrittura (Boitani, 1997, p. 8).

Prospettiva sincronica:
accezione ristretta
di riscrittura

D'altra parte il concetto di riscrittura può essere anche inteso in un'accezione più ristretta, il che permette di dar conto della specificità di alcuni testi. È indubbio, ad esempio, che l'*Orlando furioso* non sia pensabile senza le precedenti narrazioni del ciclo carolingio e bretone; ma è altrettanto evidente come l'opera ariostesca intrattenga con esse un rapporto diverso da quello che lega – per rimanere nella stessa epoca e sugli stessi temi – *Girone il Cortese* (1548) di Luigi Alamanni al romanzo bretone in prosa *Guiron le Courtois*, scritto intorno al 1235. Alamanni rielabora un testo preciso che segue per lo più alla lettera, riprendendone puntualmente sia la trama sia i personaggi sia la maggior parte delle espressioni. Per contro, *Girone il Cortese* non può in alcun modo essere considerato solo una traduzione: non soltanto perché il romanzo in prosa viene volto in versi, ma anche perché Alamanni riscrive il romanzo facendo in modo che nel suo poema sia rispettata l'unità d'azione raccomandata da Aristotele, in consonanza con la tendenza dell'epoca che tenta di rielaborare le storie cavalleresche sull'esempio dell'epica antica.

L'accezione ristretta di riscrittura permette inoltre di rendere oggetto di analisi critica alcuni testi che, pur generati da processi intertestuali molto simili a quelli che abbiamo visto per Aretino o Kraus, sono spesso stati ignorati dalla critica perché afferenti a generi che, nella gerarchia che regola il canone letterario, risultano marginali, o non letterari, o non sono considerati come generi *tout court*: l'*editing*, l'antologia, la critica letteraria. Questa è la posizione, tra gli altri, di André Lefevere, che distingue tra *writing* e *rewriting* e include in quest'ultima categoria, come vedremo, testi di tutte le epoche che «manipolano» (Hermans, 1985) opere preesistenti per adattarle a un pubblico o a un diverso «universo discorsivo» (Lefevere, 1992).

2. Che cos'è la riscrittura. La riscrittura come paradosso

Nell'ambito delle letterature comparate, e più in generale della teoria della letteratura, la riscrittura costituisce un problema fondamentale. Occuparsene significa interrogarsi sul principio di mutamento/non mutamento della letteratura nel corso delle epoche storiche (le riscritture possono contribuire alle trasformazioni di forme e generi letterari tanto quanto alla loro persistenza e sedimentazione), oltre che sulla ridefinizione continua dei confini della letteratura stessa rispetto ad altre forme discorsive.

Riscrittura come paradosso:
ripetizione senza replica/variazione
dell'invariato

Ferma restando l'eterogeneità dell'universo della riscrittura, non è però impossibile riconoscere delle costanti. Se volessimo cercare il *fil rouge* che lega tutte le accezioni in cui la riscrittura è stata intesa, si potrebbe individuarlo nella natura paradossale della riscrittura stessa: riscrittura è ripetizione senza replica, e di conseguenza ripetizione che necessariamente comporta variazione, persino in assenza di intenzionali modifiche del testo di partenza. La ri-

scrittura è un testo “secondo” (perché è cronologicamente successivo a un altro testo, ma anche perché è fatta “secondo quel testo”) che eppure al tempo intende essere – ed è – anche “primo”, possedendo pieno diritto di entrare a far parte del canone di una letteratura o di dare a sua volta origine a riscrittura.

La messa in luce dell’aspetto paradossale può aiutarci a pensare in modo nuovo la riscrittura. Finora la riscrittura è quasi sempre stata associata a immagini bidimensionali: la pergamena scritta due volte, la tavoletta ricoperta di cera che viene spianata e incisa di nuovo, il disegno su una tela o un arazzo che viene intrecciato e poi intrecciato diversamente, e più in generale il foglio scritto e poi “riscritto sopra”. Tenendo a mente il carattere paradossale della riscrittura, però, ci si rende conto che tali figure bidimensionali funzionano solo se le si organizza *tridimensionalmente*. In altre parole, possiamo continuare a intendere il testo “primo” e “secondo” come il *sopra* e il *sotto* o come il *verso* e il *recto* di una superficie testuale bidimensionale, ma solo a patto di prendere questa superficie testuale bidimensionale e “organizzarla” tridimensionalmente, ottenendo una costruzione in cui tale *recto* e tale *verso* compongano un oggetto “terzo” e risultino indistinguibili. Possiamo dunque pensare la riscrittura come uno dei paradossi matematici più noti, ovvero come un nastro di Möbius. Esso è composto da un *recto* e un *verso*, eppure facendo scorrere la punta di un dito sul nastro ci si accorge che tali *recto* e *verso* sono indistinguibili: entrambi appartengono alla superficie, la superficie è composta da entrambi. Allo stesso modo, nella riscrittura il testo primo e secondo vengono esperiti entrambi come superficie testuale, come un *recto* e un *verso* organizzati in una combinazione “terza” e paradossale.

Al fine di compiere una (seppur aperta) sistematizzazione del complesso universo della riscrittura, nella prima parte del presente capitolo ci muoveremo per “assi”, e non soltanto perché questo è un modo efficace di affrontare l’eterogeneità diacronica e sincronica della riscrittura, ma anche e soprattutto perché questi assi ci permettono di collegare, di volta in volta, due poli opposti che stanno in relazione dialogica e creano un campo di tensione. Si tratta di poli inconciliabili tra loro eppure entrambi presenti nella riscrittura, e dunque in questo senso, appunto, elementi di un paradosso.

Il carattere paradossale delle riscritture emerge qualsiasi sia l’aspetto specifico preso in considerazione. L’autore, ad esempio: perché Kraus si arroga il diritto di dirsi tale se il contenuto di quel suo libro è in tutto e per tutto shakespeariano, e la lingua non è la sua bensì quella di alcuni traduttori tedeschi dell’Ottocento, soprattutto Schlegel? In una riscrittura, inoltre, ci sono spesso autori nascosti, oltre ai due più evidenti: Aretino non ha fatto derivare il suo testo direttamente da Virgilio (da cui pure riprende la trama e molti *tropi*), bensì ha copiato ampi passi di una traduzione quattrocentesca dell’*Eneide* ad opera di Tommaso Cambiatore da Reggio. I passi del *Dialogo* più fedeli a Virgilio, che parevano essere traduzioni di Aretino, sono stati scritti da Cam-

Tre “assi”
della riscrittura

Primo asse:
testo/processo

biatore, al quale dunque si deve buona parte della paternità delle frasi di questo testo; tale testo, per di più, è certamente passato dalle mani di Niccolò Franco o di uno degli altri poligrafi stipendiati da Aretino affinché gli fornissero brogliacci della letteratura degli antichi, che il «flagello dei principi» non sapeva leggere. Alla riscrittura corrisponde dunque un'autorialità complessa e ibrida, che può andare da un autore apparentemente al “grado zero” come Kraus fino a un *ensemble* di voci inestricabili e indistinguibili come nel caso di Aretino.

Poche tipologie di testo mettono in crisi il concetto di autore tanto quanto la riscrittura (e difatti alle riscritture ha dedicato grande attenzione chi ha parlato di «morte dell'autore», cfr. Barthes, 1968). In realtà, alla domanda su chi sia l'autore di una riscrittura è impossibile rispondere finché non ci si rende conto di uno degli aspetti paradossali della riscrittura stessa: ovvero che tale concetto designa al contempo sia testi letterari sia processi letterari. Vedremo che i primi non devono necessariamente essere ascritti allo/agli stesso/i soggetto/i dei secondi. Quello che va dalla riscrittura come testo alla riscrittura come processo letterario sarà dunque il primo asse della nostra analisi.

Secondo asse:
trasformazione
seria/satirico-
parodica

Dopo esserci interrogati sull'autore, occorre chiedersi che rapporto ci sia tra le riscritture e il testo da cui originano. In altre parole: come si riscrive? In che modo il testo secondo si relaziona al primo? Cerchiamo di capirlo tornando ai nostri due esempi. L'operazione krausiana è senza dubbio mossa dall'ammirazione per i drammi del poeta inglese, che lo scrittore austriaco considera non solo una sorta di enciclopedia del reale ma anche l'espressione compiuta di determinati principi etici e morali. Riscrivere Shakespeare in un'epoca in cui tutto sembra disfarsi in macerie significa voler offrirgli un tributo e produrne un'imitazione seria, riprendendone sia il testo sia il gesto autoriale. Al contrario, Aretino affronta Virgilio con intento dichiaratamente più iconoclasta. La gerarchia di valori su cui si regge l'*Eneide* viene pressoché rovesciata; l'autore del *Dialogo* restituisce in forme parodiche uno dei più famosi passaggi di quello che nella sua epoca è l'autore *par excellence*. Le riscritture possono dunque coprire tutto lo spettro che va dall'imitazione seria alla parodia più dissacrante (che spesso convivono inscindibili); questo sarà il secondo asse della nostra analisi.

Terzo asse: spazi
di memoria/vuoti

Infine, che rapporto c'è tra le riscritture e il loro contesto letterario? Perché riscrivere, e quali sono le conseguenze? La riscrittura può mirare sia all'appropriazione sia al recupero, sia all'espulsione dal canone sia al tentativo di strappare all'oblio e ridare al presente. La si può intendere come una nuova messa in scena dello “spazio di memoria”, fatta sia di pieni – nuovi modi di strutturare questo spazio, negoziati con il proprio contesto culturale – sia di vuoti, originati da processi di omissione, negazione, cancellazione.

Le riscritture di Kraus sono un tentativo di rielaborare lo spazio di memoria shakespeariano attraverso atti di – materiale – cancellazione (molte scene dei

drammi vengono espunte) ma anche di trascrizione, ovvero di ripetizione e restituzione al presente. Al presente Kraus vuole restituire, tra le altre cose, una determinata lingua: non quella inglese bensì *una* lingua tedesca, cioè quella di alcuni autori del XIX secolo, lingua che egli considera gravemente minacciata dai rivolgimenti storici e culturali d'inizio Novecento. Al contempo, con queste riscritture Kraus consolida il proprio *habitus* di scrittore, presentandosi come umile epigono ma anche legittimo erede del Bardo. Se invece Aretino pubblica una riscrittura parodica di Virgilio è perché intende esprimersi a favore di un'idea di creazione letteraria basata su un concetto di imitazione come appropriazione e come "furto", opponendosi in tal modo ai «pedanti» che hanno erudizione ma non «invenzione». Così come Virgilio «svaligiò Omero» (Aretino, 1997, p. 187), ora Aretino intende "svaligiare" Virgilio, usandolo – per riprendere una sua espressione – come Michelangelo usa i colori. Ciò ha come conseguenza anche processi di oblio e negazione: dei modelli letterari si deve infatti, secondo Aretino, mantenere non più di «quanto ritengano de la conoscenza de la madre e del padre gli uccelli che volano» (*ibid.*).

