

Il concetto di intertestualità e «Il nome della rosa» di Umberto Eco

Morana Čale Knežević
Facoltà di Lettere, Zagreb

Partendo dal romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa* e dalle *Postille a «Il nome della rosa»*, l'autrice traccia un disegno della storia del concetto di *intertestualità*, che risale alle nozioni bachtiniane di *dialogismo* e di *polifonia*, le quali vengono elaborate da Julia Kristeva nella sua tesi sulla natura non-disgiuntiva, «trasformazionale» e quindi dialogica del romanzo dell'«evo moderno, e nella definizione del testo in generale come *intertestualità*. Per Roland Barthes, l'*intertestualità* sottolinea l'impossibilità dell'originalità e delle pretese d'autore, identificando il testo con l'*interstesto*, interstizio di testi già letti. Michael Riffaterre applica il termine *interstesto* sul momento ricettivo-interpretativo della percezione dei rapporti tra il testo e gli altri testi della cultura in questione, mentre Gérard Genette classifica i tipi di tali rapporti tra i testi. Nell'opera scientifica, saggistica e narrativa di Eco, l'«intertestualità» assume sfumature nuove, incrociando in sé una sensibilità borghesamente letterarizzata con la teoria degli interpretanti di Ch. S. Peirce, per raggiungere la «metafora centrale della scrittura» di Eco (T. De Lauretis), *semiosi illimitata*, modello che presenta la storia della cultura in quanto storia dell'interpretare.

Il termine «intertestualità» è stato usato in riferimento a *Il nome della rosa* dallo stesso Eco nelle *Postille a «Il nome della rosa»*, testo, o per servirci dell'espressione di Genette, «paratesto» in cui l'autore diventa cronista della propria narrazione. Descrivendo la genesi del romanzo, l'autore individua due peculiarità della materia narrativa. In primo luogo, tale materia «esibisce delle proprie leggi naturali», e inoltre «porta con sé il ricordo della cultura di cui è carica»,¹ denominando quest'ultima caratteristica *eco dell'intertestualità* e, poco più avanti, anche possibilità offerta dall'*area intertestuale* che accompagna i singoli elementi della materia stessa. Infatti, anche se altrove² identifica l'atto dello scrivere estetico con l'istituzione di un codice inedito, definendolo come tipo di produzione segnica costituita da correlazioni del tutto nuove stabilite tra contenuti ed espressioni neofornati in base a una regola originale,

1. Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, in *Il nome della rosa*, Milano, 1986¹¹, p. 510.

2. Cfr. *Struttura assente*, Milano, 1968, p. 68; *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975, pp. 309-320.

analizzando il processo della produzione de *Il nome della rosa* l'autore si accorge che, ancor prima di essersi messo a eseguire l'atto con cui il discorso e la storia sono cominciati a permearsi e a crearsi a vicenda, aveva dovuto compiere un «fatto cosmologico» — costruirsi un mondo di riferimento che precedesse (virtualmente) il testo. Occorreva poi «ammobiliarlo» e popolarlo di un certo numero di individui, a cui andavano assegnate delle proprietà determinate, oppure, in altri termini, decidere se il suo repertorio di esseri, fenomeni, idee e dimensioni spazio-temporali avrebbe corrisposto ai dati contenuti dall'enciclopedia del mondo «reale» o ne sarebbe differito completandola con elementi e proprietà alternative o «controfattuali».³ Le stesse componenti semantiche del «mondo possibile» (e nel caso de *Il nome della rosa* si tratta del mondo «reale» dell'enciclopedia storica) implicano l'esistenza virtuale di una quantità, in pratica indefinibile, di «sceneggiature», di stereotipi paradigmi culturali che recano in sé gli sviluppi possibili della storia. Tali espansioni virtuali della materia romanzesca sono di duplice natura: dipendono in parte dagli schemi generalmente adottati con i quali una cultura articola le proprie conoscenze della realtà (o da cosiddette «sceneggiature comuni»), e in parte dal sistema dei modelli derivanti dall'esperienza complessiva dei testi di cui dispone la cultura in questione (o da cosiddette «sceneggiature intertestuali».⁴

L'intertestualità riecheggia, quindi, nello stesso ipotetico mondo pre-narrativo, non ancora trasformato nel tessuto del discorso. Nelle *Postille*, però, l'espressione «eco dell'intertestualità» si applica ad almeno altre due classi di fenomeni che affiorano dal testo: i primi sono effetto della «scoperta» che «i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata»,⁵ di cui l'autore diventerebbe consapevole nel corso della creazione del testo, quando il soggetto dell'enunciazione, con una mossa strategica, si «maschera» dietro un'istanza narrativa (Adso), che poi si moltiplica (Vallet/Mabillon/Eco-redattore, il quale ricostruisce il manoscritto fidandosi della propria memoria); il secondo tipo di fenomeni riguarda invece gli elementi costitutivi del personaggio di Guglielmo, determinati dal loro «essere citazioni»,⁶ fra i quali, allora, vanno annoverate tutte le altre presenze immediate di testi altrui nel romanzo, cioè le citazioni, altrove da Eco definite «forme di dialogismo intertestuale».⁷

Apparentemente è trascurabile il fatto che qui con un nome solo si indicano certe peculiarità della narratività romanzesca appartenenti a livelli enunciativi diversi, perché tutte e tre sono riconducibili ad un denominatore comune forse troppo generico, secondo il quale è intertestuale ogni forma di relazione che intercorra fra i testi

3. Cfr. *Lector in fabula*, Milano, 1985, p. 128.

4. Cfr. *Lector in fabula*, cit., p. 79 e sgg. Dei termini qui usati Eco si serve per elaborare la sua teoria semiotica del testo come «artificio sintattico-semantico-pragmatico la cui interpretazione fa parte del proprio progetto generativo» (p. 67) e quindi si applica, in primo luogo, all'analisi dei livelli della cooperazione testuale (prestata dal destinatario nel corso dell'attualizzazione del testo), che viene incorporata nella stessa strategia testuale.

5. *Postille*, cit., p. 513.

6. Cfr. *Postille*, cit., p. 515.

7. V. *Il testo, il piacere, il consumo in Sugli specchi*, Milano, 1985, p. 113.

nell'ambito di un dato corpo. Se a questa piccola incoerenza, o meglio, alla portata troppo vasta del termine «intertestualità» in Eco (peraltro inusitata rispetto alle delimitazioni scrupolose attuate dal semiotico nel campo degli strumenti di analisi scientifica) si aggiunge un uso del termine sempre più frequente nella teoria e nella critica letteraria,⁸ si ha l'impressione che la sua efficienza operativa diminuisca in proporzione inversa all'aumento del suo carico semantico e della sua correlativa trasparenza illusoria. Tenendo conto dell'importanza e della frequenza del termine negli scritti di Eco, senza mettere in dubbio la legittimità di alcuna delle accezioni che esso acquista nella letteratura teorica attuale, ciò ci induce a suggerire che non è da respingere l'idea di passare in rassegna, magari in modo superficiale, le sue fonti, nonché la storia del suo contenuto, per evitare, se non altro, che gli tocchi in sorte di seguire l'esempio della «figura simbolica»⁹ del titolo del romanzo, «così densa di significati da non averne quasi più nessuno».

