

## Quando la critica secolare incontra il mondo\*

**David Damrosch**

(traduzione di Valentino Baldi)

Per valutare l'impatto della vasta opera di Edward Said, mi focalizzerò su un particolare testo-chiave, scelto dall'insieme dei suoi venti libri. *Per una critica secolare*, pubblicato nel 1983 come introduzione a *The World, The Text and the Critic*, rappresenta una dichiarazione dei valori personali e accademici dell'autore, una specie di manifesto del ruolo sociale della letteratura – e del ruolo decisivo dell'intellettuale-critico nell'esaminare la letteratura assieme alla società. Il saggio suona come la condanna definitiva di ogni varietà di critica formalistica, sia nella forma di analisi testuali disimpegnate, sia in quella di teoria volta a trattare la letteratura come un regno isolato e chiuso in sé stesso.

Attribuendo al termine "secolare" un significato vicino a "mondiale", e dunque privo di accezioni antireligiose, in *Per una critica secolare* Said si faceva sostenitore di un impegno sociale e politico nello studio della letteratura e della critica letteraria, prospettiva già pienamente sviluppata nel suo seminale *Orientalismo* (1978).<sup>1</sup> I libri e gli articoli di Said hanno consentito di ridefinire i confini delle discussioni di numerosi studi letterari e culturali contemporanei; allo stesso tempo, il successo del suo concetto di critica secolare, o mondiale, ha proposto nuove sfide con cui è necessario confrontarsi ancora oggi.

Venti anni fa, gli studi di critica letteraria si focalizzavano in maggioranza su autori provenienti da una piccolissima rappresentanza di potenze

\* Traduzione di *Secular Criticism Meets the World: The Challenge of World Literature Today*, prima "Edward W. Said Memorial Lecture" dell'American University in Cairo, 1 novembre 2005. Il testo inglese è stato pubblicato in «al-Ahram Weekly», 17-23 novembre 2005, ed è disponibile sul sito della rivista <http://weekly.ahram.org.eg/2005/769/bo2.htm>. Tutti i saggi, le poesie o le parti di romanzi citati dall'autore sono da considerarsi traduzioni di Valentino Baldi, tranne quando specificato diversamente in nota. L'edizione a cui si rimanda è sempre quella indicata da Damrosch nella versione originale del testo.

1 E. W. Said, *Orientalism. Western Representations of the Orient*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Gallo, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 (poi Feltrinelli, Milano 1999).

mondiali. Quasi tutti i critici lavoravano principalmente sulla tradizione di uno o di un altro paese in questo gruppo già così selezionato, e persino la letteratura comparata si concentrava soltanto sul canone di una mezza dozzina di paesi europei al massimo. Uno studioso sensibile alle questioni sociali era libero di approfondire i riferimenti politici e storici che caratterizzavano la letteratura di un singolo paese in uno o due secoli, come ha fatto Said stesso nelle sue numerose analisi delle influenze culturali del romanzo inglese. Grazie agli effetti del suo lavoro, però, insieme a quello di altri critici di medesima impostazione, i termini della discussione critica si sono ricalibrati, spostandosi da una prospettiva eurocentrica a una visione mondiale capace di fronteggiare un'ampia gamma di differenti culture: in questo modo il campo degli studi letterari si è espanso sorprendentemente negli ultimi vent'anni.

In che modo, però, possiamo realmente abbracciare la piena varietà delle letterature mondiali e dei loro complessi contesti culturali senza trovarci immersi in una cacofonia, come quella che Janet Abu-Lughod ha definito «balbuzie globale»? Se l'ambito degli studi letterari deve circoscrivere ogni cosa, dai testi nelle piramidi dell'Antico Egitto ai più recenti scrittori tibetani postmoderni – oggi ci sono anche scrittori tibetani postmoderni –, come è possibile continuare a offrire analisi testuali acute di così tanti tipi di scrittura; o ancora, spingendosi oltre, come è possibile analizzare tutti questi lavori nel rispetto del loro contesto storico e politico di riferimento?

Ritornando a *Per una critica secolare* con queste problematiche in mente è possibile individuare punti di riferimento cruciali, ma, allo stesso tempo, le investigazioni odierne potrebbero spingersi al di là delle implicazioni previste dallo stesso Said. Sarà utile dunque partire dalle idee dello studioso, metterle alla prova – anche duramente quando necessario – e adattare alle continue evoluzioni sociali, nello stesso modo in cui Said si confrontava con pensatori come Michel Foucault e Theodor Adorno.

Formatosi al Cairo nell'epoca del governo coloniale britannico, Edward Said ha coltivato un legame costante con la letteratura inglese: il canone letterario britannico è stato per lui un vasto territorio per confrontarsi con i meccanismi imperialistici, spesso nascosti anche in luoghi insospettabili, come ad esempio nei romanzi dell'apparentemente apolitica Jane Austen. La letteratura britannica è stata un punto di riferimento imprescindibile per un autore che ha trascorso la sua esistenza in colonie del passato e del presente – Palestina, Egitto e Stati Uniti. Non è una coincidenza, perciò, che il primo esempio di grande letteratura offerto in *Per una critica secolare* sia un romanzo britannico ambientato in Egitto, che viene discusso in un momento di estrema tensione nella storia del neoimperialismo americano:

