

© 2019 Author(s). Open Access. This article is distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0  
Submitted on 2019, March 4<sup>th</sup>  
Accepted on 2019, June 7<sup>th</sup>

"Studi Slavistici", XVI, 2019, 1: 261-276  
DOI: 10.13128/Studi\_Slavici-24917  
ISSN 1824-7601 (online)  
Materials and Discussions

Alice Bravin

## Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione

Fin dalla sua prima formulazione teorica, attribuibile a Julia Kristeva (1978), il concetto di intertestualità è stato ampiamente indagato: ogni testo dialoga con altri testi in una "polifonia" di voci, stili, discorsi e posizioni ideologiche diverse (Bachtin 1968: 9); ogni testo è simile a un "palinsesto, che mostra, sulla stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza" (Genette 1997: 469), e l'intertestualità non è altro che "la presenza effettiva di un testo in un altro" (*Ibid.*: 4).

Con l'intento di favorire un confronto su questo tema, tra il 28 e il 30 novembre 2018 si è svolto all'Università degli Studi di Udine un convegno aperto a dottorandi e dottori di ricerca in discipline slavistiche dal titolo *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*. Durante le tre giornate si è parlato non tanto di intertestualità da un punto di vista teorico quanto invece di esempi concreti di forme dell'intertestualità: dai riferimenti più semplici da decodificare a quelli più vaghi e sfumati – dalla citazione, generalmente esplicita e letterale, all'allusione, fluttuante "fra il detto e il non detto" (Mengaldo 2015: 383); tra questi due poli si collocano citazioni implicite, autocitazioni, riferimenti, imitazioni, riscritture, forme ora manifeste ora nascoste che arricchiscono un'opera in maniera dialogica, che celebrano e confermano l'eccellenza del modello o al contrario ne prendono le distanze, magari con toni polemici e irriverenti di schiaffo all'*auctoritas*. In un dialogo che tra l'antico e il moderno ha coinvolto molteplici discipline (dalla letteratura alla filologia, dalla linguistica al cinema, dalla musica alla danza), mantenendo al centro dell'attenzione l'area culturale slava, il convegno ha voluto indagare queste forme tangibili di intertestualità.

Spunti per approfondire il discorso sono stati forniti da Manuel Boschiero e Giorgio Ziffer, invitati dagli organizzatori in veste di *keynote speakers*. Nei loro interventi (il primo, dal titolo *Intertestualità e literaturnyj byt negli anni Venti del Novecento*, in apertura, il secondo, *Dall'intertestualità alla stilistica*, esattamente a metà tra le relazioni dei dottorandi e dottori di ricerca) hanno entrambi proposto alla riflessione cinque frammenti da testi letterari o critici utili a chiarire i temi di base del convegno (passi da *La poetica di Gogol'* di Jurij Mann, *Borges e la mia angoscia dell'influenza* di Umberto Eco, *Il ritorno di Münchhausen* di Sigizmund Kržičanovskij, *Forse Esther* di Katja Petrowskaja e *La via dei tormenti* di Lev Lunc; *L'umiliazione* di Philip Roth, *Lo studente* di Anton Čechov, il trattatello *Sulle lettere* di Chrabr Monaco, il sermone *Della legge e della grazia* di Ilarion e *La critica del testo* di Paul Maas).

Alle citazioni-puntelli da loro fornite vorrei intrecciare le mie cinque riflessioni – cinque diversi approcci con cui accostarsi al multiforme universo dell’intertestualità (le sue forme e funzioni) per raccontare le giornate del convegno ripercorrendo idee e temi contenuti in alcune delle relazioni proposte.

### 1. *L’intertestualità come elemento di contagio*

I riferimenti intertestuali possono ‘agire’ nel testo in cui si insediano quasi come il virus di una malattia contagiosa: come un corpo estraneo ben definito (riconoscibile dalle segnalazioni grafiche, dalla posizione, talvolta dall’uso di una lingua diversa) la citazione ‘contagia’ un altro testo, lo interrompe (“citare un testo – osservava Walter Benjamin [1966: 131] – significa interrompere il contesto in cui rientra”) per sviluppare in esso il suo senso; l’influenza avviene anche in maniera latente per mezzo dell’allusione, organicamente integrata nel nuovo testo, una “sporgenza del contesto di partenza, che si definisce e si compie solo in quello d’arrivo” (Mengaldo 2015: 385).

Il ‘contagio’ di un testo A in un testo B può manifestarsi a diversi livelli: spesso a filtrare in B non è solo il contenuto di A (attraverso la riproduzione, fedele o approssimativa, delle sue parole e idee) ma indirettamente anche lo stile e i procedimenti formali di A. Nel suo intervento Manuel Boschiero ha esordito citando un passaggio di *La poetica di Gogol’* (1988) di Jurij Mann, dove lo studioso, a partire dall’analisi di un episodio delle *Anime morte* in cui Čičikov si sente offeso dalla reazione di un tacchino al suo sonoro starnuto, riflette sull’insolito atteggiamento dell’eroe nei confronti degli animali, da lui collocati sullo stesso piano degli esseri umani. Proponendo un paragone con la celebre scena del racconto *Il naso*, nella quale il maggiore Kovalëv si smarrisce di fronte al proprio naso che si fregia di un grado superiore al suo, Mann si domanda: “ma come avrebbe reagito Čičikov, se si fosse scoperto che il tacchino aveva per davvero un alto grado?”. Il critico si lascia in qualche modo contagiare nel ragionamento, e, calandosi per un istante nei panni dell’autore oggetto del suo studio, ‘gogolizza’ il proprio discorso, lo sviluppa proprio come farebbe Gogol’!<sup>1</sup>

La contaminazione intertestuale assume talvolta le caratteristiche di un’‘infezione’ capace di colpire linguaggio e stile dell’autore citante nonché comportamento e identità dei suoi personaggi.