Il modo in cui Eco intende l'intertestualità si vuole strettamente collegato al senso originario (esso stesso né unico né univoco). Lo confermano i luoghi delle sue opere in cui fa riferimento all'autrice del termine, Julia Kristeva,¹⁰ ma anche certe osservazioni con le quali sposta l'origine del concetto più in là, verso le tesi sul dialogismo testuale in Bachtin, riportate anche dalla Kristeva.¹¹

Neanche il «dialogismo», come principio organizzativo basilare del romanzo polifonico di Dostoevskij in Bachtin, presenta caratteri di categoria unidimensionale che serva alla descrizione di fenomeni letterari, bensì offre già alcune varianti di interpretazione. La costruzione dialogica del discorso romanzesco, secondo Bachtin, si rivela in primo luogo per il suo inserimento tematico-compositivo in una delle linee evolutive del romanzo europeo, che inizia col dialogo socratico e prosegue con la menippea, per raggiungere il culmine nell'opera polifonica di Dostoevskij, ed è in contrasto con tutto il filone detto monologico della tradizione del genere.¹² Compreso in questo senso, il dialogismo diventa una caratteristica del testo narrativo, che si fonda su un sistema di relazioni tra punti di vista eterogenei o opposti, ma equiparati nel diritto di farsi dichiarare dai personaggi, loro portatori, ai quali né l'autore né il narratore contendono l'autonomia nel formulare i loro atteggiamenti, avendo rinunciato (l'autore e il narratore) al privilegio monopolistico della voce in capitolo. Tale disposizione di voci permette al testo di riunire, su uno stesso piano, dei valori antitetici e di instaurare una tensione polemica tra gli estremi, traducendo il metodo socratico della ricerca della verità in un «tipo di pensare artistico»,¹³ che si ripercuote sia sul piano tematico (tema menippeo della natura relativa e ambivalente dei contrari) sia su quello stilistico (uso delle figure quali l'ossimoro e l'antitesi).

8. Soprattutto quando si parla de *Il nome della rosa*, cfr. gli articoli i cui autori sono rispettivamente U. Schick, R. Capozzi, E. Costiucovich, Stephens, T. De Lauretis ecc. in AAVV, *Saggi su «Il nome della rosa»*, Milano, 1985.

9. *Postille*, cit., p. 508.

10. Cfr. *Lector...*, cit., pp. 78 e 81.

11. Cfr. *ibid.*, p. 65, nota 9; cfr. anche *Il tempo della serie e dell'intertestualità* in *Sugli specchi*, cit., p. 124.

12. Michail Bachtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Belgrado, 1967.

13. Cfr. *ibid.*, pp. 53-54.

Il tipo dialogico della strutturazione di un testo è dunque una costante del genere, ma non nei limiti delle classiche tipologie retoriche delle forme narrative, bensì come vincolo che la cosiddetta «poetica storica» di Bachtin scopre tra generi storicamente distanti, distinti e non esclusivamente narrativi, che formano comunque un filone tradizionale nettamente delineato.

Bachtin, però, non ritiene dialogiche soltanto la composizione del romanzo e la distribuzione delle voci dei personaggi romanzeschi, tipiche del filone promosso dal dialogo socratico. Dialogico (o «a due voci») può essere anche il risultato dell'uso della parola narrativa «altrui» in un contesto nuovo. Questo tipo di strutturazione «a due voci» non va identificato, tuttavia, al semplice sfruttamento dei brani concreti di un testo altrui, perché, secondo Bachtin, un testo avverte come cosa «altrui», da prendere con un certo riserbo e sotto certe condizioni, la parola di un altro scrittore o di un altro testo, che esso stilizza o ne fa la parodia, allo stesso modo in cui gli è estranea e sentita come cosa «altrui» la parola di un narratore interposto, vale a dire dell'istanza che si sostituisce alla parola diretta dell'autore e si assume la responsabilità di tutte le conseguenze che concernono lo stile, il punto di vista narrativo e il grado di parzialità o di impegno ideologico¹⁴. Dato che quest'ultima forma della parola «altrui» approda di nuovo al piano tematico-compositivo del testo narrativo, ci pare lecito sostenere, per maggior precisione, che essa faccia riscontro, al livello dell'organizzazione discorsiva del contenuto, con quel tipo dell'organizzazione espressiva del testo che, usandovi la parola altrui, lo coinvolge in una sorta di correlazione con altri testi. E da notare che queste considerazioni di Bachtin hanno avuto il merito di mettere in rilievo e sottoporre a un esame più accurato tutta una serie di fenomeni di interazione non mimetica tra i testi letterari, fenomeni di cui Bachtin non si occupa esplicitamente. Stilizzare, parodiare o in qualsiasi altro modo riportare la parola «altrui», per Bachtin, non significa necessariamente stabilire un nesso diretto con un testo determinato, ma piuttosto attingere sia a un complesso di procedimenti stilistici di un corpo o di una formazione storico-letteraria, sia a un'ideologia altrui, sia infine alla maniera verbale¹⁵ di qualunque tipo di discorso, non solo narrativo e non solo letterario. Il dialogismo qui in questione comprende dunque una rete molto più ampia di possibili relazioni che un testo narrativo è in grado di stringere col discorso dell'ambiente sociale e culturale (in ultima analisi, magari al di fuori dei limiti del suo genere o perfino dell'ambito letterario). Il compito dello scrittore di prosa è di tendere l'orecchio al «mondo colmo di parole altrui»,¹⁶ perché la parola da lui usata partecipa al mondo della realtà, ma porta insieme l'impronta della *logica immanente* al suo genere.¹⁷ Perciò Bachtin opta per un'impostazione *metalinguistica* nell'approccio alla letteratura, che non studi la parola in un sistema linguistico o testuale chiuso, come usano fare gli strutturalisti ortodossi, ma «proprio nella sfera stessa del contatto dialogico»,¹⁸ mettendo in luce il dialogo che

14. Cfr. *ibid.*, pp. 261-272.

15. Cfr. *ibid.*, p. 266.

16. Cfr. *ibid.*, p. 274.

17. Cfr. *ibid.*, p. 182.

18. Cfr. *ibid.*, p. 275.

si svolge tra un'opera narrativa e l'eredità del suo genere che «conserva l'arcaicità», «ricorda il suo passato» e si rende degno di figurare come «rappresentante della memoria creativa nel processo dell'evoluzione letteraria», procurandole «unitarietà e continuità».¹⁹

