

Indice

<i>Premessa</i>	ix
<i>Sigle e abbreviazioni</i>	xiii
Prolegomeni	1
1. La storia dei <i>Mémoires d'outre-tombe</i> , p. 1; 2. Cos'è la citazione, p. 4; 3. La citazione in Chateaubriand, p. 14.	
I. Quando citare. La distribuzione delle citazioni	19
1. I libri storici, p. 19; 2. L'attività politica e il viaggio in Oriente, p. 27.	
II. Quanto citare. La lunghezza delle citazioni	31
III. Dove citare. La disposizione delle citazioni	37
1. All'inizio, p. 37; 2. Alla fine, p. 44; 3. In nota, p. 55.	
IV. Perché citare. Le funzioni delle citazioni	59
1. La citazione come parte della narrazione, p. 59; 2. La citazione nei racconti di viaggio, p. 63; 3. La citazione come sostituzione, p. 68; 4. La citazione come prova, p. 70; 5. La citazione come ornamento, p. 73; 6. La citazione come pietra di paragone, p. 75.	
V. Chi citare. Le fonti delle citazioni	85
1. La Bibbia, p. 86; 2. I classici, p. 90; 3. Dante, p. 102; 4. Petrarca, p. 108; 5. Montaigne, p. 113; 6. Tasso, p. 119; 7. Shakespeare, p. 126; 8. La Fontaine, p. 129; 9. Gli autori teatrali del <i>Grand Siècle</i> , p. 132; 10. Milton, p. 136; 11. Bossuet, p. 138; 12. I <i>Philosophes</i> , p. 140; 13. Byron, p. 147; 14. I contemporanei, p. 154; 15. Chateaubriand. Le autocitazioni, p. 162.	
VI. Come citare. La forma delle citazioni	175
1. La segnalazione, p. 175; 2. L'inserimento, p. 176; 3. Le lingue e la traduzione, p. 177; 4. La modifica, p. 183; 5. La ripetizione, p. 191.	

vii. Le citazioni e i <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	199
1. Il tempo, p. 199; 2. La morte, p. 209; 3. La gloria, p. 220.	
Conclusioni	229
Indice degli autori citati nei <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	233
Bibliografia	269

Premessa

I*Mémoires d'outre-tombe* sono stati spesso definiti un mosaico¹ e talvolta il loro valore è stato riconosciuto proprio in questa frammentazione² che permette alla forma del racconto di adattarsi a un contenuto discontinuo e vario, specchio della diversità delle situazioni di cui Chateaubriand è al tempo stesso protagonista, testimone e storico. Pratica assidua e vera e propria arte, l'utilizzo della citazione non è solamente il riflesso della moda del tempo o di un gusto personale dell'autore, né si può tanto meno ridurre a un modo per mascherare una perdita d'ispirazione³. Essa risponde docilmente alle esigenze di

1. Questa critica è stata mossa a Chateaubriand già dai suoi amici e contemporanei. Pierre-Simon BALLANCHE l'accusa di spezzare la sua opera: «M. de Chateaubriand, qui a tout ce qu'il faut pour une composition originale, a souvent été entraîné, par l'imitation des anciens, à ne faire qu'une *mosaïque* très belle à la vérité, mais une mosaïque. On retrouve chez lui Homère et Virgile, la Bible et Ovide, traduits quelquefois textuellement. Les couleurs ne sont point fondues, ce qui détruit le charme de l'unité» (*Lettres de Ballanche à madame Récamier*, 1812-1843, éd. A. Kettler, Paris, Champion, 1996, lettera del 14 marzo 1816, p. 378).

2. Philippe ANTOINE vi vede l'originalità e il motore stesso dell'opera: «Sans bibliothèque, l'écrivain serait condamné au silence, et le "don du ciel", le talent, puise à la parole des morts. [...] Son œuvre a de l'anthologie. Citations, réécritures, variations autour de *topoi*... dessinent un paysage culturel qu'une voix singulière colore, alors que se succèdent les formes les plus diverses qui déterminent et font advenir l'écriture» (*Sur le style de Chateaubriand: «don du ciel» ou «don des morts»*, in *Chateaubriand*, numéro d'«Atala», 1, 1998, pp. 39-49, p. 40).

