

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201717>

Un mondo che si espande oltre la nostra presa.

Comparatistica e intermedialità

Fabio Vittorini

Abstract • Compiutosi il declino irreversibile del metalinguaggio postmoderno, la nozione di intertestualità è stata sussunta in una nozione più ampia capace di integrarne il senso e di estenderne la presa ai fenomeni testuali tipici del presente, prodotti dall'interazione incessante e pervasiva tra narrativa letteraria e mass media: l'*intermedialità*. La narrativa letteraria e audiovisiva contemporanea mescola in uno spazio *metamoderno* una certa nostalgia della mimesi moderna del reale e il bisogno postmoderno di una certa autocoscienza della forma: l'intermedialità è la dimensione in cui la narrativa contemporanea compie la sua riforma delle strutture cognitive (post)moderne. Se le pratiche della transmedialità (trasposizione da un medium a un altro) e della multimedialità (combinazione di media diversi), basate sulla separazione e sulla successione, provengono dall'era moderna e postmoderna, quando era ancora forte l'illusione identitaria dei singoli media e perciò la loro vocazione competitiva, le pratiche dell'intermedialità, basate sulla fusione e sulla simultaneità, sono tipiche dell'era metamoderna, durante la quale le teorie della rimediazione favoriscono la coscienza dell'inseparabilità dei media e perciò anche la loro cooperazione sinergica.

Parole chiave • Intermedialità; Transmedialità; Multimedialità; Metamoderno

Abstract • Once accomplished the irreversible decline of postmodern metalanguage, the notion of intertextuality had been subsumed in a broader notion able to integrate its meaning and extend its grasp to the textual phenomena of the present, produced by the ceaseless and ubiquitous interaction between literary narratives and mass media: *intermediality*. Contemporary literary and audiovisual narratives mix in a *metamodern* space a certain nostalgia of modern mimesis of reality and the postmodern need of a certain self-reflectiveness of the form: intermediality is the dimension where these narratives carry out their reform of (post)modern cognitive and representative structures. If the practices of transmediality (transposition from a medium to another) and multimediality (combination of different media), based on separation and succession, come from modern and postmodern eras, when the illusion of the individual identity and competitive vocation of each medium was still strong, the present practices of intermediality, based on fusion and simultaneity, are

typical of the metamodern era, when the theories of remediation push media to become aware of their inseparability and synergistic cooperation.

Keywords • Intermediality; Transmediality; Multimediality; Metamodernism

Ledizioni 

Un mondo che si espande oltre la nostra presa. Comparatistica e intermedialità

Fabio Vittorini

Il 12 marzo 1830, nel discorso *De l'histoire de la poésie* con il quale inaugura il corso di letteratura francese presso l'Università di Marsiglia, Jean-Jacques Ampère afferma perentorio: «È dalla storia comparata delle arti e della letteratura presso tutti i popoli che deve nascere la filosofia della letteratura e delle arti».¹ Dunque, in quello che è comunemente riconosciuto come l'atto di nascita della comparatistica letteraria,² la storia comparata viene prima della riflessione filosofica sulla letteratura e sull'arte (ovvero dell'estetica, come Alexander Gottlieb Baumgarten l'ha ribattezzata poco meno di un secolo prima) e, soprattutto, lo studio della letteratura non è separabile dallo studio delle arti circostanti, di cui la letteratura si nutre e che a sua volta nutre. In altre parole, il dialogo tra testi appartenenti allo stesso medium o a media diversi, con il tratto inevitabilmente proliferante e aporetico della loro materialità e dell'esperienza empirica che li attualizza, precede e orienta la trasparenza e l'univocità sillogistica della teoria del testo.