Un caso emblematico è quello presentato da Anita Orfini a proposito de *Il ruolo della citazione in Dismorfomanija di Vladimir Sorokin*. Nella *pièce* del 1990 Sorokin racconta le vicende di sette pazienti ricoverati in un manicomio per un disturbo dismorfofobico (sono ossessionati dalle proprie imperfezioni corporee), malati senza nome identificati solo da una lettera puntata e dall’età. Dopo un’iniezione di pus questi si trovano a mettere in scena uno spettacolo che è una contaminazione di *Amleto* e *Romeo e Giulietta*, due ipotesi sha-

<sup>1</sup> Mann inserisce tra parentesi la riflessione, come se si trattasse di una nota a margine, quasi a voler segnalare di essere cosciente di questa straniante operazione risultato dell’influenza gogoliana subita.

kespeariani a partire dai quali l'autore postmoderno costruisce il suo ipertesto, tra citazioni fedeli, imitazioni stilistiche e straniante rielaborazione dei modelli, in parte rimaneggiati e demistificati. Il pus determina una trasformazione radicale dei pazienti, che assumono le caratteristiche fisiche, comportamentali e linguistiche dei personaggi delle tragedie di Shakespeare: nell'assurda e delirante rappresentazione teatrale il Paziente G. incarna "Gamlet" (Amleto) ma nella seconda parte dell'opera parla con le parole di Romeo, la Paziente D. è "Džul'etta" (Giulietta) ma ad un certo punto rappresenta anche Ofelia. I malati anonimi trovano finalmente un'identità nei protagonisti delle opere shakespeariane, ma tale identità si rivela aliena (è l'identità di qualcun altro), per di più precaria perché soggetta a sdoppiamento. L'iniezione del classico non offre dunque una cura ma si rivela piuttosto un virus che accentua e accelera il processo di deperimento dei pazienti fino a portarli all'esasperazione della loro pazzia e alla drammatica morte nel sanguinolento finale.

Ovviamente una relazione d'influenza – l'ha ricordato Boschiero citando Umberto Eco e il suo saggio *Borges e la mia angoscia dell'influenza* – non è solo diadica (l'autore A influenza l'autore B) ma vi sono numerosissimi casi in cui esiste un autore C al quale sia A che B si riferiscono, e si scopre allora che tra A e B non c'è stato un rapporto immediato ma mediato proprio dall'autore C. Il "triangolo delle influenze si complica" (Eco 2002: 142) ulteriormente con la presenza dell'incognita X, la cultura, intesa come una catena di influenze precedenti, un accumularsi dei "più svariati detriti dell'enciclopedia" (*Ibidem*): questi strati di intertestualità vengono a contaminare, in maniera consapevole o inconscia, qualsiasi nuova scrittura.

## 2. *L'intertestualità come luogo della memoria*

I "detriti dell'enciclopedia", sedimentati nella memoria di ciascun lettore, talvolta affiorano: un riferimento intertestuale può fungere da connettore con il passato per recuperare modelli precedenti e darne testimonianza, allacciando un filo rosso tra epoche e culture apparentemente distanti. La citazione diventa così 'luogo della memoria'.

In *Vielleicht Esther* (2014), romanzo in cui Katja Petrowskaja, scrittrice tedesca d'origine ucraina, intraprende un'indagine alla ricerca dei suoi avi ricostruendo anche le vicende meno note dello sterminio nazista, l'autrice cita alcuni versi del poema *Babij Jar* (1961) di Evgenij Evtušenko, nel quale il poeta russo ricordava l'eccidio di massa a Babij Jar (nei pressi di Kiev) durante la Seconda guerra mondiale denunciando il silenzio perdurante sul tragico evento e identificandosi con le vittime della Shoah. La citazione inclusa nell'opera della Petrowskaja offre lo spunto – come ha sottolineato Boschiero nella sua relazione – per una più ampia riflessione metadiscorsiva a proposito dell'assenza di una narrazione ufficiale sullo sterminio in epoca sovietica e, soprattutto, si fa strumento di restituzione della memoria.

Il ricordo del proprio passato assume una valenza simbolica anche per quegli scrittori che hanno scelto (deliberatamente o forzatamente) la strada dell'emigrazione: citando un'opera, un autore o un episodio si cerca di compensare il proprio isolamento e di mantenere vivo il legame con l'amata patria lontana. La biografia (in particolare di autori della

tradizione letteraria) rappresenta in questo senso un genere legato alla nostalgia dell'esilio e può dunque anch'essa essere considerata una forma d'intertestualità, una sorta di luogo ideale della memoria.

Nel suo intervento dal titolo *Ivan Turgenev e Pauline Viardot: L'amore di una vita. Il modello zajceviano nel testo rachmanoviano* Silvia Ascione ha presentato il caso di due biografie di Ivan Turgenev scritte da *émigrés* russi: *Žizn' Turgeneva* ('*La vita di Turgenev*', 1932) di Boris Zajcev (emigrato in Francia nel 1922) e *Die Liebe eines Lebens. Ivan Turgenjew und Pauline Viardot* (1952)<sup>2</sup> di Alja Rachmanova, pseudonimo di Galina Djurjagina, scrittrice sconosciuta ai più che abbandonò l'Urss nel 1925. Tra le due opere, scritte a vent'anni di distanza in contesti e momenti storici diversi da due autori accomunati dalla condizione dell'esilio, si instaura un rapporto di continuità e di dialogo, con affinità e discrepanze nella trattazione del tema e nello stile dell'esposizione: Zajcev predilige un maggiore documentarismo nella ricostruzione della vita dello scrittore, cercando di svelarne anche il lato più intimo e psicologico; la Rachmanova opta invece per un taglio più romanzato e offre una visione personale di Turgenev, proponendo un'analisi ipertrofica del sentimento affettivo che lo legava alla cantante Viardot. Nelle due opere la ricostruzione della biografia di uno dei padri del realismo russo diventa il mezzo attraverso cui mantenere saldo il legame con una tradizione letteraria viva nel ricordo e nel cuore dei due autori emigrati.

A mantenere vivo il legame con il passato (e a prendere, al tempo stesso, le distanze dal presente) può concorrere anche l'uso di un linguaggio in codice fatto di citazioni e allusioni, come nel caso dei film d'animazione (rivolti a un pubblico adulto) del regista Andrej Chržanovskij, presentati da Angelina Živova nella relazione *Sapienti sat: citazioni pittoriche e musicali in alcuni film di animazione sovietici*. Il cortometraggio satirico *Žil-byl Kozjavin* ('*C'era una volta Kozjavin*', 1966) è la storia di un impiegato al quale il capoufficio ordina di trovare il collega Sidorov e di riferirgli che lo sta aspettando il cassiere. L'ottuso burocrate si mette in cammino rivolgendo a tutti la stessa domanda ("Avete visto Sidorov?"), senza preoccuparsi di alcun ostacolo pur di portare a termine il compito affidatogli: disturba una lezione di ginnastica, intralcia i lavori di un cantiere, scala i monti Altaj (il fotogramma che raffigura Kozjavin sulla vetta del ghiacciaio è una citazione del monumento a Michail Lermontov, inaugurato a Mosca nel 1965); calpesta, riducendolo in frantumi, il gigantesco fossile di dinosauro che uno studioso sta minuziosamente ricostruendo nei deserti della Mongolia; attraversa un negozio di opere d'arte e antiquariato il cui responsabile è stato legato e imbavagliato, e imperturbabile chiede ai due ladri coi sacchi di refurtiva in mano se hanno visto il cassiere; interrompe addirittura un concerto al quale assistono fra gli altri Anna Achmatova, Aleksandr Tvardovskij, Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Dmitrij Šostakovič, artisti e letterati accomunati dal loro rapporto difficile con la censura e il potere (è questa un'allegoria dell'intervento dei funzionari nel campo dell'arte e della letteratura). La catena di citazioni e allusioni abilmente inserite nel cortometraggio va forse interpretata come il