3. Si tratta di un'ipotesi suggerita, tra gli altri, da Pierre MOREAU: «Il n'est pas seulement l'élève de la nature: il a beaucoup lu et beaucoup retenu. Son imagination a besoin de se sentir soutenue par d'anciens textes» (*Chateaubriand l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1956, p. 173). D'altra parte la tesi di dottorato di Ernst DICK (*Plagiats de Chateaubriand*, Université de Berne, 1905) identifica le riprese dell'opera di Beltrami nel *Voyage en Amérique* e accusa le *Études historiques* di non essere altro che un brutto *collage* dell'opera di Gibbon. Già Charles-Augustin de SAINTE-BEUVE parlava di «chapters à tiroirs» che passano da un'opera all'altra (*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, éd. de M. Allem, Paris, Garnier, 1948, 2 vol., 1, p. 305).

verse che Chateaubriand incontra nel corso della scrittura e si mescola in modo indissolubile ai temi principali dell'opera.

Nella sua ricostruzione del passato, quasi ad ogni pagina, circostanze e luoghi legano l'autore alla Storia universale; che egli ne sia il testimone diretto, o che la sua cultura ne richiami semplicemente alla memoria degli stralci. Popolati d'ombre, i *Mémoires d'outre-tombe* sono anche percorsi dai sogni di chi li compone: memoria e fantasia si mescolano, talvolta semplici ricordi affettivi, talvolta utilizzi espliciti del già detto. Tutto è pretesto ad allargare la prospettiva ricorrendo a documenti, canzoni, proverbi, lettere e opere letterarie. Si ritrovano spesso reminiscenze – più o meno evidenti, più o meno dimostrabili –, pagine che contengono situazioni e concetti già tracciati in opere precedenti da altri autori o da Chateaubriand stesso. Non si tratta però di citazioni. Quello che un gran numero di critici chiama «traccia evidente» o «ricordo cosciente», si riallaccia a una forma d'intertestualità nel senso meno stretto di quello che si cerca qui. Vi è lì allusione, derivazione o semplicemente una sensibilità comune che non implica nessuna ripresa diretta. Non si vuole certo qui negare l'utilità o la legittimità di questo tipo di approcci, tanto più che se ne è spesso beneficiato lungo questo studio. Talvolta si è in effetti confusi se si considera l'influenza di alcuni scrittori su Chateaubriand a partire dalla loro effettiva presenza testuale nella sua opera, e se la si confronta poi con il ruolo che essi hanno svolto nella formazione dell'autore o nella composizione dei *Mémoires* basandosi sulle confessioni di Chateaubriand o sulle ricerche erudite dei suoi studiosi. In altri termini, numerose citazioni tratte da uno stesso autore sottolineano l'importanza che Chateaubriand gli attribuisce, ma capita anche che un'assenza di riprese dirette, unita all'allusione e alla riscrittura dei testi di un altro siano ancora più rivelatrici.

Nei *Mémoires* la citazione è, a seconda dei casi, il mezzo, la causa o lo scopo. Questo lavoro ne fa un utilizzo simile: le riprese sono evidentemente l'oggetto di studio e sono classificate secondo la loro posizione, la loro funzione, il loro autore, ma a volte è il contenuto ad essere preso in considerazione, di tanto in tanto è la forma, talvolta è il modo del loro inserimento. Infine, il già detto diviene occasio-

nalmente una vera e propria parte dello sviluppo di un capitolo: può tanto stimolare, quanto provare o concludere riflessioni più generali sull'opera e l'autore. In breve, la citazione è considerata come segno della frammentazione di un'epoca e dell'io, ma anche come fonte della composizione stessa. È sotto questa egida che si colloca questo studio, il quale vuole offrire un repertorio il più completo possibile delle riprese testuali contenute nei *Mémoires* e provare la centralità del già detto nella struttura di quest'opera.

Il numero esorbitante delle riprese testuali ha spesso reso difficile la loro gestione, soprattutto nei capitoli generali come quello sulla distribuzione delle citazioni; le enumerazioni sono state poste in nota o tra parentesi quando si trattava di semplici esempi di quanto sostenuto, si sono così offerti più riferimenti possibile senza appesantire troppo il testo. È la ricchezza stessa del *corpus* ad aver permesso da un lato approcci sempre diversi, e ad aver obbligato d'altro lato a separare in più capitoli aspetti che coesistono negli stessi estratti, ma che non potevano essere trattati nel medesimo momento. Così, in alcune parti si definiscono e si raggruppano le citazioni, mentre altre parti sono più specificatamente consacrate alle tematiche con analisi dettagliate di alcune riprese. Poiché *tout se tient*, e visto che la stessa cosa avviene anche nei *Mémoires d'outre-tombe*, il lettore è rinvio da un capitolo all'altro per approfondire gli aspetti che non possono essere studiati in quel punto. Ciò comporta alcune conseguenze: una stessa citazione può ritornare in più di un capitolo illustrando aspetti differenti; alcuni estratti sono stati suddivisi in più punti e dunque è stato perso di vista l'insieme; di tanto in tanto l'analisi di un paragrafo o di un capitolo contenente numerose citazioni ha implicato ripetizioni, rinvii o anticipazioni e ha portato all'inserimento di digressioni. Infine, l'oggetto di questo studio non ne ha fornito solo la materia, ma ne ha influenzato anche la composizione. Sfortunatamente «les individus extraordinaires sont les monuments de l'intelligence humaine; ils n'en sont pas la règle»⁴ e non si può terminare che con l'affermazione di Amar du Rivier: «On n'imitera que trop facilement les défauts de

4. *MOT*, II, XXIII, 1, p. 554.

