

Valentina Pagnanini

«TRASUMANAR»
ITINERARI INTERTESTUALI
TRA DANTE E LEOPARDI

Vincitore Premio “La Ginestra” Firenze
per la saggistica inedita

© Copyright
Stampato in Italia / Printed in Italy
Tutti i diritti riservati

Edizioni Helicon s.a.s.
Sede legale: Via Monte Cervino, 25 - 52100 Arezzo
Sede operativa: Via Roma, 172 - 52014 Poppi (Ar)
Tel. / Fax 0575 520496
www.edizionihelicon.it
edizionihelicon@gmail.com
L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto di loro competenza.

Introduzione

Dalla “florida Florentia”¹ alla bucolica Recanati, in un orizzonte culturale che abbraccia insieme lingua e letteratura, poesia e filosofia, con lo sguardo rivolto all'Empireo e all'Infinito, due grandi autori si trovano a dialogare a più di cinque secoli di distanza: Dante e Leopardi. Il loro cammino attraverso l'Italia fu un continuo peregrinare, dalle terre che diedero i natali, alle città che ne accolsero le spoglie, Ravenna e Napoli, colti da una prematura morte per epidemia, di malaria l'uno e di colera l'altro. Interpreti di particolari circostanze², storiche ed epidemiologiche, Dante e Leopardi sembrano oggi più vicini che mai e ancor più attuali alla luce dei recenti mutamenti sociologici e relazionali. Il lavoro di ricerca che si propone dunque nelle pagine seguenti è volto a rintracciare più punti di contatto tra i due poeti adottando una prospettiva intertestuale e con una duplice finalità, filologica ed ermeneutica. Come scrive Di Pino «nato filologo, il Leopardi legge Dante soprattutto pensandolo nel corso

- 1 ERNESTO SESTAN, UGO PROCACCI, EUGENIO RAGNI, PIER VINCENZO MENGALDO, *Voce Firenze*, in *Dante. Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1984, p. 914, (https://www.treccani.it/enciclopedia/firenze_%28Enciclopedia-Dantesca%29/), ult. cons. 22/09/2021.
- 2 Di Leopardi e Dante scrive Tihamér Tóth: «ambedue si trovano al centro di una crisi che tentano di comprendere per mezzo delle loro opere, per meglio dire, ambedue sostengono in fin dei conti che un'opera artistica sia il prodotto di una crisi: una crisi che si riconduce al ribattimento dell'infinito al finito». TIHAMÉR TÓTH, *Leopardi e Dante*, «Dante Füzetek / Quaderni Danteschi», VII (2012), pp. 165-166.

CAPITOLO I

La relazionalità del testo

I. 1 Tra imitazione, emulazione e ingenium

Per intraprendere uno studio sui rapporti tra i testi, sembra opportuno partire da quattro elementari attività, che hanno costituito, sin dalle origini letterarie, il punto di partenza della creazione artistica di un'opera. Leggere, scrivere, rileggere e riscrivere. Sono delle operazioni semplici ma strettamente irrelate. La rilettura è il passaggio chiave intermedio attraverso cui una scrittura di prima mano si trasforma in una riscrittura, che di per sé è sempre una forma di scrittura, ma ripetuta, ovvero scritta due volte, la seconda probabilmente più corretta della prima perché soggetta a revisione e a un secondo livello di analisi. Non sempre però riscrivere comporta l'avvio di un processo singolo di modifica e di restituzione dell'opera originaria in una forma "diversa" dalla precedente. Si pensi ad esempio al Medioevo, quando erano i copisti a trascrivere e ricopiare i testi, i manoscritti, con i relativi problemi di filologia della copia, ma erano allo stesso tempo incardinati in un sistema relazionale, intra-abbaziale. Gli scambi comunicativi di codici tra monasteri trasmettevano alle opere non solo manomissioni e interpolazioni, ma anche glosse, commenti, annotazioni; un ricco apparato testuale che oggi permette di conoscerne la diffusione e di risalire all'originale, come conferma la studiosa Marina Polacco: «la letteratura come creazione originale e autonoma

nasce dalla citazione, dalla glossa, dal commento»¹. Per il manoscritto medievale, così come per ogni altro testo, si pone però «il problema di un sistema letterario aperto e dinamico, di una parola intesa come un insieme di rapporti e di voci polifoniche»². Ovvero, quando inizia la sua circolazione tra i lettori ed entra in rapporto con i lettori, e quanti lo interpretano, riscrivono, instaurando una forma di dialogo attraverso la parola scritta, letteraria, che è «sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui.»³

