

Introduzione.

Per una revisione del concetto di intertestualità: tradizioni critiche e nuove prospettive

AMELIA JURI

Université de Lausanne

Nel campo degli studi letterari e artistici il problema dell'individuazione delle fonti dell'opera o del singolo testo rappresenta da sempre una componente essenziale, ancorché con una certa variabilità e un'evoluzione dal punto di vista concettuale a seconda degli indirizzi critici prevalenti. Al di là dell'Antichità greco-romana, la tradizione italiana, con la sua matrice profondamente classicista, è stata al centro delle indagini su questo aspetto, tanto più per quanto riguarda il Rinascimento, un momento nel quale, da una parte, si afferma un'idea di classicismo forte destinata a condizionare gli sviluppi della letteratura europea, dall'altra, si pongono le basi per la nascita della poesia moderna. A questo momento infatti risalgono i grandi dibattiti sull'*imitatio* – basti nominare Poliziano e Cortesi e ancor più Bembo e Giovanfrancesco Pico Della Mirandola –, alimentati e sollecitati dalle numerose (ri)scoperte di opere e testi classici fino ad allora ritenuti perduti, e poco dopo vi furono le prime formulazioni di nuove teorie che non fossero soltanto la riproposizione di idee antiche. Poiché gli studiosi che hanno affrontato la questione hanno tratto i propri strumenti principalmente dalle teorie rinascimentali stesse – a volte travisandole – e dai lavori condotti sul patrimonio letterario classico, può giovare ricordare alcuni momenti salienti del recente passato per ragionare sulla situazione attuale.

La stagione positivista segnò senza dubbio un punto di svolta, in quanto fu caratterizzata da un forte impegno in questo tipo di ricerche, benché talvolta il carattere erudito dell'operazione fu esasperato, inducendo in seguito reazioni in senso contrario. Limitandosi al contesto italiano e specie rinascimentale, conviene ricordare tre opere paradigmatiche che si collocano nel pieno e alla fine di questa stagione: *Virgilio nel medio evo* di Domenico Comparetti (1872), *Le fonti dell'Orlando furioso* di Pio Rajna (1876) e *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna - studi - imitazioni - traduzioni e parodie - iconografia* di Vladimiro Zabughin (1921-1923). Opere ormai per molti aspetti superate, ma che conservano, credo, alcune indicazioni metodologiche ancora utili. È sufficiente leggere la prefazione di Rajna al suo studio sul *Furioso* per avvedersene: ivi egli individuava quale movente della sua ricerca la necessità di andare oltre l'«affermare», al quale contrapponeva il «ragionare e discutere», tanto urgenti all'epoca; dopodiché esprimeva un bisogno di sistematicità, vale a dire di non «limitarsi a un certo numero di episodii, che sono *nel Furioso*, ma non sono *il Furioso*», e di «sottoporre ad analisi l'invenzione di tutto quanto il poema». Conseguenza di queste nuove esigenze era la diminuzione del peso accordato alle «imitazioni di versi, d'immagini, di similitudini, che non importassero al concetto», a vantaggio della «parte più difficile: esaminare il modo della loro composizione, osservarne le trasformazioni, studiare insomma la genesi e le evoluzioni del pensiero». ¹ Tale operazione «analitica» però non poteva essere compiuta prima di avere ricostruito la «storia del romanzo» nelle sue «linee principali; mettendo sotto gli occhi dei lettori l'albero genealogico dell'immortale poema, per determinare che posto esso occupasse nella stirpe». ² Così nell'introduzione Rajna decise di offrire una contestualizzazione del poema nella tradizione del romanzo cavalleresco, divenuto per lui «quasi un essere vivente, di cui [...] studiare e rappresentare le graduali evoluzioni», dalla Francia a Ferrara. ³

L'intenzione dello studioso fin dalle prime pagine è chiara e tale è effettivamente l'attitudine nello svolgimento del volume: Rajna accumula una mole enorme di materiali (che tuttora sono utilizzati con profitto dagli studiosi di Ariosto) ma rifugge sempre le interpretazioni in quanto (potenzialmente)

¹ Rajna 1876, p. XI.

² *Ibid.* e ivi, p. 3.

³ *Ibid.*

sogettive.⁴ Il mito dell'oggettività del positivismo condizionava anche il suo approccio e di certo non favorì il proseguimento degli studi intertestuali in questa direzione. Tuttavia, nonostante la renitenza all'interpretazione (e il tipo di giudizio formulato in base a questi principi), ritengo che Rajna abbia condotto un lavoro esemplare oltre che per la sistematicità e l'ampiezza delle fonti escusse per l'idea di affrontare la ricerca a partire dall'*inventio*. Sappiamo tutti quanto la tradizione novecentesca e contemporanea abbia offuscato questa componente nello studio del Rinascimento (e della lirica in particolare) a vantaggio della componente elocutiva, ritenuta addirittura il principio fondamentale (ed esclusivo) del discorso poetico rinascimentale.⁵ Le ragioni di tale riduzione sono molteplici, basti qui nominare un motivo generale e uno più specifico: da un lato l'importanza prima del formalismo e poi dello strutturalismo nel panorama italiano, dall'altro, in precedenza, le interpretazioni e le posizioni di De Sanctis e Croce in merito a Petrarca, al petrarchismo e al concetto di opera artistica e/o letteraria. In queste ultime si deve infatti forse leggere, come suggerisce Simone Albonico,

la principale causa di una riduzione che, innescata dal confronto perdente con la forza "ideale" e "morale" di Dante e della sua vicenda storica, e dallo scarso apprezzamento per l'individualità dell'autore [*Petrarca*], ha ricondotto il canzoniere a una dimensione prevalentemente artistico-formale e solipsistica, svuotando di significato il suo preteso valore di testimonianza di vita e di riflessione etica.⁶

Non stupisce che il giudizio sia poi stato proiettato sul caso del Petrarchismo e addirittura intensificato proprio per la natura di questa poesia, fondata sull'*imitatio* e perciò ritenuta un mero esercizio di stile. Solo di recente alcuni studiosi hanno cominciato a offrire nuove e vigorose difese della dimensione inventiva dei testi rinascimentali e della necessità di studiarli in relazione al contesto storico e alla biografia dei loro autori, con risultati più che convincenti. Del secondo aspetto dirò più avanti, del primo invece mi preme sottolineare che le ricerche di Albonico, nel contributo già citato, hanno portato all'individuazione precisa delle ragioni storiche di questa svalutazione e, insieme ai lavori di chi scrive, hanno presentato importanti prove a favore di un recupero dell'*inventio* grazie al commento e allo studio delle fonti classiche e talvolta neolatine dei testi.⁷ A giudizio di Albonico infatti

il riconoscimento di un motivo, un'immagine o un'idea derivata dai classici antichi (e comunque da testi che con quelli moderni non hanno un'implicazione primariamente linguistica) è essenziale non solo per gustare pienamente il senso, le intenzioni e la bellezza di un testo poetico, ma anche per circoscriverne e dichiararne l'argomento, la 'materia', in modo non generico.⁸

Insomma, l'intertestualità non può essere interpretata solo come un fatto linguistico-formale (e un fenomeno puntuale), neppure nel caso della letteratura rinascimentale in cui tale componente ha effettivamente un grande peso (e forse anche in questo senso si può leggere l'invito di Rajna a «ragionare

⁴ Cabani 2017, p. 157, segnala opportunamente che nella prefazione della seconda edizione «Rajna manifesta la soddisfazione di poter fornire al lettore un notevole incremento della "materia", rifiutandosi nello stesso tempo di "distendersi maggiormente nelle considerazioni di ordine generale" per il timore non delle 'idee', ma delle "concezioni subiettive"».