Più di un secolo dopo Roland Barthes, nel celeberrimo incipit di *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), proclama altrettanto perentoriamente la permeabilità dei confini del testo letterario e la sua tendenza costitutiva a stabilire relazioni con altri testi, mescolando generi, sostanze, materie, forme, linguaggi:

Innumerevoli sono i racconti del mondo. Si tratta innanzitutto di una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta tra sostanze diverse, come se per l'uomo ogni materia fosse adatta ad affidarle i suoi racconti: il racconto può essere supportato dal linguaggio articolato, orale o scritto, dall'immagine, fissa o in movimento, dal gesto e dalla mescolanza ordinata di tutte queste sostanze; il racconto è presente nel mito, nella leggenda, nella favola, nella narrativa fantastica o realistica, nell'epopea, nella storiografia, nella tragedia, nel dramma, nella commedia, nella pantomima, nei quadri [...], nelle vetrate, nel cinema, nei fumetti, nella cronaca, nella conversazione. Inoltre, sotto queste forme quasi infinite, il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconto; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e assai spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, a volte opposte. Il racconto si fa gioco della

¹ Jean-Jacques Ampère, *De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille, pour l'ouverture du Cours de littérature, le 12 mars 1830*, Marseille, Faissat ainé et Demonchy, 1830, p. 8. Laddove non specificato, le traduzioni sono mie.

² Cfr. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Jean-Jacques Ampère*, «Revue des Deux Mondes», 2e période, tome 77, 1868, pp. 5-50. Si vedano anche: Alexandru Dima, *Principii de literatură comparată*, Bucuresti, Editura pentru literatură, 1969, p. 89; Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 11; Franca Sinopoli, *La storia comparata della letteratura*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 7; Roberta Capelli, *Cos'è la letteratura comparata?*, in *Letteratura comparata*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, La Scuola, 2010, p. 26; Gentil Luiz de Faria, *Estudos de Literatura Comparada*, Curitiba, Appris, 2019, p. 28.

buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, trans-culturale, il racconto è qui, come la vita.³

Il carattere metamorfico della letteratura sussiste e si esplica per lo più mediante i protocolli pur storicamente variabili della narratività, attraverso le capacità anamorfiche del racconto, la cui disponibilità a essere affidato a qualsiasi materia e supportato da qualsiasi linguaggio renderebbe possibile il travalicamento di ogni confine semiotico. Il racconto è ubiquo ed eterno, nel senso che si estende nello spazio e nel tempo quanto il genere umano, attraversando e in qualche modo rimuovendo ogni limite di cultura o di medium: a quelli indicati da Barthes vanno senz'altro aggiunti almeno la tv, il videogame, Internet e le loro ibridazioni cross-mediali.

Questo embrione della narratologia strutturalista, nato dall'unione di formalismo e linguistica, produce nei decenni successivi una riflessione sempre più cospicua e multi-forme sulla nozione di testualità e sulle relazioni tra testi, culture, media, processi di produzione/fruizione, sistemi complessi di segni, dialogando con numerose discipline attigue (logica, semantica, filosofia, antropologia, sociologia, psicologia cognitiva, informatica, neuroscienze, *film studies*, *television studies*, *new media studies* ecc.) e istituendo categorie ardue e spesso parzialmente sovrapponibili come intertestualità, interculturalità, inter-semiosi, interattività e infine intermedialità.

A partire dagli anni Novanta le nuove tecnologie dell'informazione (il digitale, la rete), la globalizzazione economica e i fenomeni pandemici di irradiazione, moltiplicazione e frammentazione dei messaggi hanno accelerato esponenzialmente i processi di osmosi tra culture e semiosfere, rendendo sempre più urgente una riflessione sulle ricadute sostanziali che la dimensione tecnologico-sociale di ogni messaggio (*inter-*) ha sulla sua stessa strutturazione. Se sono dati ormai acquisiti che il cinema e la serialità televisiva si siano appropriati di forme e contenuti originari del racconto letterario o che la letteratura abbia introiettato la descrittività propria delle arti figurative e della fotografia, meno ovvio è il dato che la letteratura degli ultimi decenni, di ritorno, sia incessantemente e profondamente rimodellata dalle nuove forme di mimesi e dai nuovi immaginari generati dai media audiovisivi e dalla rete (nella versione *social*), in un quadro di irreversibile trasformazione cognitiva ed epistemologica dell'uomo contemporaneo.