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

Il grado al quale il dominio culturale e la competenza in esso sono istituzionalmente divorziati dalle loro reali connessioni con il potere mi è stato meravigliosamente illustrato da uno scambio di battute con un vecchio amico di collegio che ha lavorato al Dipartimento della Difesa durante la guerra del Vietnam. I bombardamenti erano allora in pieno svolgimento e io stavo ingenuamente cercando di capire il tipo di persona che poteva ordinare giornalmente gli attacchi dei B-52 su un lontano paese asiatico, in nome dell'interesse americano nel difendere la libertà e fermare il comunismo. «Sai – disse il mio amico – il Segretario della Difesa è un essere umano complesso: non risponde all'immagine che tu ti puoi essere formato dell'assassino imperialista a sangue freddo. L'ultima volta che sono stato nel suo ufficio ho notato *Il quartetto di Alessandria* di Durrell sulla sua scrivania». Ha fatto una pausa carica di significato, quasi perché la presenza di Durrell su quella scrivania manifestasse da sola il suo mostruoso potere. [...] Ciò che l'aneddoto dimostra è l'accettata separazione del burocrate di alto livello dal lettore di romanzi, che possono avere un valore discutibile, ma un ruolo comunque ben definito.<sup>2</sup>

Said si opponeva a simili separazioni artificiali, sebbene fosse a sua volta sostenitore di una separazione di diversa natura: quella che l'intellettuale doveva stabilire tra sé e i poteri forti (cioè da quelle mezze verità – e talvolta complete menzogne – che supportano qualsiasi regime repressivo). In *Per una critica secolare*, Said offre un'astuta ed eversiva lettura del grande poeta e critico vittoriano Matthew Arnold. Tratta Arnold come una fonte decisiva per interpretare la cultura come forza operante al centro della società; non semplicemente come «il meglio di ciò che è conosciuto e pensato», ma anche come barriera opposta ai peccati di coloro che gestiscono il potere. Come osserva Said, «nella visione di Arnold, ciò che è in gioco nella società non è meramente l'educazione di individui o lo sviluppo di una classe dalla sensibilità finemente modulata o la rinascita di interesse verso i classici, ma piuttosto l'egemonia assertivamente perseguita e raggiunta di un insieme identificabile di idee, che Arnold cortesemente chiama cultura, su tutte le altre idee all'interno della società».<sup>3</sup>

In *Per una critica secolare*, così come nel corso della sua intera carriera, Said fa di Erich Auerbach il modello esemplare del critico intervenuto sulla società dall'esterno dei centri di potere. Riflettendo su *Mimesis*, il capolavoro scritto da Auerbach in esilio a Istanbul durante la seconda guerra mondiale, Said sembra quasi ripercorrere la sua stessa esperienza infantile di dislocazione in quanto rifugiato ed esule: «*Mimesis* non è sol-

2 E. W. Said, *Secular Criticism*, in Id., *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1983, pp. 1-30; pp. 2-3; trad. it. di S. Guerriero, *Per una critica laica*, in «allegoria», XVI, 48, 2004, pp. 5-27; pp. 6-7.

3 *Ivi*, p. 10; trad. it. p. 13.



tanto, come si è frequentemente ritenuto, una massiccia riaffermazione della tradizione culturale occidentale, ma anche un lavoro costruito su un'alienazione criticamente importante da essa: un lavoro le cui condizioni e circostanze di esistenza non sono immediatamente derivabili dalla cultura che descrive con tale straordinario intuito e brillantezza, ma che è costruito piuttosto su una distanza tormentosa da quella cultura».<sup>4</sup>

Per Said, dunque, Auerbach non ha semplicemente elaborato un modello formale per studiare «il realismo nella letteratura occidentale» (come recita il sottotitolo di *Mimesis*), ma è intervenuto sulla cultura occidentale durante un periodo di estrema crisi. La grande opera di Auerbach dispiega però la sua massiccia erudizione esclusivamente all'interno dello spazio culturale dell'Europa occidentale – e anche di questa regione mette a fuoco unicamente le maggiori potenze: dopo un capitolo introduttivo sulla *Genesi* e Omero, *Mimesis* si confronta con testi provenienti da cinque paesi (Italia, Francia, Spagna, Germania e Inghilterra), e quindici capitoli su venti sono concentrati su opere di due soli paesi su cinque (Italia e Francia). Con questa selezione estrema, inomma, Auerbach si impegna seriamente a ridisegnare la mappa delle potenze europee; per questo il libro non si sofferma sui contributi letterari di paesi più piccoli come Olanda, Norvegia e Portogallo – per non menzionare zone periferiche come la Russia, l'Europa dell'Est, o l'occidentalizzata Turchia dove fu scritto il libro.

Nella sua prospettiva così orientata sulle grandi potenze europee, *Mimesis* è il tipico esempio di studio di letteratura mondiale del ventesimo secolo. Come notato tristemente dal critico americano Werner Friederich nel 1960, il termine “letteratura mondiale” era stato usato fino a quel momento per una gamma estremamente limitata di materiale:

A parte il fatto che un simile termine così presuntuoso è indicativo di una superficialità e di una partigianeria che non dovrebbero essere tollerate in una buona università, utilizzarlo significa offendere più di metà dell'umanità, e non aiuta certo a procurarsi buone relazioni pubbliche [...]. A volte, in momenti scherzosi, penso che dovremmo chiamare i nostri corsi “Letterature NATO” – in realtà anche questo sarebbe fuori luogo, poiché di solito non abbiamo a che fare con più di un quarto delle 15 nazioni NATO.<sup>5</sup>

Come la riflessione di Said su Arnold e Auerbach mette in evidenza, perfino in questo senso comparatistico così ristretto, la letteratura mondiale ha comunque sempre avuto il merito di servire come sfida al locale, al nazionale o, come lo definisce Said nel suo saggio, al sistema “eredita-

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 8; trad. it. p. 11.