Ciò si riscontra sin dalla classicità, dalla letteratura greca, modello per le letterature successive – latina, romanza, italiana. Secondo il semiologo Gennaro D’Ippolito «la filologia dei *loci similes* sarebbe stata sviluppata meglio di tutti da Aristofane di Bisanzio»⁴. Nell’antichità, infatti, imitare era considerato un divertimento intellettuale, un impulso volto a «stabilire una muta complicità con il lettore sulla scorta di un patrimonio comune caro a entrambi»⁵. Si emulava anche per «gareggiare in bravura, con il modello richiamato»⁶ continua Polacco.

Se nell’antichità il processo di composizione verteva sui principi cardine dell’*imitatio* e dell’*emulatio* bilanciati da una buona dose d’*ingenium* autoriale, con Dante e Petrarca le tre componenti integrano nuove accezioni, le cui sfumature semantiche sembrano compenetrarsi.

1 MARINA POLACCO, *L’intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 14.

2 EZIO RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 56.

3 POLACCO, *L’intertestualità*, cit., p. 9.

4 GENNARO D’IPPOLITO, *Intertestualità in antichistica*, «Lexis», 13 (1995), p. 71.

5 POLACCO, *L’intertestualità*, cit., p. 13.

6 *Ibid.*

È vero, per esempio, che in Quintiliano e negli altri maestri della retorica antica, l’*imitatio* sembra indicare sempre la stessa cosa, ma quando andiamo negli anni medievali, o negli anni dell’Umanesimo, l’*imitatio* trova tutta una serie di precisazioni nuove, e qualche volta di interne trasformazioni, perché nel tempo muta anche l’idea, il modo di intendere il rapporto con il passato, il rapporto tra il prima e il dopo. L’*imitatio* implica necessariamente un’idea del passato, e quindi un modo di rapportarsi a questa idea o più in generale a un’idea della storia, cioè della tradizione, di tutto ciò che è dietro di noi, di tutto ciò che è codificato in una qualche forma di memoria.⁷

La lucida visione retrospettiva del filologo bolognese Ezio Raimondi bene esemplifica il legame tra l’arte imitativa e la memoria storica, dove il Medioevo e l’Umanesimo hanno segnato uno spartiacque decisivo. Dall’emulazione episodica, dal Quattrocento – e soprattutto dal Cinquecento – l’imitazione diventa, con la codificazione operata da Pietro Bembo che chiama Petrarca e Boccaccio a modello di poesia e prosa, una prassi letteraria. Nei secoli successivi l’estro e la genialità, l’intuizione e l’inventiva restano alla base di tale identificazione, anche secondo Raimondi: «dagli antichi sino almeno a tutto il Seicento, l’ingegno è sempre in coppia con *iudicium*. È la capacità inventiva, è l’immaginazione in atto, che inventa, che scopre. Uno dei grandi dibattiti nel corso del Seicento è proprio la necessità di dare *iudicium* all’*ingenium*. L’ingegno è l’invenzione, dobbiamo usare l’invenzione dell’altro, non le parole, non ciò che è esterno»⁸.

7 RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola*, cit., p. 176.

8 *Ivi*, p. 182.