2.1. Primo asse: testo/processo Con riscrittura, come abbiamo detto, si intendono sia testi sia processi, sia prodotti letterari che modi di produzione letteraria: in altre parole, si parla di riscrittura riferendosi a un'opera che è una trasposizione di uno o più testi condotta in modo estensivo ed evidente, ma anche al processo del generarsi di quella stessa opera.

In entrambi i casi la riscrittura presenta un equilibrio paradossale e inscindibile tra ripetizione e (ri)creazione. Oggetto della riscrittura possono essere temi, personaggi, parti della *fabula*, strutture della narrazione, modelli e qualsiasi altro elemento o forma del testo letterario. Nel 1845 Alexandre Dumas riscrive il racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Nussknacker und Mausekönig* (*Schiaccianoci e il re dei topi*), originariamente pubblicato nel 1816, intitolandolo *Histoire d'un casse-noisettes*. Dumas riprende pressoché *in toto* lo spettro tematico di Hoffmann, e in particolare l'insistenza sul tema del doppio, ma trasforma la visionarietà perturbante con cui l'autore tedesco racconta la storia dello Schiaccianoci in un'ironia più leggera e compiaciuta. In questo capitolo non ci occupiamo di adattamenti, ovvero di riscritture che implicano il passaggio da un medium a un altro, ma è interessante sottolineare che è stata la riscrittura di Dumas, e non il testo di Hoffmann, a ispirare Čajkovskij per il suo balletto del 1892 che, anche grazie alla celebre interpretazione di Nureyev, sancirà definitivamente la popolarità della storia (parzialmente adattata poi anche come cartone animato da Walt Disney in *Fantasia*, 1940). Un caso, dunque, di riscrittura più fortunata dell'originale (di certo non l'unico: ad esempio il *Rifacimento dell'Orlando innamorato* di Boiardo ad opera di Francesco Berni, del 1541-42, ha relegato la sua fonte nell'oblio per almeno tre secoli).

La riscrittura
come testo
e come processo

Cosa si riscrive?
Ripetizione

La riscrittura come processo può inoltre focalizzarsi sui personaggi, come ad esempio *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (del 1699), in cui Fénelon conduce il giovane figlio di Ulisse, Telemaco, e il suo precettore, Mentore, in un viaggio attraverso paesi dell'antichità i cui problemi alludono chiaramente a quelli della Francia del suo tempo. Ancora, il processo di riscrittura può selezionare parti della *fabula* che vengono compresse, espanso, modificate, poste in un differente contesto; in *Ulysses* Joyce presenta una lunga serie di casi del genere. È invece il modello della *Nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau che Goethe sviluppa creando opere simili ma anche innovative, come il *Werther* (1774); da parte sua, Rousseau aveva produttivamente recepito e riadattato il modello di romanzo epistolare di Richardson.

Cosa si riscrive?
Ri-creazione

La trasposizione da cui si origina la riscrittura può avere come conseguenza mutamenti di molti tipi. Può cambiare l'ambientazione: la storia viene situata in altro spazio o tempo, oppure si racconta il prima e il dopo, come nei *sequel* e nei *prequel* (ad esempio *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, del 1966, è un *prequel* di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, del 1847). Inoltre può mutare la prospettiva (la storia viene raccontata da un altro punto di vista e assume così un altro significato), o ancora il genere letterario. Può anche verificarsi un cambiamento di tipo "ontologico": dal reale al fittizio o viceversa (resconti storiografici diventano fiction o viceversa). Tali cambiamenti comportano una modificazione del significato del testo.

Un caso particolarmente interessante è quello del passaggio di genere. Nella riscrittura dell'*Orlando furioso* pubblicata da Italo Calvino nel 1970 il poema ariostesco viene ri-raccontato in prosa, seppur intercalata da alcune citazioni dei versi del testo originale. Il cambiamento di genere è consustanziale a un più generale mutamento della narrazione, che tenta, seguendo senza interruzione le vicende dei personaggi e lasciando da parte alcune parti del poema, di semplificare la fruizione dell'opera ariostesca per il lettore contemporaneo. Ci sono inoltre casi in cui il cambiamento di genere è sufficiente a creare una riscrittura anche se il testo riscritto non cambia, come nel libro di Friedrich Christian Delius e Karl-Heinz Stanzick *Wir Unternehmer*, del 1966. Gli autori hanno ripreso lunghi stralci dei verbali dell'assemblea degli imprenditori legati al partito politico tedesco CDU/CSU, tenutasi a Düsseldorf nel 1965, limitandosi a inserire degli accapo in mezzo alle frasi, e adeguando così il testo ai parametri formali del genere poesia. La loro intenzione è di fare in modo che questi materiali, condensati grazie ai tagli e sottoposti a una forma di straniamento grazie al mutamento di genere, mettano in luce con maggior chiarezza la rappresentazione che un preciso gruppo politico ha di sé stesso: attraverso la "ripetizione senza replica" di determinate frasi, Delius, che parte dal presupposto di una stretta correlazione tra linguaggio e realtà, intende condannare chi le ha pronunciate. Riscrivere serve appunto a strappare la maschera a una lingua che è al servizio dell'illusione; ripetere variando si costituisce dunque come un processo non solo letterario ma anche

ermeneutico, per mezzo del quale è possibile costringere la lingua a tornare a dire la verità.

Riscrivere significa evidentemente anche aver letto. La ricezione di un testo, di un modello, di un contenuto, è il presupposto necessario e ineliminabile della riscrittura, la sua *conditio sine qua non*. Inoltre la ricezione condiziona i modi del riscrivere; processo, quest'ultimo, che è fortemente determinato dall'interpretazione del testo primo. Infine è necessario accennare anche alla ricezione *della* riscrittura, che ha aspetti peculiari. Leggiamo la riscrittura come un testo doppio, o addirittura multiplo. Leggere una riscrittura non significa solo leggere un testo ma anche rileggerne un altro o degli altri, quello/i riscritto/i. La riscrittura presuppone la ricezione e interpretazione di un testo da parte dell'autore, e implica la ricezione e interpretazione di più testi da parte del lettore.

La definizione del concetto di riscrittura, e la sua evoluzione nel corso della storia letteraria, non è dunque scindibile dalla definizione del concetto di ricezione, e dalla sua evoluzione nel corso della storia della cultura. Si è invece spesso teso a considerare la riscrittura esclusivamente come testo o insieme di testi (in accordo con un'idea di letteratura intesa come “insieme di libri”, e di canone letterario inteso come “insieme di capolavori” – su questo cfr. il cap. 8 del presente volume), oppure come processo meramente creativo, come se questo stesso processo creativo non poggiasse le proprie basi su un processo di ricezione e interpretazione. Molti recenti approcci teorici alla letteratura – si pensi, tra gli altri, alla teoria della ricezione di Jauss (cfr. Jauss, 1987), ma anche alla *Storia della lettura* di Cavallo e Chartier (cfr. Cavallo, Chartier, 1995) – pongono l'accento su ricezione e lettura come operazioni non neutre: contingenti, individualmente e storicamente determinate, e influenzate da fattori sia letterari sia non letterari.

La distinzione in riscrittura come testo e come processo sembra poco fruttuosa finché non ci si trova ad affrontare la complessa questione dell'autore. Come si è visto nel caso di Kraus e di Aretino, l'autore della riscrittura intesa come testo e l'autore del processo del riscrivere non sono necessariamente lo stesso/gli stessi. Inoltre, alcuni studiosi (cfr. Maisonnat, Paccaud-Huguet, Ramel, 2009) hanno – sulla scorta degli studi strutturalisti – recentemente ribadito che quella della “voce autoriale” è una metafora problematica, un *simulacrum* certamente utile a preservare la fede in un'identificabile origine del testo, la cui validità è però inficiata dal fatto che nessuno scrittore crea il suo strumento linguistico. Per quel che riguarda l'origine del testo, dunque, la “voce autoriale” deve dividere il suo potere con la “voce del testo”; e questo è particolarmente evidente nel caso delle riscritture, dove questa è evidentemente composta da più voci autoriali. Il modo migliore per chiarire questa contraddizione in termini è forse quello di affidarsi a una riscrittura raccontata: una metariscrittura che racconta la natura ibrida e paradossale dell'autorialità sottesa a questi testi.

Cosa si riscrive?
Ricezione

Chi è l'autore
della riscrittura?

Pierre Menard,
autor del Quijote

Ispirato da «quel frammento filologico di Novalis – numero 2005 dell'edizione di Dresda – che abbozza il tema dell'identificazione *totale* con un determinato autore» (Borges, 1944, trad. it. p. 67), Pierre Menard, il protagonista di uno dei racconti di Jorge Luis Borges contenuti nella raccolta *Ficciones*, decide di tradurre il *Don Quijote* (1605-15) di Cervantes. Menard però non mira a ottenere un altro *Quijote*, bensì *il Quijote*:

Non volle comporre un altro *Chisciotte* – che è cosa facile – ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; 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 (*ibid.*).

Non si tratta di tradurre il testo da una lingua all'altra, né di renderlo più attuale come accade in quelle opere – abominevoli, secondo Menard – che collocano Cristo su un boulevard parigino o a Wall Street. Inizialmente Menard ritiene che per creare le condizioni necessarie alla totale identificazione con un determinato autore (ovvero per «essere Miguel de Cervantes») sia necessario imparare lo spagnolo, recuperare la fede cattolica e partire a combattere i mori. Tale procedimento viene presto scartato non perché impossibile ma perché troppo semplice: «Essere in qualche modo Cervantes, e giungere così al *Chisciotte*, gli parve meno arduo – dunque meno interessante – che restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard» (ivi, p. 65). Come, dunque, riscrivere il *Quijote*? Così narra Borges:

Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali – *esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire* – sono sfacciataamente pragmatiche.

Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non così quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca (ivi, p. 70).

Pierre Menard non ha fatto altro che citare lettera per lettera le parole di Cervantes. L'arguto racconto di Borges è una serissima riflessione metaletteraria.

Lo scrittore argentino dimostra in queste poche righe di essere perfettamente consapevole del carattere paradossale della riscrittura, che, essendo ripetizione ma non replica, provoca un mutamento del testo anche quando esso rimane perfettamente uguale a sé stesso. Le medesime parole che in Cervantes risuonavano come «mero elogio della storia» diventano infatti in Menard la prova che la storia non è «l'indagine della realtà, ma la sua origine». E questo perché Menard è «contemporaneo di William James»; ovvero perché il testo, pur non mutando, è stato traslato in un nuovo spazio-tempo, in una struttura prospettica che, in quanto nuova, necessariamente presuppone un nuovo punto di fuga – un nuovo autore dello stesso testo.