<sup>5</sup> W. Friederich, *On the Integrity of Our Planning*, in *The Teaching of World Literature*, a cura di H. Bloch, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1960, pp. 14-15.

rio”. Lo studioso sostiene che le società solitamente rinforzano il proprio status quo presentando i poteri esistenti in termini di eredità – come una tradizione naturale e indiscutibile che si tramanda di padre in figlio. Per contrasto, il cambiamento spesso si verifica quando gli individui si affiliano liberamente, liberandosi dal diktat delle idee e delle dottrine ricevute e costruendo nuove modalità di pensiero e interazione. La cultura per Said è in prima istanza un sistema di affiliazione creativa e l’università è il luogo in cui gli individui possono unirsi per esaminare e mettere in dubbio le idee ricevute e le relazioni di potere che simili idee giustificano.

Lo stesso Matthew Arnold si è dedicato alla letteratura dell’Europa continentale proprio per contrastare le tendenze scioviniste della vita politica britannica. In un saggio del 1864, *La funzione della critica nel presente*, Arnold ha esaminato l’elogio auto-incensante dei politici dell’Inghilterra vittoriana, che veniva considerata il migliore dei mondi possibili, sostenendo che i politici e il pubblico in generale avevano bisogno di ampliare la propria prospettiva e i propri gusti. La letteratura, per Arnold, avrebbe dovuto costituire il principale strumento per ottenere tale ampliamento di visione, ma solo se gli scrittori stessi fossero stati in grado di guardare al di là del loro contesto immediato: «la poesia inglese del primo quarto di questo secolo, con piena energia e forza creativa, non conosceva abbastanza. Questo rendeva Byron così vuoto, Shelley così incoerente, Wordsworth stesso, profondo com’è, così bisognoso di completezza e varietà. Wordsworth si curò poco di libri, e denigrava Goethe [...] avrebbe dovuto leggere più libri e tra questi, senza dubbio, proprio quelli che Goethe stesso denigrava senza leggere». <sup>6</sup>

Una cosa che capiamo leggendo Goethe – che coniò il termine “letteratura mondiale” verso la fine degli anni Venti dell’Ottocento – è che egli guardava alla letteratura mondiale come a un modo per intervenire sul provincialismo della nativa Germania, offrendo agli scrittori tedeschi risorse per contrapporsi al predominio culturale francese. Il 29 gennaio 1827, il suo giovane discepolo Johann Peter Eckermann trascrive una conversazione che include la disquisizione su una poesia contemporanea francese, allusioni al poeta latino Orazio, al persiano Hafiz e a una recente raccolta di poesia popolare serba. Due giorni dopo, Eckermann va a trovare nuovamente Goethe, le cui letture si stanno intanto spingendo oltre i confini dell’Europa occidentale:

Cena con Goethe. «Nel corso di questi ultimi giorni da quando l’ho incontrata», disse, «ho letto parecchie cose, soprattutto un romanzo cinese, che mi occupa ancora e che mi sembra degno di attenzione».

«Un romanzo cinese!» risposi «dovrà sembrare alquanto bizzarro».

6 M. Arnold, *The Function of Criticism at the Present Time*, in *The Longman Anthology of British Literature*, a cura di D. Damrosch et alii, Longman, London 2003, vol. 2, p. 1576.

«Non così tanto come può pensare», rispose Goethe, «il cinese pensa, agisce e prova sentimenti quasi al nostro stesso modo; presto scopriremo che siamo esattamente come loro, salvo il fatto che tutto ciò che loro fanno è più chiaro, puro e decoroso rispetto a noi. Tutto in loro è ordine e senso civico, senza grossa passione o scontro poetico; c'è una forte rassomiglianza con il mio *Ermanno e Dorotea*, così come con i romanzi inglesi di Richardson.<sup>7</sup>

Goethe vede in questo romanzo cinese una versione del suo stesso ideale, sia sociale sia letterario: «è attraverso questa severa moderazione applicata a ogni cosa che l'Impero cinese ha sostenuto se stesso per centinaio d'anni e durerà anche di più». <sup>8</sup> Questa elevata "moderazione" gli offre inoltre una auspicabile alternativa alla poesia del principale autore francese, Pierre-Jean de Béranger, che sta leggendo (e le cui ambientazioni preferite sono bordelli e osterie): «Trovo veramente una notevole contraddizione tra questo romanzo cinese e le *Canzoni di Béranger*, che hanno, direi tutte, diversi argomenti licenziosi e immorali alla base e che mi resterebbero tremendamente odiosi se maneggiati da un genio inferiore a Béranger». <sup>9</sup>

Eckermann, però, è riluttante nell'attribuire tanta importanza a un testo così esotico; risponde infatti al maestro con un interrogativo scettico: «Ma poi questo romanzo cinese sarà uno dei loro più importanti?». Ed è proprio in risposta a questa riserva che Goethe gli espone il suo concetto di *Weltliteratur*:

«Senza dubbio» rispose Goethe «i cinesi avranno migliaia di romanzi simili a questo e li producevano anche quando i nostri antenati vivevano nelle foreste. Sono sempre più convinto» continuò «che la poesia sia un possesso universale dell'umanità che si rivela ovunque e in ogni tempo in centinaia e centinaia di uomini. Per questo mi piace ritrovarmi in nazioni straniere e consiglio a tutti di fare lo stesso. Ormai la letteratura nazionale è un concetto senza significato, l'epoca della letteratura mondiale è vicina e ciascuno deve battersi per accelerare il suo arrivo». <sup>10</sup>

Come predetto da Goethe, l'epoca di una autentica letteratura mondiale è ormai arrivata. In *Per una critica secolare*, Said nota che l'espansione del campo della letteratura richiede una fondamentale ricalibrazione di prospettiva, assieme a un decisivo aumento nel numero di lavori che dovrebbero essere letti e discussi. Seguendo le sue stesse parole,

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

7 J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, a cura di R. Otto, Aufbau-Verlag, Berlin 1982; trad. it. di A. Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 132.