Il «*deus absconditus*»⁴ del testo contemporaneo, che per comodità chiamiamo meta-moderno,⁵ è nell'atto stesso della mediazione, sia quella propria della scrittura letteraria, sia quella dei linguaggi audiovisivi, che, quando non sono rappresentati direttamente nel testo letterario, sono presenti in forma di «matassa di investimenti percettivi e cognitivi molto più ingarbugliata di quanto la loro lubrificata traduzione tecnologica non lasci, di volta in volta, trapelare».⁶ D'altronde «ogni atto di mediazione», ci hanno spiegato Jay David Bolter e Richard Grusin, «dipende da altri atti di mediazione», che continuamente «si commentano, si riproducono, si rimpiazzano», poiché i media «hanno bisogno gli uni

³ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», n. 8, 1966, p. 1.

⁴ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 39.

⁵ Cfr. Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017 e *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, a cura di Robin van den Akker, Alison Gibbons and Tim Vermeulen, London, Rowman & Littlefield International, 2017.

⁶ Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 13.

degli altri al fine di funzionare pienamente come media»: l'avvento della rete ha avviato un processo generale di «rimediazione»⁷ per cui ogni medium, compreso quello letterario, non cessa mai di rimandare alla mediasfera di cui fa parte.

Nel testo metamoderno la rappresentazione mimetica del mondo, ritornata in auge dopo l'esaurimento del postmoderno, viene quasi sempre attraversata da una qualche manifestazione di coscienza «mediagenica»,⁸ sia a livello della materia sia a livello della forma. Se è vero che tutti i media, che Marshall McLuhan ha definito alla stregua di «materie prime o risorse naturali»,⁹ «rimediano il reale» e «tutte le mediazioni sono reali» in quanto «artefatti (ma non in quanto agenti autonomi) nella nostra cultura mediata», se è vero che «tutte le mediazioni sono sia reali che mediazioni del reale, la rimediazione può anche essere intesa come un processo di riforma della realtà stessa»¹⁰ e l'intermedialità un dato strutturale del testo metamoderno, che nasce come interfaccia tra la realtà che rappresenta e gli innumerevoli atti di mediazione che precedono, circondano e sostanziano quella rappresentazione. Così, se il postmoderno, mosso dai «presupposti di incestuosa auto-istituzionalizzazione del mondo dell'arte accademica ed elitaria» in cui si è per lo più incarnato, «si è trovato sorpassato dal motore dei media popolari, che alla fine lo ha ucciso»,¹¹ la preziosissima nozione postmoderna di intertestualità (il testo A è in relazione con il testo B all'interno dello stesso medium), secondo cui il testo letterario, in una prospettiva essenzialmente logocentrica, è sempre un «nuovo tessuto di vecchie citazioni [...], frammenti di codici, formule, modelli ritmici, frammenti di linguaggi sociali ecc., perché c'è sempre linguaggio prima del testo e intorno ad esso»,¹² è stata fagocitata dalla nozione metamoderna di intermedialità (il testo A, realizzato all'interno del medium α , è in relazione con il testo B, realizzato all'interno del medium β , o con il medium β in generale).¹³

Il testo inter-mediato assomiglia a un sistema «emergente», caratterizzato da diversità, organizzazione e connettività: le sue proprietà complessive sono inspiegabili sulla base delle leggi che governano le singole componenti, ma rappresentano nuovi livelli di evoluzione del sistema derivanti da interazioni non-lineari tra le componenti stesse (come in un

⁷ Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 55.

⁸ Mark Amerika, *Avant-Pop Manifesto: Thread Baring Itself In Ten Quick Posts*, 1993, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <<http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html>>.