⁵ Vd. la nota definizione di Quondam 1991, p. 193 del petrarchismo come «sistema linguistico della ripetizione», in cui «le possibilità comunicative si giocano tutte sul piano dell'*elocutio*, essendo *inventio* e *dispositio* predefinite dal codice». Per una messa a fuoco dei pregi del lavoro di Quondam sui paradigmi storiografici e una spiegazione delle ragioni che hanno condotto allo stesso tempo a tale limitazione della poesia petrarchista vd. Albonico 2017, soprattutto pp. 79-80.

⁶ Albonico 2017, p. 76.

⁷ Albonico 2017; vd. anche Juri 2021 e soprattutto 2022, in cui, studiando i rapporti tra classicità e lirica rinascimentale, ho proposto un metodo di analisi intertestuale dipendente dall'invenzione dei testi, dal loro genere e dalla loro struttura logico-argomentativa, nonché da uno studio della biografia e del contesto in cui operavano gli autori (altro fattore essenziale anche secondo Albonico). Nell'introduzione a Juri 2022 si trova anche una discussione dei lavori sull'epidittica e su *inventio* e argomentazione negli studi classici, in genere più sensibili a questi problemi; in particolare vd. il vecchio ma ancora valido lavoro di Burgess 1902 e i successivi studi pindarici di Bundy 1962, Lloyd-Jones 1983, Heath 1984, Race 1990.

⁸ Albonico 2017, p. 74.

e discutere)»⁹. Le numerose fonti classiche e volgari ben esposte nei testi quattro-cinquecenteschi molto spesso non valgono soltanto come allusioni e reminiscenze che conferiscono una certa patente letteraria e stilistica, bensì instaurano dei legami tra l'invenzione del testo antico e di quello moderno, con frequenti risvolti nelle condizioni storico-politiche, culturali e sociali dei poeti (nel caso della lirica cinquecentesca c'è un nesso evidente con la poesia augustea in quanto inserita in un contesto per molti aspetti affine, dal piano della crisi storica a quello del ruolo dell'intellettuale e del mecenatismo, passando per il problema della compatibilità di lirica amorosa e politico-encomiastica, e per la questione dell'eternità dell'opera)¹⁰. Non occorre dire che ciò non significa dimenticare la dimensione formale. Rajna stesso, infatti, parlava di «modo della composizione» nella sua prefazione: io direi 'costruzione del testo', il quale è fatto di contenuti, organizzati in un certo modo ed espressi in un certo stile e in una certa lingua.

Se ci spostiamo ora all'altro estremo della stagione positivista, conviene rileggere il brano con cui esordisce Zabughin nella prefazione al suo volume sulla fortuna di Virgilio:

Questo libro nacque dal primo corso universitario che dettai a Roma nel 1912-3. Da allora vi ho sempre lavorato, con paziente diligenza. Giudichi il lettore, se ne valeva la pena. Mentre vi lavoravo, il mondo fu flagellato dalla guerra e da immani sconvolgimenti sociali. Codesto studio, dedicato alla fortuna di un poeta antico, mite e vergineo, attraverso varie generazioni di una società vecchia, pacata, dignitosa e complimentosa, se ne risente. Mi convenne leggere le «*vergilianae quaestiones*» dell'epistolario guariniano a Pietrogrado, mentre i comunisti russi bombardavano il Palazzo d'Inverno e studiare le risonanze classiche del «Morgante» in pieno sfacelo della fronte russa [*sic*], tra un Comando e l'altro, tra un'avanzata ed una fuga di «*tovaristsci*». Ed il libro finì col diventare, anch'esso, alquanto rivoluzionario. Non volli né innovare, né far l'originale per forza. Non è colpa mia se il mondo ha cambiato, se la guerra ha infranto i vetri di quella serra sovrarisaldata, o vogliam dire campana pneumatica, ove gli storici ufficiali, ordinari e togati della letteratura lavoravano per decenni. Ed oggi si lavora all'aria aperta. Anzitutto, la crisi generale della coltura ha abbattuto la tirannide grigia, muffosa e vischiosa della cosiddetta storia letteraria in genere e del metodo retorico ad essa applicato in specie. Si comincia a capire, che nelle Facoltà filologiche d'Italia si fa un tremendo sciupio di letteratura a tutto danno della Storia, ossia della umana civiltà.¹¹

Ciò che risalta maggiormente in questo inizio è l'esigenza di ancorare la propria ricerca alla storia contemporanea, soprattutto in un momento tanto delicato come quello che allora si stava vivendo. È difficile affermare con certezza in che senso secondo Zabughin la sua opera sia stata rivoluzionaria, ma si possono formulare delle ipotesi. In primo luogo bisogna pensare al suo predecessore Comparetti, che pure aveva studiato la fortuna di Dante nel Medioevo pubblicando la già citata monografia: Zabughin poteva certo ritenersi *rivoluzionario* nel metodo (grazie anche alla lezione di Remigio Sabbadini, cui non a caso è dedicato il libro), giacché i due studiosi, «vicinissimi nel 'positivismo' del metodo e nell'onestà spregiudicata della ricerca», secondo le parole autorevoli di Augusto Campana, differivano non solo per i diversi «limiti posti dal rispettivo programma (europeo ed esteso alla leggenda popolare in Comparetti, italiano e quasi unicamente culturale in Z.)» e per «il divario di oltre [*altro* per errore nella st.] mezzo secolo che separa le due opere», ma anche e soprattutto per «la totale diversità dell'approccio e dei risultati: nel primo la sintesi di un grandioso affresco storico, nel secondo l'analisi minuta e puntigliosa di miriadi di fatti grandi o piccoli o minimi».¹² In tale inesausta ricerca e ricostruzione storica a partire dai frammenti risiede il grande pregio dell'opera di Zabughin, che non si limita a raccogliere il materiale già noto (fonti di espressioni, versi, immagini) e a sistemarlo, bensì esplora il grande mare dei manoscritti dispersi, degli episodi della vita e della storia, delle postille, delle mediazioni, dei modi in cui lessero l'antico poeta e se

⁹ Rajna rimproverava in effetti ai suoi predecessori di avere fornito materiali solo in forma di «indicazioni e notizie, senza legame di sorta» (Rajna 1876, p. XI), e spesso chi si è occupato di studiare l'intertestualità o commentare i testi negli ultimi decenni ha offerto lunghe liste di coincidenze testuali prive di un vero commento e di un orientamento in merito alle diverse funzioni che assumono i riferimenti ad altri testi e in merito ai nessi che si istituiscono al di là della forma e del lessico. In tal senso lo sviluppo delle tecnologie e la disponibilità di banche dati contenenti centinaia di testi interrogabili hanno reso più facili alcuni tipi di ricerca, ma hanno anche certamente influito negativamente sulle procedure di studio promuovendo l'accumulo indiscriminato di dati.

¹⁰ Per tale punto mi permetto di rimandare ancora al discorso molto più approfondito condotto in Juni 2022.

¹¹ Zabughin 1921-1923, vol. I pp. IX-X.

¹² Campana 2012, p. 1027. Vd. anche l'introduzione dello stesso in Zabughin 2000, vol. I p. XIII.

ne appropriarono, e ancor più di ambiti come l'arte e la musica che prima erano stati quasi del tutto negletti.