8 *Ivi*, p. 133.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, p. 135.

Ci troviamo ora in un periodo della storia mondiale in cui, per la prima volta, le relazioni affiliative compensatorie proposte nei corsi accademici di studio dell'università occidentale, in realtà, escludono più di quanto includano. Voglio semplicemente dire che, per la prima volta nella storia moderna, l'intero grandioso edificio del sapere umanistico, poggiante sui classici delle lettere europee, [...] rappresenta solo una frazione delle reali relazioni e interazioni umane attualmente in atto nel mondo. [...] Nuove culture, nuove società e visioni emergenti di carattere sociale, politico e estetico pretendono ora l'attenzione dell'umanista, con un'insistenza che non può più essere respinta.<sup>11</sup>

In realtà la sfida è anche più grande di quanto Said qui suggerisca, poiché non è soltanto la nuova letteratura a provocare simili espansioni di orientamenti. Said stesso rimase molto fedele al canone della tradizione britannica su cui si era formato durante la giovinezza trascorsa al Cairo; perfino in un libro ampio come *Cultura e imperialismo* (1993) riserva interesse a discussioni ai "maggiori" autori dei canoni di Inghilterra e Francia, soprattutto maschi di origine borghese. Come dimostrano le ampie letture di Goethe, due secoli fa nell'Europa occidentale era già possibile essere consapevoli di quante altre letterature erano a disposizione, dalla poesia popolare serba ai raffinatissimi romanzi cinesi. Inoltre lo stesso canone occidentale è stato espanso dall'interno. Comprendere l'operazione di Said nei termini di una lotta per l'egemonia consentirebbe di iniziare a leggere con nuovo interesse tutta una serie di scrittori occidentali a lungo esclusi dal canone tradizionale. La scrittrice britannica Anna Letitia Barbauld, contemporanea di Goethe, costituisce un caso esemplare in questo senso. Autrice di una serie di volumi di versi religiosi e di poesia per l'infanzia, subito ben accolti dal pubblico, la Barbauld subì un duro attacco nel 1811, quando si cimentò nella satira politica. Nel suo ambizioso *Milleottocentoundici*, l'autrice misura il paesaggio europeo devastato dalle recenti guerre napoleoniche, denunciando l'Inghilterra per il sostegno che aveva offerto ai regimi repressivi degli alleati nella lotta contro la Francia. Come proclamano le sue strofe d'apertura:

Lontano il tamburo di morte urla,  
su nazioni porta venti di guerra,  
al rigido richiamo la Britannia si ritira,  
nutre il fiero conflitto, alterna speranza e paura;  
coraggiosamente e vanamente, osa combattere il Destino  
e ricorre a sorreggere ogni stadio di affondamento.  
Potenza colossale dall'immensa forza  
tiene i piedi a schiacciare la Libertà,

11 Said, *Secular Criticism*, cit., p. 21; trad. it. cit., p. 23.

prostrata giace sotto influenza del despota,  
mentre le nazioni sommesse lo maledicono – e obbediscono.<sup>12</sup>

Scrivendo sul conservatore «Quarterly Review», il recensore John Wilson Croker puntò i piedi di fronte a questo testo. Offeso dalla critica della Barbauld alla politica del governo briannico, Croker decise che la risposta più efficace non sarebbe stata la critica delle idee dell'autrice, ma un attacco esplicito al suo essere donna. In una prosa grondante di sarcasmo, Croker rifiutò alla Barbauld il diritto di parlare di argomenti politici:

La nostra vecchia conoscenza Barbauld si è fatta scrittrice satirica! L'ultima cosa che ci saremmo aspettati e, ora che assistiamo alla sua satira, l'ultima cosa che avremmo potuto desiderare [...]. Speravamo, infatti, che l'impero si salvasse senza l'intervento di una signora scrittrice: ci siamo persino inorgoglitù perché gli interessi dell'Europa e dell'umanità hanno dominato le nostre pubbliche assemblee, senza la discesa *in quarto* della (dea ex machina) signora Anna Letitia Barbauld sul teatro in cui la tragedia europea fa mostra di sé. Lei però non la pensa così: un irresistibile slancio di impegno civile – una gran sicurezza nei propri autorevoli talenti – l'ha spinta a mollar precipitosamente occhiali di zigrino e aghi da calza, e a lanciarsi in battaglia...<sup>13</sup>

Dopo aver scherzosamente dipinto il poema della Barbauld come incoerente ed incomprensibile, Crocker conclude:

Una parola, comunque, dobbiamo aggiungerla seriamente. I lavori precedenti della signora Barbauld sono stati di una certa utilità; le sue *Lezioni per bambini*, o suoi *Inni in prosa* [...] sono qualcosa di più che inoffensivi, ma dobbiamo prenderci la libertà di avvisarla di desistere dalla satira, che finisce per diventar satira solo di lei stessa, supplicandola, con grande sincerità, di non mettersi nuovamente nel pericolo di scrivere altri pamphlet in versi per il bene di questa generazione ingrata.<sup>14</sup>

Dopo questa recensione così severa, la Barbauld non pubblicò mai più un testo poetico.