I. 2 Dalla critica delle fonti alla genesi intertestuale

La pratica imitativa entra più o meno consapevolmente nel sistema applicativo e metodologico del costruire, e tessere, le trame poetiche e narrative, finquando questo continuo rifarsi agli antichi non inizia ad essere percepito come limitazione alla libertà creativa. La storia della letteratura è stata scossa nei secoli da faglie d'innovazione, quei moti di rinnovamento generati da squilibri d'ideologie che hanno sprigionato la propria energia propulsiva in movimenti di rottura, con il passato e con il presente. La letteratura è la fenice che rinasce dalle ceneri delle fonti precedenti per generare nuova linfa, perché «la forza di un testo – conferma Raimondi – consiste anche nella sua apertura alla novità di ciò che accade dopo»⁹. E proprio nel dibattito critico sull'utilità delle fonti si può intravedere in nuce una forma germinale di ricerca intertestuale.

La rielaborazione del passato sembra indispensabile nel fornire una visione concreta e innovativa delle trasformazioni interne ed esterne al testo, e allo stesso tempo l'autore deve saper percorrere vie parallele alla tradizione letteraria, essere in grado di accorciare le distanze con i propri modelli, con le proprie fonti, penetrando nell'intuizione originaria autoriale. D'Ippolito distingue due modalità, o meglio, due livelli di approccio al testo, distinti in due fasi: l'una identificativa, l'altra semiologica.

La fase statica, di matrice positivista, tende alla oggettività, mira al reperimento minuto dei *loci similes* o, più ampiamente, alla individuazione delle fonti, intese come

9 RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola*, cit., p. 85.

precedenti tematici, e dei modelli intesi come precedenti formali. [...] La fase dinamica, di matrice prevalentemente idealistica, si fonda sui concetti, certo già antichi ma rinnovati, di imitazione e di emulazione, e giunge, nelle sue più mature esperienze, al tentativo di un'impostazione del problema della funzionalità delle imitazioni, impostazione che di fatto, anche se quasi mai esplicitamente, è di tipo semiologico.¹⁰

Se dunque per taluni studiosi le fonti del passato sono un imprescindibile punto di passaggio, per talaltri sono sì utili ma non determinanti; per altri ancora, come Benedetto Croce, non sono che un mero «passatempo erudito»¹¹.

La posizione crociana¹² più favorevole a riconoscere la

10 D'IPPOLITO, *Intertestualità in antichistica*, cit., p. 72.

11 Cfr. BENEDETTO CROCE, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1954, pp. 488-89.

12 Cfr. Ivi, pp. 487-88. «Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova; studiarla nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce; vale, dunque, andarla a cercare dove essa non è, e rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, 'studiare un'opera d'arte nelle sue fonti', è una vera e propria contraddizione in termini. Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è. Sembrerebbe più ammissibile il pensiero di studiare le fonti e l'opera letteraria per cercarvi non quest'opera stessa, ma la grezza materia, che lo spirito dell'artista configurerà nella nuova forma. Ma anche tale pensiero, plausibile in apparenza, risulta completamente errato quando si consideri che la materia di un'opera letteraria, tratta fuori dalla forma individuale da lei assunta, è l'universo intero, preso in astratto. La deter-

ventata innovativa dei testi piuttosto che a stabilirne i debiti con il passato, già introduce all'accesso interrogarsi dei critici sulle dinamiche intertestuali, tra il prediligere letture e ricerche focalizzate sulle peculiarità dei singoli testi o l'optare invece per studi di carattere comparativo. Il bivio interpretativo apparentemente potrebbe sembrare non così netto, e apparire non così definitivo. Le due strade in effetti a un primo sguardo sembrerebbero condurre nella medesima direzione di ricerca, e questo ha portato frequentemente gli studiosi a considerare l'analisi intertestuale come derivazione della critica delle fonti, sino addirittura a proporre un'assimilazione. In altri casi, più ragionevolmente, ha prevalso la distinzione tra l'esercizio intertestuale e l'analisi delle fonti. Infatti, se per taluni aspetti l'una sembra collimare con l'altra – simile è la comune ricerca, comparata e su più livelli, di riferimenti testuali nei modelli della tradizione – in realtà esse si differenziano sia a livello concettuale che applicativo. Come commenta Polacco, «il concetto stesso di studio delle fonti, per quanto indubbiamente affine, è molto diverso da quello di intertestualità. La fonte implica un'idea di derivazione passiva, punta sul dato oggettivo, sulla quantità di materiale che passa da un testo all'altro – sia essa rappresentata da uno stilema, da una rima, da un intreccio, da un tema; l'intertestualità pone in primo piano il processo di trasformazione, non tanto la consistenza effettiva del materiale trasportato»¹³.