M. de Châteaubriant: mais aura-t-on son génie, pour les compenser comme lui par des beautés du premier ordre?»⁵.

Il presente lavoro è la rielaborazione della mia tesi di dottorato, *La parole redite. Formes et fonctions de la citation dans les Mémoires d'outre-tombe*, discussa nel 2005 e redatta sotto la direzione del prof. Patrizio Tucci «dont j'écris le nom avec un mouvement de reconnaissance».

5. Jean-Augustin AMAR DU RIVIER, *Cours complet de rhétorique*, Paris, Langlois, 1811², pp. 503-509, p. 509.

Sigle e abbreviazioni

Salvo indicazione contraria tutti i riferimenti rinviano alle seguenti edizioni:

MOT: François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Édition Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas "Classiques Garnier", 1989-1998, 4 tomes. La sigla *MOT* sarà seguita dall'indicazione di tomo, libro, capitolo e pagina; sistema di riferimento complesso che permette però un più agile reperimento delle citazioni anche in altre edizioni.

La seconda edizione, rivista e corretta, apparsa in due volumi per "La Pochothèque" (2003-2004) riproduce quella pubblicata nella collezione "Classiques Garnier" e verrà dunque utilizzata solo per le parti a cui sono state apportate correzioni editoriali, previa segnalazione in nota. Per quanto riguarda le citazioni in versi, invece, l'utilizzo del corsivo è stato esteso anche agli estratti dei volumi III e IV, che vengono così uniformati ai due primi volumi e alla seconda edizione.

Œuvres complètes: François-René de CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, Paris, Ladvocat, 1826-1831, 28 tomes.

Prolegomeni

1. La storia dei *Mémoires d'outre-tombe*

La scrittura e la pubblicazione dei *Mémoires d'outre-tombe* hanno una lunga e complicata storia che è ormai ben nota, ma che non ci esime dal ripercorrerla ancora una volta¹, sia pure per sommi capi, al fine di motivare alcune scelte che sono state compiute nella creazione del corpus preso in esame.

Iniziati negli anni 1807-11 come *Mémoires de ma vie*, i *Mémoires d'outre-tombe* – il cui titolo definitivo è attestato dal 1832 – vengono terminati, dopo innumerevoli interruzioni, riprese e riscritture, nel 1841, ma fino alla morte dell'autore, sopraggiunta nel 1848, sono oggetto di correzioni e rifacimenti. La prima rivelazione pubblica della loro esistenza risale al 1826, nella “Préface générale” delle *Œuvres complètes* pubblicate presso Ladvocat. L'originale concezione introspettiva dell'autobiografia, che si rifaceva manifestamente all'impianto delle *Confessions* di Rousseau, cambia proprio a seguito del mancato successo dell'impresa editoriale Ladvocat, destinata nelle intenzioni dell'autore a un forte riscontro tanto nelle vendite quanto in un ulteriore accrescimento della propria notorietà. È in particolare il fiasco delle *Études historiques* a spingere Chateaubriand a progettare

1. I testi di riferimento sono Maurice LEVAILLANT, *Chateaubriand, Madame Récamier et les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Delagrave, 1936; ID., *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Delagrave, 1936, 2 vol. Cfr. anche i testi liminari alle varie parti dei *Mémoires* nell'edizione a cura di Jean-Claude Berchet: François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Bordas “Classiques Garnier”, 1989-1998, 4 tomes; l'“Introduction” di Maurice Levallant all'edizione Pléiade: François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard “Pléiade”, 1946, 2 tomes; l'introduzione alla traduzione italiana di Ivanna Rosi: François-René de CHATEAUBRIAND, *Memorie d'oltre tomba*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

La breve ricostruzione che segue è parzialmente ripresa da Marika PIVA, *In nota ai «Mémoires d'outre-tombe» di Chateaubriand. Appunti filologici e letterari al testo a piè di pagina*, in «Critica del Testo», VIII/3, 2005, pp. 985-1030, pp. 985-987.

un'opera che sia, al tempo stesso, affresco e valutazione della propria vita e della storia, storia di cui egli si considera un testimone privilegiato e che intende giudicare da un punto di vista distaccato.