L'efficacia delle formulazioni bachtiniane è di una natura troppo suggestiva per essere paragonata ai tentativi teorici di dare una definizione esatta dei rapporti dialettici tra la sintagmatica del testo e la paradigmatica dello sfondo storico-culturale. Il «dialogismo» all'interno del testo, tra i testi, tra il testo in quanto parola/messaggio e il genere in quanto lingua/codice, tra la realizzazione e la memoria della creatività, è un concetto che non esige di posarsi al centro di un modello globale, simile a quello con cui Julia Kristeva, sulle orme delle istruzioni di Bachtin, cercherà di rendere l'idea dell'assetto del romanzo quale genere sorto col pensiero dell'evo moderno come la sua espressione organica.²⁰

Già il modo in cui la Kristeva traduce, spiega e interpreta la classificazione bachtiniana degli enunciati narrativi opera un certo spostamento rispetto alle posizioni di Bachtin. Com'è noto, Bachtin li divide in enunciati diretti, oggettivi e quelli a due voci o dialogici,²¹ i quali concernono i testi che si «orientano» verso gli enunciati di origine diversa o seguendone la «direzione» (stilizzazione), o introducendovi accenti contraddittori (parodia), o riportandoli semplicemente per opporvisi in modo esplicito (polemica). L'enunciato «a due voci» dalla Kristeva giustamente viene chiamato *ambivalente* e definito come «le résultat de la jonction de deux systèmes de signes», che forma una «relation *intertextuelle*» e, generalizzandolo, lo dichiara caratteristica specifica della struttura romanzesca.²² Sdoppiamento, duplicità, ambiguità e contraddizione (quella tra i testi quanto quella dentro il testo), secondo la Kristeva, non sono soltanto delle qualità che la controcultura carnevalesco-menippea tramanda ad una delle linee di sviluppo del romanzo europeo, ma le ritiene perni dei primi assetti romanzeschi nati tra il tredicesimo e il quindicesimo secolo. Fino a quel punto, l'universo intellettuale medievale è dominato dalla cultura del simbolo, in cui la svariatazza dell'espressione si protende verticalmente, verso un unico senso trascendente, contenuto interamente nel principio della parola di Dio, ossia nelle Scritture come Libro dei libri. Una quantità limitata di significanti terreni rivela l'ultimo significato metafisico, infinito e unico. Il pensiero scolastico non tollera sdoppiamenti in un mondo compatto, in cui tutte le creature sono simboli del loro creatore, e mantiene un equilibrio disgiuntivo tra gli estremi. Ma la graduale secolarizzazione del sapere, la notevole attività di copisti e soprattutto la riattivazione del dibattito nominalistico sugli universali influiscono sulla frammentazione e pluralizzazione del senso, già in atto da qualche tempo. Poiché l'esistenza ontologica delle idee generali viene negata, esse si trasferiscono nella competenza della mente umana e si trasformano in puri nomi, con un valore relativo di segni, e nella coscienza del tardo medioevo il singolo comincia a raggrupparsi in serie orizzontali, molteplici e potenzialmente infinite. Così nel grembo

19. *Ibid.*, pp. 167-168.

20. *Le texte du roman. Approche semiologique d'une structure discursive transformationnelle*, L'Aia-Parigi, 1970.

21. Cfr. Bachtin, *op. cit.*, pp. 271-272.

22. Cfr. Kristeva, *Le texte du roman*, *cit.*, pp. 90-95.

stesso della scolastica il principio *tertium non datur* perde peso, e la sua abolizione sbocca in una nuova possibilità di sfumature diverse, di contraddizioni compatibili, di polisemia accettabile. La cultura del simbolo univoco, che si affermava tramite l'epica, si ritira di fronte alla cultura del segno plurivoco e del suo ideologema, il quale trova la sua forma discorsiva ideale nella nuova struttura «trasformativa» che è il romanzo; infatti, «la fonction non-disjonctive de l'énoncé romanesque s'oppose à la disjonction exclusive du symbole et témoigne de l'effort de la pensée occidentale pour accéder à la dialectique». ²³ Visto che il romanzo è «le seul genre qui possède des énoncés ambivalents», ²⁴ è anche l'unico che permetta la coesistenza di ideologemi diversi in uno stesso testo. Pertanto il nuovo pensiero dialettico si oppone al potere assoluto dell'*auctoritas* e ad un tempo accetta il suo punto di vista, e il romanzo crea un nuovo tipo di discorso, che comprende pure i discorsi della vita urbana, del teatro comico, della poesia cortegiana e perfino quello della scolastica. Per la Kristeva, quindi, la dialettica come marchio del romanzo non sembra scaturire in primo luogo dalla tradizione popolare carnevalesca, ma pare che il romanzo l'apprenda dalla stessa scolastica, assorbendo alcune sue particolarità – la tecnica della conciliazione dei contrari, la tendenza ad abbracciare la totalità in modo esauriente, il bisogno dello scrittore o del copista di richiamare l'attenzione sull'atto della produzione del testo. ²⁵ In accordo con le norme della ricerca semiotica, Julia Kristeva considera il romanzo come tipo di organizzazione testuale da «situare nel testo generale (cultura)», ²⁶ per cui come oggetto d'indagine letteraria impostata su basi semiotiche viene designato «il testo come *intertestualità*» (corsivo nostro), ovvero il testo che va pensato «nell'ambito dei testi formati dalla società e dalla storia». Il testo è «un appareil translinguistique (fait à travers la langue et irréductible à ses catégories) qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques». Inoltre, il testo è «une productivité... une permutation de textes, une inter-textualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent». ²⁷ Col termine «intertestualità» qui si vuole, prima di tutto, descrivere in modo più appropriato il meccanismo dell'interazione dialettica tra il componimento testuale, estetico o meno, e il suo contesto socio-culturale, presumibilmente perché la definizione metaforica della cultura offerta da Lotman si mostra troppo statica per chi, da una teoria del testo, passa all'analisi concreta di un discorso narrativo (nel caso di Julia Kristeva si tratta del romanzo *Jehan de Saintré* di La Sale, del 1456). È incontestabile il valore dell'espressione coniata dalla Kristeva di mettere in evidenza il carattere processuale della «posizione» del testo nei confronti della cultura. Va sottolineato che né l'«intertestualità» della Kristeva né il «dialogismo» di Bachtin si riferiscono all'apparizione di citazioni dirette e intenzionali, alla tecnica del *collage* o all'abbinamento del tipo *patchwork* dei frammenti di testi altrui, e nemmeno alla carica allusiva con cui un testo, palesemente o in modo velato, può richiedere di esser letto nella luce o sullo sfondo di un altro testo,

23. Ibid., pp. 189.

24. Ibid., pp. 94-95.

25. Cfr. *ibid.*, p. 49.

26. Ibid., p. 12.

27. Ibid., p. 12.

ma indica, prima di tutto, la dialettica come caratteristica inerente alla cultura e a tutti i suoi prodotti, di cui necessariamente tiene conto ogni ricezione, poiché l'adeguatezza dei suoi esiti è retta appunto dalla «precomprensione» ermeneutica, ossia dal grado di competenza intertestuale del destinatario.