Scrive Borges che Menard, con il suo *Quijote*, ha arricchito l'arte di una tecnica nuova: «la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee» (ivi, p. 72). La riscrittura è un «anacronismo deliberato», una impossibile eppure realizzata coincidenza di due momenti temporali – quello del primo e quello del secondo testo – teoricamente non sovrapponibili. La riscrittura implica sempre una temporalità ibrida e paradossale, originata da una relazione di due relazioni. La riscrittura, inoltre, è secondo Borges anche una «attribuzione erronea». Il testo è al contempo di prima e di seconda mano, è proprio ed estraneo a entrambi gli autori. È questa la “doppia ambasciata” della riscrittura, che sottintende un'autorialità complessa, composta non da elementi statici ma da una dialettica di voci autoriali in continua mediazione.

Scrive Borges che Menard «legge il *Chisciotte* – tutto il *Chisciotte* – come se lo avesse pensato Menard» (*ibid.*). La riscrittura è l'anacronismo deliberato che affianca spazio-tempo a spazio-tempo, ed è l'appropriazione erronea del ruolo dell'autore. Così si spiega il titolo paradossale del racconto borgesiano: *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Appropriazione
erronea,
anacronismo
deliberato

2.2. Secondo asse: trasformazione seria/satirico-parodica In che modo un testo si relaziona al testo da cui deriva? Riprendendo posizioni sviluppate negli anni Venti dal formalismo russo e in particolare da Jurij Tynjanov (cfr. Tynjanov, 1929), il quale intende la letteratura come un sistema fondato su relazioni in costante evoluzione, Gérard Genette ha definito *transtestualità*, o «trascendenza testuale del testo», tutto ciò che mette un testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (Genette, 1982, trad. it. p. 3). Genette ha riconosciuto cinque principali tipologie di *transtestualità*, che non vanno intese come categorie ermeticamente divise bensì strettamente in relazione. L'*intertestualità* o «presenza effettiva di un testo in un altro» (ivi, p. 4), per la quale si rimanda al cap. 3 di questo volume; la *paratestualità*, la relazione tra il testo e il materiale che lo circonda «nello spazio del volume stesso» (ivi, p. 6), ovvero titolo, prefazione, note e così via; la *metatestualità*, la relazione «di “commento” che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla» (*ibid.*); l'*architestualità*, ovvero la relazione tra il testo e «l'insieme

delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari ecc. – cui appartiene ogni singolo testo» (ivi, p. 3); e l'*ipertestualità*, vale a dire:

ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in un modo che non è quello del commento. Come appare dalla metafora *si innesta* e dalla determinazione negativa, tale definizione è del tutto provvisoria. Per esprimerla altrimenti, stabiliamo una nozione generale di testo di secondo grado [...] o testo derivato da un altro testo preesistente. Questa derivazione può essere d'ordine descrittivo o intellettuale, per cui un metatesto (diciamo tale pagina della *Poetica* d'Aristotele) «parla» di un testo (*Edipo re*). Essa può essere anche d'un altro tipo, per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò, provvisoriamente ancora, di *trasformazione*, e che di conseguenza esso evoca più o meno manifestamente, senza necessariamente parlarne e citarlo (ivi, p. 8).

Nella sua analisi, Genette si limita a casi in cui la derivazione di un'opera da un'altra è totale (tutta l'opera B deriva dall'opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata. Ad esempio, l'*Eneide* di Virgilio e *Ulysses* di Joyce sono entrambi ipertesti di uno stesso ipotesto, l'*Odissea* omerica. Sebbene però siano accomunate dal fatto di derivare dall'*Odissea* tramite un'operazione trasformativa (e non di commento), queste due opere si differenziano per il tipo di trasformazione. Genette definisce l'operazione che porta dall'*Odissea* a *Ulysses* una trasformazione semplice o diretta e quindi, *tout court, trasformazione*: le avventure di Ulisse vengono trasposte nella Dublino del secolo scorso. La trasformazione che porta dalla stessa *Odissea* all'*Eneide* è, nonostante la vicinanza storica, più complessa: Virgilio non racconta la storia di Omero, bensì si ispira al modello formale e tematico per il quale l'*Odissea* fa da indiscusso punto di riferimento. Siamo di fronte a un'*imitazione*, processo che presuppone la costituzione preliminare di un modello generico-formale (in questo caso l'epica) ricavato da una o più opere singole, ma in grado di generare un numero potenzialmente infinito di realizzazioni mimetiche.

Regime satirico,
ludico, serio

Sia le trasformazioni dirette sia anche le imitazioni possono assumere carattere diverso e acquisire differenti funzioni, quasi mai però facilmente distinguibili anche per via della confusione che regna sul piano lessicale. La parola «parodia», ad esempio (l'etimologia deriva da *ode*, «il canto»; *para*, «a lato»; *parodia* è dunque il «cantare a lato», in un'altra voce, in controcanto, trasformando e deformando) è stata utilizzata in riferimento a testi nati da processi molto diversi.

Genette riprende la tradizionale distinzione tra funzione satirica e funzione non satirica del testo, giudicandola però troppo semplificante e proponendo un'ulteriore differenziazione che individua tre *regimi*. Gli ipertesti apparte-

nenti al regime *satirico* risultano essere orientati contro il loro ipotesto, in opposizione a esso, animati dunque da un intento distruttivo. Il regime *ludico* è invece proprio di quei testi che Genette definisce «un puro divertimento, un esercizio di distrazione» (ivi, p. 32). Del regime *serio* fanno parte invece quelle opere che non si situano in opposizione al loro ipotesto, rivelandosi piuttosto come trasposizioni e continuazioni di un modello anteriore. Dall’intersezione della distinzione tra modalità di trasformazione e imitazione da una parte, e tra i tre regimi dell’ipertesto dall’altra, Genette ottiene uno schema generale delle pratiche ipertestuali da cui si vede tra l’altro come intenda la nozione di parodia in modo più ristretto del consueto.

Assai raramente la parodia viene considerata una forma di ripetizione che pone l’accento sulla continuità o addirittura sulla stasi. Ben più spesso alla parodia viene ascritta una funzione distruttiva, destabilizzante; è in questa veste ad esempio che i formalisti russi le hanno attribuito un ruolo centrale nell’evoluzione delle forme letterarie. Secondo Deleuze la ripetizione – e quindi anche la parodia – è sempre trasgressione, eccezione, singolarità (Deleuze, 1968, p. 12). Molte interpretazioni hanno cercato di dimostrare come la parodia sia sempre e comunque orientata a una critica all’ideologia (Karrer, 1977). Eppure la parodia può essere, oltre che sovversiva, anche conservativa, poiché è per natura una trasgressione autorizzata. Questa è la posizione di Linda Hutcheon, che nel suo libro *A Theory of Parody* (1985) propone una rilettura di questo concetto da una prospettiva postmoderna. Dopo aver chiarito in che modo la parodia implichi sempre una distanza del testo parodiante da quello parodiato, Hutcheon dimostra come la parodia sia una *differentiation* che fa emergere l’inconciliabile opposizione tra testi (e/o tra testo e mondo), ma anche un processo di *textual doubling* che di fatto unifica e riconcilia quanto apparentemente è impossibile da unificare e riconciliare (ivi, p. 101). La parodia presuppone sia l’autorità che la sua trasgressione, sia la ripetizione che la differenza – e in questo senso, si potrebbe aggiungere, partecipa ed è segno dello *status* paradossale di ogni riscrittura.

È necessario, secondo Hutcheon, definire più chiaramente il confine tra parodia e satira. La loro interazione è complessa, ma non necessariamente confusa: diverso è il loro scopo, diversa la relazione con il tropo retorico che più di ogni altro le accomuna, l’ironia, e diversa è la relazione con il testo riscritto, che spesso non è per nulla sotto attacco bensì rispettato e usato come un modello. Un esempio di parodia, sostiene Hutcheon, è *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967) di Tom Stoppard, dove il lettore percepisce chiaramente la tensione tra il testo che ha davanti e un classico della letteratura occidentale, *Hamlet* (1599-1602) di Shakespeare. Se un episodio è tratto dal dramma del Bardo, Tom Stoppard usa le parole originali, però aggiunge molte nuove scene assenti nel dramma shakespeariano.

Un esempio di uso satirico dell’ironia sono invece le opere di Bertolt Brecht. L’ironia diventa in Brecht lo strumento per far implodere il modello conven-

Satira e parodia
tra continuità
e discontinuità

zionale di rappresentazione teatrale; essa crea uno straniamento che, impedendo l'identificazione tra spettatore e personaggio, porta alla luce – un caso evidente è quello di *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Uї* (1941; *La resistibile ascesa di Arturo Uї*), dramma che racconta la “resistibile ascesa” di un gangster di Chicago il quale è un’evidente controfigura di Hitler – la brutale realtà della corruzione e della violenza, con la quale si è in tal modo costretti a confrontarsi.

Ricodificazione,
trans-
contestualizzazione

La satira, che mette in relazione codici diversi senza necessariamente trovare una composizione, e la parodia, intesa come trasgressione autorizzata, si appropriano del passato in un gesto che va al di là del gioco intraletterario e del narcisismo estetico per confrontarsi con la situazione del testo nel mondo e nel tempo. Quello che satira e parodia hanno in comune è infatti il loro essere modi di fare i conti con il passato attraverso una ricodificazione o, come scrive Linda Hutcheon (1985, p. 12), una *trans-contextualization*; sono forme di coscienza storica che interrogano il presente in relazione a modelli significativi preesistenti, appropriandosi *della* storia per garantirsi un posto *nella* storia.

Riscritture come
spazi di memoria

2.3. Terzo asse: spazi di memoria/vuoti Gli studi della slavista e comparatista tedesca Renate Lachmann – e in particolare *Gedächtnis und Literatur*, del 1990 – prendono le mosse dal concetto bachtiniano di dialogicità, innestandosi però anche sulle riflessioni di Jan e Aleida Assmann a proposito della memoria culturale (in particolare cfr. Assmann, 1992). In Lachmann l’inter-testualità si configura *in primis* come lo “spazio di memoria” che si dispiega tra e nei testi. Le riscritture sono riconfigurazioni di spazi di memoria, nuove “messe in scena” di questi spazi. In secondo luogo Lachmann si concentra sui concetti relativi alla memoria che vengono trattati nei testi. In altre parole i suoi studi si muovono su un doppio binario: da una parte trattano il testo come memoria, dall’altra la memoria nel testo.

Vuoti

Un’altra fondamentale tesi di Lachmann è che il dialogo della cultura con la cultura, ovvero l’inserimento di testi preesistenti in una nuova costellazione che fa parte del presente, implichi non solo processi di memoria bensì anche di omissione, oblio, cancellazione; non solo degli spazi di memoria pieni, dunque, bisogna occuparsi, ma anche dei vuoti, generalmente negletti dalla critica. Le riscritture sono infatti strutture testuali manifeste ma anche latenti, e in quanto tali vanno analizzate. Persino il principale modo in cui una cultura costruisce in positivo la sua identità, ovvero la definizione del concetto di classico, deriva infatti dall’interazione di processi di messa in luce e di messa in ombra, legati dunque al ricordare quanto al dimenticare. Tali processi di inclusione e di esclusione sono regolati da posizioni i cui significanti sono i concetti culturali articolati fino a quel determinato momento storico. Nelle riscritture, dunque, la cultura è presente al contempo come oggetto della riscrittura e come paradigma che orienta la riscrittura stessa.