Una volta chiarito il progetto, la scrittura non segue comunque un ordine cronologico: al rifacimento della prima parte narrante l'infanzia e la giovinezza dell'autore, segue la stesura della sua vecchiaia e solo successivamente verranno colmate le lacune comprendenti la parte centrale. La stessa struttura dell'opera subisce col passare degli anni ritocchi e veri e propri stravolgimenti. La copia del 1840-41 consta di più di 4000 pagine, trascritte dal segretario Pilorge che avrebbe dovuto bruciarne la versione precedente; pagine divise in capitoli raccolti in libri a loro volta raggruppati in 4 parti corrispondenti alle *carrières* della vita di Chateaubriand e a diversi periodi storici: soldato e viaggiatore fino al 1800, scrittore sotto Napoleone, uomo politico durante la Restaurazione e infine "ambasciatore" dei Borboni in esilio dopo l'elezione di Luigi Filippo. Il numero, la lunghezza dei libri e la disposizione dei capitoli non cessa di variare fino agli ultimi giorni di vita dell'autore. Il cosiddetto manoscritto del 1845, opera del nuovo segretario Daniélo, viene composto con i fogli della precedente versione sottoposti a correzioni stilistiche, alcune soppressioni e aggiunte, una distribuzione diversa per la terza parte e una nuova numerazione delle pagine. Successivamente, in seguito alla lettura di fronte a un piccolo gruppo di fedeli del salotto di Mme Récamier, numerosi passaggi sono eliminati, in particolare nella terza e nella quarta parte: dalla terza parte Chateaubriand espunge il libro sulla stessa Récamier e gli estratti del *Congrès de Vérone*; dalla quarta parte un libro su Venezia e uno composito su giardini, Maintenon e la duchessa di Berry. La versione definitiva, risalente al 1846, si compone di un "Avant-propos" seguito da 42 libri suddivisi in capitoli non numerati, ma preceduti da sommari.

Nel 1847 esistono 3 copie complete dell'opera, come da contratto tra Chateaubriand e la società acquisitrice dei diritti sull'autobiografia²:

2. Nell'identificare i testimoni oggi noti, mi attengo alle sigle utilizzate da Berchet, *ed. cit.*

α: copia per la società proprietaria, oggi perduta;

C: copia depositata presso l'Étude Dufour; il cosiddetto manoscritto del 1847 o copia notarile, ancora conservata nello stesso studio parigino, attualmente l'unico manoscritto integrale dei *Mémoires*³;

M: copia che l'autore può ritoccare a suo piacere e che servirà per la pubblicazione postuma; il manoscritto del 1848 di cui si possiedono solo sette libri acquisiti nel 2000 dalla Bibliothèque Nationale de France: N.a.f., 26456-26458⁴.

Nonostante tutte le precauzioni prese, la pubblicazione dei *Mémoires* conoscerà vicende alterne. Benché pensasse inizialmente a una pubblicazione cinquant'anni dopo la sua morte, nel 1836 l'autore vende i diritti dell'opera ancora in corso di scrittura a una società costituita appositamente in cambio di un versamento immediato e una rendita annuale. Nel 1844 il quotidiano «La Presse» ottiene il diritto di pubblicare i *Mémoires* in *feuilleton*. Alla morte di Chateaubriand, sotto il controllo dei due curatori Jean-Jacques Ampères e Charles Lenormant, vengono stampati i *Mémoires*, pubblicati prima a puntate ne «La Presse» da ottobre 1848 a luglio 1850, poi in 12 volumi per i torchi di Penaud tra gennaio 1849 e ottobre 1850. L'edizione originale, da qui in avanti O, presenta alcune divergenze con i manoscritti, in particolare non numera i libri proponendo una serie di capitoli arbitrariamente divisi in 11 tomi – il dodicesimo contiene il *Supplément à mes Mémoires* previsto dallo stesso autore, una postfazione, una testimonianza del segretario Daniélo e una *Notice* sull'infermeria di Mme Chateaubriand – e reintegra numerosi capitoli su Mme Récamier dove in C ne sussistono solo 4. Le edizioni successive apportano alcune correzioni formali, ma non riproducono la struttura trasmessa dall'unico manoscritto integrale dei *Mémoires*, che con ogni verosimiglianza riproduce quella del manoscritto in possesso di

3. C si compone di 10 volumi che raccolgono pagine scritte solo sul recto e numerate in modo progressivo, ma con numerosi “doppioni”: la pagina 37 ad esempio è seguita dalla 37 bis; la pagina 3169 dalla 3169 bis, 3169 tris e così via fino alla 3169^{6c}.