Con la sua tesi sulla natura transitabile del testo, sentito come luogo di incontro dei codici, «tessuto di citazioni desunte da un numero enorme di centri della cultura»,²⁸ Roland Barthes radicalizza la concezione bachtiniana del «mondo di parole altrui» presente nel testo (come nella Kristeva, non solo in un testo letterario, ma in un qualsiasi componimento d'arte o prodotto culturale) fino a negare l'originalità dell'attività d'autore e l'identità dello scrivere, avvertendolo come «distruzione di ogni voce, di ogni punto di vista originale»,²⁹ o come voce dell'autore «iscritta nell'opera come uno dei suoi caratteri, quale motivo di un tappeto, non più privilegiata, paterna, veritiera».³⁰ L'«intertestualità» della Kristeva è, per Barthes, solo uno dei termini di cui si serve per argomentare il suo modo di intendere la molteplice pluralità del testo, qualità essenziale del prodotto culturale, che dipende «da quello che potremmo chiamare *plurale stereografico* del tessuto dei suoi significanti»,³¹ che risulta dall'esser «tutto intessuto di citazioni, riferimenti, echi, lingue delle culture (...) passate o contemporanee, che attraversano [il testo]... in un'immensa stereofonia».³² I concetti bachtiniani di dialogo e di polifonia, e quelli della Kristeva di ambivalenza e di intertestualità, nella teoria testuale di Barthes si fondono completamente e smettono di implicare qualunque marchio di appartenenza a un genere. La «polifonia» del romanzo diventa la «stereofonia» intertestuale di citazioni anonime e involontarie, senza virgolette, che attraversano ogni testo e si trasformano in «esplosione», «disseminazione» del senso. La parola coniata dalla Kristeva dà luogo a un'altra – al «intertexto», interstizio di un altro testo,³³ sinonimo del «testo», in quanto il testo si compone di «già letto» e si scompone in altri testi, in uno scorrere permanente che mai può prendere la forma di un cristallo.³⁴

28. Roland Barthes, *Smrt autora (La mort de l'auteur)* in Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986, p. 178. Cfr. anche M. Beker, *Barthesova teorija o tekstu*, in «Polja», n. 318, Sarajevo, 1985.

29. R. Barthes, art. cit., p. 176.

30. R. Barthes, *Od djela do teksta (De l'oeuvre au texte)*, in M. Beker, *Suvremene književne teorije*, cit., p. 185.

31. V. M. Beker, *Barthesova teorija o tekstu*, cit.

32. R. Barthes, *Smrt autora*, in M. Beker, *Suvremene književne teorije*, cit., p. 183.

33. Ibid., p. 184.

34. Nel suo articolo già citato *Barthesova teorija o tekstu* M. Beker sottolinea il fatto che Barthes, insistendo sull'intertestualità come contrappeso all'originalità mistificata e al mito della compiutezza dell'opera, polemizza con le posizioni prese da Lévi- Strauss e da Jakobson nella famosa analisi di *Les chats* di Baudelaire, disapprovate anche da Eco nella polemica sull'*Opera aperta* (v. la prefazione al *Lector in fabula*). Per quanto Eco sia d'accordo con Barthes riguardo al modo di strutturazione e all'assenza di una rigida circoscrizione del testo, nell'«Ultimo folio» de *Il nome della rosa* (p. 503: «Sprofonderò... in una unione ineffabile, e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso il mio spirito perderà sé stesso» ecc.) lo spiritoso «intertexto», in cui Adso pronuncia le parole dei mistici medievali, sembra parodiare ad un tempo l'atteggiamento di Barthes relativo all'impersonalità della scrittura («La scrittura è quello spazio neutro, complesso, intermedio, dove il nostro soggetto sparisce, quel negativo in cui va perdendosi ogni identità, a partire dall'identità stessa della scrittura in quanto tale» – *Smrt autora*, cit., p. 176.

È comprensibile come la copiosa eredità del termine di Julia Kristeva si deduca dalle sue definizioni, ma ugualmente dalla tesi dell'autrice sul discorso romanzesco come discorso ambivalente, non disgiuntivo, vale a dire dialogico e inter-testuale per eccellenza. Ma dopo il contributo della Kristeva, la metaletteratura non si adopera più a occuparsi della polifonia del romanzo come di un filo rosso che segue la storia del suo sviluppo, ma il termine sempre più spesso serve a riassumere delle osservazioni sulla varietà dei fenomeni recenti, ricorrenti nella cosiddetta letteratura postmoderna, i quali condividono una comune tendenza di principio del testo letterario «a costituire l'enunciato come citazione, non sempre alla lettera ma nel senso che ogni enunciato va inteso come se fosse detto sotto una certa condizione e in modo indiretto, con una voce altrui, in breve: come se l'enunciato fosse tra virgolette».³⁵ La citazione moderna (qui compresa come nome generico di tutte le forme di reimpiego degli originali consacrati o contrassegnati dalla tradizione) procedeva a una risemantizzazione lineare che sfociava nella desemantizzazione, e non permetteva che un arricchimento a doppio senso smussasse la punta degli aspetti rivoluzionari e distruttivi, iconoclastici e negatori di quei procedimenti correlanti il testo con la tradizione, perché l'esito di quella rivalutazione «disgiuntiva» mirava per lo più al cambiamento radicale dell'indirizzo e alla soppressione della dignità della formazione storico-letteraria precedente.³⁶ Il testo postmoderno, fatto di citazioni, si nutre, al contrario, di ambivalenza, risemantizzando l'originale non sottraendogli senso o annientandolo, ma anzi ampliandolo di sensi infinitamente speculari. Pertanto, la definizione del testo come «intertestualità» promossa dalla Kristeva si adegua con successo ai bisogni di una descrizione del momento ricettivo-interpretativo, sempre più sentito come componente integrata dal testo. Partendo dalla premessa che il testo non è strutturato come un «cristallo», ma che può ritenersi esistente soltanto se e in quanto viene letto, Michael Riffaterre lo definisce così: «L'intertexte est la perception par le lecteur de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie».³⁷ Perché un testo funzioni come intertesto nel corso della lettura, deve contenere delle *tracce intertestuali*, unità dell'espressione che attirano l'attenzione del soggetto della percezione e consapevolmente e deliberatamente lo inducono a esplorare simultaneamente la propria memoria ricettiva e a scoprire dei rapporti tra il testo percepito e un altro testo (o altri testi). Riffaterre, dunque, concorre alla tendenza generale a spostare, un po' alla volta, il significato dell'«intertestualità» e a complicare il doppio senso originario («interazione dialettica tra un singolo testo e l'universo culturale di cui fa parte» e «azione dialettica di ideologemi diversi o opposti, riscontrabile nella narrativa, e nel romanzo in particolare») con una terza (duplice) accezione di «caratteristica storicamente constatabile dei

35. Viktor Žmegač, *Postmoderna i roman*, «Republika» n. 7-8., 1987, p. 40; ristampato in *Roman i povijesni svijet*, Zagreb, 1988, p. 405.