Il confronto non era però solo con Comparetti, anzi, si rivolgeva probabilmente soprattutto alla tradizione critica coeva e passata, nello specifico alla tendenza della storiografia sette-ottocentesca a circoscrivere il proprio discorso non solo alla storia letteraria e alla letteratura ma alla componente letteraria e retorica di quest'ultima. Nel seguito della prefazione infatti Zabughin sosteneva che «la Storia del pensiero umano» era a quel tempo «basata sulla sola letteratura, o prevalentemente su essa letteratura», e denunciava la «falsità» del metodo, «perché costei, ostello ospitale di formole fatte e di menzogne convenzionali, è sempre meno sincera della musica e delle arti plastiche, e va perciò studiata con costanti riferimenti a queste ultime». ¹³ La denuncia veniva poi finalizzata a una rivalutazione dei «“valori letterari”», che avrebbero dovuto sostituire ai vecchi parametri del «mero virtuosismo linguistico [...] il grado di saldezza e di durata delle orme, impresse da ogni singolo fenomeno ne' secoli». ¹⁴ Anche in Zabughin dunque si rileva il desiderio di andare al di là delle letture esclusivamente formali, com'era pure in Rajna, e però forse con un eccessivo accanimento nei confronti della retorica, comprensibile all'epoca ma deviante in quanto la comprensione della costruzione retorica dei testi rappresenta un passaggio necessario nella decrittazione delle opere (rinascimentali), specie per quanto riguarda l'individuazione dei generi e delle strategie argomentative. ¹⁵ Quanto invece al polo positivo, la «saldezza e la durata delle orme», Zabughin insisteva sulla necessità di individuare i tratti specifici destinati ad avere una lunga fortuna nella storia e a condizionare l'evoluzione della scrittura letteraria (siano questi tratti propensioni metriche, scelte linguistico-stilistiche generali e puntuali, motivi ricorrenti, *etc.*). In tal senso lo studioso si allineava in parte ai suoi predecessori settecenteschi, almeno per quanto riguarda la critica sui poeti rinascimentali, in quanto nelle edizioni di questi ultimi era frequente l'abitudine di indicare le imitazioni poetiche e musicali dei componimenti al fine di mostrarne la durata nella tradizione e di riflesso la validità, il valore esemplare (il metodo era diverso, ma il presupposto simile).

Infine, il carattere rivoluzionario dell'opera di Zabughin consisteva probabilmente nelle mutate condizioni in cui nacque, in un mondo che era radicalmente cambiato con il primo conflitto mondiale: «Non volli né innovare, né far l'originale per forza. Non è colpa mia se il mondo ha cambiato [*sic*], se la guerra ha infranto i vetri di quella serra sovrariscaldata, o vogliam dire campana pneumatica, ove gli storici ufficiali, ordinari e togati della letteratura lavoravano per decenni. Ed oggi si lavora all'aria aperta». ¹⁶ Le affermazioni vanno riferite senz'altro alla situazione degli studiosi nelle università italiane dell'epoca, i quali erano abituati a lavorare in un ambiente protetto, in cui la toga conferiva loro il vessillo dell'autorità, prima che la guerra sconvolgesse quell'ordine e portasse quegli stessi professori nello spazio aperto, pervaso dalle atrocità della storia, costringendoli addirittura in certi casi ad agire ed assumere le vesti

¹³ Zabughin 1921-1923, vol. I p. x.

¹⁴ *Ibid.* Non a caso in seguito Zabughin parla del «misterioso e divino processo, per cui la poesia diviene musica e la musica si immobilizza in pittura. Non è forse il più grande segreto dell'Arte quello per cui i commossi esametri di Vergilio si trasfondono nell'ingenua creazione musicale di Purcell o nell'impetuoso ruggito romantico di Berlioz?» (ivi, p. XIII).

¹⁵ Per questo punto mi permetto di rimandare ancora a Juri 2022, in cui ho affrontato largamente la questione, legandola da un lato al concetto di *decorum* e ai meccanismi della società e del mecenatismo rinascimentali, che richiedevano tale principio, dall'altro alle riflessioni di Gian Biagio Conte (soprattutto 1980 e 1991), Mario Citroni (1995) e Giovanni Nencioni (1972). Vd. in particolare la definizione di genere data da quest'ultimo (ivi, p. 249): «i “generi” non sono soltanto gli stampi letterari che ben conosciamo: sono tutte le combinazioni sintattiche paradigmatiche che si concretano nel messaggio e che garantiscono, se condivise dal destinatario, la comunicazione. Ogni lingua è *anche* un codice di “generi”, minimi e massimi, l'uno inserito nell'altro come in un gioco di scatole cinesi, l'uno affiancato all'altro, secondo rapporti e tensioni tanto più complicati ed eterogenei quanto più profondo e travagliato è lo spessore della tradizione. Molto prima dei linguisti moderni gli antichi cultori dell'ermeneutica avevano compreso che l'interpretazione, cioè la sua possibilità, si fondava sull'esistenza, la costanza e la comunione di siffatti generi o stampi o matrici che dir si vogliano». Ma anche l'idea di Conte 1991, p. 153 secondo cui «se il genere letterario ha proprietà in comune con qualcosa, le ha non con la realtà empirica, ma con il modello culturale secondo cui essa è percepita. Se, insomma, si concepisce la poesia più come *proposta di un mondo* che come mimesi, è difficile fare a meno dei generi»; idea che portava alla conclusione che «il genere, in ultima analisi, sarà un *sistema di compatibilità*, uno spettro di possibili soluzioni, ogni volta definite da un singolo modello di mondo e assunte in forme codificate di discorso. Su queste soluzioni, sulle più autorevoli, la tradizione produce una norma, che è per così dire la chiave del genere».

¹⁶ Zabughin 1921-1923, vol. I pp. IX-X.

militari in un orizzonte tanto lontano da loro. Ciononostante l'aspetto più interessante di questo passo risiede a mio giudizio nella forte volontà di legare la propria opera a quel contesto storico, un'esigenza che, credo, dovrebbe essere un monito per qualsiasi critico che si accinga allo studio di un'opera ma anche per qualsiasi studioso che voglia leggere e intendere il lavoro di un critico precedente: ogni opera è sempre nella storia.