<sup>2</sup> Il testo, scritto originariamente in lingua russa, è stato pubblicato solo nella traduzione tedesca a cura di A. von Hoyer.

tentativo del regista di condividere con lo spettatore 'sapiente' (in grado di riconoscere tali riferimenti) la nostalgia per un mondo ormai perduto, lontano dalla cupa realtà presente dove l'arte, la cultura e la ricerca scientifica sembrano non avere più libertà di espressione. Concluso il giro del mondo Kozjavin torna nel suo ufficio, "pronto – come dice la voce fuori campo – a qualsiasi incarico", citazione della tipica dichiarazione di obbedienza agli ordini del Partito comunista. Anche la colonna sonora è ricca di richiami provocatori, col suo gioco di contrasti tra citazioni musicali 'autorizzate' da un lato, come la famosissima canzone *Podmoskovnye Večera* ('Mezzanotte a Mosca'), priva di contenuto ideologico o propagandistico e tipico esempio di lirismo legittimo in Unione sovietica, e il free jazz dall'altro, musica 'proibita' arrivata dall'America a corrompere i giovani. Chržanovskij denuncia così la stupidità del sistema burocratico sovietico in un linguaggio esopico che lo salva dalla censura.

Il ricorso all'intertestualità come strumento di memoria è centrale in momenti di instabilità culturale e di transizione storica, come il periodo a ridosso del crollo dell'Unione sovietica. Un'opera emblematica di quegli anni è *Andegraund, ili geroj našego vremeni* ('*Underground. Ovvero un eroe del nostro tempo*', 1998) di Vladimir Makanin, di cui ha parlato Cheti Traini nella relazione *Quando crolla un'utopia: l'eroe del sottosuolo di Vladimir Makanin*. Il protagonista del romanzo, Petrovič, non-scrittore rappresentante dell'*underground* letterario e sociale, vaga per Mosca negli anni cruciali tra il 1989 e il 1993 come un nuovo uomo superfluo travolto dai cambiamenti che stanno mutando la Russia post-sovietica e incapace di trovarvi una propria collocazione. L'opera è un ricco tessuto di citazioni e rimandi intertestuali alla grande letteratura russa: vi si trovano riferimenti al poeta nazionale per eccellenza, Puškin, ai particolari tipi russi dell'impiegato alla Akakij Akakievič, dell'omicida alla Raskol'nikov o ancora dell'eroe alla Pečorin, portavoce di un'intera generazione perduta. Sembra allora che l'unica soluzione possibile al vuoto creatosi nel presente sia l'appello alla parola e alla grande tradizione letteraria del passato.

Il mondo antico e quello contemporaneo sono uniti da un legame profondo: basti pensare alla citazione 'stilistica' da opere e generi antico-russi così evidente nelle avanguardie degli anni Dieci e Venti (affascinate dall'iconografia ortodossa, dall'arte primitiva, dall'estetica popolare) ma anche nelle neoavanguardie della seconda metà del Novecento. Un esempio suggestivo di questo dialogo con il passato sono le *Citazioni iconografiche nel Bestiario di Dmitrij Prigov*, uno dei maggiori interpreti del Concettualismo moscovita, oggetto della relazione da me presentata al convegno: tra gli anni Settanta e i primi anni Duemila Prigov realizzò una serie grafica intitolata *Bestiarij* (esplicito rimando al genere del bestiario medievale), costituita da oltre un centinaio di disegni in cui i personaggi ritratti (esponenti del panorama artistico, culturale, letterario e politico mondiale) sono raffigurati nelle sembianze di mostri e inseriti in uno spazio carico di oggetti e figure geometriche. Oltre al modello del bestiario, queste tavole presentano un ulteriore intertesto di riferimento – l'iconografia religiosa ortodossa: dall'analisi delle peculiarità grafiche (i soggetti illustrati, l'uso dei colori, la disposizione degli elementi nello spazio e la presenza di simboli ricorrenti) emerge infatti una straordinaria somiglianza tra i disegni della serie prigoviana e le icone antico-russe. Attraverso questa operazione stilistica l'artista va ad attingere alle

radici della cultura ortodossa, recupera un intero sistema di procedimenti pronti all'uso, scardinandoli dal contesto originario e adattandoli in maniera nuova. Nessun intento disacrante, però: anzi, Prigov sembra proporre qui una sorta di straniante omaggio a una tradizione, quella antico-russa, che l'arte contemporanea cerca in qualche modo di riattivare.

### 3. *L'intertestualità come atto vandalico*

I riferimenti intertestuali possono anche essere usati in maniera diametralmente opposta, per forzare il discorso originario cui fanno appello: la citazione può dunque assumere la funzione di un 'atto vandalico' nei confronti del modello di partenza che viene così decostruito o parodiato.

È il caso delle sperimentazioni di Ry Nikonova che Roberta Sala ha illustrato nel suo intervento *Parus – Interpretacija*. La Vela di Lermontov nel flusso etereo dell'arte transfurista. Nell'atmosfera *underground* degli anni Settanta e Ottanta nasce il movimento artistico del Transfurismo, fondato dai coniugi Ry Nikonova (Anna Taršis) e Sergej Sigej (Sergej Sigov) attorno alla rivista *samizdat* "Transponans" (1979-1987). La corrente, che abbraccia l'idea di un'arte pura (lontana dall'inquinamento di sovrastrutture e convenzioni culturali) e totale (fondata sulla combinazione libera e sincretica di elementi e tecniche stilistiche), si fonda sul principio del *transponirovanie* (trasposizione), inteso come "il mutamento di una forma pronta allo stadio di una nuova forma pronta attraverso la perforazione di quella vecchia" (Nikonova *et al.* 1983: 22): in questa contaminazione tra linguaggi, al componimento letterario sono applicate caratteristiche della pittura o della musica, elementi verbali vengono combinati con altri extra-testuali, e ad essere adottati sono procedimenti quali l'"appropriazione" e l'"assemblaggio", "la decostruzione, l'aggiunta e la sostituzione", in definitiva – scrivono Nikonova e Sigej nel manifesto del movimento – "alcuni elementi di vandalismo" (Nikonova *et al.* 1983: 21-22). Riprendendo, ad esempio, l'esordio di una nota lirica di Michail Lermontov, *Parus* (*La vela*, 1832), Ry Nikonova integra il testo con elementi extra-verbali, alterna le lettere a componenti grafiche che ne sono di volta in volta un richiamo iconico: risultato di questo gioco, ottenuto attraverso la decostruzione dei versi e l'integrazione di materiale per mezzo del *collage*, è la poesia visiva *Parus-Interpretacija* (*La vela-Interpretazione*)<sup>3</sup>, un oggetto artistico fondato sull'associazione parola-immagine. L'atto vandalico non ha dunque, in questo caso, una valenza negativa: al contrario, proprio dal gesto di appropriazione del "capitale simbolico e culturale" altrui (Berg 2000: 90), di decostruzione e straniante contaminazione, nasce un'espressione nuova capace di spezzare le catene della convenzionalità e di ridare vita alla tradizione.