Riscrivere un testo letterario – che secondo Lachmann è simile alla tavoletta ricoperta di cera il cui strato superiore può essere livellato e inciso di nuovo – significa prendere parte al passato. Il rapporto del testo derivato con il testo di partenza è necessariamente agonale: riscrivere un testo significa, al tempo, riportarne in vita e annientarne il senso. Inoltre nella riscrittura le diverse configurazioni formali e semantiche di due testi con diversa funzione, primaria e secondaria, entrano in relazione dialogica.

Tale relazione dialogica non si dà sempre nel medesimo modo. Lachmann riconosce una progressione – che esemplifica individuando tre stadi: traduzione, *imitatio*, intertestualità – alla quale corrisponde una progressione del ruolo del testo primo. Nel caso della traduzione esso è presente come *Urtext* (“testo originale”), e procedendo verso l’intertestualità si trasforma gradualmente in *Prätext* (“pre-testo”). Nella traduzione ha luogo una sostituzione di segni attraverso segni che, per molti secoli della storia della cultura occidentale, si è posta come traguardo utopico il concetto di equivalenza. Ciononostante le traduzioni non provocano il dissolversi del testo secondo nel testo primo; quest’ultimo infatti domina il paratesto, ed è presente in qualità di *Urtext*. Nell’*imitatio* l’originale viene contraffatto e stilizzato in modalità seria o parodica; eppure sussiste ancora una pretesa di equivalenza tra originale e copia, seppure a un livello più generale. L’intertestualità è invece la presenza di un testo in un altro testo, dove il testo primo si dà ormai solo come *Prätext*.

Lachmann utilizza queste categorie non a fini di classificazione bensì come meri strumenti ermeneutici per illustrare il suo discorso teorico; non è un caso che la sua analisi si concentri sempre su casi liminari tra uno stadio e l’altro. Tra *imitatio* e intertestualità, ad esempio, si colloca la riscrittura fatta da Puškin nel 1836 di uno dei *Carmina* di Orazio, *Exegi monumentum aere perennius (Odi, III, 30)*. La riscrittura si rifà non solo dall’originale oraziano ma anche da altri due testi “derivati” dall’ode: quello di G. Deržavin (1796) e quello, ancora precedente, di Michail V. Lomonosov (1747).

Quest’ultimo inserisce in un suo trattato di retorica, scritto in russo ma sulla base di modelli latini, due versioni dell’ode di Orazio: una in prosa, che intende renderne il contenuto, e una in versi, che vuole riprodurne la forma. Nonostante la scissione in *res* e *verba*, l’originale oraziano rimane chiaramente riconoscibile come tale, come *Urtext*. Se Lomonosov traduce Orazio facendo un uso normativo e convenzionale della propria lingua, il russo, è perché considera Orazio un universale: non si pone la questione dell’impossibilità di rendere certi aspetti del testo latino, né tantomeno quella di poter offrire un *plus* rispetto all’originale. In Lomonosov non sussiste la percezione della tensione tra continuità e discontinuità nella tradizione, tra perdita e guadagno nella ripetizione. Cinquant’anni dopo, Deržavin riscrive il testo percependolo invece come altro, estraneo; decide di omettere questa stessa estraneità, vale a dire di russificare il testo che si trova davanti. Deržavin scri-

ve come Orazio avrebbe scritto se avesse vissuto *hic et nunc*; evoca l'originale e lo “sposta”, rileggendo temi antichi da una prospettiva barocca.

Ancora quarant'anni dopo, Puškin instaura con l'originale oraziano una relazione dialogica molto più complessa. La sua riscrittura, che Lachmann definisce un «anagramma testuale» (Lachmann, 1990, p. 325), è una successione di intricati grovigli di referenze. Il testo di Orazio che vi si legge in filigrana non è più quello della tradizione, quello tradotto o preso a modello, quello sgualcito e consunto dai mille passaggi. Esso è ora l'oggetto di una *mise en scène*, di una riconfigurazione dello spazio di memoria negoziata con la propria cultura – nella quale Orazio è sedimentato, sì, ma almeno tanto quanto il romanticismo, il gusto per gli arcaismi, l'elegia cimiteriale e così via. Puškin si serve di tutto ciò. Nell'*incipit* cita Deržavin che cita Orazio, ma le citazioni doppie diventano fin da subito triple e quadruple: il concetto oraziano di immortalità è ora tutt'uno sia con il tema barocco della *vanitas* introdotto da Deržavin sia con l'ossianismo e la poesia cimiteriale preromantica (Gray, Young). Il testo è rimasto l'auto-epitaffio di un poeta, ma non più del primo (Orazio) bensì dell'ultimo: il “portatore di memoria”, colui che parla/scrive, ovvero Puškin stesso. Così Puškin scrive “in avanti” Orazio.

Weiterschreiben:
“scrivere in avanti”

Traggo l'espressione da Lachmann (ivi, p. 322), che parla di *Weiterschreiben*: un'espressione tedesca che si potrebbe rendere in italiano con “continuare a scrivere”, con “scrittura in avanti” (dove l'espressione “in avanti” è scevra da connotazioni migliorative). In Puškin – che addensa, stratifica, contamina – la dimensione diacronica della produzione di senso, che procede selezionando, si incrocia con quella sincronica, che procede assommando. La contaminazione di elementi eterogenei porta al sincretismo, all'inclusione di segni e di stili stranieri. L'estraneo non viene qui cancellato bensì dispiegato e archiviato, “salvato” nella sua arbitrarietà, con il potenziale semantico che da esso deriva.

Infine, una nota a margine. Nel testo di Puškin il *monumentum* è descritto come più alto di una «colonna alessandrina» («aleksandrijskij stolp», cfr. ivi, p. 325), espressione che designa una colonna precisa: quella eretta a San Pietroburgo nel 1834, due anni prima della scrittura di questo testo, davanti al palazzo d'inverno dello zar Alessandro I. È interessante notare che la testa d'angelo posta in cima a quella colonna di San Pietroburgo sarà il modello dei monumenti eretti a Puškin dopo la sua morte. La metafora del testo diventa così metafora realizzata, concretamente, fuori dal testo, nel tempo di colui che riscrive – grazie al processo di *Weiterschreiben*.

3. Concetti del riscrivere

Da differenti approcci critico-metodologici sono nati concetti legati alla riscrittura su cui occorre soffermarsi. Alcuni sono emersi già nelle pagine precedenti: *ipertesto* e *ipotesto* di Genette, *Weiterschreiben* di Lachmann. Vale la

pena di chiarire però anche le nozioni di *interferenza* (Itamar Even-Zohar), di *manipulation* (Theo Hermans) e di *rewriting* (André Lefevere). Attraverso questo percorso attraverso i concetti, inoltre, è possibile seguire l'evoluzione che va da un approccio narratologico alla riscrittura, che abbiamo visto con Genette, a quello polisistemico (Even-Zohar), a quello più legato agli studi culturali, che vedremo con Hermans e Lefevere.

Il concetto di polisistema viene sviluppato negli anni Sessanta e Settanta a Tel Aviv da Itamar Even-Zohar, che a sua volta aveva ripreso alcune istanze critiche avanzate dai formalisti russi. Secondo Even-Zohar la letteratura, la cultura, la lingua e ogni altro fenomeno comunicativo di ordine semiotico devono essere considerati come «sistemi di sistemi», ovvero appunto «polisistemi» (Even-Zohar, 1990), invece che come conglomerati di elementi disparati. Il concetto di sistema – l'insieme di relazioni che si ipotizzano sussistere all'interno di un numero di attività chiamate letterarie, ovverosia quelle stesse attività osservate attraverso l'insieme di relazioni che intercorrono tra di esse – permette di analizzare i fenomeni letterari con un approccio dinamico; oggetto dell'analisi non è più il confronto sincronico (o addirittura astorico) tra elementi, bensì il modo stesso in cui un sistema opera e muta nel tempo. In altre parole, abbandonata l'idea di impianto positivista di raccogliere dati per analizzarli nella loro sostanza, l'approccio sistemico alla letteratura si concentra piuttosto sulle relazioni, mirando a scoprire le leggi che regolano il mutare dei diversi fenomeni invece che tentare di registrarli e classificarli.

In questo contesto Even-Zohar crea il concetto di interferenza, una relazione tra sistemi nella quale un sistema-*target* importa, direttamente o indirettamente, un elemento da un sistema-*source*. Nonostante lo studioso usi tale nozione *in primis* per la letteratura tradotta, che considera un sistema dotato di caratteristiche proprie, l'interferenza risulta essere un concetto perfettamente applicabile alla questione della riscrittura poiché mette a fuoco il modo in cui il sistema letterario (o una parte di esso) muta attraverso l'importazione di elementi da altri sistemi letterari (o da altre parti di quello stesso sistema, diverse per epoca, genere, pubblico e così via). L'interferenza non riguarda solo testi ma anche modelli, generi, forme, e più in generale l'insieme delle attività coinvolte nel sistema letterario. Può essere unilaterale o bilaterale – vale a dire può avere effetti sulla *source*, sul *target* o su entrambi – ma tende a essere asimmetrica. Non può essere analizzata di per sé, separatamente dal contesto storico. Per comprenderla è inoltre necessario tener conto della distinzione tra sistema indipendente (che si evolve entro la propria sfera) o dipendente (debole, minoritario, periferico); l'interferenza è influenzata infatti dalle gerarchie che regolano il polisistema letterario. Il *target* dell'interferenza tende a scegliere la propria fonte in base al prestigio di cui gode essa stessa o il (poli)sistema a cui appartiene. Sussistono fattori che possono agevolare o ostacolare le interferenze, fattori di natura sia intraletteraria (ad esempio nella Francia di fine Ottocento le critiche di Zola contro Strindberg

La letteratura:
un polisistema

La riscrittura
come interferenza

hanno reso meno probabili casi di interferenza che eleggessero come fonte le opere dell'autore svedese) sia extraletteraria, ovvero politica o socioeconomica. Più in generale, un sistema letterario tende a creare interferenze quando ha bisogno di qualcosa che non possiede. Nel descrivere i processi di interferenza Even-Zohar mette l'accento sul fatto che sono le relazioni interne al sistema-*target* a determinare il modo in cui l'elemento del sistema-*source* viene rielaborato.