In questa prospettiva, nel presente volume, Andrea Cucchiarelli ha offerto una pregevole lettura del contributo sull'arte allusiva di Giorgio Pasquali (1942), in cui storia, filologia, ricerca e studio delle fonti sono inscindibili, e ha saputo acutamente individuare un legame tra l'interesse di Pasquali per l'allusione e il contesto stesso in cui egli maturò le sue idee. Nel saggio Cucchiarelli propone dapprima una riflessione sul rapporto tra intertestualità e storia a partire dall'analisi di tre noti casi virgiliani tra *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* già analizzati da Pasquali, ponendo l'accento sul ruolo dei riferimenti storici e dei testi all'epoca famosi ma oggi dimenticati o noti a pochi eruditi. Tutti gli esempi adottati implicano in effetti allusioni a Vario Rufo (e al suo *De morte Caesaris*), che secondo Pasquali, nel quadro di una valorizzazione del potenziale storicistico e ideologico dell'arte allusiva, testimonierebbero il ruolo decisivo della conoscenza del contesto storico per comprendere le vere ragioni delle allusioni. Nel solco dei precedenti studi di Norden, Pasquali fu in grado di identificare due elementi essenziali, che pongono altresì in evidenza l'intenzionalità nel processo allusivo: da una parte la volontà di omaggio, complimento, come uno dei moventi primari dell'intertestualità virgiliana, sul modello di quella alessandrina, dall'altra una modalità diversa, quella dell'allusione a un personaggio storico con funzione politico-ideologica. Infine, Cucchiarelli dimostra l'opportunità di una interpretazione storica e ideologica, non solo formale, anche delle *Bucoliche* – l'opera che potrebbe parere più distante dalla realtà, e che invece fuse in maniera del tutto nuova bucolica e politica, pur rimanendo ancorata al modello teocriteo in cui le due componenti erano scisse –, e, in seguito, aggiunge una tessera a un capolavoro leopardiano che condivide molti elementi con il genere bucolico, il *Canto notturno*, confermando così l'ipotesi che l'intertestualità sia un procedimento che fa incontrare «mondi e individualità distinte», e difendendo l'ineliminabile storicità di ogni individuo testuale di tipo letterario. Il contributo inoltre contiene una preziosa appendice dedicata alla decifrazione dell'allusione da parte di Pasquali a un «“ragazzo dotto e di gusto”, distolto dagli studi perché militare, ma disposto al suo nuovo dovere “con dedizione e letizia”». ¹⁷ Cucchiarelli formula due ipotesi principalmente, concentrandosi subito sulla figura di Dino Pieraccioni e ricostruendo il rapporto tra l'allievo e il maestro e il contesto in cui esso si sviluppò. Tale operazione filologica permette all'autore di istituire un legame tra il discorso critico di Pasquali e il contesto in cui egli agiva, quello del fascismo e della guerra, che imponeva da un lato la censura, dall'altro l'adozione di un linguaggio allusivo. Insomma, per Pasquali e chi stava attorno a lui l'allusione era un fatto quotidiano, e così si spiega anche il riferimento generico al ragazzo, eliminato poi nell'edizione in volume del '51, quando la storia aveva mutato corso, in quanto obiettivo del filologo era «ricostruire storicisticamente il gioco di allusioni tra l'autore e il suo pubblico».

Quella di Pasquali era una concezione della cultura in cui passato e presente, teoria e prassi, forme e contenuti, vita e letteratura (e filologia) dialogavano e interagivano fittamente nel concreto di un'esperienza intellettuale nutrita di storia, che alla storia costantemente ritornava. Resta, comunque, assai probabile che nel '42 Pasquali avesse in mente, chiamandolo “ragazzo”, proprio quel Dino Pieraccioni al quale, in una lettera dell'anno precedente, ricordava appunto che «la filologia è storia», soggiungendo poco più avanti: «La mia filologia non vuol essere di lettere soltanto, ma altrettanto di cose».

Mi sono permessa di riprendere largamente il saggio di Cucchiarelli perché espone in maniera esemplare la complessità e la ricchezza della figura di Pasquali e della sua filologia, un'immagine che è necessario conservare e ricordare insieme con la sua lezione – quella di Pasquali, ma anche quella di Cucchiarelli –

¹⁷ Le espressioni tra virgolette alte sono di Pasquali 1942, p. 186.

tutte le volte che ci si ritrova di fronte a un testo letterario: «la filologia è storia. [...] *La filologia non è di lettere soltanto, ma altrettanto di cose*». ¹⁸ E lo studio dell'intertestualità è filologia.

Una simile interpretazione dell'atto critico comporta naturalmente il riconoscimento della figura dell'autore e della sua intenzionalità nel processo allusivo, ciò che, insieme al filologismo, suscitò le reazioni contrarie di Croce prima, degli strutturalisti poi (penso soprattutto a Alessandro Barchiesi e Gian Biagio Conte, che pur non essendo definibili come strutturalisti *tout court* svilupparono le loro idee in quel quadro e furono condizionati da quella temperie culturale). Conte nello specifico rimproverò a Pasquali e alla *Quelleforschung* l'aver concepito *la creazione di un testo come una relazione tra due soggettività*, portando così l'attenzione *sulle personalità degli autori confrontati e non sulla costruzione oggettiva del testo*. ¹⁹ Tale posizione infatti implicava, a giudizio di Conte, il rischio di credere che dietro ogni imitazione ci fosse una precisa intenzione: preoccupazione sana ma eccessiva almeno nel caso di Pasquali, ché, come dimostra Cucchiarelli, egli seppe sempre valutare i singoli casi e decidere quando fosse lecito proporre una lettura storica e attribuire all'autore un'intenzione allusiva specifica. Dal caso puntuale inoltre si può passare al piano generale delle opere, sul quale si riscontra la medesima diffidenza per la figura autoriale, sulla scorta delle riflessioni coeve in merito alla "morte dell'autore": nel 1967 Roland Barthes pubblicava il celebre saggio *The Death of the Author* sull'«Aspen Magazine» (nel 1968 la traduzione francese su «Manteia»), e due anni dopo Michel Foucault teneva la conferenza dal titolo *Que'est-ce qu'un auteur?*, due contributi che conobbero subito una larga fortuna e posero con forza il problema dell'intenzione autoriale. Credo che questi interventi – da un lato gli studi sull'imitazione di Conte (del 1974 è *Memoria dei poeti e sistema letterario*) e quelli di altri nella stessa direzione, dall'altro il lavoro dei francesi – non siano del tutto irrelati: non voglio dire che sussista un legame di consequenzialità diretto tra *The Death of the Author* e la limitazione contiana dell'intenzionalità autoriale (di certo il filologo Conte non poteva simpatizzare per Barthes e condividere pienamente le sue idee), più semplicemente voglio additare una temperie culturale (quella degli anni Sessanta-Settanta) in cui circolavano molte idee attorno a questi problemi cruciali, non da ultimo in risposta all'idealismo, benché esse fossero declinate in maniere diverse – l'interpretazione del testo/oggetto artistico o lo studio dell'imitazione – ²⁰ e giungessero a esiti in parte differenti. ²¹ Lo strutturalismo, insomma, il peso di Croce (e prima di De Sanctis) in Italia e le pressioni provenienti da diverse parti, in conflitto con la matrice filologica della tradizione italiana, di certo non aiutarono a maturare nell'ambito dell'italianistica e specie degli studi rinascimentali nuove proposte per l'analisi dei processi imitativi e dei testi e limitarono perlopiù l'esercizio all'identificazione delle tessere petrarchesche. Tale situazione è rimasta sostanzialmente immutata fino ad oggi, tolte alcune eccezioni luminose, poiché la diffusione degli studi sociologici prima e di quelli linguistici e metrico-stilistici poi (di per sé molto meritevoli) ha avuto come effetto un'ulteriore contrazione del punto di vista sulla letteratura

¹⁸ Le parole sono di nuovo di Pasquali stesso e risalgono a una lettera che inviò proprio a Dino Pieraccioni il 12 giugno 1941 (vd. il saggio di Cucchiarelli per i dettagli).

¹⁹ Conte 2017, p. 44; vd. anche Barchiesi-Conte 1989.

²⁰ Si vedrà più avanti che questo connubio è reperibile pure nel dibattito di area anglofona.