"Con un'opera, un concetto o una tradizione ci si può indentificare solo per respingerli" (Głowiński 1986: 210): ne era convinto Witold Gombrowicz, scrittore polacco della metà del Novecento, oggetto dell'intervento di Nadzieja Bąkowska *Appunti sul potenziale comico delle strutture metafinzionali. Il caso di Operetta di Witold Gombrowicz*. Questo testo teatrale

<sup>3</sup> Il testo venne pubblicato nel 1985 sul numero 28 di "Transponans".

del 1966 è costruito su un intreccio di citazioni e imitazioni stilistiche, di allusioni a forme e convenzioni teatrali e letterarie ma anche culturali e sociali: i modelli di volta in volta imitati vengono corrotti e ridicolizzati, rielaborati con effetti parodistici e grotteschi in un originale dramma. La comicità metafinzionale dell'opera viene attivata grazie ai meccanismi innescati proprio dall'intertestualità, che si manifesta come intertestualità strutturale, figurativa e stilistico-tematica: gli elementi tipici del genere dell'operetta (l'accompagnamento strumentale, l'intreccio di parti cantate con dialoghi e monologhi, la leggerezza del tema, i costumi e gli accessori di scena) vengono via via deformati e rivestiti di dettagli sempre più inconsueti e assurdi, e l'effetto ultimo è quello di una parodia del genere di partenza<sup>4</sup>; l'intertestualità figurativa si realizza attraverso l'accumulo caotico di immagini-citazioni, di singoli elementi presi in prestito da modelli tra loro distanti (ora dall'*Amleto* di Shakespeare, ora dal *Don Giovanni* di Mozart, ora dalla narrazione evangelica) giustapposti in maniera paradossale; infine, il comico è espresso mediante la stilizzazione di modelli shakespeariano-romantici e idillici nella descrizione delle atmosfere e nella presentazione dei personaggi. Anche l'operazione intertestuale di Gombrowicz si presenta, in definitiva, come una sorta di 'atto vandalico' contro le convenzioni dell'espressione letteraria, la dittatura delle forme, il determinismo artistico e sociale: i modelli altrui vengono dapprima evocati, così da permettere allo spettatore la loro individuazione, poi sovvertiti e distrutti in una lotta dove l'arma principale è la comicità.

Nello smascheramento e nella successiva demolizione di modelli e convenzioni, operata in chiave comica, si avverte una delle funzioni principali della parodia, anch'essa strettamente legata al discorso sull'intertestualità e tanto centrale nella riflessione letteraria, dai formalisti a Bachtin: la parodia, motore dell'evoluzione del sistema dei testi e dei generi, è lo strumento attraverso cui avviare alla meccanizzazione di vecchi procedimenti attribuendo loro nuove funzioni o interpretazioni (Tomaševskij 2003: 345), ed è sempre una "parola a due voci" funzionale al rinnovamento della letteratura e insieme teatro dello scontro tra intenzioni (culturali, sociali, politiche o ideologiche) opposte (Bachtin 1968: 250-251).

#### 4. *L'intertestualità come nucleo germinale*

Alcuni interventi hanno messo in luce un'ulteriore funzione che le forme dell'intertestualità possono assolvere, ovvero quella di 'nucleo germinale': un riferimento intertestuale può cioè fungere da elemento strutturante a partire dal quale costruire un altro testo.

Le Sacre Scritture rappresentano sicuramente la fonte principale per la letteratura slava ecclesiastica delle origini: la Bibbia e i testi dei Padri della Chiesa – indubbia e solida *auctoritas* – servivano da modelli scritturali portanti dai quali gli autori medievali attinge-

<sup>4</sup> Mi sembra utile aggiungere qui che a rievocare il genere dell'operetta, poi sovvertito nel corso della narrazione, è anche il titolo scelto da Gombrowicz, *Operetta* per l'appunto: un titolo – come osserva Pier Vincenzo Mengaldo (1991: 6-7) – "può essere luogo privilegiato dell'allusione e del gioco intertestuali o meglio interautoriali, a volte della parodia senz'altro: l'apparente continuità-omaggio, nel titolo, è allora smentita subito dalla discontinuità o dal rovesciamento di senso e valori attuati nel testo".

vano non solo immagini e motivi simbolici ma anche espressioni linguistiche che, con un ricercato lavoro di perfezionamento, inserivano nelle proprie opere sotto forma di citazioni dirette, riferimenti, reminiscenze e *topoi* letterari. Oltre a rivestire una funzione estetica (come elementi il cui uso mai casuale impreziosiva la trama dell'opera) questi artifici stilistici volevano essere una guida nella comprensione dei messaggi esegetici celati nel tessuto narrativo: una particolare citazione biblica, diretta o indiretta, poteva fungere da "chiave tematica" (secondo il termine proposto da Riccardo Picchio nel 1977) che rivelava al lettore il senso "superiore" degli avvenimenti terreni descritti nel testo e rappresentava una sorta di *Leitmotiv* dell'intera narrazione.

Nel suo intervento *La funzione delle chiavi tematiche nella letteratura slava ecclesiastica: esempi di intertestualità biblica* Lucia Baroni si è soffermata proprio sul valore delle chiavi tematiche come 'nucleo germinale' nella letteratura slavo-ecclesiastica medievale. A partire dall'analisi testuale di tre opere attribuite a Clemente di Ocrida (tra gli autori più prolifici della letteratura cirillometodiana) e della *Vita* di San Venceslao della metà del x secolo, Baroni ha messo in rilievo come in questi testi della Slavia delle origini le citazioni bibliche siano usate in qualità di modelli scritturali: il concetto di "chiave tematica" consente un'indagine delle citazioni bibliche non più soltanto dal punto di vista linguistico-filologico o teologico-spirituale, ma per la loro funzione specificamente retorica e compositiva. Secondo Picchio (1977: 5-6), per essere definita "chiave tematica" una citazione, oltre ad assolvere una funzione "segnalatica", deve trovarsi in una posizione marcata all'interno del testo (all'inizio dell'*expositio* o subito dopo l'introduzione): gli esempi illustrati da Baroni hanno dimostrato però che è problematica la soddisfazione di tale requisito in quanto i confini di un testo possono essere incerti e variare a seconda dei criteri fissati dall'osservatore.