L'interferenza inoltre implica processi di semplificazione o schematizzazione della propria *source*. Ad esempio, solo pochi elementi del complesso affresco costituito dalla *Divina Commedia* dantesca rimangono nella riscrittura che ne ha fatto Pasolini tra il 1963 e il 1965, pubblicata incompiuta nel 1975: *La divina mimesis*. Nonostante alcuni passi pasoliniani sembrino seguire quasi alla lettera il modello dantesco – questo *l'incipit*: «Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita» (Pasolini, 1975, p. 8) – Pasolini sceglie soltanto alcuni temi e motivi che sviluppa poi discostandosi dal suo originale in maniera molto netta, quasi provocatoria. L'autore immagina di condurre un viaggio nel mondo ultraterreno assieme a una guida, che come nel caso della *Commedia* dantesca è un poeta. Non si tratta però di Virgilio, né di altri poeti che Pasolini considera suoi maestri, bensì di Pasolini stesso o meglio un doppio di sé stesso: il “poeta civile” che Pasolini era stato negli anni Cinquanta, caratterizzato da una ben più salda fede in determinate idee politiche e modi d'intendere la letteratura e il suo pubblico, che negli anni Sessanta non gli appaiono invece più sostenibili fino in fondo.

La manipolazione come strategia testuale

Manipulation è una parola chiave di una corrente degli studi sulla traduzione che però ha dato origine a importanti riflessioni riconducibili al tema della riscrittura. A tale corrente viene ascritto il cosiddetto *cultural turn* dei *translation studies*, che viene generalmente fatto risalire alla pubblicazione di *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* uscito a cura di Theo Hermans nel 1985, e di *Translation, History and Culture*, pubblicato a cura di Susan Bassnett e André Lefevere nel 1990. In questi volumi ci si espriime a favore di una integrazione tra la teoria della traduzione e gli studi culturali: la traduzione è intesa come istanza di negoziazione all'interno del sistema dinamico della cultura. Agli studi sulla traduzione si adatta quindi un approccio descrittivo e non prescrittivo, più *target-oriented* che *source-oriented*. Theo Hermans sostiene che ogni traduzione implichi un grado di manipolazione del testo originale per un certo scopo (Hermans, 1985, p. 11), rimarcando da una parte l'apporto originale del traduttore, figura spesso fin troppo invisibile, dall'altra l'influenza dei fattori storico-culturali sulla produzione letteraria.

Writing e rewriting

Il critico e studioso di teoria della traduzione André Lefevere ha dedicato al concetto di riscrittura il volume *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992). Lefevere prende le mosse sia da Even-Zohar che da

Hermans; nel quadro di questo background teorico sviluppa il concetto di *rewriting*, ovvero l'adattamento di un'opera letteraria per un pubblico diverso con l'intenzione di influenzare il modo in cui quel pubblico legge quell'opera (Lefevere, 1992, p. 13). Esempi di *rewriting* sono la traduzione intra- e interlinguistica, i compendi storiografici, la critica letteraria, le antologie, l'*editing*; tutte implicano una manipolazione del testo.

Che producano traduzioni, storie della letteratura o ogni loro derivazione secondaria, repertori bibliografici, antologie, saggi critici o edizioni, i *rewriter* adattano e manipolano in una determinata misura gli originali, generalmente per renderli compatibili con la corrente ideologica o poetica che risulta dominante nella loro epoca, o con più di una delle correnti dominanti (ivi, p. 11).

Il *rewriting* svolge un ruolo cruciale nell'evoluzione del sistema letterario di cui fa parte. L'interazione di *writing* e *rewriting* è responsabile infatti non solo della canonizzazione di specifici autori o opere e dell'esclusione di altre, ma anche dell'evoluzione di una data letteratura. I *rewriters* spingono una data letteratura in una determinata direzione creando immagini di uno scrittore, di un'opera, di un periodo storico, le quali spesso hanno avuto un impatto maggiore e raggiunto un pubblico più esteso delle opere originali. La critica letteraria, d'altra parte, non ha riconosciuto pienamente l'apporto delle pratiche di *rewriting* all'evoluzione dei sistemi letterari, concentrandosi quasi esclusivamente sulle opere di chi scrive e non di chi riscrive. Lefevere si espriime a favore di un cambio di paradigma: una critica letteraria che rinunci a essere meramente *writing-based* diventerebbe capace di cogliere con maggiore acutezza non soltanto le dinamiche intraletterarie ma anche il rapporto tra la letteratura e il contesto politico e storico-culturale.

Nel *rewriting*, infatti, emergono con chiarezza fors'anche maggiore che nel *writing* i *constraints* ("vincoli") di natura culturale, ideologica, politica, economica che condizionano la negoziazione del sistema letterario verso l'esterno con gli altri sistemi e verso l'interno con gli elementi che lo compongono. Un esempio di *constraint* è il cosiddetto *patronage*, con cui si intendono i lettori di professione – critici, recensori, professori, traduttori – e più in generale ogni persona o istituzione che detenga il potere (parola che Lefevere usa nell'accezione di Foucault) di indirizzare la scrittura e la riscrittura, attraverso incentivi o disincentivi di natura ideologica o economica. A partire dal xv secolo, ad esempio, la famiglia Medici a Firenze ha lungamente esercitato un *patronage* sulla produzione letteraria; così, anche se in modo ovviamente diverso, anche Luigi XIV in Francia tra Sei e Settecento, la casa editrice Einaudi in Italia negli anni Cinquanta del secolo scorso o la libreria *City Lights* di San Francisco nel periodo in cui ha fatto da punto di riferimento per la generazione dei poeti *beat*.

Con il mutare del *patronage* muta il canone letterario: se nell'impero otto-

Un cambio
di paradigma?

Constraints:
patronage

mano quest'ultimo coincideva con la letteratura di corte basata su modelli arabi classici e prodotta a Istanbul, ed escludeva la letteratura popolare che circolava nelle altre parti del paese, negli anni Venti la rivoluzione di Kemal Atatürk ha eletto la letteratura popolare a letteratura nazionale. Più il *patronage* è differenziato, più la comunità dei lettori tende a suddividersi in sottogruppi; più è indifferenziato, più la scrittura letteraria e ancor più la riscrittura tenderanno a presupporre un pubblico omogeneo (è il caso delle dittature).

Constraints: poetics

Un altro esempio di *constraint* è ciò che Lefevere chiama *poetics*: motivi, generi, modelli letterari, ma anche ogni tipo di riflessione intorno a quale funzione debba avere la letteratura. La differenziazione tra *poetics* di diverse letterature non coincide con quella tra lingue, nonostante ciò sia implicitamente suggerito dall'impostazione di molte opere di storia della letteratura, basate spesso sul concetto di "letteratura nazionale". Ad esempio in età ellenistica lo stesso tipo di *poetics* era comune a scrittori di lingue diverse; le poetiche sviluppate dalla letteratura provenzale hanno influenzato molti più autori di quelli che producevano testi in quella lingua; i primordi della letteratura giapponese avvengono sotto l'egida di *poetics* in lingua cinese.

Rewriting, un coacervo di pratiche intertestuali diverse

Uno dei vantaggi del concetto di *rewriting* è la capacità di riunire pratiche intertestuali assai diverse sotto la stessa insegna. La traduzione endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica, la critica letteraria e ogni altra forma di canonizzazione o storicitizzazione, l'antologizzazione e l'*editing* sono secondo Lefevere tutti basati su uno stesso basilare processo di riscrittura. Un esempio sono le rielaborazioni shakespeariane citate all'inizio, che mettono contemporaneamente in atto processi di traduzione endolinguistica, traduzione interlinguistica, traduzione intersemiotica, critica, antologizzazione, *editing*. Una possibile definizione del Kraus autore del suo Shakespeare è dunque quella di *rewriter*, non soltanto perché mette in atto contemporaneamente processi intertestuali diversi che tendono a sovrapporsi e a fondersi, ma anche perché, attraverso questa forma ibrida di autorialità, Kraus intende senza dubbio "manipolare" Shakespeare e Schlegel.

4. Che cosa non è la riscrittura. La riscrittura come *limes*

La riscrittura come *meno* e *più* di qualcosa

Le riscritture non sono quasi mai solo riscritture; non si danno, nella storia letteraria, in forma pura. Nessuna riscrittura, intesa come testo, è riducibile a essere incasellata esclusivamente come tale, e ogni processo di riscrittura è sempre classificabile anche in altro modo.

Se la si mette a paragone con altri generi, modi, forme letterarie, la riscrittura – paradossalmente, di nuovo – risulta essere al contempo *più* e *meno* di tali generi, modi, forme: coincide con essi ma solo in parte, eppure li ricomprende *in toto* e contiene anche altro. La riscrittura è al contempo più e meno di una traduzione, di un montaggio di citazioni, di un'antologia ecc.

Quelle di Kraus e di Aretino non possono di certo essere considerate traduzioni, eppure sono anche traduzioni; non solo montaggi di citazioni, eppure la citazione vi svolge un ruolo fondamentale; non sono antologie, ma di fatto antologizzano; e così via. In questo senso, il titolo di questa sezione del presente capitolo, “Che cosa *non* è la riscrittura”, è da intendersi come una piccola provocazione.

Possiamo dunque provare a pensare alla riscrittura come *limes*: come confine abitato di altri processi, generi, forme, modi letterari. Anche se nessuno si è ancora espresso in questo senso, a spingerci in questa direzione è la generale evoluzione degli studi letterari, e della comparatistica in particolare. Sottolineare il carattere ibrido di generi, forme, media è infatti una delle caratteristiche principali della critica letteraria di oggi, che intende superare l’idea binaria e statica di letteratura e di cultura in favore di un dinamismo aperto, di relazioni aperte contrassegnate da continuo e mutuo scambio. Questo è valido per i *gender studies* (si pensi agli studi di Donna Haraway), per i rapporti interculturali (cfr. Homi Bhabha), per gli studi sulla traduzione (da Walter Benjamin in poi, fino a Emily Apter e Ottmar Ette). Ci dedicheremo quindi ora ad alcuni casi in cui la riscrittura si dimostra essere il *limes* – il confine abitato – di altre forme della letteratura, e in questo senso dunque non le esaurisce (è il loro confine, quindi è *meno* di esse: è “solo” lo spazio liminare) eppure le ricomprende (è il loro confine, quindi è *più* di esse: le circonda, ed è dove esse non arrivano).

4.1. Traduzione, antologia, critica, editing, citazione Prima di tutto, la traduzione. La versione tedesca del *Diario* di Anne Frank esce appena tre anni dopo la prima edizione in olandese, pubblicata nel 1947 (e tra l’altro a sua volta basata su un manoscritto rimaneggiato dal padre, Otto Frank). La traduttrice Anneliese Schütz, d’accordo con la casa editrice Lambert Schneider, riscrive il testo del diario per renderlo meno “indigeribile” a un pubblico tedesco ancora in mezzo alle macerie della Seconda guerra mondiale. Ad esempio, «Er bestaat geen groter vijanschap op de wereld dan tussen Duiters en Joden» viene reso con «eine grössere Feindschaft als zwischen diesen Deutschen und den Juden gibt es nicht auf der Welt», ovvero nella frase «non esiste una più grande inimicizia di quella tra i tedeschi e gli ebrei» la traduttrice aggiunge una parola significativa, *diesen* (“questi”): «non esiste una più grande inimicizia di quella tra questi tedeschi e gli ebrei», instaurando una distinzione tra i tedeschi che costituiscono il pubblico del libro e *quei* tedeschi che hanno perseguitato Anne Frank.