minatezza le è data solo dalla forma. Chi, in una qualsiasi breve poesia si accinga a enumerare scrupolosamente tutto ciò che vi è dentro, si accorge che ogni parola richiama tutte le altre che siano mai state pronunziate, e deve riconoscere che ha tolto sopra di sé un compito non meno disperato del mettere tutta l'acqua del mare in un bicchiere.»

13 POLACCO, *L'intertestualità*, cit., p. 27.

Tale consistenza è stata messa in luce nella sua pluralità e complessa dinamicità dei suoi significati nel neologismo, “intertestualità”, coniato dalla semiologa bulgara Julia Kristeva¹⁴ all'interno del saggio *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* pubblicato sul periodico *Critique* nel 1967.

«Bachtin è uno dei primi a sostituire l'analisi statica dei testi con un modello dove la struttura letteraria non è, – spiega Kristeva – ma *si elabora* in rapporto a un'altra struttura. Questa dinamizzazione dello strutturalismo è possibile sulla base di una concezione secondo la quale la “parola letteraria” non è un *punto* (un senso fisso), bensì un *incrocio di superfici* testuali, un dialogo tra più scritture: dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o antecedente»¹⁵. La parola letteraria diventa luogo di incontro e di condivisione relazionale, uno spazio di intersezione socioculturale, i cui confini sono – come sostiene lo scrittore irlandese Graham Allen in *Intertextuality* – aperti alla pluralità.

Intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to the reader's own presuppositions, lacking in clear and defined boundaries, and always involved in the expression or repression of the dialogic 'voices' which exist within society. A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity [...] This is perhaps the reason, since cultural debate never ceases, that intertextuality promises to be as vital and productive a concept in the future as it has been in the recent past.¹⁶

14 JULIA KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it., Milano, Feltrinelli, 1978).

15 KRISTEVA, *Séméiotikè*, cit., p. 119.

16 GRAHAM ALLEN, *Intertextuality*, London - New York, Routledge,

Nella parola scritta si individua così una componente comunicativa dialogante tra lo scrittore e il destinatario, e una dimensione spaziale che associa il testo al contesto, alla tradizione, alle relazioni genealogiche con le fonti. La profondità delle teorie kristeviane si comprende bene a partire dalle motivazioni dell'autrice, esplicitate nella prefazione all'edizione italiana di *Séméiotikè*, nel 1977, quando Kristeva affermava: «Mi auguro che questa raccolta sia accolta così come è stata scritta: come un atto di dissidenza che, col fervore dei pionieri, affronta i catenacci della razionalità occidentale, tali da comandare il nostro rapporto col linguaggio, col senso, con l'altro, con la storia e sostenere le nostre passioni [...] per permettere loro di affrontare la verità di una pluralità di sistemi, di pratiche significative, dove si costituisce la polifonia, la poli-logica, di un soggetto parlante e così soltanto libero.»¹⁷

Andrea Bernardelli in *Intertestualità*¹⁸ esegue una delle più complete e approfondite analisi del termine kristeviano, riprendendo le teorie di Michail Bachtin e Ferdinand De Saussure.

Bachtin è il primo a introdurre nella teoria letteraria [la definizione]: ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “doppio”. [...] La nozione di doppio [...] implica che l'unità minima del linguaggio poetico è almeno *duplice*.¹⁹

2000, p. 209.

17 KRISTEVA, *Séméiotikè*, cit., p. 12.

18 ANDREA BERNARDELLI, *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi, immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010.