36. Cfr. Aleksandar Flaker, capitolo «Avangarda i tradicija» in *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1982, pp. 27-44.

37. *La production du texte*, Parigi, 1979, cit. in Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Parigi, 1982.

testi nella formazione, non ancora compiuta e ben definita, detta postmodernismo» e «percezione di un testo postmoderno».³⁸

Lo scivolare e la scissione del senso del termine vengono compiuti dalla classificazione retorica della «letteratura al secondo grado» operata da Genette.³⁹ Infatti, Genette usa un nuovo termine coniato, «transtestualità», per indicare la «transcendenza testuale del testo», ovvero «tout ce qui le met en relation avec d'autres textes», e libera il termine «intertestualità» dal peso semantico testualità/letterarietà, conservandolo per servirsene nella divisione dei fenomeni transtestuali in cinque tipi: intertestualità («présence effective d'un texte dans un autre», «coprésence entre deux ou plusieurs textes», che si verifica in forma di plagio, di citazione o di allusione), paratestualità (titoli, prefazioni, introduzioni, note...), metatestualità (commento, esegesi, critica), architestualità (indizi di appartenenza a un genere) e ipertestualità (testi derivati da un altro testo per trasformazione o per imitazione). Genette tenta una minuziosa distinzione tra le relazioni dialogiche universali che collegano un testo alla tradizione dalle forme in cui esse si manifestano concretamente. Il suo sistema, però, accusa certi difetti che aggravano la confusione terminologica. In primo luogo, la terminologia si moltiplica, e le definizioni non possono vantare l'univocità. La transtestualità è identica alla testualità, o figura soltanto come termine superiore che abbraccia alcune forme particolari della testualità? Inoltre, dei cinque modi proposti in cui un testo può trascendere sé stesso, alla descrizione del palinsesto («où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence»)⁴⁰ corrispondono solo l'«intertestualità» e l'«ipertestualità». Il primo termine si limita a citazioni e ad allusioni (parziali), mentre il secondo dovrebbe indicare il rifacimento integrale di un testo. Un po' più avanti, però, l'ipertestualità si definisce anche come «un aspect universel de la littérature», perché «il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles. Mais (...) certaines le sont plus (...) que les autres».⁴¹ Se volessimo trarne definitive conseguenze, saremmo costretti a concludere che in questo uso l'«ipertestualità», da una parte si uguaglia con la transtestualità e, dall'altra, comprende l'intertestualità della classificazione riportata qui sopra. Comunque, sarebbe ingiusto sostenere che la sistematizzazione di Genette abolisca sé stessa, rimanendo impigliata nella propria pedanteria. Anzi, è innegabile che in questo modo l'autore mette in rilievo la vera natura del gesto tradizionalistico e ad un tempo originale di Pierre Ménard, il quale non ha fatto altro che render evidente l'antica consuetudine della prassi letteraria di travestire la lettura da scrittura e viceversa.⁴² L'opera di Borges e la nuova era che ha inaugurato non fanno che

38. La ramificazione delle accezioni del termine «intertestualità» si potrebbe paragonare alla confusione circa la concezione storica e quella tipologica del termine «manierismo» in Hocke e «postmodernismo» in Eco, v. V. Žmegač, art. cit., «Republika» n. 7-8, 1987, p. 42, e anche in *Roman i povijesni svijet*, cit., pp. 408-409.

39. G. Genette, op. cit. (v. nota 30.)

40. Ibid., p. 451.

41. Ibid., p. 16.

42. Cfr. ibid., 294.

confermare una verità non così nuova: «L'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes». ⁴³ Perciò, quel che importa a Genette non è tanto inventare nomi nuovi, quanto immergere il suo sguardo di teorico nella profondità della visione borgesiana di una «littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle)» di cui cerca di render conto: «(...) l'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation de textes, sans quoi la littérature ne vaudrait pas un heure de peine».

La trovata della Kristeva, nel suo cammino attraverso la fitta foresta terminologica di Genette, si arricchirà di nuove sfumature e ne uscirà forse più ambigua di prima, perché, al di fuori del sistema di Genette, riacquista quella moltitudine di significati che i *Palinsesti* hanno tentato di distribuire tra i suoi derivati. Quanto sia difficile definire un termine in modo rigoroso dopo che esso è penetrato nell'uso scientifico e in quello comune, attirandosi, col passato delle sue molteplici valenze, sempre nuovi contesti, si potrà constatare in Eco: quasi tutte le interpretazioni si conformassero ad alcune sue concezioni di fondo dei processi culturali.

«Due voci sono il minimo della vita, il minimo dell'esistenza», ⁴⁴ è forse l'unica affermazione storica che Eco potrebbe accogliere come sua. *L'interstualità*, ossia il *dialogismo*, per Eco sono prima di tutto sinonimi della dialettica come l'unico principio inconfutabile del progresso, l'unica condizione necessaria della conservazione, dell'unità e della continuità umana. Se un prodotto culturale può sorgere soltanto da una tradizione e funzionare soltanto nella compagine di un sistema culturale fondato su una tradizione, se un segno in circostanze diverse può rappresentare contenuti del tutto opposti, allora l'unico appoggio sicuro della conoscenza consiste in una verifica che metta a confronto i contrari e smuova l'ingannevole fissità di ogni concetto. Già il primo libro di testo scolastico andrebbe letto in modo contrastivo, simultaneamente a un altro libro che lo contraddica: «Bisogna abituarci sin da piccoli a confondersi le idee, per avere le idee chiare». ⁴⁵ Ogni punto di incontro, in cui un paragone o uno scambio mettano a contatto due idee o due testi, attua uno spostamento nel mondo delle idee e dà vita a un altro paragrafo dell'Enciclopedia. Perfino la mera riproduzione di un testo in un certo modo gli aggiunge qualcosa, lo priva di qualcosa o vi apporta delle modifiche. Copiando un testo, sempre vi si lascia un'impronta, e un nuovo libro comincia a far parte della Biblioteca globale.

«In ogni caso, se Borges abbia letto o meno Peirce, non mi importa. Mi pare un buon procedimento borgesiano assumere che i libri si parlino tra loro e non è necessario che gli autori (...) si conoscano l'un l'altro». ⁴⁶ Non solo i libri parlano fra di loro, ma i libri che sono anteriori agli altri libri possono fare da commento a questi ultimi - e non c'è da stupirsi, a patto che li immaginiamo ambedue come anelli di una catena

43. Ibid., p. 453. Già Bachtin (op. cit., p. 264) parla delle epoche senza uno stile proprio, in cui «non c'è una forma adeguata per esprimere direttamente le idee dell'autore», e che perciò ci trovano rimedio prendendo forme «altrui».