⁹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], trad. di Ettore Capriolo, Milano, Net, 2002, p. 30.

¹⁰ Jay David Bolter e Richard Grusin, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹¹ Mark Amerika, *op. cit.*

¹² Roland Barthes, *Teoria del testo* [1973], in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, trad. di Sandro Volpe, Torino, Einaudi, 1998, p. 235.

¹³ Cfr. *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, a cura di Jörg Helbig, Berlin, Schmidt, 1998; Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen-Basel, Francke, 2002; *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, a cura di Hans Lund, Lund, Studentlitteratur, 2002; *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, a cura di Jens Arvidson et al., Lund, Intermedia Studies Press, 2007; Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010; *Intermediality and Storytelling*, a cura di Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan, Berlin, De Gruyter, 2010; *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing Borders, Crossing Genres*, ed. by Marcel Cornis-Pope, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2014; *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, a cura di Jan Alber, Per Krogh Hansen, Berlin, De Gruyter, 2014.

videogame, nei mercati finanziari, nella rete ecc.).¹⁴ Il testo inter-mediato si presenta come un centro di irradiazione all'interno della mediasfera che lo genera e che esso a sua volta (ri)genera senza sosta, un crocevia di relazioni che, semplificando drasticamente grazie alle classificazioni di Leo Hoek (*La Transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique*, 1995) e Eric Vos (*The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, 1997), sistematizzate poi da Irina Rajewsky (*Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, 2005) e da Klaus Bruhn Jensen (*Intermediality*, in *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, 2016), possono assumere i profili: 1) della relazione transmediale o trasposizione; 2) della relazione multimediale o combinazione; 3) della relazione intermediale o riferimento.¹⁵

Nel caso della *relazione transmediale* (*transmedial relation/relation transmédiiale*) o *trasposizione* un messaggio creato per un medium viene ricreato per un altro medium, mantenendo la separabilità dei media coinvolti e la non simultaneità di produzione/ricezione dei messaggi. È quello che accade negli adattamenti cinematografici o televisivi di racconti letterari, fumetti o videogame, nelle novellizzazioni verbali o grafiche di racconti cinematografici o televisivi, nell'adattamento (singolo o seriale) televisivo, grafico o videoludico di racconti cinematografici. Si pensi ai casi paradigmatici romanzo-film-serie tv di *Mildred Pierce* (1941, James Cain; 1945, Michael Curtiz; 2011, Todd Haynes), *Peyton Place* (1956, Grace Metalious; 1957, Mark Robson; 1964-69, Paul Monash) e *An American Tragedy* (1925, Theodore Dreiser; 1931, Josef von Sternberg; 1962, Anton Giulio Majano). Si pensi al romanzo *Flamingo Road* (1942) di Robert Wilder, adattato nel 1946 dall'autore e dalla moglie Sally per il teatro, nel 1949 da Curtiz per il cinema e nel 1980 da Gus Trikonis per la tv, con un film usato poi come pilot dell'omonima *soap opera* (1980-82). Si pensi infine a *Sex and the City* (1997), raccolta degli articoli scritti da Candace Bushnell per il settimanale «New York Observer», che non solo ha ispirato l'omonima serie tv (1998-2004, Darren Star; più i due sequel cinematografici di Michael Patrick King del 2008 e del 2010), ma ha anche generato due romanzi prequel, *The Carrie Diaries* (2010) e *Summer and the City* (2011), poi trasposti nella serie tv *The Carrie Diaries* (2013-14, Bushnell e Amy B. Harris).

