

FRANCESCO DI CHIARA

**Giovanni Guagnellini, Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*.  
Bologna. Archetipolibri. 2007. pp. 266. ISBN -978-88-89891-06-3**

L'impresa tentata dal volume di Guagnellini e Re è quantomeno coraggiosa. Si trattava di raccogliere in un manuale, e perciò di ordinare sistematicamente, i vari apporti teorici che ruotano intorno al concetto di intertestualità. Un concetto a tutti noto ma, come spesso accade, di difficile definizione. E che inoltre, nel breve lasso di tempo intercorso dalla sua apparizione, ha mutato quasi completamente finalità e confini, nel tentativo di pervenire a un difficile compromesso tra portata teorica e operatività.

Procediamo con ordine. Come molti sanno, il termine viene coniato appena quarant'anni fa, nell'ambito della *nouvelle critique* francese, da Julia Kristeva, che a sua volta desume il concetto da Bachtin. Infatti, secondo lo studioso russo, esisterebbe un tipo di romanzo detto polifonico ed esemplificato dalle opere di Dostoevskij, in cui diversi linguaggi e discorsi dotati di proprie valenze ideologico-sociali sono in costante dialogo, anche polemico, tra loro. Un concetto dai confini vaghi, e perciò malleabili, che Kristeva riprende nel saggio *La parola, il dialogo e il romanzo* (1967), riprodotto nella sezione antologica del volume, ampliandone significativamente la portata: all'interno di qualsiasi testo è in opera il dialogo fra tre diverse dimensioni, quella del «soggetto della scrittura, del destinatario e dei testi esterni» (p. 79). Le prime due – destinatario e soggetto della scrittura – sono incluse nell'universo discorsivo non come entità empiriche, ma in quanto esse stesse discorsi, e viene loro aggiunta la dimensione contestuale, nella forma degli altri testi esistenti; il loro reciproco rapporto viene ribattezzato *intertestualità*. In quest'ottica, analizzare un testo significa metterlo in rapporto non soltanto con il panorama letterario già esistente al momento della sua uscita (l'operazione di reperimento delle fonti della critica tradizionale), ma anche, a causa dell'iscrizione del destinatario nell'operazione di dialogo, con i testi usciti successivamente: come osservano Guagnellini e Re, «all'idea che sia il passato ad influenzare e a determinare il presente si affianca così la consapevolezza che è anche il presente a rinegoziare il passato, a ridefinire l'accesso ai testi del passato e a rimodellarne la fruizione» (p. 69).

A meno di un anno di distanza dall'apparizione del saggio di Julia Kristeva, la concezione del testo come crocevia e mosaico e non più come opera porterà Roland Barthes a sancire – forse troppo ottimisticamente – *la morte dell'autore*, inteso (in un'ottica che discende dall'estetica romantica) come personalità che dà origine al testo e nel quale si incarna al momento della sua produzione, piuttosto che come linguaggio anonimo e impersonale presente al suo interno. La

critica per decifrare l'opera non dovrà dunque più risalire alle intenzioni dell'Autore, bensì districare l'intreccio che la lega ad altri testi.

L'iconoclastia di tali concezioni rende difficile avvalersi concretamente del concetto di intertestualità in sede analitica: perché il termine diventi sistematico, e perciò operativo, qualcosa della sua ricchezza originaria deve necessariamente andare perduto. Ed è quello che avviene con la riformulazione operata nel 1982 da Gérard Genette in *Palimpsesti*: come è noto, egli riduce l'intertestualità a una delle cinque relazioni possibili all'interno di un sistema più ampio, ribattezzato *transtestualità*. Nella formulazione del teorico francese, il termine indica la sola relazione di compresenza tra due testi, nelle forme della citazione, dell'allusione e del plagio, mentre a essa si affiancano (con la possibilità di combinarsi fra loro) le relazioni di architestualità (legame con un genere), paratestualità (legame con altri testi che accompagnano quello principale: titolo, illustrazioni, ecc.), metatestualità (relazione critica, di commento) e ipertestualità (termine usato per indicare una relazione tra due testi che non sia quella di commento: è il caso, per esempio, della parodia).

L'operazione tassonomica di Genette, però, se ha avuto l'innegabile merito di operare per la prima volta una definizione sistematica di tali relazioni, soffre tuttavia di un notevole restringimento di campo rispetto al concetto di dialogismo e alla sua riformulazione da parte di Julia Kristeva: viene ridimensionato il rapporto intermediale (cioè fra testi appartenenti a media differenti) e soprattutto sparisce la dimensione discorsiva, pertinente alla moderna socio-semiotica, che era già leggibile negli apporti bachtiniani.