²¹ Per una posizione possibilista come quella di Conte (ossia l'autore dell'imitazione esiste, ma non è determinante) vd. anche l'importante volume di Stephen Hinds *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Hinds 1988). D'altra parte non va dimenticato che nei decenni precedenti, in ambito anglofono, si era svolto pure il grande dibattito filosofico tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti in relazione all'interpretazione dell'opera letteraria e artistica: al 1939 risale la raccolta di saggi di Clive Staples Lewis ed Eustace Mandeville Wethenhall Tillyard, poi ripubblicata nel 1965, in cui venivano opposte posizione soggettivista e posizione oggettivista; nel 1946 arrivò la famosa risposta di William K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley, con il loro saggio *Intentional Fallacy* (aggiornato nel 1954); al 1964 risalgono le *Brillo boxes* di Warhol, che sconvolsero il grande critico d'arte Arthur Danto, come noto, difensore di importanti teorie intenzionaliste moderate. Vd. su quest'ultimo il volume di Noël Carroll *Arthur Danto's Philosophy of Art: Essays* (2021), in particolare le pp. 27-28 (che hanno come premessa implicita lo storicismo del metodo del filosofo): «Danto says "it is difficult to know what could govern the concept of a correct or incorrect interpretation if not reference to what could and could not have been intended" (where, of course, what could or could not be intended can be approached in terms of the reigning theories of art and the current ideas about art and its history that are alive and abroad in the specific artworld context). That is, for Danto a correct interpretation is a hypothesis about what the artist could have intended; what it is reasonable to think that the artist could have intended serves as a constraint on art-identifying interpretations».

rinascimentale. Ma è ormai ora di affrontare con rigore il problema della storia e dell'autore se vogliamo capire qualcosa di più di quel periodo tanto importante e complesso:

I veri e propri *canzonieri* [rinascimentali] sono molto spesso, sempre quando si ha a che fare con personalità di un certo rilievo, uno spazio nel quale l'autore proietta la propria figura e si rappresenta; e senza mescolare arbitrariamente o ingenuamente letteratura e vita, autore storico e figura del poeta, oggi non si può tuttavia continuare a credere (senza peraltro mai affermarlo apertamente) a una sorta di "morte dell'autore" (una posizione critica che in Italia, forse senza che ce ne fosse piena consapevolezza, pare avere influenzato in profondo le ricerche in questo settore da cinquant'anni in qua [...]).²²

Tornando a Conte, va detto che uno dei suoi grandi meriti (insieme a Cesare Segre, che dieci anni dopo pubblicò un importante libro: *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, 1984) fu quello di rinnovare la riflessione e rimediare alla mancanza di un quadro teorico grazie all'introduzione di concetti chiave come la *memoria dei poeti* e il binomio *intertestualità-interdiscorsività*. Nel solco dello strutturalismo e della *nouvelle critique*, e prendendo di nuovo le mosse da Pasquali, Conte si propose di studiare la natura sistemica dell'imitazione letteraria in due direzioni «opposte e solidali fra loro»:

da un lato, [...] l'allusione [...] [come] un fenomeno molto meno puntuale (o pulviscolare) di quello che sembra; io ho cercato appunto di mediarlo e generalizzarlo attraverso le nozioni di sistema letterario e di langue poetica. Dall'altro, e in direzione inversa, bisogna lavorare sull'idea che istituti letterari, generi e modelli culturali, si possono con vantaggio trattare come fenomeni testuali. Se si è disposti a ridurre la frammentarietà dell'allusione e per converso a concretizzare le grandi codificazioni della cultura (a renderle leggibili come discorso), ci si avvede che il compito è sempre quello di ritrovare il modello generativo del testo letterario, sia che tale modello affiori solo come stimolo di un'occasionale imitazione, sia che agisca come regola prevista dal sistema culturale.²³

Poste tali basi, Conte suggerì poi una distinzione che pare in parte ancora produttiva: quella tra il 'Modello-Esemplare' e il 'Modello-Codice'. Il filologo stesso tuttavia ha riconosciuto anni dopo (prima nel 1989, poi nel 2017)²⁴ di avere commesso un "errore", ossia l'eccessiva svalutazione dell'intenzionalità dell'imitazione a favore della componente sistemica, e la depressione della dimensione estetica, entrambi fenomeni scaturiti dallo strutturalismo imperante al momento dell'uscita del suo volume nel 1974.²⁵ Di fronte a questa constatazione lo studioso ha quindi messo in discussione le sue conclusioni in merito a allusione e reminiscenza, proponendo una soluzione al dibattito tra intenzionalisti e non: posta l'impossibilità di determinare la volontà autoriale circa le allusioni, bisognerebbe limitarsi a osservazioni *di ordine fenomenologico* e vedere la reminiscenza poetica come un *effetto* del testo, «offered by the text to all comers, and who in reading gather echoes, admire transformations, and are surprised by gains in meaning» (con un'accentuazione proprio dell'aspetto estetico, della ricezione, che inizialmente era stato sottovalutato).²⁶

Le categorie elaborate da Pasquali, Conte e Segre costituiscono ancora oggi un punto di riferimento nel campo dell'italianistica, sebbene i filologi classici e i teorici della letteratura abbiano continuato a riflettere in nuove direzioni, conferendo maggiore importanza al polo della ricezione e considerando il fenomeno nel suo complesso, non solo nella dimensione strettamente testuale. Ma prima di giungere agli

²² Albonico 2017, p. 81.

²³ Conte 1985, pp. 181-182.

²⁴ Vd. Barchiesi-Conte 1989 e Conte 2014 e 2017.

²⁵ Vd. l'auto-da-fé di Conte 2017, p. 45: «Now I must commit an *auto-da-fé* that does not aim to be a recantation but the simple acknowledgment of a single mistake of mine. Following the guidelines of structuralism, which had taught me to give value to the objectivity of literary procedures, and out of love for theoretical coherence, I neglected the undeniable burden of intentional subjectivity that the art of allusion, in contrast to other forms of imitation, brought with it. I did not deny it, but neither did I stress it, as I should surely have done; this was my sin of omission. [...]. If the literary work has two poles – the artistic and the aesthetic – the artistic pole is nothing other than the author's written text; and in interpreting it, as I have said before, structuralism was a quite effective instrument. But the aesthetic pole, the realization entrusted to the cooperative intelligence of the reader, was debased. And this was a step backward in comparison with what the positivist and the idealist philology had always known». E ivi, p. 46: «it is clear that the reader must be considered an integral part of this process. It was a serious failure of orthodox structuralism not to pay due attention to him».

²⁶ Conte 2017, p. 50.

ultimi sviluppi conviene osservare ancora cosa succedeva attorno all'Italia nello stesso periodo. In Francia, infatti, quel concetto che troneggiava nel titolo di Segre, *l'intertestualità*, era stato introdotto da Julia Kristeva, nelle sue pagine su *Bakhtin. Le mot, le dialogue et le roman*, già nel fatidico 1967: proprio a questo saggio è dedicato il contributo di Giorgio Forni in questo volume. Lo studioso, partendo dal testo della Kristeva, è risalito alle teorie dello stesso Bachtin e al suo legame con la fenomenologia husserliana, ed ha offerto una fine e innovativa interpretazione del concetto di intertestualità. Al centro del saggio sono l'idea bachtiniana di una *parola intenzionata*, il carattere aperto di ogni enunciato e la conseguente necessità di non creare *corpora* omogenei e prevedibili in cui cercare le fonti e, al contrario, di partire dai legami più anomali ma spesso assai significativi. In conclusione viene poi messa in rilievo l'importanza dei rapporti intertestuali con opere contemporanee, che possono essere le fonti esclusive oppure mediare la memoria di testi più antichi, secondo il modello del campo letterario definito da Bourdieu. Tutto il discorso permette a Forni di tornare sull'annosa questione della differenza tra *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*, giacché «vi è la volontà d'autore, ma vi è anche una volontà del testo. "Comprendere un testo", afferma Bachtin, "così come lo comprendeva l'autore di questo testo. Ma la comprensione può essere e deve essere migliore. [...] La comprensione *completa il testo*"». Ma cosa significa comprendere? Secondo Forni, che riprende la posizione di Husserl, non significa individuare il *contenuto* dell'intenzionalità, bensì essere in grado di «avere chiara la *struttura*, di riconoscere il carattere orientato, intenzionale di ogni rappresentazione e di non sovrapporre *oggetto in quanto tale e modo dell'intenzione*». È sufficiente sostituire a *oggetto* il sostantivo *parola* per capire come Bachtin abbia declinato il discorso husserliano nello studio letterario.