Nel caso della *relazione multimediale* (*multimedia discourse/discours multimédial* o *mixed-media discourse/discours mixte*) o *combinazione* diversi media insieme contribuiscono a creare un nuovo messaggio, mantenendo la loro separabilità e garantendo la simultaneità della ricezione, ma non necessariamente della produzione dei messaggi. Si pensi al graphic novel, che unisce scrittura e disegno: ad esempio *Building Stories* (2012) di Chris Ware, che incorpora anche giochi architettonici e formati editoriali variabili, e *Here* (2014) di Richard McGuire, che fagocita elementi fotografici e memorie personali dentro una gabbia spaziale fissa (come la casa dei Compson in *The Sound and the Fury* [1929] di William Faulkner). Si pensi all'iconotesto, che unisce scrittura e immagini: ad

¹⁴ Cfr. John H. Holland, *Emergence from Chaos to Order*, Oxford, Oxford UP, 1998.

¹⁵ Cfr. L. H. Hoek, *La Transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique*, in *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*, a cura di L. H. Hoek, K. Meerhoff, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 65-80; E. Vos, *The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, in *Interart Poetics. Essays on the Interrelation of the Arts and Media*, a cura di U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 325-327; I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités», n. 6, 2005, pp. 43-64.

esempio *Lanzarote* (2000) di Michel Houellebecq, *Austerlitz* (2001) di Winfried Georg Sebald, ma prima ancora *Sex* (1992) di Madonna, che alle fotografie di Steven Meisel affianca i testi della cantante, un cd contenente la canzone *Erotic* e il fascicolo a fumetti in stile wharoliano «Dita in The Chelsea Girl». Si pensi al romanzo *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) di Jonathan Safran Foer, che ospita foto, disegni e una cinegrafia. Ma si pensi anche al film *Watchman* (2009) di Zack Snyder, che nella versione ultimate cut incorpora una lunghissima sequenza di animazione («Tales of the Black Freighter»), ricordandoci che è ispirato all'omonima serie di comic book (1986-87) creata da Alan Moore e Dave Gibbons; a *Quantum Break* (2016), un videogame che incorpora miniepisodi in *live action* che assomigliano a una serie tv ed è zeppo di citazioni dal cinema di fantascienza; o infine a *Mosaic* (2017, Steven Soderbergh), ibrido tra un app/videogame e una serie tv.

Nel caso della *relazione intermediale* (*intermedial discourse/discours synchrétique*) o *riferimento* un messaggio creato per un medium tematizza o evoca uno o più media diversi, sia nel senso delle loro tecniche specifiche, sia dei loro contenuti, annullando la separabilità dei media, garantendo la simultaneità di produzione/ricezione dei messaggi e configurando il testo intermediale come un sistema emergente, le cui proprietà complessive derivano dall'integrazione non-lineare delle qualità delle sue componenti. Se ne trovano esempi nei testi letterari che menzionano trasmissioni radiofoniche o televisive, film o siti web: si pensi alla tv in *Dress Your Family in Corduroy and Denim* (2004) di David Sedaris, al cinema in *Sunnyside* (2010) di Glen David Gold, alla radio in *IQ84* di Haruki Murakami, a Internet in *The Circle* (2013) di Dave Eggers. Se ne trovano esempi in particolare nei testi che emulano le procedure mimetiche di media diversi da quello di appartenenza. Si pensi all'irruzione delle telecamere in *Glamorama* (1998) di Bret Easton Ellis o alla voce narrante che si fa telecamera in *After Dark* (2004) di Murakami. Si pensi alla presenza esecrata della televisione nel romanzo *All That Heaven Allows* (1951-52) di Edna e Harry Lee e nel film omonimo (1955) di Douglas Sirk, poi sardonicamente riscattata nel suo quasi remake *Far from Heaven* (2002) di Haynes, dove fanno capolino anche riviste femminili e quadri; si pensi alla serie tv del film *Pleasantville* (1998) di Gary Ross; si pensi alle innumerevoli citazioni da romanzi di Charles Dickens presenti nella serie tv *Lost* (2004-10, J. J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber), ai rimandi al melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta presenti in *Sex and The City* e in *Desperate Housewives* (2004-12, Mark Cherry), alle scene del dramma *A Streetcar Named Desire* (1947) di Tennessee Williams incorporate nel film *Todo sobre mi madre* (1999) di Pedro Almodóvar. Si pensi ai film e alle serie tv ispirati alla logica del videogame: tra i primi la trilogia *Matrix* (1999-2003) degli allora fratelli Wachowski, *Inception* (2010) di Christopher Nolan, *Sucker Punch* (2011) di Snyder, *Source Code* (2011) di Duncan Jones, *Edge of Tomorrow* (2014) di Doug Liman; tra le seconde *Alias* (2001-06, Abrams), *Lost* e *Fringe* (2008-13, Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci) e *Westworld* (2016-in corso, Jonathan Nolan, Lisa Joy). Si pensi infine ai videogame di impronta schiettamente cinematografica, come la serie per console, pc e smartphone *Mafia I* (2002), *Mafia II* (2010) e *Mafia III* (2016-17).