Un altro caso. Sono numerosi i generi appartenenti alle letterature non europee che hanno avuto fortuna in Europa. Dalla letteratura giapponese proviene l’*haiku*, largamente praticato in Occidente. Anche da quello che Le fevere (1992, p. 74) chiama «Islamic system» le letterature europee hanno importato diversi generi, come ad esempio la *roba’i*, giunta qui proprio grazie

Per una concezione
della riscrittura
come *limes*

Traduzione

a una riscrittura: *Rubáiyát of Omar Khayyám* (1859) di Edward Fitzgerald; durante il mezzo secolo successivo non pochi poeti europei si sono misurati con questo tipo di quartine. Eppure, un genere che occupa una posizione ben più importante in quel sistema – la *qasida* – è del tutto assente nelle letterature europee. Ciò non è dipeso da ragioni contingenti bensì dall'impossibilità di interpretare tale genere usando solo le categorie europee, ovverosia dall'impossibilità di importarlo se si ritiene che l'unico modo di farlo sia la naturalizzazione. In altre parole, il problema non è stata l'incompetenza dei *rewriters* bensì da una parte l'irriducibile alterità di questo genere letterario, e dall'altra la posizione marginale, in Europa, della letteratura islamica, la quale nel vecchio continente non aveva l'autorità per imporsi *in quanto altra*.

Antologia

Le antologie possono accelerare o ritardare il processo del costituirsi della letteratura di una nazione o di un continente. Attraverso lo studio delle antologie di poesia africana pubblicate tra il 1964 e il 1984 è possibile evincere non solo il modo in cui tale letteratura è stata recepita e canonizzata in Occidente (tutte le antologie sono state stampate in Gran Bretagna o negli Stati Uniti), ma anche la percezione che tale sistema letterario ha di sé stesso, e dunque è anche possibile ricostruire la sua evoluzione. Tali antologie sono pensate *in primis* per un pubblico non africano, e dunque non sorprende che raccolgano testi che fanno uso di forme e simboli della letteratura europea e americana. Eppure nelle antologie più recenti la selezione predilige autori che, pur importando *poetics* dal Vecchio mondo, ne fanno uso per portare avanti un discorso proprio, che presuppone una sua specificità. Le antologie rivelano dunque come la letteratura africana si costituisca come sistema, e possa così permettersi, ad esempio, persino di raffigurare sé stessa in forme parodiche.

Critica

La critica letteraria può essere una forma di riscrittura, poiché, pur riprendendo i caratteri fondamentali del testo, ne può modificare radicalmente il senso e quindi manipolarlo. Il caso di Madame de Staël è significativo. Sin dalla pubblicazione della prima raccolta dei suoi scritti su di lei, apparsa appena tre anni dopo la sua morte (avvenuta nel 1817) grazie alla cugina Albertine Necker de Saussure che la curò e scrisse una lunga nota introduttiva (Necker de Saussure, 1820), l'opera di Madame de Staël viene sì lodata, ma sempre presentata come incomparabile alla personalità di colei che l'ha scritta, una donna dalla mente brillante e di grande coraggio. Se gli scritti letterari di Madame de Staël sono sostanzialmente caduti nell'oblio è proprio in forza di questa riduzione dell'opera alla biografia, motivata secondo Lefevere anche da stereotipi di genere (Lefevere, 1992, pp. 138-49).

Editing

Fu Karl Gutzkow, e non l'autore Georg Büchner, a occuparsi della prima edizione del dramma *Dantons Tod* (*La morte di Danton*), scritto nel 1835. Per ovviare alle difficoltà create dalla pubblicazione di un'opera letteraria sulla Rivoluzione francese nel clima repressivo della Germania di quegli anni, Gutzkow pubblica pochi mesi dopo *Dantons Tod* operando una massiccia revisio-

ne del testo che non inserisce o modifica quasi alcunché, però porta alla cancellazione di ogni passaggio che non condanni senza appello i protagonisti degli eventi occorsi cinquant'anni prima. Solo nel 1870 il dramma di Büchner si presenterà al pubblico in versione non mutilata, rivelandosi ben diverso da quello messo in circolazione quattro decenni prima. Allo stesso modo, un altro *editing* ne condizionerà la ricezione: quello di Rudolf Franz nel 1913, che, aggiungendo determinati personaggi e indicazioni sceniche, avvicinerà il lavoro di Büchner al modello costituito dai drammi storici di Schiller.

La citazione non viene inclusa da Lefevere nell'elenco delle possibili forme di *rewriting*, eppure tale processo intertestuale, specialmente quando è per così dire “al confine di sé stesso”, può essere considerato una forma di riscrittura. Proprio di questo, d'altra parte, parla Borges nel suo *Pierre Menard*. Sono in particolare i montaggi di citazioni a dimostrare la possibile natura di *rewriting* della citazione: il caso di Kraus analizzato a inizio di capitolo ci dimostra come anche un'opera composta esclusivamente o quasi dalle parole di altri autori possa considerarsi una riscrittura. Un caso ancora più evidente è il genere del centone, popolare soprattutto in epoca tardoantica e medievale, che consiste nella creazione di componimenti attraverso la combinazione di citazioni tratte da poesie (soprattutto greche o latine) già esistenti; i versi o frammenti di verso coinvolti in questa operazione di composizione assumevano nel nuovo contesto un significato diverso da quello originale. Particolarmente amato dagli appassionati di centone è stato Virgilio, il cui verso, costruito con tre cesure, si lascia facilmente suddividere. Nel centone non è consentito introdurre materiali propri se non per appianare le discrepanze tra i frammenti, e le citazioni non vengono delimitate da virgolette o da alcun segno grafico che ne indichi l'inizio e la fine: la loro assimilazione nel testo tende a essere più perfetta possibile. Nel centone la costruzione del mosaico è accompagnata dalla creativa decostruzione dello stesso: i lettori sono infatti invitati a riconoscere i confini dei frammenti citati e a identificarne la provenienza. La comunicazione intraletteraria costituisce sia il medium che il risultato di questa forma di composizione, che manipola il testo per adattarlo a un nuovo pubblico.

Citazione
e montaggi
di citazioni

4.2. Riscrivere testi che non esistono: le traduzioni immaginarie Ci occuperemo ora di due casi particolari, utili a illustrare come la riscrittura possa essere intesa come *limes*: le riscritture di testi mai esistiti, che si muovono dunque sul confine tra reale e fittizio; e le riscritture di culture diverse, che “abitano” il confine tra di esse e dunque esaltano l’importanza dell’“ibrido” e del meticcio.

La traduzione immaginaria, o *pseudo-translation*, consiste nell’immaginare un testo straniero inesistente e produrne una possibile traduzione nella propria lingua. Pur creando un testo originale, dunque, l’autore applica, a vari gradi di coscienza, dei modelli di traduzione, ovvero di letteratura al secondo grado, dando luogo a una riscrittura.

Cos’è una traduzione
immaginaria

La traduzione propriamente detta permette di portare nella lingua e cultura d'arrivo solo determinati elementi della cultura originale cristallizzati in un singolo momento dell'espressione letteraria della stessa; privilegiando la traduzione immaginaria, invece, l'autore appartenente alla *target culture* può anche segnalare un interesse per aspetti più generali della *source culture* o per essa nella sua interezza. La creazione in potenza di un originale fittizio è per lo più finalizzata al tentativo di riempire un vuoto nella propria lingua o cultura prendendo spunto da una lingua o cultura straniera. D'altra parte, paradossalmente, non si può dimenticare che nella traduzione immaginaria le caratteristiche di un'altra lingua o cultura vengono create operando esclusivamente con la propria lingua o cultura. In questo senso nelle traduzioni immaginarie la traduzione allaccia un rapporto più stretto che mai con la tradizione.

La traduzione immaginaria: una tradizione millenaria

Le traduzioni immaginarie hanno una tradizione millenaria che comprende tra le altre cose molti testi medievali (come il *Parzival*, del XIII secolo) e vive una grande fioritura nel Settecento prima con le *Lettres persanes* di Montesquieu (1721) e poi con le celebri traduzioni fittizie di Ossian (Macpherson, 1760) e di Walpole (*The Castle of Otranto*, 1765). Altri casi meno noti ma interessanti sono *La francese in Italia* (1759) di Pietro Chiari e la traduzione immaginaria dall'inglese stampata in francese ad Amsterdam nel 1767 con il titolo *Le Lord Impromptu*, a sua volta tradotta in italiano nel 1785 come *La magia bianca* (Cazotte, 1767). Non mancano inoltre esempi provenienti da secoli successivi, come il *Papa Hamlet* di Arno Holz e Johannes Schlaf, uscito a Lipsia nel 1889 e presentato come traduzione di un testo del norvegese Bjarne Peter Holmsen, o *Gengeldelsens Veje* di Karen Blixen (1944), apparentemente opera di Pierre Andrézel tradotta in danese da una Clara Svendsen mai esistita.

Approcci critici alle *pseudo-translations*

Rispetto a questa specifica pratica Genette parla, anche se *en passant*, di ipertestualità o metatestualità fittizia, soprattutto in relazione a Borges (Genette 1982, trad. it. p. 294). Il filone “descrittivo” dei *translation studies* ha dedicato anche maggior attenzione alle *pseudo-translations*: nel 1980 Toury le ha definite testi della letteratura-target considerati nella letteratura-source come traduzioni nonostante la loro fonte non esista (Toury, 1980, trad. it. p. 31), l'anno seguente Yahalom le ha analizzate assieme ad altre «literary forgeries» (Yahalom, 1981, p. 153) che non implicano un cambiamento di lingua (come ad esempio le pseudo-memorie o le biografie fittizie), nel 1984 André Lefevere aveva parlato di riflessioni di testi che risultano inesistenti (Lefevere, 1984, p. 233) ed Emily Apter di traduzioni prive di originale (Apter, 2006, p. 212). È stato inoltre messo in rilievo come questa tipologia di testo, oltre a introdurre elementi di novità all'interno della letteratura d'arrivo (Toury, 1984, p. 83; Santoyo, 1984, p. 38), sia spesso indicativa dei rapporti gerarchici tra diversi canoni letterari o tra culture (Toury, 1995, p. 42).

Un autore che non soltanto ha prodotto riscrittture di testi inesistenti ma le ha anche rese oggetto di riflessione critica (in *Lezioni sulla traduzione*, uscito postumo nel 2011) è Franco Fortini. Nel novembre 1945, su un numero della rivista “Politecnico” dedicato alla Cina, appare una breve poesia di Isiao Cien, «uno dei 50 membri fondatori della Lega degli scrittori di sinistra, fondata a Sciangai nel 1930» (Fortini, 1945b, p. 8). Trattasi in realtà di Franco Fortini, che ingannò il direttore del “Politecnico” Vittorini convincendolo che il suo testo *Via dello Yenan* fosse una traduzione dal cinese.