Significativo, a questo proposito, è il caso di una delle più antiche opere della letteratura slava orientale, della quale Giorgio Ziffer ha parlato nella sua relazione: si tratta del sermone *Della legge e della grazia* attribuito al metropolita di Kiev Ilarion, un testo dal raffinato intreccio di riferimenti intertestuali alle Sacre Scritture, di figure di pensiero e di parola e con un lessico derivato quasi interamente dai modelli biblici. La prima parte del *Sermone* è costruita su una lunga catena di citazioni che alludono all'antitesi tra la legge data per mezzo di Mosè e la grazia e verità venute per mezzo di Cristo, ma non è qui che va cercata la chiave tematica dell'opera. Cardine attorno al quale ruota la narrazione non è infatti l'opposizione legge vs grazia e verità bensì il battesimo di Vladimir e della Rus' di Kiev: nel centro geometrico dell'opera è magistralmente inserita la chiave di volta di tutto il testo, una proposizione (non citazione biblica) che rivela il significato ermeneutico e il vero tema del *Sermone*; una possibile chiave tematica va forse allora rintracciata nelle due citazioni evangeliche che precedono la chiave di volta e che contengono l'invito di Gesù ai suoi discepoli di andare nel mondo a predicare il vangelo e diffondere il battesimo. Solo un attento studio del contesto in cui le diverse citazioni ricorrono e una loro lettura secondo l'asse sintagmatico del testo possono svelare il senso autentico di un'opera.

Spostiamo ora l'attenzione alla letteratura più recente, alla ricerca di altri esempi di questa funzione 'germinale' della citazione. Nel suo intervento *Dall'ipotesto all'ipertesto: il*



'racconto sokoloviano' secondo Andrej Levkin Martina Napolitano ha presentato l'esempio di un breve testo di Levkin, pubblicato nel 1989 sulla rivista artistico-letteraria "Mitin", dal titolo *Rasskaz imeni Saši Sokolova* ('Il racconto Saša Sokolov'). Il romanzo di Sokolov, *Škola dlja durakov* ('La scuola degli sciocchi', 1976), uscito dapprima in *samizdat* e dal 1988 in edizione ufficiale, godeva di una certa risonanza nel panorama *underground* sovietico, e proprio quest'opera, incentrata sulla capacità della parola di generare nessi intra- e ipertestuali e costruita attorno a giochi di citazioni, reminiscenze e rimandi, diviene l'ipotesto di riferimento attorno al quale Levkin costruisce il suo racconto. L'imitazione del modello sokoloviano è testimoniata dall'adozione di precise strategie intertestuali: al costante scardinamento della categoria del tempo e ai frequenti *excursus* dello scolaro tal dei tali nella *Scuola degli sciocchi*, corrispondono in *Rasskaz imeni Saši Sokolova* repentine digressioni delle voci narranti in realtà parallele e alternative; lo spazio concentrico e chiuso del romanzo sokoloviano sembra mantenersi anche nel racconto, ambientato in un piccolo centro abitato; due erano le voci narranti nella *Scuola degli sciocchi* e due rimangono anche nel racconto, ma se nel primo caso entrambe andavano attribuite allo scolaro tal dei tali, affetto da sdoppiamento della personalità, la narrazione di Levkin è portata avanti da una voce maschile e da una femminile ben distinte e non riconducibili a uno stesso personaggio; nel racconto anche oggetti simbolici e temi ricalcano quelli dell'ipotesto. Tutti questi elementi fanno del testo di Levkin, scritto 'alla maniera di' Sokolov, la continuazione ideale di un dialogo già iniziato, il racconto del futuro fantastico dello scolaro tal dei tali.

A fungere da nucleo germinale di un'opera è talvolta un testo che appartiene a tutt'altro genere: l'intertestualità si trasforma allora in intermedialità, e a dialogare tra loro sono linguaggi di diversa natura. Mattia Mantellato ha illustrato *Rimandi testuali e allusioni corporee nell'opera balletto Sólo pro tři di Petr Zuska*, portando l'esempio di poesie-canzoni che diventano il nucleo germinale di un balletto: nel maggio del 2007 l'allora direttore del Teatro Nazionale di Praga, il coreografo Petr Zuska, allestisce *Sólo pro tři* ('Assolo per tre'), una performance artistica che esprime attraverso il linguaggio universale della danza (in particolare nella forma della danza contemporanea, libera dalle imposizioni della tradizione coreutica) le storie di vita e i testi di tre cantautori d'eccezione del panorama culturale europeo e slavo degli anni Sessanta e Settanta – il belga Jacques Brel (1929-1978), il russo Vladimir Vysockij (1938-1980) e il ceco Karel Kryl (1944-1994). A partire dai testi di questi artisti, poesie in musica che parlano di tolleranza, rifiuto della violenza e amore per la patria, Zuska realizza una coreografia che cerca un equilibrio tra il simbolismo della parola e la danza: i movimenti degli interpreti diventano allusione dell'incorporea parola lirica e il risultato è un intenso scambio intersemiotico tra poesia e gestualità.

##### 5. *L'intertestualità come riscrittura*

Legato all'intertestualità è anche il concetto di riscrittura, che presuppone uno stretto rapporto tra un testo "di secondo grado" (Genette 1997: 8) e il suo antecedente: a essere riscritti possono essere temi, personaggi, immagini, e nel passaggio da un testo all'altro

cambia il genere, lo stile, il punto di vista o l'ambientazione, talvolta addirittura la lingua, a partire da due principali modalità che Genette (1997: 10) individuava nella trasformazione e nell'imitazione. Va detto però che nessuna delle relazioni presentate al convegno si è occupata in senso stretto di tale aspetto, affrontando piuttosto casi particolari che si stagliano sullo sfondo della classica nozione di riscrittura e che, secondo una prospettiva più ampia, includono ora l'appropriazione, la lettura e interpretazione di un dato modello in un contesto nuovo, ora forme peculiari di auto-riscrittura (intra- o intertestuale).