Se le pratiche della transmedialità e della multimedialità, basate sulla separazione e sulla successione, provengono dal modernismo e dal postmoderno, ovvero dall'era precedente a quella della rimediazione, dove era ancora forte l'illusione identitaria dei singoli media e perciò la loro vocazione competitiva, le pratiche dell'intermedialità, basate sulla fusione e sulla simultaneità, nascono nell'era metamoderna, durante la quale le teorie della rimediazione favoriscono la coscienza dell'inseparabilità dei media e perciò anche la loro cooperazione sinergica. Il testo metamoderno, qualunque sia il medium che lo veico-

la, adotta volentieri la struttura reticolare dell'ipertesto o quella livellare del racconto digitale, facendosi portatore di storie multiple, mondi possibili intricati, cosmologie aperte,¹⁶ e dichiarando in ogni piega la sua genetica intermedialità: «questo processo di costruzione di mondi [*world-building*] incoraggia un impulso enciclopedico sia nei lettori che negli scrittori. Siamo spinti a padroneggiare ciò che può essere conosciuto di un mondo che si espande sempre oltre la nostra presa. È un piacere molto diverso da quello che associamo alla chiusura»¹⁷ del testo moderno.

La comparatistica italiana, come recita la declaratoria del settore scientifico-disciplinare (L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate) in cui il Ministero dell'Università e della Ricerca l'ha perimetrata nel 2000, «comprende gli studi che affrontano a livello teorico ed ermeneutico il problema generale della letteratura, dei generi, della produzione, diffusione e valutazione dei testi, e quello del confronto fra testi appartenenti a diverse letterature e culture, anche ai fini della loro resa letteraria in una lingua diversa da quella in cui sono stati elaborati».¹⁸ Nel 2005 alla definizione, che resta identica, viene aggiunto in coda un codicillo: «con l'eventuale impiego dell'analisi linguistica e informatica di testi e corpora».¹⁹ Nel 2015 si arriva alla definizione ancora oggi in vigore:

Il settore si interessa all'attività scientifica e didattico-formativa nel campo degli studi sulle opere e sulle dinamiche culturali delle letterature europee e occidentali, nelle varie lingue in cui esse hanno operato e operano, dal Medioevo all'età contemporanea, e sui relativi autori, nonché nell'area della cosiddetta «letteratura mondiale» (World Literature). Esso comprende gli studi di critica letteraria e di letterature comparate, che affrontano a livello teorico ed ermeneutico il problema generale della letteratura, dei generi, della produzione, della diffusione e valutazione dei testi, del confronto fra testi appartenenti a diverse letterature e culture, anche ai fini della loro resa letteraria in una lingua diversa da quella in cui sono stati elaborati.²⁰

Le prime due formulazioni della declaratoria sono integral(istica)mente concentrate sulla letteratura, definita con ironia di certo involontaria un «problema». Nella terza e ultima formulazione, l'aggiunta fatta in testa alla formulazione precedente (eliminato il codicillo del 2005), contravvenendo alle premesse di Barthes da cui siamo partiti, parla a tutto campo di limiti, che lasciano intravedere la confort zone in cui i formulatori hanno tentato di comprimere la comparatistica a suon di esclusioni: ci sono soglie cronologiche («dal Medioevo all'età contemporanea»: e l'età classica?) e confini geografici («letterature europee e occidentali»: e le letterature extraeuropee e orientali?), questi ultimi poi subito attenuati dall'accenno alla «letteratura mondiale».