Negli stessi anni Fortini redige due traduzioni immaginarie dal polacco senza conoscere un verso da quella letteratura e lingua, neppure in traduzione. Ha in mente solo uno schema ritmico, quartine non rimate con versi tra le undici e le quattordici sillabe, che gli pare contenere rimandi alle versioni dalle lingue slave. Le due traduzioni immaginarie dal polacco di Fortini *Varsavia 1939* e *Varsavia 1944* furono pubblicate prive di firma da Ignazio Silone, nel 1944, sul settimanale che quest’ultimo stampava per gli emigrati socialisti in Svizzera. Pochi mesi dopo il poeta polacco Stanislav Balinski, credendoli testi originali, li tradusse nella sua lingua, e così le due poesie apparvero sui fogli degli emigrati polacchi a Londra, Buenos Aires e New York. Qualche anno dopo Fortini inserirà i testi italiani nella sua raccolta poetica *Foglio di via* (la versione polacca sarà invece ripubblicata dallo stesso Balinski come suo testo originale). Quella metrica che era segno di lingua slava diventa in tal modo metrica della poesia italiana: riscrivendo un testo immaginario Fortini amplia il raggio della letteratura italiana.

La traduzione immaginaria non è semplicemente una forma di traduzione bensì anche una forma di riscrittura. In essa risuona la nostalgia non tanto per il testo originale, che risulta inaccessibile, quanto per una o più riemersioni di quel testo nel passato della propria cultura. Ad esempio, in *Cinque paragrafi sul tradurre*, dove Fortini aveva chiosato l’idea crociana della traduzione come «nostalgia dell’originale» e come «voce che risuona in un’altra voce» (Fortini, 1972) affermando che non necessariamente la nostalgia implicita nel processo di traduzione è per il testo originale; può essere nostalgia per un’intera epoca o per uno dei momenti o dei modi in cui quello stesso testo è riaffiorato in una determinata traduzione culturale. La resa del testo avviene dunque attingendo a piene mani a quella che Fortini chiama «memoria degli autori», e operando in molti casi esclusivamente con gli strumenti della propria lingua e della propria letteratura.

Nelle traduzioni immaginarie la dicotomia che origina le traduzioni interlinguistiche (lingua propria *vs* lingua straniera) si dissolve e viene sostituita da un’altra, quella tra lingua del presente e lingua della tradizione. In altre parole, se la traduzione *stricto sensu* nasce come ponte gettato tra lingua straniera e lingua madre, la traduzione immaginaria – ancora più vicina al concetto di riscrittura di quanto lo sia la traduzione interlinguistica – è un ponte tra lingua del passato e lingua del presente, tra lingua di un altro (o di

Fortini, autore
di traduzioni
immaginarie

La «memoria
degli autori»

Una lingua
di quale tempo?

tutto il) tempo e lingua di questo tempo. Tale distinzione non è da intendersi come una sterile opposizione bensì come una differenziazione che dà luogo a un campo di tensione in cui questi poli interagiscono ed entrano in sintonia. E non è certo un caso che, secondo Fortini, proprio dalla stessa tensione nascano anche la scrittura saggistica, la poesia e, più in generale, tutti i testi in cui

le parole, che ciascuno poteva comprendere, non sembrano più essere le solite; qualcosa le ha trasformate e fatte come nuove. Non vogliono più dire soltanto una cosa, come quando si domanda un pezzo di pane o si persuade un compagno o si ragiona d'affari o di politica; dicono una cosa, ma insieme ne dicono un'altra, e un'altra ancora, dietro, in penombra, come se risuonassero (Fortini, 1945a, p. 7).

4.3. Riscrivere culture: *tupy or not tupy*, o delle riscritture postcoloniali Il rapporto tra testo primo e secondo ha subito, come ricordavamo all'inizio, una radicale evoluzione nel corso della storia. L'idea della superiorità dell'originale sulla traduzione, ad esempio, è un concetto abbastanza recente, e – nei termini in cui lo si discute oggi – del tutto estraneo al panorama della letteratura medievale. Il mutare del supporto della scrittura ha svolto e svolge un ruolo fondamentale in questo senso. È con l'invenzione della stampa e con la sua diffusione in tutta Europa tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, infatti, che si inizia a parlare di "proprietà" del testo in termini moderni. Con la nascita di una fitta rete di case editrici a Venezia a fine Quattrocento, ovvero quando la tipografia prende, almeno in parte, il posto della corte e dell'accademia, si assiste a un improvviso trionfo del secondario sul primario. *Rifacimenti, Trasformazioni, Vocabolari, Dichiarazioni, Annali, Sommari, Cronologie, Ossevazioni, Sposizioni* e quant'altro l'attrezzatura editoriale cinquecentesca possa offrire in servizio alla lettura dei testi canonici: si stampa, accanto ai testi dotati di un proprio autonomo statuto di letterarietà, anche una serie impressionante di lavori ausiliari mai vista prima e mai prima dotata di tanta dignità (Quondam, 1983). Un'ulteriore svolta fondamentale è stata impressa, nel xviii secolo, dal pensiero illuminista che ha rivoluzionato l'idea della proprietà intellettuale delle idee.

La rivoluzione provocata dall'avvento dei media digitali e di Internet ha già avuto ripercussioni gigantesche: gli *ebooks* o Twitter hanno cambiato non solo il modo in cui si legge ma anche quello in cui si scrive (si pensi ai romanzi "twittati"). È anche interessante notare i cambiamenti che i nuovi media hanno comportato per il libro tradizionale, che continua a esistere ma si trasforma. Ad esempio Jonathan Safran Foer nel 2011 ha creato *Tree of Codes*, tagliando via con le forbici e quindi eliminando la maggior parte delle parole da uno dei suoi libri preferiti, *The Street of Crocodiles* di Bruno Schulz, e in tal modo creando un testo a più strati, non virtuali ma materiali (cfr. Hutcheon, 2006, p. 23).

Anche i fattori politici e storici e culturali hanno trasformato il rapporto tra originale e copia che dà origine alla riscrittura. Secondo Susan Bassnett (1993, pp. 152-61) non è un caso, ad esempio, che il sorgere dell'idea della superiorità dell'originale sulla copia (sia essa traduzione, riscrittura ecc.) coincida cronologicamente con l'inizio del colonialismo. L'Europa: il Grande Originale. Eppure, con il disfarsi del sistema coloniale la situazione è mutata. Nell'ultimo secolo – per dirla con una citazione di Salman Rushdie che è divenuta il titolo di un fortunato libro su questo argomento – «the empire writes back».

Verso la fine degli anni Venti, in Brasile, nasce sulle ceneri del colonialismo un nuovo movimento letterario e artistico, quello dei cosiddetti “cannibali”, che si raccoglie attorno al *Manifesto Antropófago* (1928) di Oswald de Andrade. Il rituale cannibale si basa sull'idea che mangiando il corpo altrui si possa acquisire la forza di questa persona; nel manifesto la metafora diventa un'arma irriverente che intende esaltare l'identità meticcia e multiforme del Brasile e soprattutto rovesciare la natura repressiva del colonialismo. Al *receiver* viene conferito anche un aspetto di *giver*, e l'Europa diventa così debitrice delle sue stesse colonie.

Oltre che per tentare di superare lo schema unidirezionale ed eurocentrico della storia, l'idea di antropofagia viene applicata anche alla letteratura e alla cultura. Il cannibalismo culturale tenta un superamento della dicotomia tra *source* e *target*, tra testo primo e secondo, che diventano entrambi dei poli di produzione e di ricezione di senso. Lungi dall'essere un'attività ancillare, la traduzione (intesa qui in senso molto ampio, ovvero di riscrittura) è una trasformazione isomorfica dell'originale funzionale a una «dismemoria parricida» (de Campos, 1976, p. 7). È una «reinvention, project of recreation, transtextualisation, transcreation»: Dante subisce così una «translumination e transparadisation», Omero una «transhelenisation», e il *Faust* goethiano una «transluciferation» (cfr. Vieira, 1999). Neppure Shakespeare sfugge a questo processo di annientamento e al contempo rivitalizzazione del testo: nella terra dei selvaggi, il dubbio amletico della letteratura è se “cannibalizze” o no: «Tupy or not tupy, that is the question», dove «tupy» è il nome di una tribù cannibale (de Andrade, 1928).

Se il cannibale è colui che divora i nemici che considera forti per fortificare e rinnovare le sue energie naturali, lo scrittore-cannibale fagocita i classici dell'Occidente, li assimila e li trasforma, processo che non è dissimile, secondo Haroldo de Campos, dal principio dialogico che sta alla base di ogni relazione intertestuale. Il (ri)scrittore e traduttore antropofago è secondo lo studioso brasiliiano un *polemicist* (dal greco *polemos*, “colui che lotta e combatte”), e un *anthologist*, qualcuno che entra nella pelle del “creatore” per ricreare tutto di nuovo (cfr. de Campos, cit. in Vieira, 1999, p. 103). Il suo modo di amare certi autori è tradurli, riscriverli, deglutirli, seguendo la legge antropofagica di Oswald de Andrade secondo cui «mi interessa

Riscrittura postcoloniali:
l'Europa, il Grande Originale?

I cannibali
brasiliani.
Tupy or not tupy?

soltanto quello che non è mio» (de Andrade, 1928, p. 33). Per questo il riscrittore-cannibale sceglie di rendere, nel suo testo secondo, «solo quello che sento. Solo quello che fingo. O che fingo di sentire» (de Campos, 1976, p. 7). Possiamo considerare dunque la traduzione come una «trasfusione. Di sangue. Ironicamente si potrebbe parlare di vampirizzazione», scrive de Campos in *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (de Campos, 1981, p. 208). È così che – afferma inoltre in *Da Tradução como Criação e como Crítica* – il selvaggio si libera della sua posizione subordinata e opera una appropriazione/espropriazione, de-gerarchizzazione, decostruzione; poiché ogni passato che è “altro” dal proprio merita di essere negato (de Campos, 1976, p. 44).