Un primo caso di 'riscrittura' così intesa è dato dalla ricezione di un'opera o del pensiero di un autore in un paese dagli orientamenti ideologici e socio-culturali diversi: Marco Biasio ha riflettuto a proposito de *La ricezione del primo Chomsky nella linguistica sovietica*, interrogandosi sul ruolo della citazione come veicolo ideologico di idee altrui – nello specifico, i rivoluzionari contenuti della grammatica generativa di *Syntactic Structures*, opera del linguista americano Noam Chomsky – in un contesto diversamente polarizzato – la linguistica sovietica degli anni Sessanta e Settanta. In una prima fase, successiva alla pubblicazione dell'opera di Chomsky nel 1957, pur nel riconoscimento di radicali differenze rispetto alla tradizione linguistica russa e sovietica, il testo venne accolto con una certa curiosità: la prima recensione di E. V. Padučeva, che risale addirittura al 1959, ne diede un giudizio nel complesso positivo, e già nel 1962 uscì *Sintaksičeskie struktury*, in assoluto la prima traduzione (ad opera di K.I. Babickij e V.A. Uspenskij) del testo di Chomsky in una lingua straniera<sup>5</sup>. Dagli anni Settanta, tuttavia, si fece strada una maggiore diffidenza nei confronti della teoria generativista: si inasprirono le critiche metodologiche e contenutistiche, vennero ignorate le riflessioni successive a *Syntactic Structures*, e persino il rimando a Chomsky nei saggi di linguisti sovietici del periodo divenne sfuggente, impreciso e subordinato a considerazioni extralinguistiche. La ricezione del modello era cambiata e così anche la sua 'riscrittura': all'apertura curiosa ed entusiastica degli anni Sessanta (non era forse stata presa ancora una linea comune ai piani alti del potere?) segue una brusca inversione, probabile conseguenza del generale irrigidimento negli anni del *zastoj* brežneviano.

Altra forma particolare di 'riscrittura' è l'auto-riscrittura, quando un autore cita sé stesso, riscrive sue opere o recupera elementi da sottoporre a modifica. A cambiare rispetto al modello di partenza è la forma: è il caso di alcuni racconti e romanzi scritti dal filosofo Aleksej Losev (1893-1988) nella prima metà degli anni Trenta, opere letterarie nelle quali – come ha osservato Giorgia Rimondi nel suo intervento *Il logos narrato. Intersezioni tra letteratura e filosofia nella prosa di A.F. Losev* – l'autore recupera procedimenti e tematiche che contraddistinguevano i suoi scritti filosofici precedenti. Nelle idee e nei ragionamenti filtrati nel discorso dei personaggi, nelle allusioni e autocitazioni, nella terminologia ricca

<sup>5</sup> Va ricordato che in quegli anni si discutevano e si traducevano anche i lavori di altri importanti linguisti occidentali: pensiamo ad esempio ad André Martinet, il cui trattato *Économie des changements phonétiques* esce (nella traduzione russa di Andrej Zaliznjak, *Princip ekonomii v fonetičeskich izmenenijach*) nel 1960, mentre *Osnovy obščej lingvistiki* (*Éléments de linguistique générale*) viene pubblicato nel 1963.

di filosofemi, nonché nel ruolo centrale del dialogo, si percepisce la presenza del discorso filosofico. Nella riscrittura intratestuale dalla filosofia alla letteratura va rintracciata forse l'esigenza, sempre più manifesta in Losev, di cercare forme di espressione più immediate.

La 'riscrittura' può diventare una strategia di sopravvivenza attraverso la quale un autore sceglie di adattare una sua opera giovanile (un tempo riconosciuta dal pubblico e dalla critica ufficiale) al nuovo paradigma storico o ideologico: così fece Il'ja Sel'vinskij, uno dei maggiori esponenti del Costruttivismo letterario. Quelle stesse opere che negli anni Venti e nella prima metà degli anni Trenta lo avevano reso uno dei più noti e rispettati poeti sovietici lo fecero in seguito cadere in disgrazia perché inadeguate al nuovo canone letterario del Realismo socialista. Per renderla conforme alle nuove esigenze ideologiche, Sel'vinskij condusse negli anni Cinquanta una revisione della propria produzione, apportando ad alcuni suoi testi correzioni e variazioni ed eliminando i tratti più sperimentali. Il caso forse più emblematico è stato illustrato da Anna Krasnikova nella sua relazione *Uljalaevščina. Riscrittura o citazione? Una delle strategie della letteratura sovietica e il caso di Il'ja Sel'vinskij*: scritto nel 1924 e pubblicato in volume nel 1927, il poema di Uljalaev (incentrato sul tema della lotta al banditismo nelle steppe dell'Ural negli anni della guerra civile) fu dapprima accolto con favore da lettori e critici, negli anni Trenta venne riedito tre volte (in parte riveduto e corretto), poi cadde in oblio fino al 1956 quando Sel'vinskij lo ripubblicò in una versione profondamente diversa. Per segnalare la continuità con il suo precedente lavoro l'autore mantenne in calce l'anno 1924 come data di composizione, eppure la versione del 1956 può essere a rigore considerata un'opera nuova: le principali differenze emerse dal confronto tra le versioni degli anni Trenta (redazioni dalle ingenti modifiche ma pur sempre della stessa opera) e quella del 1956 riguardano aspetti formali (è variato il numero dei capitoli, delle strofe, dei versi e delle parole, sono mutati il metro e il ritmo) e contenutistici (diversi sono i fatti narrati, i personaggi, l'idea principale della narrazione, il lessico). Krasnikova ha presentato i risultati di quest'innovativa analisi, basata sull'applicazione di rigorosi metodi quantitativi allo studio dei testi, alla quale è tuttavia mancata forse una conclusione che aiutasse a comprendere più a fondo le scelte dell'autore.

Contagio, memoria, atto vandalico, nucleo germinale, riscrittura: queste alcune delle possibili forme e/o funzioni dell'intertestualità, spesso invocata a colmare un 'vuoto' nel nuovo testo, a sopperire all'assenza di un *humus* vitale che l'autore – sempre, in primo luogo, lettore – sente il bisogno di cercare in altre opere. Un autore attinge alla tradizione per mantenere vivo col proprio paese un legame magari minacciato dalla condizione dell'esilio, come fanno gli *émigrés* Zajcev e Rachmanova con la stesura della biografia di un classico del Realismo russo quale Turgenev; oppure colma eventuali vuoti del presente guardando al passato, come fa il Petrovič di Makanin. Per interrompere il vuoto o, meglio, il lungo silenzio che la critica ufficiale sembrava riservare a *Uljalaevščina*, Sel'vinskij sceglie di correggerla secondo i dettami del Realismo socialista, realizzando una riscrittura diversa della sua opera originaria. Il vuoto può essere generato anche dalla 'non-citazione' o da una citazione sfuggente e subordinata a considerazioni ideologiche, come nel caso

di *Syntactic Structures*, recepito dapprima con entusiasmo poi con diffidenza dalla critica sovietica. Esempi di sperimentazioni basate sulla rielaborazione del vuoto si trovano tra le pagine della rivista “Transponans”: collage bianchi sovrapposti, quadrati che fungono da cornici vuote, reiterazione ossessiva di elementi testuali epurati dalla propria accezione semantica e ridotti a elementi visivi – tutto questo concorre a quel processo di estetizzazione del *vacuum* che costituisce il fondamento etico ed estetico della produzione transfurista. Il vuoto assume qui una valenza positiva, non necessita di un riempimento ma diventa *tabula rasa* da cui ripartire per creare rinnovate forme di espressione artistica.