Per Bachtin proprio le intersezioni anomale, cioè *espressive*, mostrano la parola che *va verso* l'oggetto secondo direzioni diverse e permettono di percepire l'*intenzionalità* organica dell'opera. Di qui bisogna partire, non per circoscrivere un *corpus* di letture o di memorie, ma per ricostruire il *sistema unitario* dell'opera e delle sue relazioni intertestuali.

La nuova prospettiva di lettura indicata da Forni è indubbiamente produttiva e interessante proprio perché apre nuovi orizzonti, insistendo sulla necessità di cercare le fonti meno ovvie, che però non di rado forniscono la chiave di lettura di un'opera. In questo senso, nel caso del Rinascimento, non bisognerà limitarsi al reperimento delle fonti petrarchesche, bensì sondare almeno il mare dei classici e della letteratura contemporanea (volgare e neolatina), ma anche dei testi scientifici, storici, astrologici, medici, *etc.*, e delle opere artistiche, ponendo attenzione a tutte le coincidenze, anche quelle che potrebbero parere casuali o troppo peregrine, e al tipo di rapporto che instaurano: un conto è l'assunzione del codice linguistico e amoroso petrarchesco; un altro la rappresentazione, da parte del poeta, della proprio condizione e di quella della poesia secondo modalità tipiche del contesto storico augusteo, da molti punti di vista simile a quello rinascimentale; un altro ancora è l'allusione e l'integrazione di una figura autoriale oppure la dissimulazione di una fonte attraverso il riferimento alla fonte di quest'ultima.²⁷ Naturalmente vi sono state indagini di questo genere su singoli aspetti, ma restano ancora troppo sporadiche (e non sistematiche), inoltre sovente manca un momento di dialogo e sintesi, in cui i diversi percorsi seguiti dagli studiosi siano messi a confronto per giungere a una visione completa di una questione, un'opera, un autore, un contesto.

A una conclusione simile giunge Gabriele Baldassari in questo libro ragionando sulla tradizione critica boiardesca, specie degli ultimi tre decenni, un momento in cui l'opera del conte di Scandiano ha conosciuto una grande fortuna. A differenza di Cucchiarelli e Forni, infatti, lo studioso parte non da uno studioso ma da un autore (un autore peraltro assai colto che aveva accesso a un enorme quantità di libri), e mostra i modi in cui è stato studiato confrontando i risultati raggiunti e il rilievo dei riferimenti al contesto e alla letteratura contemporanea: per Baldassari «solo attraverso il contesto l'intertestualità

²⁷ Vd. di nuovo Albonico 2017 e Juri 2022, dove il problema viene discusso estesamente con una concreta ricerca delle fonti della poesia della prima metà del Cinquecento, ma anche il contributo di Irene Fantappiè in questo volume, dedicato proprio a intertestualità e inter-autorialità, e quello di Andrea Salvo Rossi, che affronta il problema delle strategie discorsive, delle mediazioni e del rapporto tra antichi e moderni.

acquista il suo reale significato» (e non è un caso che nell'opera di Boiardo, come in tanti altri autori, si percepisca un atteggiamento agonistico rispetto alle opere a lui contemporanee). Lo studioso affronta quindi il grande problema delle mediazioni e delle loro diverse funzioni, e di fronte alla messe di riscontri intertestuali suggeriti dagli studiosi anche per un singolo passo mette in evidenza le diverse interpretazioni che dei testi boiardeschi possono essere date a seconda che si accordi più importanza a una fonte o a un'altra. La liceità dell'operazione critica viene perciò posta in discussione: se in tanti casi non si può individuare la fonte esatta nella moltitudine delle possibilità (specie in ambito lirico), allora l'intenzione dietro questo gesto critico pare altrettanto insidiosa. La ricorrenza (sistemica) di immagini, espressioni, parole, legate da un elemento comune, insieme alla forte stratificazione della tradizione letteraria, induce infatti più verosimilmente a pensare che il singolo elemento non debba o non possa essere interpretato in relazione a una fonte precisa, perché ormai è diventato parte di un sistema nell'opera dell'autore e conserva solo tenuamente un legame con gli intertesti tradizionali (si vedano in particolare le considerazioni di Baldassari in merito alla rappresentazione dell'amore come calore). Lo stesso discorso si applica alla situazione inversa, vale a dire quando in precedenza era stata individuata una fonte precisa per la quale si era ipotizzato un legame diretto con il testo, ma in seguito sono stati scoperti molti altri testi che recano quegli elementi: in tal caso il peso del primo riferimento va rivalutato ed eventualmente annullato (e questo è un avvertimento anche per gli studiosi che si trovano a commentare testi già commentati nel passato: non basta accogliere le ipotesi altrui, occorre sempre compiere accertamenti e nuove indagini). Infine Baldassari apre un'altra riflessione stimolante occupandosi del legame tra il finale dell'*Inamoramento de Orlando* e l'inizio degli *Amorum libri* (con la trasformazione del duello per la fede in un duello per amore), della cronologia delle due opere e dell'interpretazione dei passi implicati. La famosa autocitazione dell'*Inamoramento* nel sonetto incipitario degli *Amores*, oltre a configurarsi come una «strizzatina d'occhio al lettore, intesa a imprimere un sigillo autoriale al nuovo testo», e a generare un effetto straniante nel lettore che riconosceva la fonte petrarchesca dei versi implicati, comporterebbe secondo lo studioso la proiezione della situazione del poema su quella della lirica: come quel personaggio che aveva pronunciato le parole «Perché ogni cavalier ch'è senza amore, | Se in vista è vivo, vivo è senza core!» (I.xviii.46.7-8), Agricane, si era poi convertito, così l'io degli *Amorum libri* doveva attendere un destino simile, in modo coerente con la tensione verso il cielo presente nel II e nel III libro degli *Amores* e con il finale di pentimento. Infine, in chiusa al contributo si trova un affondo sulle prime ottave dell'*Inamoramento*, in cui è individuata una possibile funzione encomiastica dell'intertestualità attraverso l'allusione alla figura mitologica di Ercole, spesso associata a Orlando dalla critica, e in questo modo ad Ercole d'Este. Baldassari conclude dunque in base a tutti questi elementi che l'intertestualità è un «atto raramente asettico e essenzialmente interpretativo», e invita alla cautela, specie nei commenti per non specialisti, insistendo sulla necessità di ridurre i riferimenti in serie (con la loro falsa parvenza di oggettività) e di introdurre invece un discorso che permetta di mostrare la funzione dell'intertestualità nella costituzione del senso del testo e della sua *facies* stilistica, ché «solo così è possibile rendere leggibili e pienamente apprezzabili le opere antiche: che sarebbe l'ufficio primo del nostro lavoro».