\*

L'aumento di attenzione rivolta all'aspetto mondiale dei testi ha aperto i canoni di tutti i periodi più recenti e ha portato alla luce numerosi scrittori; nel solo campo della letteratura britannica, letta nell'ottica della letteratura mondiale, antologie che quarant'anni fa contenevano poche dozzine di autori ora ne includono fino a cinquecento, mentre la lun-

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

12 A. L. Barbauld, *Eighteen Hundred and Eleven*, in *The Longman Anthology of World Literature*, cit., vol. 5, p. 349.

13 J. W. Crocker, *Review of Barbauld «Eighteen Hundred and Eleven»*, *ivi*, pp. 349-50.

14 *Ibidem*.



ghezza di simili raccolte si è estesa da circa duemila a più di seimila pagine. E queste sono solo raccolte introduttive create per corsi propedeutici! Se procediamo nella lettura, come sarà possibile rendere giustizia ai contesti sociali e culturali da cui quei lavori provengono, una volta che ci muoviamo dalla letteratura di una regione singola come l'Europa occidentale o il Medio Oriente?

A questo punto il concetto saidiano di "affiliazione" potrà esserci di qualche aiuto. La tradizione nazionale di un lettore si trasmette solitamente seguendo modelli genealogici, come una linea diretta di tradizione culturale che forma l'identità nazionale, inserita all'interno di una fitta rete di riferimenti letterari e culturali. Per contrasto, la letteratura mondiale odierna è spesso vissuta come una questione di affiliazione: la scelta di un individuo, libero di ricercare e soffermarsi su opere che offrono prospettive ed esperienze estetiche che mancano alla sua cultura di riferimento. In questo modo, Goethe si era rivolto a piacimento ai poemi serbi e ai romanzi cinesi, cercando di resistere alla pressione uniformante delle regole neoclassiche propugnate da Corneille, Racine e dagli altri scrittori dominanti nella vicina e potente Francia. Allo stesso modo, Said stesso poteva allentare il proprio legame con la letteratura britannica attraverso la poesia anti-imperialistica di Aimé Césaire e Mahmoud Darwish e grazie ai romanzi del suo amico Salman Rushdie.

Leggendo letteratura mondiale creiamo contatti tra le opere in modi nuovi e talvolta sorprendenti. Quando un testo circola al di fuori del suo contesto d'origine incontra affiliazioni che sono spesso molto differenti dalle eredità a cui è legato nel suo contesto originario. Un simile processo di circolazione non fa altro che ampliare qualcosa che è sempre accaduto quando un autore in cerca di ispirazione poetica prende spunto da una tradizione straniera. L'autore del Libro di Giobbe, ad esempio, si è servito di un antico racconto popolare ebraico sulla sopportazione del dolore da parte di un uomo giusto, e lo ha radicalmente ampliato per mezzo della lunga serie di discorsi tra Giobbe e i suoi tre amici Elifaz, Bildad e Zofar; in questi brani il protagonista mette in dubbio la giustizia divina mentre i suoi amici tentano, in modo incerto, di giustificare i misteriosi modi in cui agisce Dio. Nel realizzare il testo, che è stato composto molto probabilmente in Babilonia, l'autore del racconto su Giobbe prese ispirazione direttamente da un poema babilonese oggi conosciuto come *La teodicea babilonese*, in cui un uomo giusto e sofferente urla i suoi lamenti contro gli dèi mentre un amico tenta di confortarlo.

Nonostante *La teodicea babilonese* enfatizzi generalmente la giustizia dell'ordine divino, al contempo immagina un cosmo politeistico in cui divinità differenti possono agire in maniera contraddittoria, tanto da produrre addirittura il male; alla fine il sofferente deve affidarsi alla pietà divina, accettandone il potere assoluto per quanto capriccioso possa sem-

brare. Dopo che il protagonista sofferente si rifiuta di giustificare la propria immeritata sventura, l'amico si abbandona a una visione cupa dei piani divini come della società umana:

Narru, re degli dei, che creò l'umanità  
e il maestoso Zulummar, che ha modellato l'argilla per loro  
e la dea Mami, la regina che li ha formati,  
offrirono un discorso contorto alla razza umana.  
Con bugie, e senza verità, essi li sostennero sempre.  
Solennemente parlano a favore dell'uomo ricco,  
"Lui è un re", dicono, "le ricchezze devono essere sue",  
ma essi trattano il povero come un ladro,  
essi riservano per lui solo ingiurie e complottano il suo assassinio.<sup>15</sup>

Trasferendo una simile critica sociale al contesto ebraico, il Libro di Giobbe diventa un documento estremamente sovversivo nei confronti di un Jehovah rappresentato come potente e totalmente buono, che non deve essere coinvolto nella costituzione dell'ordine sociale dominato dalle menzogne che favoriscono i potenti. Il poema si chiude con Dio che appare a Giobbe in un turbine e con Giobbe stesso che abbandona la sua protesta in silenzio: un testo simile doveva essere profondamente sconcertante per i lettori ortodossi. Preoccupato che il ritratto di Dio non fosse adeguato, uno dei primi editori inserì un personaggio totalmente nuovo, Elihu, che appare improvvisamente nel capitolo trentaduesimo e si dilunga per sei capitoli su un'ampia serie di nuove giustificazioni ai comportamenti della divinità. Non soddisfatto da questa intrusione, un altro antico editore si spinse oltre, rielaborando il testo. Come hanno concluso gli studiosi biblici moderni a partire dall'analisi della confusa serie di discorsi finali, le affermazioni pie attribuite a Giobbe verso la fine del libro erano originariamente pronunciate dall'amico ortodosso Bildad.

Seguendo un processo che il lavoro di Said ha consentito di comprendere perfettamente, l'autore del Libro di Giobbe si è spinto oltre la sua tradizione di riferimento per individuare un modello letterario che mettesse in dubbio le suddivisioni sociali di potere e ricchezza in modo più inquisitorio di qualsiasi ortodossia locale; i lettori moderni possono recuperare questa storia complessa leggendo Giobbe assieme alla *Teodicea babilonese*.