Bibliografia

Testi primari ALAMANNI L. (1548), *Girone il cortese*, in *Versi e prose di Luigi Alamanni*, a cura di P. Raffaelli, Le Monnier, Firenze 1859; ANDRADE O. DE (1928), *Manifesto Antropófago*, in “Revista de Antropofagia”, a. 1, n. 1, pp. 3-7; ARETINO P. (1997), *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, vol. 1, Salerno, Roma; ID. (2005), *Ragionamento. Dialogo*, a cura di N. Borsellino, Garzanti, Milano; ARIOSTO L. (2010), *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano; BERNI F. (1971), *Rifacimento dell'Orlando innamorato*, Sansoni, Firenze; BLIXEN K. (sotto pseudonimo di PIERRE ANDRÉZEL) (1944), *I vendicatori angelici*, trad. di B. Candian, Adelphi, Milano 1985; BORGES J. L. (1944), *Finzioni*, trad. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1961; BRECHT B. (1941), *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, trad. di M. Carpitella, Einaudi, Torino 1961; BÜCHNER G. (1835), *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*, hrsg. von K. Gutzkow, Phönix-J. D. Sauerländer, Frankfurt am Main (trad. it. in Teatro. *La morte di Danton. Leonce e Lena. Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 2011); CALVINO I. (1970), *L'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino; CAZOTTE J. (1767), *La magia bianca ovvero la mirabile e curiosa istoria di Ricardo Oberthon. Novella inglese*, Giammaria Bassaglia, Venezia 1785; CERVANTES M. DE (2009), *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di A. Giannini, Rizzoli, Milano; CHIARI P. (1759), *La francese in Italia*, presso gli eredi di Pellecchia, Venezia; DELIUS F. C., STANZICK K.-H. (1966), *Wir Unternehmer*, Wagenbach, Berlin; DERŽAVIN G. R. (1796), *Pamjatnik*, in *Socinenija Deržavina*, a cura di J. Grot, v tipografii Imperatorskoi Akademii nauk, Sankt Peterburg 1864-83, vol. 1, pp. 785-88; DUMAS A. (1845), *Storia di uno schiaccianoci*, in E. T. A. Hoffmann, A. Dumas, *Lo schiaccianoci. Una fiaba di Natale*, trad. di C. Diez, Donzelli, Roma 2011; ESCHENBACH W. VON (1993), *Parzival*, a cura di L. Mancinelli, trad. di C. Gamba, Einaudi, Torino; FÉNELON F. DE (1699), *Le avventure di Telemaco*, a cura di G. Marocco, Guida, Napoli 1982; FIELDING H. (1741), *Shamela*, a cura di D. Fink e G. Fink, Marsilio, Venezia 1997; FITZGERALD E. (1859), *Rubáiyát of Omar Khayyám*, a cura di C. Decker, University Press of Virginia, Charlottesville

(vi)-London 1997; FOER J. S., SCHULZ B. (2011), *Tree of Codes*, Visual Editions, London; FORTINI F. (1945a), *La poesia è libertà*, in "Il Politecnico", n. 8, 17 novembre, p. 7; ID. (sotto pseudonimo di ISIAO CIEN) (1945b), *Via dello Yenan*, in "Il Politecnico", n. 8, 17 novembre, p. 8; ID. (1946), *Varsavia 1939 e Varsavia 1945*, in Id., *Foglio di via*, Einaudi, Torino, pp. 37-38; FOSCOLO U. (1801), *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di C. Muscetta, Einaudi, Torino 1942; FRANK A. (1947), *Il diario di Anna Frank*, Mondadori, Milano 1985; GOETHE J. W. VON (1774), *I dolori del giovane Werther*, trad. di A. Busi, Garzanti, Milano 2008; HOFFMANN E. T. A. (1816), *Schiaccianoci e il re dei topi*, in E. T. A. Hoffmann, A. Dumas, *Lo schiaccianoci. Una fiaba di Natale*, trad. di I. Fantappiè, Donzelli, Roma 2011; HOLZ A., SCHLAF J. (1889), *Papa Hamlet*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; JOYCE J. (1922), *Ulisse*, trad. di G. Celati, Einaudi, Torino 2012; KRAUS K. (1934), *Shakespeare's Dramen*, Verlag von Richard Lanyi, Wien; ID. (1986-1994), *Schriften*, hrsg. von C. Wagenknecht, 20 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main; LALLI G. B. (1633), *Eneide travestita*, Gaspero Ricci, Firenze 1822; LOMONOSOV M. V. (1747), *Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. VII, Akademija nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1952, p. 314; MACPHERSON J. (1760), *Le poesie di Ossian*, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 2001; MONTESQUIEU C.-L. (1721), *Lettres persanes*, a cura di P. Berselli Ambri, Sansoni, Firenze 1968; OMERO (2010), *Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino; ORAZIO (1989), *Odi*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano; PASOLINI P. P. (1975), *La divina mimesis*, Einaudi, Torino; RICHARDSON S. (1740), *Pamela, o La virtù ricompensata*, Frassinelli, Milano 2000; ROUSSEAU J.-J. (1761), *Giulia, o La nuova Eloisa*, Rizzoli, Milano 1992; SCHULZ B. (1963), *The Street of Crocodiles*, Penguin, New York; SHAKESPEARE W. (1951), *The Complete Works*, ed. by P. Alexander, Collins, London; ID. (1818-29), *Shakespeare's Schauspiele*, übersetzt und hrsg. von J.-H. Voss, F. A. Brockhaus, Leipzig; ID. (1826), *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von A. W. Schlegel, L. Tieck, Berlin; STOPPARD T. (1967), *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, a cura di A. Dati, Sellerio, Palermo 1998; VIRGILIO (1970), *Eneide*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino; WALPOLE H. (1765), *Il castello d'Otranto*, trad. di O. Del Buono, Rizzoli, Milano 2010.

Panoramiche d'insieme BAKER M., SALDANHA G. (eds.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York; BASSNETT S. (1980), *Translation Studies*, Routledge, London-New York; ID. (1993), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford; BENVENUTI G., CESERANI R. (2012), *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna; NERGAARD S. (a cura di) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano; VANASTEN S., HUBERT R. (éds.) (2010), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Academia Press, Gent; ZIMA P. V. (2011), *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Francke, Tübingen; ZYMNER R., HÖLTE A. (Hrsg.) (2013), *Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Metzler, Stuttgart.

Sulla riscrittura e concetti correlati ALLEN G. (2000), *Intertextuality*, Routledge, London-New York; APEL F. (1982), *Sprachbewegung: eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Winter, Heidelberg; APTER E. (2006), *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton; ARNTZEN H. (1989), *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt; ASSMANN A. (1999), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di S. Paparelli, il Mulino, Bologna 2002; ASSMANN J. (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck, München; BACHTIN M. (1963), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968; BARTHES R. (1973), *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in Id., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991; ID. (1968), *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988; BASSNETT S., LEFEVERE A. (1990), *Translation, History and Culture*, Cassell, London-New York; BENJAMIN W. (2001-10), *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, 7 voll., Einaudi, Torino; BERMAN A. (1984), *La prova dell'estraneo: cultura e tradizione nella Germania romantica*, trad. e cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997; ID. (1999), *La traduzione e la lettera, ovvero L'albergo nella lontananza*, trad. di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2003; BERNARDELLI A. (2013), *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma; BOITANI P. (1997), *Ri-Scritture*, il Mulino, Bologna; ID. (2007), *Letteratura europea e Medioevo volgare*, il Mulino, Bologna; BOLDT-IRONS L. A., FEDERICI C., VIRGULTI E. (2010), *Rewriting Texts Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives*, Peter Lang, New York; CAMPOS H. DE (1976), *Da Tradução como Criação e como Crítica*, in Id. *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Editora Cultrix, São Paulo; ID. (1981), *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo; CAVALLO G., CHARTIER R. (1995), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari; CESERANI R. (1997), *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino; CLASSEN L. (1985), *Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert: Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Martin Walser, F. C. Delius*, Fink, München; COMPAGNON A. (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris; DELEUZE G. (1968), *Differenza e ripetizione*, trad. di G. Guglielmi, il Mulino, Bologna 1972; DUSI N., SPAZIANTE L. (2006), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma; ECO U. (1964), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano; ID. (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano; EISENSTEIN E. (1979), *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge; ETTE O. (2001), *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Verlbrück Wissenschaft, Weilerswist; EVEN-ZOHAR I. (1990), *Polystystem Studies*, numero monografico di "Poetics Today", vol. 11, n. 1; ID. (2010), *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research-Tel Aviv University, Tel Aviv; FINAZZI-AGRÒ E., PINCHERLE M. C. (a cura di) (1999), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade*, Meltemi, Roma; FORTINI F. (1972), *Cinque paragrafi sul tradurre*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003,

pp. 839-40; ID. (2011), *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, Quodlibet, Macerata; GENETTE G. (1966), *Figure*, Einaudi, Torino 1969; ID. (1982), *Palinesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997; HAGE V. (1984), *Collage in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*, Peter Lang, Frankfurt am Main; HERMANS T. (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London-Sydney; HUTCHEON L. (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York-London; ID. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York; JAUSS H. R. (1987), *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Universitätsverlag, Konstanz; JELLENIK C. (2007), *Rewriting Rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Peter Lang, New York; JUVAN M. (2008), *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University, West Lafayette (IN); KARRER W. (1977), *Parodie, Travestie, Pastiche*, Fink, München; KRISTEVA J. (1969), *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. di P. Ricci, Feltrinelli, Milano 1978; LACHMANN R. (1990), *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; LEFEVERE A. (1984), *On the Refraction of Texts*, in M. Spariosu (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Philadelphia, pp. 217-37; ID. (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London; MAISONNAT C., PACCAUD-HUGUET J., RAMEL A. (eds.) (2009), *Rewriting/Reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality*, Cambridge Scholars, Newcastle; MIGLIO C. (2005), *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata; MÖBIUS H. (2000), *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Fink, München; MORAWSKI S. (1970), *The Basic Function of Quotation*, in J. A. Greimas et al. (eds.), *Sign, Language, Culture*, Mouton, The Hague-Paris, pp. 690-705; NECKER DE SAUSSURE A. (1820), *Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël*, Treuttel & Würz, Paris; ONG W. J. (1982), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. Calanchi, il Mulino, Bologna 1986; ORR M. (2003), *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge; PETERSEN J. H. (2000), *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, Fink, München; PLETT H. F. (1991), *Intertextuality*, de Gruyter, Berlin; QUONDAM A. (1983), *La letteratura in tipografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino, vol. II, pp. 555-686; RIFFATERRE M. (1978), *Semiotica della poesia*, il Mulino, Bologna 1983; SANTOYO J. C. (1984), *La traducción como técnica narrativa*, in *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 37-53; SCHULZ-BUSCHHAUS U. (1979), *Die Unvermeidlichkeit der Komparatistik: Zum Verhältnis von einzelsprachlichen Literaturen und vergleichender Literaturwissenschaft*, in "Arcadia", vol. 14, nn. 1-3, pp. 223-36; SCHWIND K. (1988), *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*, Narr, Tübingen; STEINER G. (1975), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di R. Bianchi e C. Beguin, Garzanti, Milano 2004; TOURY G. (1980), *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, in Nergaard (1995),

pp. 103-17; ID. (1984), *Translation, Literary Translation and Pseudo-Translation*, in "Comparative Criticism", vol. 6, pp. 73-85; ID. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam; TYNJANOV J. (1929), *Sull'evoluzione letteraria*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968, pp. 45-60; VIEIRA E. R. P. (1999), *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of Transcreation*, in S. Bassnett, H. Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, London-New York, pp. 95-113; WORTON M., STILL J. (1990), *Intertextuality: Theories and Practice*, Manchester University Press, Manchester; YAHALOM S. (1981), *Le système littéraire en état de crise. Contact inter-systémiques et comportement traductionnel*, in "Poetics Today", vol. 2, n. 4, pp. 143-60.