4. M si compone di 7 libri rilegati in 3 quaderni: N.a.f. 26456-26458. Le pagine, anch'esse scritte solo sul recto, hanno una duplice numerazione: quella relativa al manoscritto nella sua interezza e quella che si riferisce all'attuale rilegatura.

Chateaubriand. In effetti solo l'edizione "Classiques Garnier", a cura di Jean-Claude Berchet, si fonda sulla copia notarile del 1847 con varianti dei sette libri della copia autoriale, del manoscritto del 1845, del manoscritto di Ginevra – frammenti anteriori al 1843 non bruciati da Pilorge – e dell'*editio princeps*, ed è quindi l'edizione di riferimento.

2. Cos'è la citazione

La citazione è spesso definita la forma emblematica dell'intertestualità ed è legittimamente designata come la più esplicita. D'altronde, al momento stesso della sua comparsa, il termine 'interstestualità' è stato posto a fianco di quello di 'citazione'⁵. Da quel momento, questa nozione è stata ripetutamente utilizzata, definita, caricata di sensi diversi e si è imposta rapidamente e imperiosamente, al punto da divenire, a torto o a ragione, uno dei passaggi obbligati di ogni analisi letteraria⁶. Sembra dunque impossibile trattare della citazione senza occuparsi, sia pure incidentalmente, dell'interstestualità. Non si tratta certo di fornirne qui un'ennesima definizione, né di tracciarne la storia. Queste poche pagine non hanno altra pretesa che quella di offrire una panoramica parziale delle ricerche – di una diversità talvolta paradossale – sull'interstesto e l'interdiscorsività, per situare la questione della citazione e giungere alla determinazione del *corpus* da prendere in esame.

5. «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*» (Julia KRISTEVA, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146).

6. L'uso del termine in quanto moda intellettuale è stato descritto da Marc ANGENOT, *L'«intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*, in «RSH», 189, 1983, pp. 121-135: «De même qu'on pouvait dire, il y a quinze ans, que tout objet d'étude [...] a nécessairement une structure et qu'ainsi tout le monde était "structuraliste" sans le savoir, de même on dirait que tout "texte", coexistant d'une façon ou d'une autre avec d'autres textes, s'inscrit dès lors dans un "intertexte" et qu'ainsi, le mot appartient à tout le monde parce qu'il ne dénote qu'un des axiomes de bon sens de toute étude culturelle» (p. 122). L'articolo documenta l'origina complessa e l'oscillazione semantica di questa nozione.

2.a. *L'intertestualità*

Accusata spesso di incarnare pratiche antiche con un nome moderno, l'intertestualità potrebbe essere «*simplement et banalement, le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent*»⁷. Essa segnala la presenza di un testo in un altro, analizza l'incessante dialogo della letteratura con se stessa e raggruppa numerose pratiche letterarie. La formidabile diffusione di questa nozione e i diversi significati di cui è stata dotata, hanno generato un'indeterminatezza teorica dalla quale è talvolta difficile uscire. Uno studio sull'intertestualità si scontra, preliminarmente, con una doppia tensione: l'attenzione può fissarsi sul processo e/o sull'oggetto ed entrambi possono essere considerati come fenomeni di scrittura e/o di lettura.

La prima occorrenza del termine 'intertestualità' appare, com'è ben noto, in Julia Kristeva⁸ che definisce il testo come una combinazione, il luogo di uno scambio costante tra i frammenti che la scrittura ridistribuisce, costituendo un testo nuovo a partire da enunciati anteriori o sincronici. Il testo diviene in questo modo sinonimo di «*système de signes*»⁹. L'intertestualità non è concepita né come fenomeno d'imita-

7. Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7. Questo testo offre una storia del concetto, le principali teorie, una tipologia e una poetica; cfr. anche Tiphaine SAMOYAULT, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001. Per l'etimologia, uno studio semantico e un breve commento storico cfr. Hans-George RUPRECHT, *Intertextualité*, in «Texte», 2, 1983, pp. 13-22, menzionato anche da Nathalie LIMAT-LETELLIER, *Historique du concept d'intertextualité*, in *L'intertextualité*, Études réunies et présentées par N. Limat-Letellier et M. Miguët-Ollagnier, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637, Paris, Les Belles Lettres, 1998, pp. 17-64.

8. È a partire dall'analisi dell'opera di Mikhaïl Bakhtine in Francia che Julia Kristeva compone e introduce il termine in due articoli apparsi in «Tel Quel» e ripresi poi nella sua opera *Σημειωτική*. Il primo articolo, *Le mot, le dialogue, le roman* (1966), contiene la prima occorrenza del termine (*Σημειωτική*, *op. cit.*, p. 146); il secondo, *Le texte clos* (1967), affina la definizione: «le texte [...] est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent» (*ibid.*, p. 113).