19 KRISTEVA, *Séméiotikè*, cit., pp. 119-124.

Partendo dai concetti di polifonia e plurivocità, si arriva al plurilinguismo stilistico che, anche secondo l'analisi di Bernardelli, è uno dei meccanismi privilegiati dagli autori, con cui un testo può definirsi “doppio” e «attraverso cui si definisce una pluralità di voci e di opinioni che vengono così disposte in forma di contrasto per semplice giustapposizione o “affiancamento”». A tal proposito è opportuno ricordare il celebre saggio di Contini *Preliminari sulla lingua del Petrarca*²⁰ sul plurilinguismo dantesco – le cui osservazioni necessiterebbero uno studio a sé – in opposizione all'unilinguismo petrarchesco, in cui si riscontra un gioco di corrispondenze date dall'uso delle isotopie di Laura²¹ e di parole *senhal*. Riprendendo l'espressione bachtiniana, Bernardelli osserva: «ogni testo poetico è “doppio” perché in ogni caso tra le sue righe si nascondono gli elementi di un altro discorso, di un'altra parola o espressione che ne sono l'elemento formativo e creativo»²².

Il merito dell'analisi di Kristeva, riprendendo Bachtin²³, è proprio quello di proporre un metodo d'indagine e di os-

20 Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Introduzione a FRANCESCO PETRARCA, Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, pp. I-XXXVIII.

21 Per approfondire il tema si veda il saggio di CESARE SEGRE, *Le isotopie di Laura* in ID, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 66-80.

22 BERNARDELLI, *La rete intertestuale*, cit., p. 15.

23 Cfr. KRISTEVA, *Séméiotikè*, cit., pp. 119-124. «Bachtin colloca il testo nella storia, nella società, considerate anch'esse come testi che lo scrittore legge e nei quali s'inserisce riscrivendoli. [...] La parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). In Bachtin, per altro, i due assi, che egli chiama rispettivamente *dialogo* e *ambivalenza*, non sono chiaramente distinti.

servazione del linguaggio, dei significati, delle tecniche di costruzione della comunicazione in un'ottica non più individualista ma pluralista, in un dialogo a più voci, secondo una prospettiva "dialogista":

il dialogismo bachtiniano designa la scrittura come soggettività e insieme come comunicatività o, per meglio dire, come intertestualità; di fronte a tale dialogismo, la nozione di "persona-soggetto della scrittura" comincia a sfumare per far posto ad un'altra, a quella della "ambivalenza della scrittura."²⁴

Così nasce l'intertestualità, un termine che designa «una sorta di arcipoetica, un carattere costante della produzione di ogni testo»²⁵ secondo Gennaro D'Ippolito, e «che mette in evidenza l'idea di un 'fra' – afferma Ezio Raimondi – di uno spazio intermedio, di un transito e di una relazione fra i testi»²⁶. Il prefisso -inter unito a "testualità" rimanda infatti a una dimensione oltre il testo, superiore al grado letterale, elevata dalla polisemia del termine, che allude alla sua ambivalenza. È infatti, anche secondo Raimondi, «una parola fatta di diverse parole interne, una parola moltiplicata, o diciamo meglio, stratificata, ha un volume semantico maggiore»²⁷. E proprio per il suo spessore, semantico e linguistico, il neologismo kristeviano seppur di recente creazione è «subito entrato nel linguaggio critico corrente»²⁸ conferma Cesare

24 *Ibid.*

25 D'IPPOLITO, *Intertestualità in antichistica*, cit., p. 69.

26 RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola*, cit., p. 14.

27 Ivi, p. 111.

28 CESARE SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione*, Torino, Einaudi, 1983.

Segre (1928-2014). Gli studi critici successivi hanno alimentato il concetto di intertestualità. Fondamentali sono state le teorizzazioni di Roland Barthes (1915-1980)²⁹ tra i massimi esponenti della *nouvelle critique* francese, del critico strutturalista Gérard Genette (1930-2018)³⁰ e del linguista francese Michael Riffaterre (1924-2006)³¹.