Il vuoto diventa, più in generale, segno connotativo dell'estetica postmoderna<sup>6</sup>. I malati senza nome di *Dismorfomanija* cercano una risposta all'assenza di identità e la trovano assumendo le caratteristiche linguistiche e comportamentali dei personaggi delle tragedie di Shakespeare. Eppure, anche queste forme di espressione, che vengono a colmare il vuoto iniziale, si rivelano progressivamente inefficaci. Nella *pièce* sorokiniana tra il Paziente G.-Amleto e la Paziente D.-Giulietta ha inizio un fitto scambio di battute che riprende il dialogo tra Amleto e Ofelia della prima scena nel terzo atto della tragedia shakespeariana: alla citazione letterale dei versi originali Sorokin aggiunge altri versi, ripete il dialogo per ben quattro volte ma a ogni ripetizione dimezza il testo, fino all'ultima versione in cui i personaggi pronunciano solo la prima parola di ciascuna frase. Se inizialmente il compito delle citazioni era quello di conferire nuovi significati e di offrire un'identità ai personaggi, ripetute più e più volte esse si riducono a puro significante.

L'eccesso di modelli intertestuali rischia dunque di produrre altro vuoto: ecco, ad esempio, che l'abuso sregolato e grottesco di elementi dell'operetta (incastrati in un fitto intreccio di citazioni e allusioni) rende il testo di Gombrowicz una 'non-operetta', la riduce a una vera e propria farsa parodica del genere di riferimento. La citazione reiterata e abusata

---

<sup>6</sup> Il vuoto rappresenta un filo conduttore di tutta l'arte *underground* del periodo sovietico e offre una chiave di lettura per comprendere, in particolare, le peculiarità del Concettualismo russo, movimento vicino a quello transfurista, al quale vale forse la pena accennare: di fronte alla presenza ingombrante del linguaggio ufficiale imposto dalla poetica del Realismo socialista, all'artista non resta che imitare e ripetere proprio i segni e simboli di quell'ideologia imperante, decostruiti, decontestualizzati e infine svuotati di senso. L'unica forma possibile d'espressione diviene allora l'assenza di forma, la mancanza di senso, di logica o di originalità – il vuoto in tutte le sue ipostasi: nella poesia concettuale a prevalere è una scrittura fatta di ripetizioni di suoni, parole, frasi e logori luoghi comuni; nelle arti figurative si impongono il colore bianco, le installazioni fatte di spazi vuoti e gli assemblaggi che riciclano oggetti poveri e banali (Burini 2008: 206). L'arte concettuale è in definitiva tutto ciò che ruota attorno a questo vuoto (parole, gesti, colori, spettatori), un vuoto che l'artista può solo cercare di delimitare e catturare trasformandolo in soggetto della sua opera. Rimando qui anche alle riflessioni di Irina Marchesini (2018) che individua proprio nel principio dell'assenza (inteso come vuoto, zero, indeterminatezza o morte) una dimensione produttiva per la costruzione del personaggio nelle narrazioni metafinzionali nonché un terreno fertile per le sperimentazioni letterarie del Novecento, dalle Avanguardie di inizio secolo alla Russia post-sovietica.

della letteratura postmoderna perde di rilievo e diventa così un *cliché* inefficace, una parola inadeguata che esige rinnovamento.

Come è noto, nella letteratura medievale il riferimento intertestuale 'abusato' si carica al contrario di un valore particolare: la citazione (soprattutto biblica) è il necessario ornamento di un discorso, non un ornamento vano bensì l'*auctoritas* tesa a dimostrare la validità della parola divina, è la chiave tematica che funge da spia testuale per guidare il destinatario verso la giusta comprensione del messaggio. In questa prospettiva la citazione si propone allora come indice di continuità, del detto una volta per tutte, del ripetersi di ciò che resta perpetuamente valido. La riflessione sull'intertestualità, in special modo sull'uso della citazione (centrale tanto nelle opere della Slavia ortodossa quanto in quelle del periodo tardo o post-sovietico), dimostra dunque da un lato la presenza di elementi comuni, pur nella differenza: sia la letteratura medievale che quella contemporanea sono esempi di quella che potremmo definire "letteratura di forbici e colla"<sup>7</sup>, i cui testi sono un assemblaggio di frammenti, formule e modelli presi a prestito da testi precedenti; dall'altro, le finalità spesso divergenti dell'uso della citazione, che nella letteratura contemporanea (postmoderna in particolare) e in quella slavo-ecclesiastica, risultato di momenti storici e culturali profondamente distinti, risponde a paradigmi diversi, quando non inconciliabili.

Le discussioni sorte nel corso del convegno hanno sottolineato l'importanza di considerare la citazione e, più in generale, i riferimenti intertestuali non solo per il loro valore contenutistico ma anche, e forse soprattutto, per quello retorico-stilistico e compositivo, talvolta trascurato da un approccio d'analisi attento alla semantica. A essere citati non sono solo singole frasi e contenuti di un'opera, ma anche lo stile, la sua forma, le particolari strategie linguistiche o espressive in essa adottate. E proprio la stilistica, di fondamentale importanza anche nella critica del testo secondo la concezione di Paul Maas (2017: 59-60), esplicitamente citato da Giorgio Ziffer ("[i]l fatto è che il nocciolo di quasi tutti i problemi critico-testuali è costituito da un problema *stilistico*"), può offrire allora un ulteriore strumento per addentrarsi tra le pagine e rivelare inattesi legami tra le epoche, gli autori, le opere.

<sup>7</sup> Riprendo qui l'espressione "литература ножниц и клея" proposta da Evgenij Vodolazkin (2013: 38), filologo medievalista e oggi autore di romanzi di successo internazionale, che nel suo saggio *O srednevekovoj pis'mennosti i sovremennoj literature* definisce così la scrittura medievale; nel contributo lo studioso propone un interessante confronto tra le caratteristiche della letteratura medievale e quella contemporanea, fra loro sorprendentemente vicine. Da segnalare a tal proposito anche il recente articolo della studiosa serba Irena Špadier (2018) sulle "somiglianze dissimili" tra letteratura e arte medievali e contemporanee: ibridazione dei generi, frammentarietà del testo, citazionismo, elusività sono solo alcuni dei procedimenti propri alla tradizione medievale e ripresi nell'arte delle avanguardie, del modernismo e del postmodernismo.