\*

Studiando la letteratura mondiale è necessario ricordare che alla tremenda espansione del canone di cui si parlava in precedenza non è cor-

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

15 *The Babylonian Theodicy*, in *The Longman Anthology of World Literature*, cit., vol. 1, pp. 172-174.

risposto un aumento nelle ore di lezione giornaliere, o settimanali, durante l'anno scolastico. L'arte è sempre stata molto lunga di fronte alla brevità della vita, e i programmi sono sempre stati altamente selettivi. La letteratura mondiale offre una possibilità eccezionale per comparazioni creative e affiliazioni innovative, in grado di aggiungere nuove dimensioni che conducano oltre i legami ereditari di un testo con la sua tradizione di origine.

Si consideri, ad esempio, come il concetto di “modernismo” può assumere una veste nuova in un contesto globale. Il mio esempio si fonda su una classica espressione delle preoccupazioni moderniste, composta pochi anni dopo il 1900:

Che io pronunci frasi sconosciute, detti insoliti, nuovi, parole mai sperimentate, libere da ripetizione; detti mai trasmessi, pronunciati dai nostri avi! Dovrei torcere il mio corpo e tutto ciò che contiene per lasciar andare tutte le mie parole; perché tutto ciò che è stato detto è ripetizione, quando una cosa è detta è detta! Non dovrebbe esistere onore nella letteratura degli uomini del passato, o in quello che i loro discendenti scoprirono! Ciò che dico non è mai stato detto [...] Parlo di cose che ho appena visto [...] Che io sappia quello che altri ignorano e tale che non sia mai stato ripetuto, in modo che io lo dica e lasci rispondere il mio cuore: potrei spiegargli il mio dolore, liberare il peso della mia schiena e le questioni che mi affliggono, collegarlo con quello che soffro per esclamare “Ah” con sollievo.<sup>16</sup>

Questo passaggio include numerose caratteristiche che possiamo identificare come tipiche del pieno modernismo: l'impazienza per una lingua esausta, la ricerca di una scrittura originale e insolita, l'affermazione che un nuovo linguaggio è necessario per riflettere sulla realtà contemporanea, l'enfasi espressionistica sul corpo, con un discorso potente come un processo fisico. Questo passaggio avrebbe potuto benissimo essere stato scritto dal giovane Ezra Pound o da D. H. Lawrence, ma in realtà proviene da una fonte molto diversa: non dall'Europa, ma dall'Egitto e non dal nostro Novecento, ma da un altro Novecento: il 1900 a.C. Queste frasi sono tratte dal prologo a *I lamenti di Khakheperre-sonbe*, probabilmente composto durante il regno di Sesosti II (dal 1897 al 1878 a.C.); una traduzione completa del testo può essere trovata ne *La letteratura dell'Antico Egitto* di W. K. Simpson.

Leggere *Khakheperre-sonbe* accanto a Pound e Lawrence significa affiliare opere che esprimono esigenze comparabili nonostante le enormi distanze nel tempo e nello spazio, consentendoci di comprendere il modernismo non soltanto concettualmente, ma come un insieme di comportamenti nei confronti di lingua, storia e individuo. Simili atteggiamenti non sono

16 *The Lamentations of Khakheperre-sonbe*, in W. K. Simpson, *The Literature of Ancient Egypt*, Yale University Press, New Haven 2004.



solo appannaggio della modernità occidentale: possono essere individuati, a differenti livelli, in molte culture e in tempi diversi.

Se la letteratura mondiale può individuare affinità sorprendenti, può anche evidenziare differenze illuminanti. Tra i vari interessi di Goethe c'era un profondo amore per il grande poeta e drammaturgo sanscrito Kalidasa, vissuto durante il quinto secolo a.C. Kalidasa e i poeti della sua cerchia ispirarono una tradizione durevole e altamente sofisticata sia di interpretazione che di riflessione teorica sul lavoro di poesia, memoria e ricezione. I commentatori sanscriti dal diciannovesimo secolo in poi hanno sviluppato una elaborata analisi testuale della loro poesia lirica, eppure raramente si sono limitati ai tipi di formalismo che Said era così impegnato a combattere. Al contrario, la tradizione del commento sanscrito inserisce la poesia all'interno di un animato panorama sociale. Un esempio può essere il trattato di poesia conosciuto con il nome di *Dhva-nyaloka* o *Luce sulla suggestione*, scritto nel corso dell'800 da un linguista e teologo di nome Anandavardhana. Questo lavoro divenne a sua volta l'oggetto di un esteso commento di un altro studioso, Abhinavagupta, che scriveva circa un secolo dopo. Questi due critici svilupparono straordinarie riflessioni teoriche sui modi in cui il linguaggio poetico è in grado di suggerire più di ciò che dice esplicitamente, come nel caso dei seguenti (apparentemente) semplici versi:

Chi non sarebbe adirato nel vedere  
la sua cara moglie con il labbro inferiore morso?  
Hai disprezzato il mio avviso di non odorare  
il loto attira-api.  
Ora devi soffrire.