44. V. Bachtin, ibid., p. 334. Le parole citate sono di Bachtin e originariamente riguardano il dialogo potenzialmente infinito come traguardo ideale a cui aspirano i romanzi di Dostoevskij.

45. *Sentire due campane*, in *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, 1976, p. 288.

46. *L'abduzione in Uqbar in Sugli specchi*, Milano, 1985, pp. 165-165.

ininterrotta di libri, dalla Biblioteca contenuti *ab aeterno*. Così pare a Eco che, per esempio, i *Collected Papers* di Peirce possano offrire una prova scientificamente valida a certi assiomi della Biblioteca di Babele borgesiana e risolverne le contraddizioni. Come mai nella Biblioteca di Babele ogni libro è unico e differente da tutti gli altri, eppure la sua scomparsa, provocata sia da una catastrofe sia da una purga, non toglie niente alla completezza della Biblioteca? E come mai quelle migliaia di copie imperfette, che differiscono dall'originale perduto «per una sola lettera o solo una virgola», possono comunque colmare il vuoto lasciato dall'originale?⁴⁷ Eco accetta di fare da punto di raccordo tra due utopie metafisiche, quella letteraria e autoironicamente libresco di Borges, che aspira a inglobare, sotto la figura temporale e spaziale della Biblioteca-mondo, o – se possibile – di un Libro-sommario, tutto quanto mai sia stato scritto, da una parte, e dall'altra, quella logico-semiotica di Peirce, per fonderle nella «metafora [epistemologica] centrale della sua scrittura», nel concetto della *semiosi illimitata*.⁴⁸

Nel *Trattato di semiotica generale*⁴⁹ Eco descrive la produzione segnica come un correlare funzionale delle unità del piano dell'espressione e di quelle del contenuto per mezzo di un codice socialmente e culturalmente determinato, su cui agisce a sua volta. Ogni relazione segnica è relativa e transitoria, essendo suscettibile di ristrutturazioni delle situazioni e delle regole correlanti, in altri termini, di mutamenti della storia, della conoscenza o delle ideologie. Per questo, al di fuori della propria processualità, che risulta dal suo rapporto dialettico con il codice, il segno non detiene alcun contenuto che possa vigere una volta per tutte, perché non dipende direttamente da un mondo di riferimento oggettivo e tangibile, ma consiste di *unità culturali* che funzionano in un sistema culturale storicamente definito. Il segno è un veicolo occasionale, provvisorio, di un'unità culturale, e nessuna realtà né universale ontologico assicurano il labile vincolo del significante e del significato, sicché il suo rispettivo contenuto culturale (o uno che gli è approssimativamente vicino) può esser mediato solo da un altro segno – dall'*interpretante* di Peirce, ossia da «ciò che garantisce la validità del segno anche in assenza dell'interprete»⁵⁰ – o meglio, da una serie di segni o di interpretanti, che definiscono, rappresentano, traducono, riportano o in qualunque altro modo raffigurano un significato, connettendosi l'uno con l'altro: «il cerchio della semiosi si chiude ad ogni istante e non si chiude mai.»⁵¹ Si chiude ogni volta che l'ultimo interpretante di una serie allarga il proprio contenuto semantico, aumenta il numero dei suoi possibili contesti, comincia ad alterare il codice e incide sulla prassi; e non si chiude mai, perché lo stesso interpretante «conclusivo», responsabile della modifica apportata al codice, si fa segno generante un'altra serie infinita di interpretanti, continuando e sollecitando la *semiosi illimitata*, «meccanismo attraverso il quale si fanno storia e cultura, il modo stesso in cui, definendo il mondo, si agisce su di esso trasformandolo».⁵²

47. Jorge Luis Borges, *Izmišljaji (Ficciones)*, Zagreb, 1985, p. 174.

48. Teresa De Lauretis, *Umberto Eco*, «Il Castoro» 179, Firenze, 1981, p. 43.

49. Cfr. *Trattato di semiotica generale*, cit., pp. 70–210.

50. *Ibid.*, p. 101.

51. *Lector in fabula*, cit., p. 46.

52. *Trattato...*, cit., p. 105.

La catena illimitata di interpretanti protegge la stabilità sufficiente del significato, che su un piano ermeneutico si riflette come «una tradizione intertestuale di interpretazioni precedenti»⁵³ e forma un «territorio del già formulato, questa riserva di formulabile» – «universo dell'intertestualità e della tradizione culturale di cui parla l'ermeneutica».⁵⁴ Tuttavia, pur garantendo l'identità/ripetibilità del segno, la catena si accresce e si sviluppa proprio acquistando forme sempre più nuove e sempre più svariate dell'espressione, le quali, a loro volta, non vengono lette mai allo stesso modo: «qualsiasi interpretante chiarisce il contenuto di un segno precedente aggiungendovi qualcosa di più, o di diverso».⁵⁵ Una considerazione diacronica del mondo umano, dunque, può esser concepita come storia dell'interpretazione. «Quindi una interpretazione è un fenomeno semiotico: ogni segno, ogni artificio simbolico in senso lato è una interpretazione.»⁵⁶

L'impostazione semiotica della riflessione sulla storia e sulla cultura di Eco si avvicina alle dimensioni poetiche di un quadro su cui l'uomo nei confronti del mondo viene rappresentato e sentito quale lettore di fronte a un libro, come glossatore davanti a un manoscritto, come ermeneutico davanti a un testo. Il suo dovere è di interpretare il testo in modo da crearne un altro testo, un testo da interpretare a sua volta, in un continuo susseguirsi di testi e interpretazioni, istigato dal bisogno di abbracciare la realtà, causa paradossalmente espulsa della semiosi. Il «dramma semiotico» è provocato dalla «melanconia costante del moderno Tristano alla ricerca di una Isotta sempre ostentata e sempre infinitamente distante. La stessa distanza che c'è tra le parole e le cose».⁵⁷

Sebbene nulla possa attenuare la nostalgia che il semiotico prova della realtà, lo conforta la prossimità, anzi un senso di intimità e di comunanza con la tradizione, realizzato nel momento in cui è riuscito a sormontare il dogma strutturalistico sulla separazione dell'asse sincronico e quello diacronico e a rendersi consapevole della piccolezza relativa dell'azione individuale nella dialettica della storia, nella gigantesca successione di mutue interpretazioni, su cui sorge la conoscenza. Non può esser irrilevante il fatto che la frase di Bernardo di Chartres che segue, in vari contesti e sparsa per tutta la sua opera, viene citata o parafrasata da Eco almeno cinque volte: «Siamo nani... ma nani che stanno sulle spalle di quei giganti, e nella nostra pochezza riusciamo talora a vedere più lontano di loro sull'orizzonte».⁵⁸

Il modello della semiosi illimitata – della quale, in questo caso, l'intertestualità fa, quasi, da sinonimo (o interpretante?) – da nozione astratta e principio ermeneutico-epistemologico, grazie alla modestia e all'avvedutezza di questa metafora «intertestuale» (cioè citata) diventa un atteggiamento profondamente morale e antidogmatico verso la realtà umana, il quale, in quegli scritti di Eco dove le tesi dello

53. *Segni, pesci e bottoni, Appunti su semiotica, filosofia e scienze umane* in *Sugli specchi*, cit., p. 320.