I. 3 Teorie e sviluppi dell'intertestualità

Restringere il campo di analisi dell'intertestualità non è un'operazione del tutto semplice, poiché la definizione stessa può estendersi a comprendere teorie e autori appartenenti ad ambiti e cronologie diverse, tra loro anche molto distanti. Prima di illustrare alcune delle principali teorizzazioni intertestuali, è bene riflettere su un'interessante similitudine proposta da Roland Barthes: «il testo, nella sua massa, è paragonabile a un cielo, piatto e insieme profondo, liscio, senza bordi e senza punti di riferimento; come l'augure che vi ritaglia con l'estremità del bastone un rettangolo fittizio per interrogarvi secondo certi criteri il volo degli uccelli, il commentatore traccia lungo il testo delle zone di lettura, al fine di osservarvi le migrazioni dei sensi, l'affiorare dei codici, il passaggio delle citazioni»³². Tale procedimento introduce

29 ROLAND BARTHES, *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, XV, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1975.

30 Una completa esposizione delle teorie sull'intertestualità è contenuta in GÉRALD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997; ID, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1985.

31 Per la trattazione teorica si rimanda a MICHAEL RIFFATERRE, *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

32 ROLAND BARTHES, *S/Z, Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Torino,

direttamente alla prassi intertestuale, che per essere applicata presume una buona cultura letteraria dello studioso e un'abilità quasi divinatoria del lettore, nell'individuare i segni di un rapporto sistematico con uno o più modelli. Come sostiene infatti Barthes:

il testo unico non è accesso (induttivo) a un Modello, ma ingresso di una rete a mille ingressi; seguire questo ingresso vuol dire mirare da lontano [...] a una prospettiva (di frammenti, di voci derivate da altri testi, da altri codici), il cui punto di fuga è però continuamente arretrato, misteriosamente aperto: ogni testo (unico) è la teoria stessa (e non semplicemente l'esempio) di questa fuga, di questa differenza che ritorna indefinitamente senza conformarsi.³³

Tali affermazioni rimandano con evidenza alle teorie kristeviane e alle nozioni di polifonia, plurivocità. Dal confronto delle rispettive concezioni linguistiche e testuali si evince allora la comune convinzione della necessità di un'apertura prospettica, al passato foriero di ispirazione per comporre quel "mosaico di citazioni" kristeviano, e allo stesso tempo alla pluralità del futuribile, in quanto, come ricorda Barthes, «il senso di un testo non può essere altro che la pluralità dei suoi sistemi, la sua "trascrivibilità" infinita (circolare)»³⁴. Proprio dalla trascrivibilità è partito il nostro discorso, e sembra ora opportuno soffermarsi anche sulla leggibilità testuale, affrontata da Barthes, poi approfondita da Riffaterre.

Il lettore diventa figura centrale delle teorie semiotiche

Einaudi, 1970, pp. 18-19.

33 Ivi, pp. 17-18.

34 Ivi, p. 112.

di Roland Barthes, al punto tale da divenire il domatore del circo di riferimenti intertestuali, è colui che deve sorvegliare il testo da un'altezza ancor più elevata da quella in cui siede l'autore, che in questa dinamica scompare del tutto dalla scena.

Si disvela così l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione [...] prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore.³⁵

Meno radicali sembrano le teorizzazioni di Riffaterre, che non arriva ad affermare la morte dell'autore, ma concentra la sua riflessione su tre elementi: il testo, il lettore e il processo di lettura. Come dichiara Bernardelli, esaminando la teoria intertestuale di quest'ultimo, sono due i livelli di lettura riffatterriani: l'uno di lettura lineare, l'altro di lettura retroattiva, entrambi funzionali all'apprendimento del senso di un testo e, ancor più, alla sua interpretazione critica. Il lettore esercita infatti una funzione di integrazione dei riferimenti impliciti nell'opera letteraria attraverso quello che Bernardelli chiama un «intertesto di riferimento»³⁶ e che Riffaterre nomina

35 ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

36 BERNARDELLI, *La rete intertestuale*, cit., p. 21.