Secondo il *Dhva-nyaloka* «il significato di questa strofa è il seguente. Una donna infedele ha ricevuto un morso sul labbro dall'amante. In questo passo la donna è apostrofata da un'amica intelligente che, per salvarla dai rimproveri del marito, e sapendo che questi è nelle vicinanze, finge di non vederlo. "Ora devi soffrire": il senso letterale è rivolto alla moglie adultera. Il senso suggerito, d'altra parte, è diretto al marito e lo informa che la donna non è colpevole dell'offesa». <sup>17</sup>

Fin qui tutto sembra semplice: il commento offre un'interpretazione plausibile di un arguto doppio messaggio contenuto nella scena della donna, del loto e dell'ape. Ma Anandavardhana e Abhinavagupta non si fermano qui; all'interno di un ampio insieme di considerazioni testuali, essi deducono una serie di suggestioni relative ad altri personaggi che immaginano attivi implicitamente nel poema: i vicini devono essere tran-

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

17 Cfr. *The Dhva-nyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, a cura di D. H. Ingalls et alii, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1990, p. 103.

quillizzati, l'amica sposata della donna che parla dovrà essere tenuta al suo posto e l'amante segreto è avvisato ("non dovrai più morderla in un posto così compromettente"). Infine, «a qualunque persona intelligente si trovi nei paraggi è suggerita l'intelligenza della donna che parla, come se questa stesse dicendo "È così che ho nascosto le cose"». <sup>18</sup> La poesia d'amore occidentale è spesso concepita come l'espressione di un mittente isolato, che si rivolge alla sua amata che può addirittura non essere presente in scena o morta: il giardino d'amore del poeta sanscrito, all'opposto, è un luogo dolce, ma decisamente *pubblico*.

Persino quando lette in traduzione e senza riferimenti culturali specifici, le opere della letteratura mondiale possono causare lo *choc* del riconoscimento e lo *choc* complementare della novità, aumentando le possibilità offerte dalla nostra tradizione casalinga. All'interno di un'aula, una giustapposizione ben selezionata di due o tre testi può permettere di combinare variamente gli elementi di somiglianza e differenza. Recentemente, ad esempio, ho tenuto un corso su James Joyce. Un modo di insegnare Joyce è, ovviamente, quello di inserirlo nel contesto storico e culturale irlandese, ma avevo deciso, al contrario, di parlare dei suoi lavori entro una cornice internazionale. Per questo, per introdurre *Gente di Dublino*, ho voluto iniziare da alcuni testi che potevano dire qualcosa sulle modalità con cui gli scrittori realisti stavano affrontando questioni importanti come le relazioni tra i sessi e l'avvento della modernità verso la fine dell'800, quando Joyce stava maturando e cominciando a trovare la propria voce di scrittore. Ho trovato di estrema efficacia prendere in considerazione un autore che Joyce conosceva bene, Henrik Ibsen, e uno che non conosceva affatto: l'autrice giapponese di racconti Higuchi Ichiyo.

Il giovane Joyce era stato profondamente influenzato da Ibsen, tanto da imparare persino il norvegese per leggere le sue opere in originale: la prima pubblicazione significativa di Joyce, all'età di diciannove anni, fu proprio un saggio sul suo autore di riferimento. *Gente di Dublino* è una raccolta ricca di rimandi al lavoro di Ibsen, inclusa *Casa di bambola*, vero testo esemplare. Ichiyo, d'altra parte, ebbe una carriera notevole fin da giovanissima, ma morì nel 1896 all'età di ventiquattro anni, e rimase a lungo non tradotta anche dopo l'uscita di *Gente di Dublino*. Diversa da Joyce sia nel genere sia nella cultura, Ichiyo scrisse comunque storie che risultano illuminanti se lette in controluce a quelle dell'autore irlandese. Entrambi gli autori crearono una prosa poetica che attingeva alle tradizioni della letteratura popolare come alle fonti canoniche all'interno delle rispettive culture, ed entrambi dimostrarono come le tensioni della modernità stavano modificando la famiglia tradizionale e le consuete dinamiche tra i sessi.

18 *Ibidem*.



Apparentemente lontanissimi, questi due scrittori mostrano almeno un elemento forte in comune: Henrik Ibsen. In una brillante recensione di una novella di Ichiyo, il romanziere Mori Ogai scrisse: «Quello che è straordinario di *Gioco infantile* è che i personaggi non sono le creature bestiali che si possono incontrare in Ibsen o Zola, le cui tecniche sono state imitate all'inverosimile dai cosiddetti naturalisti. Essi sono reali, individui umani con cui ridere e piangere [...]. Non esito a conferire a Ichiyo il titolo di vera poetessa».<sup>19</sup> In questo passo i primi lettori di Ichiyo potevano vederla, come Joyce, in dialogo con il realismo europeo, traducendo così Ibsen in una nuova forma di prosa poetica.

Simili sovrapposizioni offrono cornici di riferimento completamente nuove attraverso cui guardare autori ben noti, e consentono di presentare un'ampia varietà di testi in nuove combinazioni che sostituiscono presentazioni dettagliate dei loro contesti locali. Joyce può, ovviamente, anche essere insegnato come un autore irlandese assieme a Yeats e Synge, mentre Ichiyo può essere presentata come una scrittrice dell'era Meiji assieme a Mori Ogai e Naoya Shiga e ai giovani scrittori giapponesi da cui prendeva ispirazione, soprattutto Murasaki Shikibu e Ihara Saikaku. La triangolazione di Ibsen, Ichiyo e Joyce porta però prospettive affascinanti sulla mondialità dei testi, poiché questi sono fatti circolare all'interno di un mondo progressivamente interconnesso. La critica secolare trova la sua massima espressione in prospettive globali di culture mondiali – con i loro conflitti, dislocazioni, riposizionamenti e vivacità creative.