L'interpretazione è dunque un passaggio necessario, i cui rischi di soggettività possono però essere arginati da una buona dose di filologia, mantenendo sempre stretto il legame con la storia, come si è visto nel pensiero di altri studiosi che si sono dedicati a questo genere d'indagine. Mi preme inoltre sottolineare il riferimento finale di Baldassari alla componente didattica e a quella estetica, che condivido pienamente: l'obiettivo primario dei nostri studi dovrebbe essere riscoprire e riportare alla luce la bellezza di questi testi, l'umanità di coloro che li hanno creati, e trasmetterle ai posteri, come avevano fatto proprio gli autori rinascimentali col patrimonio classico. Il nostro lavoro è anche una forma di ringraziamento a questi scrittori e artisti che ci hanno nutrito profondamente, come avevano ben capito Petrarca e molti altri:

Inter hec – ut notiora non sileam – et lectioni dare operam et scripture et alternum laborem alterno solatio lenire, legere, quod scripserunt primi, scribere, quod legant ultimi, et beneficii literarum a maioribus accepti, qua in illos non possumus, in posteros saltem gratum ac memorem animum habere, in eos quoque, qua possumus, non ingratum; sed nomina illorum vel ignota vulgare vel obsolefacta renovare vel senio obruta eruere et ad pronepotum

populos veneranda transmittere; illos sub pectore, illos ut dulce aliquid in ore gestare, denique modis omnibus amando, memorando, celebrando, si non parem, certe debitam meritis referre gratiam.²⁸

Se con Baldassari siamo entrati nella tradizione dell'italianistica recente, resta da ricordare cosa è successo e succede nella tradizione critica classica e di origine anglofona, ch  ad essa si devono i pi  importanti lavori teorici degli ultimi decenni, nonch  le maggiori innovazioni critiche quanto al concetto di ricezione (si   visto infatti che gli italiani, filologi classici o italianisti che siano, si sono concentrati sullo studio del fenomeno nell'altra direzione, l'intertestualit ). Un nuovo approccio alla questione, attento proprio al polo della ricezione e dell'estetica,   stato promosso principalmente da Charles Martindale e Craig Kallendorf (e Philip Hardie)²⁹: il primo, specie con il suo capitale *Redeeming The Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (1993), e il secondo, mediante le estese ricerche sulla fortuna umanistico-rinascimentale di Virgilio (il primo volume, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*,   del 1989), hanno insistito sull'importanza della cultura e dell'esperienza del lettore; Martindale si   addirittura spinto ad affermare che il significato «is always realized at the point of reception».³⁰ Al contempo tuttavia essi hanno ricordato la funzione del testo stesso e della tradizione, sfruttando gli strumenti della filologia materiale e studiando il mutamento e la persistenza dei paradigmi nel corso del tempo, a differenza di Jaus e Iser. Rispetto ai suoi predecessori, infatti, Martindale ha parlato di una *versione storicizzata della teoria della ricezione*. Non va dimenticato che proprio *Redeeming the Text* rappresentava una reazione al metodo positivista, che, secondo Martindale, era caratterizzato da *certain procedures* e *fixed procedures* derivate dall'Illuminismo, incompatibili con le nuove teorie scientifiche e filosofiche sviluppatesi nel Novecento. Nello specifico, a giudizio dello studioso, quell'approccio trascurava un dato elementare, vale a dire che «the interpretation of texts is inseparable from the history of their reception».³¹

Mentre le riflessioni di Martindale e Kallendorf mettevano in evidenza il ruolo della ricezione e della tradizione dei testi e degli autori classici nel Rinascimento, in Italia negli stessi anni Mario Citroni (*Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, 1995) dava un contributo fondamentale proponendo un approccio si sensibile al problema della ricezione ma anche pi  attento alle intenzioni dell'autore, a partire dalla convinzione che sia necessario leggere i testi come risposte al loro contesto storico e che in quanto tali essi adottino precise convenzioni retoriche, che dovranno essere identificate qualora si voglia pervenire a una valutazione dei legami intertestuali. In questo senso Citroni tentava di ricostruire l'immagine del lettore reale che i poeti avevano e che trapelavano dai loro testi, pur essendo consapevole dei rischi insiti nell'operazione: da un lato la circolarit  del procedimento, dall'altra la relativa scarsit  di informazioni sul passato. Il testo, d'altronde,   «lo spazio in cui si deve sempre giocare tutto ci  che   essenziale nell'operazione critica, e lo stato di indigenza di informazioni esterne in cui ci troviamo ci richiama in definitiva alla nostra responsabilit  di interpreti».³² Il metodo proposto aveva dunque il vantaggio di connettere e valorizzare diversi piani del discorso poetico – le condizioni storico-politiche e socio-culturali dell'autore, le occasioni e i testi, oltre che il ruolo della tradizione e della retorica quali mediatori –, e suggeriva un punto di vista equilibrato sulla letteratura, lontano tanto dalle visioni asettiche e iperletterarie quanto dagli eccessi del biografismo.³³

Gli stimoli non si interruppero per  a questo punto, anzi, alla fine degli anni Novanta e all'inizio del nuovo millennio, questo campo di studi ha conosciuto una nuova fioritura, con indagini specificamente dedicate all'intertestualit  e caratterizzate da un alto tasso di teorit : tra le pi  note vi sono senz'altro quelle di Stephen Hinds (*Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, 1998) e di Lowell Edmunds (*Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, 2001). Nell'ultimo decennio, infine, il gruppo *Transformation der Antike*, fondato alla Humboldt Universit t di Berlino ma esteso alla cerchia americana

²⁸ Petrarca, *De vita solitaria* I.6.7.

²⁹ Vd. Hardie 2002 e Hardie, Moore 2010.

³⁰ Martindale 1993, p. 3.

³¹ Ivi, p. XIII.

³² Citroni 1995, p. VIII.

³³ Per una discussione pi  approfondita di questo periodo, e sul fronte anglofono e su quello italiano, mi permetto di rimandare ancora a Juni 2022.

di Kallendorf, ha riportato l'attenzione sulla reciprocità del rapporto tra la cultura di riferimento, l'oggetto da essa derivato e la sfera di ricezione, sostituendo di conseguenza il concetto di 'ricezione' con quello di 'trasformazione', e a partire dalla teoria generale ha elaborato un sistema di classificazione (L. Bergemann, *et alii*, *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, 2011). Una proposta senz'altro notevole e interessante per quanto riguarda lo studio della ricezione delle opere classiche in forme artistiche e culturali differenti da quelle degli originali, ma difficilmente applicabile nel campo dei rapporti intertestuali, nel quale peraltro vi è una tradizione retorica millenaria che consente già di definire la maggior parte dei casi. Per di più credo che questo tentativo di attribuire le tipologie di ricezione a categorie ben definite porti con sé la consueta illusione dell'oggettività e della chiarezza, mentre tende a ridurre la complessità delle opere e dei loro meccanismi, deprimendo il momento interpretativo e scoraggiando l'adozione di punti di vista diversi nello studio di uno stesso elemento.³⁴

L'italianistica di matrice italiana, per tradizione riluttante alla teoria, è rimasta anche in questo caso estranea a questi dibattiti, e nel caso specifico del Rinascimento si constata una forte spaccatura tra gli studi sull'intertestualità nella letteratura volgare da una parte e gli studi sulla filologia umanistica e sulla poesia neolatina dall'altra, salve alcune eccezioni. L'origine formalista e strutturalista di tante teorie inoltre continua in qualche modo a condizionare le ricerche attuali, favorendo analisi di tipo linguistico-stilistico, spesso del tutto noncuranti del contenuto e della storia. Le giornate di studi da cui deriva questo volume sono dunque nate dall'intenzione innanzitutto di far dialogare questi ambiti degli studi rinascimentali e di stimolare una rinnovata riflessione sui metodi impiegati per analizzare la ricezione sia del patrimonio antico che della tradizione letteraria italiana tra fine Quattrocento e Cinquecento (e si ricordi proprio il ruolo fondamentale del dialogo nella società del tempo). Obiettivo dell'iniziativa era pure sollecitare un approccio più inclusivo agli studi intertestuali, nella convinzione che etichette come 'petrarchismo' e 'classicismo volgare', pur efficaci nella descrizione dei rapporti con la letteratura antica e moderna, siano inadeguate a cogliere le ragioni profonde del classicismo rinascimentale, la cui valutazione richiede la combinazione di più metodi e strumenti (l'analisi tematica e stilistica, la filologia materiale, la teoria estetica, l'individuazione di filtri mediatori quali le convenzioni retoriche e le istituzioni, *etc.*) e la considerazione della letteratura nel quadro più ampio della cultura e della vita rinascimentale, dai programmi iconografici degli studioli e dei palazzi agli apparati decorativi e alle feste, dalle committenze artistiche al collezionismo, dagli interessi scientifico-naturali ai *curricula* scolastici, fino ai progetti editoriali. Il percorso in alcuni meandri della storia condotto in questa introduzione dovrebbe avere evidenziato la presenza di buona parte di questi elementi nei diversi studiosi chiamati in causa e la loro variabilità nel tempo e nello spazio, e credo che le riflessioni stesse di Cucchiarelli, Forni e Baldassari in questo volume abbiano meritato un posto in queste pagine iniziali in virtù del loro impegno teorico-metodologico, che le fa appartenere a pieno diritto alla storia che qui si è tratteggiata per scorci.