54. *Ibid.*, p. 322.

55. *Ibid.*, p. 325.

56. *Ibid.*, p. 325.

57. *Troubadours for Men Only* in *Dalla periferia...*, cit., pp. 239-240.

58. *Il nome della rosa*, Milano, 1980, p. 94; cfr. anche *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, 1970, p. 49; *Verso in nuovo Medioevo* in *Dalla periferia...*, cit., p. 204; *Lector...*, cit., p. 49; *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno* in *Sugli specchi*, cit., p. 225.

studioso si sublimano al punto da sfiorare un'emozionata ispirazione letteraria, oltrepassa la fredda schematicità di sussidio metodologico. L'attività inarrestabile degli interpretanti si sottopone allo sguardo di Eco di preferenza là dove, a prima vista, l'ideologia predominante sembra aver imposto, a tutte le sfere della vita, e soprattutto alla produzione intellettuale, modelli culturali di tipo esclusivamente monologico. «Così il discorso culturale medievale pare, dal di fuori, un enorme monologo senza differenze», che con una precisione letterale ripete quello che le *auctoritates* hanno prescritto da tempo, «e sembra all'ascoltatore esterno che si dica sempre la stessa cosa». ⁵⁹ Alano di Lilla e Bernardo di Chartres lo negano esplicitamente. Ma è ancora più istruttivo soffermarsi su un esempio più anziano e ancor più illustrativo, quello di Beato di Liebana, ⁶⁰ scrittore meno dotato, che esercita la sua mansione di copista, compilatore e autore di un commento all'*Apocalisse* di San Giovanni senza aspirare a qualsiasi autonomia, anzi, con un forte desiderio di attenersi alle verità espresse in eterno e di raccontarle e spiegarle umilmente. Ma niente è meno degno di fede di una riproduzione letterale. Una parola tralasciata, aggiunta o sostituita, perfino un *lapsus calami* può alterare, scansare, falsare o in qualche altro modo tradire la parola dell'*auctoritas*, e un'omissione involontaria può tramutarsi in innovazione, a conferma dell'osservazione sul «libro di Beato generato da altri libri e generante altri libri ancora» (tra cui anche il *Palinsesto* di Eco) ⁶¹ e partecipe del destino di tutte le opere, perché «un'opera vive per essere tradita». ⁶² Chi scrive sbaglia e sbagliando, di proposito o no, mette in moto una metamorfosi del senso. Anche nel manoscritto di Adso, per via di una distrazione (o di una decisione) dell'autore o del narratore, o forse di qualcuno dei curatori che l'hanno redatto e contaminato di *marginalia* col trascorrere dei secoli, i versi di Alano di Lilla sono riportati in conformità alla fonte, mentre la seconda volta la citazione testuale si ribella contro l'originale ⁶³ e con un'unica parola cambiata (il Libro delle creature diventa «scrittura» invece dell'«immagine», «riflesso» del piano di Dio) come se il mobile segno non-disgiuntivo, svariato e prolisso in senso orizzontale, si opponesse all'univocità verticale del simbolo. ⁶⁴

Asserendo che, qua e là, in Eco l'«intertestualità» è sostituibile alla «semiosi illimitata», occorre dire che questi termini si spiegano reciprocamente ma conservano sempre ognuno la propria specificità. La «semiosi illimitata» è descrivibile come principio dialettico che regge la prassi culturale, intesa quale storia dell'interpretare, principio che dall'espressione «intertestualità» è ricondotto in modo più spiccato alla materialità dei segni prodotti dalla cultura e a una concezione dinamizzata della tradizione. Così congiunta alla «semiosi illimitata», l'«intertestualità» si estende oltre tutti gli usi elencati sopra – non concerne solo la testualità letteraria (come per lo più

59. *Verso un nuovo Medioevo in Dalla periferia...*, cit., p. 204.

60. U. Eco, *Palinsesto su Beato*, prefazione a *Il Beato di Liebana*, Parma, 1973.

61. *Ibid.*, p. 31.

62. *Ibid.*, p. 79.

63. Cfr. *Il nome della rosa*, cit., p. 31 e p. 114. A p. 31 i versi di Alano sono citati in modo esatto: *Omnis mundi creatura/quasi liber et pictura/nobis est speculum*, e a p. 114 la parola *pictura* è sostituita da *scriptura*. L'esempio riportato risulta così difficilmente percettibile che sulle trentasei recensioni raccolte nei *Saggi su «Il nome della rosa»* soltanto due lo menzionano (Louis Mackey e Theo Van Velthoven).

64. A questo proposito cfr. J. Kristeva (v. nota 23).

succede nell'accezione della Kristeva e nella «transtestualità» di Genette), ma contempla, su un orizzonte più vasto, il meccanismo dei processi culturali in generale.

Al livello della percezione del testo, i termini di Eco quali «competenza intertestuale», «sceneggiature intertestuali», «enciclopedia intertestuale» e simili coincidono con la definizione dell'«intertexto» data da Riffaterre (a quanto pare, da Eco ascritta anche a Bachtin) e comprendono la capacità del destinatario di un testo di esplorare, simultaneamente alla lettura, la propria «enciclopedia», la sua esperienza di destinatario depositata nel suo ricordo, per attivare un dialogo tra il proprio sapere «libresco» e il testo che ha sotto gli occhi, nella misura in cui lo richiede il «contratto di lettura»⁶⁵.

Il «contratto di lettura» viene stipulato da ogni singolo testo col proprio lettore (o, con debita precisione semiotica, col proprio modello del lettore) in cui si prevede un grado di «competenza intertestuale» equivalente alla quantità di elementi di «dialogismo intertestuale», vale a dire di citazioni postmoderne, esplicite e deliberate⁶⁶ su cui esso si costruisce. Genette direbbe che certi testi sono «più ipertestuali» degli altri, Eco che sono «più intertestuali» e perciò «più postmoderni». In ogni caso, quest'ultima accezione del tutto ristretta dell'«intertestualità» si riferisce alle caratteristiche stilistiche dei componimenti postmoderni,⁶⁷ dei quali è tipico «il citare tra virgolette, in modo che il lettore non faccia attenzione al contenuto della citazione, bensì al modo in cui la citazione viene introdotta nel tessuto di un testo diverso».⁶⁸

In base a che cosa si può sostenere che *Il nome della rosa* sia «il testo più intertestuale»?⁶⁹ Se è così, l'intertestualità vi si limita a esser marchio di un metalivello, e non di un livello più propriamente del romanzo? È inerente al modo di produzione della sua espressione, ma non al suo contenuto?⁷⁰ Rimettendoci alle conclusioni a cui induce lo stesso Eco nelle sue trattazioni non fittive dell'intertestualità, si è portati ad accettare la molteplicità del concetto come un sistema di omologie derivante dal senso semiotico del mondo culturale che, in quanto tale, pervade tutti i livelli dell'*exemplum* narrativo de *Il nome della rosa*. Qui ci si accontenterà a tracciare in grandi linee i modi in cui l'intertestualità, o principio generale dell'interpretazione dialogica, ne *Il nome della rosa* si traduce, attraverso il *topos* della ricerca, nel principio attivo del testo.