¹⁶ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Milano, Bompiani, 2016, pp. 102-121.

¹⁷ H. Jenkins, «Transmedia Storytelling 101», March 21, 2007, web, ultimo accesso: 4 novembre 2020, <http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.

¹⁸ <<http://attiministeriali.miur.it/anno-2000/ottobre/dm-04102000.aspx>> (la declaratoria è leggibile nell'Allegato B al Decreto Ministeriale 4 ottobre 2000, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 24 ottobre 2000 n.249 - Supplemento Ordinario n. 175).

¹⁹ <<http://attiministeriali.miur.it/anno-2005/marzo/dm-18032005.aspx>> (Decreto Ministeriale 18 marzo 2005, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 5 aprile 2005 n. 78).

²⁰ <<http://attiministeriali.miur.it/anno-2015/ottobre/dm-30102015.aspx>> (la declaratoria è leggibile nell'Allegato B al Decreto Ministeriale 30 ottobre 2015 n. 855, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 20 novembre 2015 n. 271).

Complice un'accademia sonnolenta e per lo più interessata a mantenere i confini disciplinari, che sono prima di tutto confini concorsuali e lotti di potere, la definizione ministeriale vigente della comparatistica è dunque tenacemente impermeabile a quasi mezzo secolo di riflessione sul DNA «internazionale, trans-storico, trans-culturale» della testualità contemporanea, che «si fa gioco della buona e della cattiva letteratura» e che, in particolare nella fattispecie del racconto, «come la vita», si fa gioco della letteratura per se stessa, intesa integral(istica)mente come monolite millenario che presume di ergersi al di sopra dei linguaggi che hanno solo in apparenza rischiato di soppiantarla nell'ultimo secolo. Ne consegue che la disciplina, dentro la riserva nella quale, come spetta a ogni minoranza che si vuole salvare e allo stesso tempo neutralizzare, è stata confinata, si trova imprigionata in una specie di sotto-riserva che esclude rigorosamente ogni possibile relazione con la semiosfera (che è anche sempre una mediasfera) nella quale il testo letterario contemporaneo è geneticamente imbricato.

Così come è formulata, la declaratoria mortifica la spinta verso l'alterità e l'inclusività identitarie della comparatistica, che, vale la pena ricordarlo, è nata, prima che come disciplina, come spazio inter-disciplinare popolato di buone pratiche non ancora codificate su e attorno ai testi letterari, e solo più tardi è stata regolamentata come disciplina di confine tra tutte quelle che canonicamente si occupavano di letteratura. Occorre aggiornare la definizione ministeriale, rivendicando la capacità della comparatistica di guardare al testo letterario non solo attraverso gli esclusivi canoni dei classici di riferimento delle singole storie letterarie, tutte fortemente compartimentate, non solo attraverso le gabbie altrettanto esclusive della teoria, ma mettendolo in relazione con: a) testi non inclusi in alcun canone (generi di consumo, scritture private, giornalismo ecc.), in una prospettiva culturologica; b) voci o identità minoritarie o eccentriche rispetto ai gruppi e agli stereotipi geopolitici e sociali dominanti («occidentale» è uno di quelli), in una prospettiva imagologica; c) testi altri realizzati all'interno di altri media (arti figurative, cinema, televisione, videogame ecc.), in una prospettiva intermediale. Occorre avere ben presente, usando un'immagine povera, che culturologia, imagologia e intermedialità sono le tre gambe di un tavolo di lavoro che crolla inevitabilmente se si tenta di eliminare anche solo una gamba.