Accanto a Cucchiarelli, Forni e Baldassari, agli incontri losannesesi sono stati invitati alcuni giovani studiosi con formazioni e provenienze diverse affinché ragionassero su casi concreti in base alle loro esperienze di ricerca e a partire da questi sviluppasse una riflessione di ordine metodologico sul modo in cui bisogna affrontare il problema dell'intertestualità e dello studio della ricezione con particolare riferimento al Rinascimento italiano. Mi sembra che questo volume rappresenti bene la pluralità delle soluzioni possibili, che non si escludono a vicenda, anzi, si completano. Alle giornate parteciparono anche Gabriele Burchi, con un'ammirevole lezione sull'intertestualità nei testi popolari e di larga circolazione, Nicole Volta, con un ricco intervento sull'officina ariostesca delle *Rime*, e Raffaella Colombo, con un'indagine sui testi liminari dei poeti neolatini inglesi (e chi scrive)³⁵. A tutti loro va il mio più sincero ringraziamento per i numerosi spunti di riflessioni portati a Losanna e ora in gran parte qui impressi; un particolare ringraziamento va anche a tutti i colleghi che hanno aiutato nell'organizzazione delle giornate, in particolare Natalia Proserpi, Edoardo Simonato e Marta Fumi, e coloro che hanno partecipato ai lavori, su tutti Simone Albonico, con cui ho il piacere e il privilegio di condividere le mie ricerche su questi

³⁴ Anche per questo mi sia concesso rimandare alla discussione più articolata in Juni 2022.

³⁵ Ho rinunciato a proporre qui il mio intervento in quanto corrispondeva in larga parte a riflessioni e casi di studio ora sviluppati nel mio Juni 2022.

argomenti ormai da anni e che ha arricchito la preparazione di questi incontri e tutte le discussioni con esempi e ragionamenti.³⁶ Proprio il lungo lavoro a contatto con tali questioni giustifica il taglio forse anomalo di queste pagine d'introduzione. Mi è parso infatti necessario ripercorrere alcune tappe del lungo cammino che ha portato alla situazione attuale e offrire io stessa degli elementi orientativi, che potranno forse aiutare il lettore a meglio intendere le diverse prospettive esplorate in questo libro.

³⁶ Questo volume, insieme alle giornate di studio che lo precedono, nasce infatti in stretta connessione con le ricerche che conduco da tempo sulla poesia rinascimentale, confluite nella mia tesi di dottorato (diretta dallo stesso Albonico e discussa nel giugno 2021) e poi in una serie di articoli e nella monografia *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella poesia della prima metà del Cinquecento* (Juri 2022).

Riferimenti bibliografici

- Albonico 2017 = Simone A., *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno, Friburgo, 8-9 giugno 2016, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, i libri di Emil, pp. 73-100
- Barchiesi-Conte 1989 = Alessandro B., Gian Biagio C., *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, diretto da G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, I, *La produzione del testo*, Roma, Salerno, pp. 81-114.
- Bergemann *et alii* 2011 = Lutz B., Martin Dönike, Albert Schirmeister, Georg Toepfer, Marco Walter e Julia Weitbrecht, *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, in *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, ed. by H. Böhme, M. D., A. S., G. T., M. W. e J. W., München, Wilhelm Fink, pp. 39-56.
- Bundy 1962 = Elroy B., *Studia Pindarica I-II*, Berkeley, The University of California Press, 2 voll.
- Burgess 1902 = Theodor C. B., *Epideictic Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cabani 2017 = Maria Cristina C., *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci, pp. 153-176
- Campana 2012 = Augusto C., *Scritti*, a cura di R. Avesani, M. Feo, E. Pruccoli, I/2 *Ricerche medievali e umanistiche*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura.
- Carroll 2021 = Noël C. *Arthur Danto's Philosophy of Art: Essays*, Leiden-Boston, Brill.
- Citroni 1995 = Mario C., *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza.
- Comparetti 1872 = Domenico C., *Virgilio nel medio evo*, Livorno, Vigo.
- Conte 1974 = Gian Biagio C., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi.
- Conte 1980 = Gian Biagio C., *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Stampatori.
- Conte 1991 = Gian Biagio C., *Il genere tra empirismo e teoria*, in Id., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, pp. 145-74.
- Conte 2014 = Gian Biagio C., *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Conte 2017 = Gian Biagio C., *Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Hardie 2002 = Philip H., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hardie, Moore 2010 = *Classical Literary Careers and their Reception*, ed. by Philip H. and Helen M., Cambridge, Cambridge University Press.
- Heath 1984 = Malcolm H., *The Origins of Modern Pindaric Criticism*, «The Journal of Hellenistic Studies», CVI (1984), pp. 85-98.
- Hinds 1988 = Stephen H., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Juri 2021 = Amelia J., *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, «Strumenti critici», XXXVI (2021), pp. 297-322
- Juri 2022 = Amelia J., *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, Bites.
- Kallendorf 1999 = Craig K., *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon Press.
- Kallendorf 2015 = Craig K., *The protean Virgil. Material form and the reception of the classics*, Oxford, Oxford University Press.
- Kallendorf 2019 = Craig K., *Tradition, Reception, Transformation: Allelopoiesis and the Creation of the Humanist Virgil*, in *Beyond Reception. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity*, ed. by P. Baker, J. Helmrath and C. K., Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 133-48.
- Lloyd-Jones 1983 = Hugh L.-J., *Pindar*, «Proceedings of the British Academy», LXVIII (1983), pp. 139-163
- Martindale 1993 = Charles M., *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Nencioni 1972 = Giovanni N., *Antropologia poetica?*, in «Strumenti critici», XIX (1972), pp. 243-258
- Pasquali 1942 = Giorgio P., *Arte allusiva*, «L'Italia che scrive», XXV (1942), pp. 185-87 (poi in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1952, pp. 11-20).
- Quondam 1991 = Amedeo Q., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini.
- Race 1990 = William H. R., *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta, Scholars Press.
- Rajna 1876 = Pio R., *Le fonti dell'Orlando furioso. Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni.
- Segre 1984 = Cesare S., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 103-18.
- Zabughin 1921-1923 = Vladimiro Z., *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna - studi - imitazioni - traduzioni e parodie - iconografia*, Bologna, Zanichelli, 2 voll.
- Zabughin 2000 = Vladimiro Z., *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna - studi - imitazioni - traduzioni e parodie - iconografia*, a cura di S. Carrai, A. Cavarzere, introduzione di A. Campana, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di scienza filologiche e storiche, 2 voll.