Guagnellini e Re scelgono di muoversi fra questi due estremi, recuperando le dimensioni escluse dall'operazione genettiana ma tentando al contempo di conservarne la sistematicità. Si tratta appunto di far "dialogare tra loro" apporti diversi nell'impostazione, nelle finalità e nel campo di applicazione, per farli rientrare in uno schema più ampio che restituisca quantomeno la complessità del disegno. Il profilo critico, che, come prevede la collana "I prismi cinema" – curata da Guglielmo Pescatore – a cui appartiene il volume, costituisce la prima parte del testo, è quindi articolato in tre sezioni, alle quali viene affidato il compito rispettivamente di introdurre il concetto di intertestualità, di ridefinirne alcuni aspetti pertinenti alla dimensione testuale (vengono affrontati nodi quali la citazione, il remake, la parodia) e di allargare il campo alla rete di relazioni pragmatiche invocate da nozioni come quella di interdiscorsività o di inter (e multi) medialità. Così di volta in volta vengono affrontate problematiche più recenti (il postmodernismo, il ruolo del contemporaneo marketing cinematografico e la ridefinizione del testo filmico da esso operata) o viceversa legate ai primi decenni del cinema (il paradigma comparativo delle teorie classiche; il ruolo di media precedenti quali il varietà e la fotografia nella definizione del cinema delle origini).

Si tratta di un percorso alquanto impervio, come dicevamo in apertura, che richiede la capacità di mediare tra formulazioni teoriche lontane nel tempo, nelle metodologie e nel campo di applicazione. Nondimeno Guagnellini e Re riescono a tenere insieme egregiamente tali materiali eterogenei, offrendone una sintesi che non sacrifica a esigenze di chiarezza la complessità e la ricchezza dei testi di origine, i quali emergono nelle loro peculiarità. Gran parte delle posizioni affrontate non sono riferite esplicitamente al cinema, e ai due autori va il merito di aver saputo coniugare l'esposizione di tali teorie con esempi concreti tratti da film al tempo stesso conosciuti e storicamente importanti: il paragrafo sulla citazione, per esempio, è introdotto dalle allusioni al cinema sovietico e neorealista presenti in *C'eravamo tanto amanti* (1974) di Ettore Scola, mentre la spinosa problematica del remake è illustrata non solo attraverso il macroscopico caso del rifacimento di *Psycho* per opera di Gus Van Saint (1998), ma anche dal complesso rapporto tra i melodrammi di Douglas Sirk e il cinema di Fassbinder.

L'indagine prosegue nella stessa direzione, seppure su un piano diverso, nella seconda parte del libro che – come prevede la collana – consiste in un'antologia di testi, preceduti da una breve introduzione. La scelta è assai varia, e rispecchia a grandi linee l'indice del profilo critico con cui si apre il volume: la prima sezione presenta i contributi di Bachtin, Kristeva e Barthes a cui abbiamo sopra accennato, mentre le successive contemplano la citazione, il remake e la parodia, la problematica dei generi, quella delle relazioni interdiscorsive e intermediali. Accanto a testi presentati per la prima volta in traduzione italiana (tra cui brani del fondamentale *La seconde main* di Compagnon, che viene messo a confronto con l'interpretazione che ne dà Antonio Costa in uno dei suoi numerosi interventi sull'argomento), troviamo studi ormai classici (il capitolo introduttivo di *Palinsesti*) e altri più recenti che hanno immediatamente riscosso una grande attenzione (Rick Altman, Dan Harries). Del tutto condivisibile ci sembra la decisione di includere nell'antologia e commentare, accanto ai contributi teorici, anche dei testi letterari: un brano del *Pinocchio* di Manganelli e soprattutto quel *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte* (Jorge Luis Borges) che costituisce, come ha scritto Leonardo Quaresima, «una delle più precise formulazioni teoriche del remake» (p. 148).

Anche in questa sezione, nel tentativo di compilare un indice il più possibile comprensivo e sistematicamente ordinato, facendo al tempo stesso dialogare tra loro i diversi testi selezionati, Guagnellini e Re scelgono di collocarsi in un punto intermedio tra la vertigine di Julia Kristeva e la semplificazione ordinatrice di Genette: il panorama che restituiscono, alla fine di un percorso faticoso per l'eterogeneità delle proposte ma allo stesso tempo appagante per la sua varietà, è quello di un territorio ancora in parte vergine che attende di essere esplorato appieno, nel quale non tutte le domande hanno ancora trovato risposta. Questa la doppia utilità del presente volume: allo studente

offre un'occasione per essere introdotto, senza perdersi, in un paesaggio dai confini ancora confusi; per lo studioso che intenda intraprendere un percorso di ricerca in questa direzione, il libro di Guagnellini e Re rappresenta invece un invito ad affrontare il viaggio muniti di un bagaglio il più possibile interdisciplinare.

Francesco Di Chiara

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 38

I – 44100 Ferrara

[francesco.dichiara@unife.it](mailto:francesco.dichiara@unife.it)