*Elenco dei relatori e titoli degli interventi presentati*

- NOEMI ALBANESE (dottore di ricerca in Studi Comparati presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata), *Gioco linguistico, citazioni e rimandi intratestuali in Škola dlja durakov di S. Sokolov*.
- SILVIA ASCIONE (dottore di ricerca in Filologia Linguistica e Letteratura presso Sapienza, Università di Roma), *Ivan Turgenev e Pauline Viardot: L'amore di una vita. Il modello zajceviano nel testo rachmanoviano*.
- NADZIEJA BĄKOWSKA (dottoranda in Italianistica presso l'Università di Varsavia in cotutela con l'Università di Bologna), *Appunti sul potenziale comico delle strutture metafunzionali. Il caso di Operetta di Witold Gombrowicz*.
- LUCIA BARONI (dottoranda in Studi Linguistici e Letterari presso l'Università degli Studi di Udine), *La funzione delle chiavi tematiche nella letteratura slava ecclesiastica: esempi di intertestualità biblica*.
- MARCO BIASIO (dottorando in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova), *La ricezione del primo Chomsky nella linguistica sovietica*.
- ALICE BRAVIN (dottore di ricerca in Studi Linguistici e Letterari presso l'Università degli Studi di Udine), *Citazioni iconografiche nel Bestiario di Dmitrij Prigov*.
- MARIA EMELIJANOVA (dottoranda in Lingue, Culture e Civiltà Moderne presso l'Università Ca' Foscari di Venezia), *L'intertestualità nelle poesie del romanzo Dar di Vladimir Nabokov*.
- ANNA KRASNIKOVA (dottore di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), *Uljalaevščina. Riscrittura o citazione? Una delle strategie della letteratura sovietica e il caso di Il'ja Sel'vinskij (1899-1968)*.
- MATTIA MANTELLATO (dottorando in Studi Linguistici e Letterari presso l'Università degli Studi di Udine), *Rimandi testuali e allusioni corporee nell'opera balletto Sólo pro tři di Petr Zuska*.
- MARTINA NAPOLITANO (dottoranda in Studi Linguistici e Letterari presso l'Università degli Studi di Udine), *Il racconto sokoloviano riscritto da Andrej Levkin*.
- ANITA ORFINI (dottoranda in Lingue, Letterature e Culture straniere presso l'Università degli Studi di Roma Tre), *Il ruolo della citazione in Dismorfomanija di V. Sorokin*.
- GIORGIA RIMONDI (dottore di ricerca in Slavistica presso l'Università di Parma – cotutela con l'Istituto di Letteratura mondiale A. M. Gor'kij dell'Accademia russa delle scienze di Mosca), *Il logos narrato. Intersezioni tra letteratura e filosofia nella prosa di A. F. Losev*.
- ROBERTA SALA (dottore di ricerca in Studi Umanistici presso l'Università degli Studi di Torino), *Parus-Interpretacija. La Vela di Lermontov nel flusso etereo dell'arte transfurista*.
- ELENA ŠKAPA (dottore di ricerca in Letteratura russa presso l'Università Statale di Mosca), *L'intertestualità nei racconti di Natale di Nikolaj Leskov*.
- CHETI TRAINI (dottore di ricerca in Culture Umanistiche presso l'Università degli Studi di Urbino), *Quando crolla un'utopia: l'eroe del sottosuolo di Vladimir Makanin*.
- ANGELINA ŽIVOVA (dottoranda in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi, Musica presso l'Università degli Studi di Udine), *Sapienti sat: citazioni pittoriche e musicali in alcuni film di animazione sovietici*.

## Bibliografia

- Benjamin 1966: W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, in: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 1966 (ed. or. 1939), pp. 127-135.
- Berg 2000: M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva 2000.
- Bachtin 1968: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968.
- Burini 2008: S. Burini, *Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, "Annali di Ca' Foscari", XLVII, 2008, 2, pp. 191-223.
- Eco 2002: U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano 2002.
- Genette 1997: G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.
- Głowiński 1986: M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, in: J. Sławińskiego (red.), *Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, LXVII, Wrocław 1986, pp. 209-210.
- Kristeva 1978: J. Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in: Ead., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano 1978 (ed. or. 1967), pp. 119-143.
- Maas 2017: P. Maas, *Textkritik*, trad. it. di G. Ziffer, Roma 2017.
- Marchesini 2018: I. Marchesini, *Levigati dall'assenza. La costruzione del personaggio nella prosa metafunzionale russo-sovietica*, Roma 2018.
- Mengaldo 1991: P.V. Mengaldo, *Titoli novecenteschi*, in: Id.: *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 3-26.
- Mengaldo 2015: P.V. Mengaldo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, "Strumenti critici", XXX, 2015, 3, pp. 381-404.
- Nikonova et al. 1983: R. Nikonova, D. Prigov, S. Sigej, *Manifest Irfaerizma*, "Transponans", 1983, 18, pp. 19-23.
- Picchio 1977: R. Picchio, *The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of Slavia Orthodoxa*, "Slavia Hierosolymitana", 1977, 1, pp. 1-31.
- Špadier 2018: Irena Špadier, *"Neschodnye podobija": Srednevekov'e i sovremennoe iskusstvo*, in: *Tekst i tradicija. Al'manach 6*, Sankt-Peterburg 2018, pp. 77-93.
- Tomaševskij 2003: B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in: T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino 2003<sup>2</sup> (ed. or. 1925), pp. 305-350.
- Vodolazkin 2013: E. Vodolazkin, *O srednevekovoj piš'mennosti i sovremennoj literature*, in: *Tekst i tradicija. Al'manach 1*, Sankt-Peterburg 2013, pp. 37-65.

*Abstract*

Alice Bravin

*Forms of Intertextuality. From Quotation to Allusion*

This contribution is a report on the Slavic Studies Conference held at the University of Udine from 28<sup>th</sup> to 30<sup>th</sup> November 2018, directed at doctoral students and recent PhDs in Slavic studies and devoted to the topic *Forms of Intertextuality. From Quotation to Allusion*. The aim of the conference was to investigate intertextuality in all its vastness, and to further the discussion among young scholars by exploring the various forms and functions of intertextuality (from quotation to allusion to imitation, rewriting or translation) in a broad interdisciplinary exchange with contributions relating to literature, philology, linguistics, cinema, music and dance. This report summarizes some papers presented at the conference and examines the main ideas that emerged during the discussion.

*Keywords*

Conference; Doctoral Students and PhDs; Intertextuality; Quotation; Allusion.