9. «Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre» (Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 59).

zione né come elemento di filiazione: è invece un processo indefinito, una dinamica testuale ed è dunque inseparabile da una concezione di testo come produttività. Si tratta di una nozione necessariamente estensiva che fin dalla nascita viene caricata di ampiezza e ambiguità. In generale, i *Telqueliens* riportano sull'intertestualità tutte le sfaccettature della nozione, mettendo l'accento sull'aspetto che più interessa secondo le circostanze. Così l'intertestualità non implica solo una prospettiva linguistica: questa nozione è associata a quella degli anagrammi di Saussure, alla reintroduzione negli studi letterari di una dimensione sociale o più direttamente politica/ideologica, a un approccio psicanalitico in cui l'intertesto diviene sinonimo d'incoscienza¹⁰.

Negli anni Settanta e Ottanta, la critica poststrutturalista propone dei quadri e delle tipologie sistematiche dei processi intertestuali e si concentra in uno sforzo descrittivo e tassonomico. Già nel 1976 Laurent Jenny propone di tracciare le frontiere dell'intertestualità, ne limita il senso e ne fa una nozione pratica, uno strumento d'analisi letteraria. Lo studioso nota che l'intertestualità consiste in un «travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens»¹¹ e che «parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants»¹². Lo studioso si concentra essenzialmente sulla natura della modifica operata su un testo da un altro che se ne appropria e dà una classificazione delle diverse figure di trasformazione. L'intertestualità diviene per lui «une machine perturbante»¹³.

L'ottica di Roland Barthes è diversa: rivendica e assume la soggettività della lettura e non ascrive gli avvicinamenti tra i testi né a un passaggio obbligato della lettura, né a un fenomeno necessario della scrittura¹⁴. L'intertesto è variabile a seconda dei lettori, le epoche, le forme di lettura. La percezione dell'intertestualità sembra dunque

10. Cfr. la bibliografia ragionata proposta da Don BRUCE, *Bibliographie annotée. Écrits sur l'intertextualité*, in «Texte», 2, 1983, pp. 217-258.

11. Laurent JENNY, *La stratégie de la forme*, in «Poétique», 27, 1976, pp. 257-281, p. 262.

12. *Ibid.*, p. 266.

13. *Ibid.*, p. 279.

14. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

necessariamente aleatoria poiché si tratta di un fenomeno massiccio e quasi incontrollabile. L'intertestualità secondo Barthes, come per Kristeva, è in rottura con ogni idea di fonte e influenza e il testo diviene una produttività che ha un significato plurale, che non è riferibile a un soggetto.

Gérard Genette, in *Palimpsestes*, sposta definitivamente il termine dalla linguistica alla poetica e iscrive la nozione in una tipologia generale di tutte le relazioni che i testi intrattengono con gli altri testi. L'intertestualità è la prima delle cinque relazioni transtestuali¹⁵ ed è concepita in modo restrittivo come «la présence effective d'un texte dans un autre»¹⁶. L'intertestualità designa solamente le relazioni di compresenza o inclusione tra due testi, mentre le relazioni di derivazione si rifanno all'ipertestualità. Non rimane che tracciare una tipologia e una poetica di queste relazioni: se Antoine Compagnon ha studiato le relazioni d'inclusione tra un testo e un altro, nello specifico la citazione¹⁷, Genette si consacra alle relazioni di derivazione¹⁸. Malgrado le messe a punto e lo sforzo di chiarificazione, l'utilizzo del termine rimane vago: lo stesso carattere estremamente estensivo della nozione autorizza una varietà d'interpretazioni. Il termine 'intertestualità' è utilizzato correntemente, contrariamente all'uso di Genette, nel senso di una poetica delle relazioni di copresenza e d'ipertestualità.

Michel Riffaterre, da parte sua, sostiene che la letteratura non ha nulla a che vedere con la realtà: essa rinvia a un sistema di testi e il suo metodo invita a uscire dal testo solo alla ricerca erudita di altri

15. Le altre sono la paratestualità, la metatestualità, l'architestualità e l'ipertestualità.

16. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8. L'intertestualità è allora: «sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable», (*ibid.*).

17. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

18. Proprio in *Palimpsestes*, *op. cit.*

testi¹⁹. Lo studioso distingue l'intertestualità dall'intertesto e afferma che quest'ultimo è prima di tutto un effetto della lettura; è il lettore che deve riconoscerlo e identificarlo²⁰. L'intertestualità è un «un phénomène qui oriente la lecture du texte»²¹, «la participation active du lecteur, [...] sa réécriture du non-dit»²², «la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui, l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première»²³. L'intertesto evolve dunque storicamente ed è interamente dipendente dalla lettura e dalla cultura del lettore.

Nell'insieme, la storia della nozione d'intertestualità procede paradossalmente verso una restrizione della sua definizione, ma mostra al contempo un allargamento progressivo del campo del suo utilizzo.

2.b. *Intertestualità e interdiscorsività*

Fin dalla sua nascita, l'intertestualità è segnata dalla polise-mia. Questo termine è proposto nell'interpretazione delle teorie di Bakhtine che, peraltro, non parla mai d'intertestualità, ma piuttosto di dialogismo, polifonia e pluridiscorsività. Nei suoi studi sul romanzo, lo studioso rivolge l'attenzione alle grandi possibilità d'integrazione del genere e introduce l'idea di una molteplicità di discorsi²⁴.

19. «On s'est trouvé dans une impasse chaque fois qu'on a eu recours à une norme extérieure pour définir la littérature», «il est constant qu'un texte littéraire signifie par rapport à des textes qu'il présuppose» (Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 19 e 285). Queste affermazioni perentorie sono state contestate, tra gli altri, da Francis GOYET, *Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited)*, in «Poétique», 71, 1987, pp. 313-320.

20. «L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini» (Michael RIFFATERRE, *L'intertexte inconnu*, in «Littérature», 41, 1981, pp. 4-7, p. 4).

21. *Ibid.*, p. 5.

22. M. RIFFATERRE, *La production du texte*, op. cit., p. 122.

23. Michael RIFFATERRE, *La trace de l'intertexte*, in «La Pensée», 215, octobre 1980, pp. 4-18, p. 4.

24. Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 e *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Cfr. anche Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, in cui l'autore accredita l'uso dif-

Il testo diviene allora il luogo di uno scambio tra enunciati anteriori. L'intertestualità potrebbe dunque non limitarsi alla ripresa di un testo, ma essere applicata anche ad altri supporti oltre allo scritto. Certo, se si intende la nozione in modo illimitato fino ad ammettere che ogni discorso e ogni forma di espressione possono essere un fenomeno intertestuale, si rischia di indebolire la validità del concetto e di renderlo inoperativo. Conviene dunque distinguere, come fa in modo ineccepibile Cesare Segre, 'intertestualità' da 'interdiscorsività': il primo termine si riferisce ai rapporti tra testi scritti e in particolare letterari e il secondo ai rapporti tra il testo e ogni enunciato registrato nella cultura²⁵. L'insieme più vasto dell'interdiscorsività sembra più adeguato e meno ambiguo quando si tratta di reperire altri campi discorsivi oltre a quello letterario all'interno di un'opera.

2.c. *La citazione*²⁶

In una tipologia dell'intertestualità, la citazione è la relazione di compresenza per eccellenza: rende visibile l'inserzione di un testo in un altro segnalandola con dei segni discriminanti. L'opera che moltiplica le citazioni è spesso paragonata a un mosaico, un *patch-work*, o

fuso del termine 'intertextualité' come traduzione francese del concetto 'dialogisme'.

25. Cesare SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, cap. 7 "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia", pp. 103-118, p. 111. Pubblicato inizialmente con il titolo *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28. In queste pagine l'autore propone tre forme attraverso le quali i testi letterari sono presenti nella cultura: come testi ufficiali, come materiali antropologici tematizzati e come parole e sintagmi. La zona dei testi diviene dunque una parte della pluridiscorsività e può in parte debordare sugli altri enunciati (*ibid.*, pp. 106-108). Per la distinzione tra *intertestualità* e *interdiscorsività* cfr. anche Marc ANGENOT, *Intertextualité, interdiscorsivité, discours social*, in «Texte», 2, 1983, pp. 101-112, che definisce la prima «comme circulation et transformations d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une *doxa* donnée» e la seconda «comme interaction et influences réciproques des axiomatiques de discours contigus ou homologues» (pp. 106-107).