Vivendo l'intera sua esistenza tra Palestina, Egitto, Inghilterra e Stati Uniti, Edward Said diede una svolta cruciale all'esplorazione della letteratura vista nel contesto mondiale degli eventi umani. Raggiunse un vasto pubblico, anche universitario, e ispirò poeti e romanzieri, ma anche studiosi e accademici. Mi piacerebbe chiudere questo contributo con una poesia dedicata a Said dal poeta Agha Shahid Ali: un autore che, in lingua inglese, si dedica alla forma poetica tradizionale Urdu conosciuta come *ghazal*, la conversazione con l'amato. Ali era colpito dalle possibilità creative che una vita di dislocamento ed esilio era capace di offrire. Questa poesia inizia con una citazione di Mahmoud Darwish – un verso da cui Said prese il titolo di uno dei suoi libri più importanti, *Oltre l'ultimo cielo*<sup>20</sup> – per riflettere sulla traiettoria seguita da Said nel suo cammino da Gerusalemme all'Egitto e poi a New York. Proprio a New York, più precisamente nell'appartamento del suo amico critico con vista sull'Hudson nei pressi della Columbia University, Ali aveva potuto vedere uno scialle drappeggiato proveniente dal Kashmir su un grande pianoforte. I versi di Ali esprimono il potenziale creativo dell'esilio, grazie soprattutto alla sua capacità di ren-

---

Quando la critica secolare incontra il mondo

19 H. Ichiyo, *Separate Ways*, in *The Longman Anthology of World Literature*, cit., vol. 5, pp. 910-917.

20 E. W. Said, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, Faber & Faber, London 1986.

dere in inglese l'intricato schema di rime del classico *ghazal*, i cui distici devono tutti terminare con la stessa parola e dunque in rima. Le traduzioni dei poeti Urdu, come quelle del grande poeta ottocentesco Ghalib, non potranno mai riprodurre questo schema rimico senza apportare un effetto burlesco, per cui l'essenza della forma *ghazal* è solitamente persa in traduzione. Shahid Ali, comunque, ha recuperato la sua giovinezza nel Kashmir ricreando il *ghazal* nei versi inglesi, qui rivolti all'«amato straniero» che può essere, allo stesso tempo, un amore perduto, un dio distante ed il suo amico Edward Said.

David  
Damrosch

*By Exiles*<sup>21</sup>  
(for Edward W. Said)

*Where should we go after the last frontiers,  
where should the birds fly after the last sky?*  
Mahmoud Darwish

In Jerusalem a dead phone's dialed by exiles.  
You learn your strange fate: you were exiled by exiles.  
You open the heart to list unborn galaxies.  
Don't shut that folder when Earth is filed by exiles.  
Before Night passes over the wheat of Egypt,  
let stones be leavened, the bread torn wild by exiles.  
Crucified Mansoor was alone with the Alone:  
God's loneliness – just His – compiled by exiles.  
By the Hudson lies Kashmir, brought from Palestine –  
It shawls the piano, Bach beguiled by exiles.  
Tell me who's tonight the Physician of Sick Pearls?  
Only you as you sit, Desert child, by exiles.  
Match Majnoon (he kneels to pray on a wine-stained rug)  
or prayer will be nothing, distempered mild by exiles.

21 *Dagli esuli* (per Edward W. Said)

*Dove andremo dopo le ultime frontiere, | Dove voleranno gli uccelli dopo l'ultimo cielo?* (Mahmoud Darwish)  
In Gerusalemme gli esuli chiamano un telefono muto. | Apprendi il tuo strano destino: fosti esiliato dagli esuli. | Apri il cuore ad elencare galassie mai nate. | Non chiudere quel libro quando la Terra è archiviata dagli esuli. | Prima che la notte passi sopra il grano d'Egitto, | Lascia che le pietre lievitano, il pane lacerato dagli esuli. | Il crocifisso Mansoor era solo con il Solo: | La solitudine di Dio – solo la Sua – compilata dagli esuli. | Sulle rive dell'Hudson giace Kashmir, portato dalla Palestina – | Avvolge in uno scialle il piano, Bach ingannato dagli esuli. | Dimmi, chi è questa notte il Medico delle Perle Malate? | Solo tu mentre siedi, figlio del Deserto, dagli esuli. | Accordati con Majnoon (si inginocchia in preghiera su un tappeto macchiato di vino) | O la preghiera non sarà nulla, resa blanda dagli esuli. | “Anche ciò che è vero può esser messo alla prova.” Anche loro? | Non giurare per l'Arte ma, caro Oscar Wilde, per gli esuli. | Non piangere, annegheremo i Richiami alla Preghiera, O Saqi – | Alzerò il mio calice prima che il vino sia inquinato dagli esuli. | Era questa – dopo l'ultimo cielo – la maniera del fuoco: | La bruma d'autunno cenere compressa modellata dagli esuli? | Se il mio nemico è solo e le sue braccia sono vuote | Gli dono il mio cuore avvolto come un bimbo nella seta degli esuli. | Sarai mai tu, Amato straniero, testimone di Shahid – | Di due destini infine riconciliati dagli esuli?

“Even things that are true can be proved.” Even they?  
Swear not by Art but, dear Oscar Wilde, by exiles.  
Don’t weep, we’ll drown out the Calls to Prayer, O Saqi –  
I’ll raise my glass before wine is defiled by exiles.  
Was – after the last sky – this the fashion of fire:  
autumn’s mist pressed to ashes styled by exiles?  
If my enemy’s alone and his arms are empty,  
give him my heart silk-wrapped like a child by exiles.  
Will you, Beloved Stranger, ever witness Shahid –  
two destinies at last reconciled by exiles?<sup>22</sup>

---

Quando la critica  
secolare incontra  
il mondo

22 A. S. Ali, *By Exiles*, in Id., *Rooms Are Never Finished: Poems*, W. W. Norton & Co, New York 2002, pp. 72-73.