I La materia romanzesca, allo stato prenarrativo, sa di intertestualità e rende l'autore interprete della propria memoria di destinatario.

65. Cfr. *Il tempo della serie e dell'intertestualità* (p. 123). e *L'innovazione nel seriale* (pp. 125-135), tutti e due in *Sugli specchi*, cit.

66. Cfr. *Il testo, il piacere, il consumo*, pp. 106-113, in *Sugli specchi*, cit.

67. A proposito della confusione tra il postmoderno come marchio tipologico e quello inteso come formazione storica v. nota 38.

68. *L'innovazione nel seriale* in *Sugli specchi*, cit., p. 137.

69. È l'espressione attribuitagli da Teresa De Lauretis nel saggio *Il principio Franti* in *Saggi su «Il nome della rosa» precedentemente* in *Umberto Eco* («Il Castoro» 179, cit.), ma il critico Rocco Capozzi le rimprovera, con argomenti poco chiari, di «abusare del concetto della Kristeva», v. *L'intertestualità e semiosi: l'education sémiotique di Eco* in *Saggi...*, cit., p. 158.

70. V. Renato Giovannoli, la prefazione alla raccolta *Saggi...*, cit. Pure la critica Ursula Schick vede l'intertestualità sul piano del discorso e non su quello della *fabula*.

II La fattura del testo romanzesco è «intertestuale» perché riposa sulla tecnica del *collage*, del *bricolage*, del montaggio, della «permutazione» letterale di frammenti di testi e di metatesti dell'autore o degli altri autori, della combinazione di brandelli presi dai livelli diversi dei discorsi altrui, delle allusioni ai *topoi*, dell'attingere al tesoro della tradizione, come elemento dell'elaborazione strategica del contratto di lettura.

III Il contratto di lettura prevede un'attivazione dell'esperienza intertestuale, ovvero la ricerca delle fonti del testo.

IV Il dialogismo intertestuale nel senso bachtiniano (parità polifonica dei punti di vista) coinvolge le regole della composizione del romanzo: l'istanza enunciativa principale è un narratore interposto, intradiegetico e ingenuo, la cui enunciazione enunciativa è ancor più complicata dai curatori del manoscritto.

V L'intertestualità come dimensione della *fabula* si tramuta nel topos della ricerca e del continuo interpretare/ricostruire:

1) *fabula* della cornice:

- a) il testo di Adso si trasforma nei secoli;
- b) il curatore Eco ritrova /perde/cerca/ ricostruisce il testo;

2) *fabula* intercalata (diegesi):

a) Guglielmo vuole agire sul mondo /per agire sul mondo, cerca l'assassino/ per trovare l'assassino, cerca un libro/ per trovare il libro, cerca altri libri/ per procurarsi i libri, segue le loro tracce *in absentia* consultando appunti marginali, glosse, miniature, il discorso ambivalente del sogno, balbuzie dei semplici, ispirandosi alle allusioni dei suoi interlocutori, al dialogo tra ideologemi, interrogando la propria memoria intertestuale e servendosene per identificare i codici altrui.

b) Il libro importante, scomparso da tempo nella biblioteca, scompare per sempre insieme con la biblioteca, ma il suo destino intertestuale, come quello della biblioteca, non può mai esser troncato.

c) Il personaggio-narratore Adso cerca le *disiecta membra* della biblioteca scomparsa /da quegli squarci-reliquie ricostruisce un meta- racconto sulla ricerca e ne compone il proprio manoscritto, segno della biblioteca scomparsa, «una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri»,⁷¹ con cui si chiude/continua il cerchio intertestuale, e in cui muore/rinasce il senso.

71. *Il nome della rosa*, cit., p. 502.

POJAM INTERTEKSTUALNOSTI I *IME RUŽE* UMBERTA ECA

Potaknut romanom Umberta Eca *Ime ruže* i popratnim tekstom *Postile uz »Ime ruže«*, članak se bavi pojmom intertekstualnosti, koji se u novije doba učestalo javlja u teoriji književnosti semiotičke i neoretoričke provenijencije, a rado ga upotrebljavaju i kritika i autori postmoderne orijentacije. Pregled historijata pojma seže do Bachtinovih pojmova *dijalogičnosti* kao temeljne značajke jedne od struja europskog romana, koja nastaje iz sokratovsko-menijske tradicije, i *polifoničnosti* romana Dostojevskog kao vrhunskog proznog ostvarenja ravnoteže različitih pripovjednih stajališta. Navedene Bachtinove pojmove razrađuje Julija Kristeva tezom o nedisjunktivnoj, »transformacijskoj«, dakle dijaloškoj prirodi novovjekovnog romana, te definicijom teksta uopće kao *intertekstualnosti*, tj. kao prostora na kojem se presijecaju i miješaju drugi tekstovi/diskursi kulture kojoj pripada. Za Rolanda Barthesa *intertekstualnost*, jednako kao i izrazi *stereofonija* ili *stereografska pluralnost* teksta, ističe nemogućnost izvornosti i autorstva, izjednačujući tekst s »medutekstovljem« (*intertekstom*) fonda već pročitanih tekstova. Michael Riffaterre primjenjuje naziv *intertekst* na recepcijsko-interpretativni moment uočavanja veza između teksta i drugih tekstova dotične kulture, dok Gérard Genette klasificira tipove takvih veza između tekstova. Osim *intertekstualnosti*, pridijeva im niz novih termina (*transtekstualnost*, *hipertekstualnost* i sl.), razlikujući općenite, književnoj tradiciji imanentne veze među tekstovima, koje bi se mogle poistovjetiti s tekstualnošću/literarnošću, od konkretnih veza među tekstovima (svodljivih na parcijalne citate ili aluzije i na cjelovite preradbe), kakve su u književnosti prisutne od postanka, ali se mogu smatrati i dominantom Borgesove, postmoderne ere. U Ecovom znanstvenom, esejističkom i proznom opusu, uz dotadašnje, »intertekstualnost« poprima i nove nijanse, u sebi spajajući literarizirani borgesovski senzibilitet s teorijom interpretiranata Ch. S. Peircea, da bi se izjednačila s »centralnom metaforom Ecova pisma« (T. De Lauretis), *neograničenom semiozom*, modelom koji povijest kulture predstavlja kao povijest tumačenja. Na kraju se iznose natuknice koje nastoje shematično prikazati višestruku nazočnost intertekstualnosti u Ecovu romanu *Ime ruže*.