26. Una visione d'insieme sulla citazione, la sua storia e le sue funzioni è data anche da Bernard BEUGNOT, *Un aspect textuel de la réception critique: la citation*, in «Œuvres et critiques», I, 2, 1976, pp. 5-19.

una *collage*; la citazione caratterizza, in effetti, uno statuto di testo dominato dalla frammentazione. I codici tipografici – rientro del testo, impiego dei caratteri corsivi o delle virgolette – materializzano questa eterogeneità, in contrasto con il plagio che convoca il testo senza segnalarlo. La citazione appare una figura emblematica dell'intertestualità e ne è una forma regolare, classica e ben attestata; semplice ed evidente s'impone nel testo senza richiedere al lettore una perspicacia o un'erudizione particolari. Essa è stata spesso trascurata sia a causa del suo carattere "minimalista", «la *relation interdiscursive primitive*»²⁷, sia perché rimane legata alla sua funzione canonica, l'*auctoritas*. Il *Littré* la definisce d'altronde come: «Passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité», mentre il *Grand Robert* ne dà una doppia definizione: «Action de citer, de prélever et de réutiliser un fragment de texte; fragment emprunté à un texte authentifié, utilisé dans un autre texte, dans une intention didactique ou esthétique, pour illustrer ou appuyer ce qui est écrit».

È Antoine Compagnon che, nel 1979, ne fa l'oggetto di una considerevole opera d'erudizione, *La seconde main*, che rimane il punto di riferimento per gli studi sulla citazione. Dopo averne fornito una fenomenologia, in cui accentua l'aspetto soggettivo del lavoro di citare, la definisce come «un énoncé répété et une énonciation répétante»²⁸, sottolineando l'atto di produzione in opposizione al prodotto finito, e ne traccia una tipologia formale²⁹. In un secondo tempo, Compagnon propone una genealogia della citazione presso gli Antichi, nella tradizione scolastica e nella glossa patristica, al momento dell'introduzione della stampa nel XVII secolo e infine ne illustra alcuni aspetti nei Moderni (fine XIX-XX secolo). Se la citazione appare innanzitutto come la semplice «répétition d'une unité de discours dans un autre

27. A. COMPAGNON, *La seconde Main*, op. cit., p. 54.

28. *Ibid.*, p. 56.

29. Considerando i due sistemi semiotici $S_1 (A_1, T_1)$ e $S_2 (A_2, T_2)$ in cui T_1 è il testo citato, T_2 il testo citante, A_1 l'autore citato, e A_2 l'autore citante, Compagnon propone quattro relazioni: T_1-T_2 : il simbolo, per esempio le verità proverbiali; A_1-T_2 : l'indice, la citazione del nome di un autore; $S_1 (A_1, T_1)-A_2$: l'icona che si suddivide in T_1-A_2 (il diagramma) e A_1-A_2 (l'immagine); S_1-S_2 : $\hat{?}$, una relazione di similarità assegnata (*ibid.*, pp. 76-82).

discours»³⁰, il suo duplice statuto di lettura e scrittura le concede la forza trasformatrice e combinatoria propria di ogni scrittura letteraria. Come dice Anne Chevalier: «l'écriture comme la lecture sont déplacement, altération et aliénation»³¹. Compagnon si situa dunque all'incrocio tra la concezione restrittiva e quella estensiva; fin dall'"avant-propos" insiste: il suo «examen de la citation s'inscrit à chaque reprise dans un ensemble plus vaste, qui la déborde et où elle se manifeste à la façon d'un cas particulier, certes exemplaire, de la répétition du déjà dit»³². Quest'insieme più ampio può finire per superare il campo proprio della citazione.

Anche se i suoi tratti caratteristici sono generalmente accettati da tutti, la confusione tra citazione e altre figure intertestuali è tutt'altro che rara. Se da un lato non è sempre semplice distinguere i limiti tra le diverse forme, dall'altro si utilizza il termine – esattamente come quello d'intertestualità – in modo spesso troppo estensivo. Il quadro proposto da Annick Bouillaguet, a partire dalle definizioni di Genette alle quali viene aggiunta quella di «référence», offre uno schema chiaro delle forme di ripresa:

	Explicite	Non esplicite
Littéral	Citation	Plagiat
Non littéral	Référence	Allusion

Si tratta di una tipologia che, come dice la studiosa stessa, «délimite les formes mais n'exclut pas les échanges»³³; da questo incrocio di criteri risulta, di fatto, un modello nel quale i casi particolari possono non riflettersi fedelmente. La realtà letteraria offre molti casi misti, come l'implicitazione ne *La vie mode d'emploi* di Perec, dove le citazioni sono fuse nel testo, ma il lettore ne è avvertito in una lista posta alla fine del libro.

30. *Ibid.*, p. 54.

31. Anne CHEVALIER, *Du détournement des sources*, in «RSH», 196, 1984, pp. 65-79, p. 79.

32. A. COMPAGNON, *La seconde Main*, *op. cit.*, p. 11.

33. Annick BOUILLAGUET, *Une typologie de l'emprunt*, in «Poétique», 80, nov. 1989, pp. 489-497, pp. 495-496.