

8.

Vita Fortunati

## Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo

Il *pastiche* di Antonia Byatt fra letteratura e pittura

[fortunat@lingue.unibo.it](mailto:fortunat@lingue.unibo.it)

---

I.

Vorrei dividere il mio intervento in due parti: nella prima parte cercherò, partendo dall'uso della citazione, di individuare se esiste una linea di demarcazione tra Modernismo e Postmodernismo in rapporto alla tradizione.

Alcuni interventi di questo seminario hanno messo in evidenza come la pratica della citazione abbia sempre innescato un doppio movimento e un ambiguo atteggiamento nei confronti di una tradizione letteraria canonica. L'autore cita per confermare l'*autorictas*, per trovare nell'autorevole voce *altrui* una conferma a quanto egli vuole affermare; al contempo, però, egli cita per irridere, scoronare l'*autorictas* del linguaggio ufficiale <sup>1</sup>.

Questo doppio meccanismo appare molto evidente nel Modernismo, dove la citazione o il meccanismo dell'allusione <sup>2</sup> mette in risalto la situazione

---

<sup>1</sup> Studiando la letteratura critica sulla citazione, appare evidente come nel Novecento essa, proprio perché sussume alcuni punti critici nodali, mette in luce le differenze fra le varie scuole critiche. Nella fase strutturalista, l'intertestualità veniva studiata come categoria formale di interazione tra testi; in seguito, nella fase poststrutturalista (Riffaterre e Barthes) si è passati a una fase pragmatica in cui questa categoria si definisce come una modalità di percezione, un atto di decodificazione di testi alla luce di altri testi. Nella fase della decostruzione, l'intertestualità si lega al problema dell'allusione e della citazione nella scrittura come gioco testuale della differenza e della ripetizione.

<sup>2</sup> Si veda per la differenza tra la citazione e l'allusione il saggio di C. Perri, *On Alluding*, in "Poetics", 7, 1978.

paradossale dello scrittore modernista: da un lato vuole innovare, sperimentare, distruggere, dall'altro si rende conto che in questa opera di demolizione, per creare qualcosa di nuovo, non può prescindere dalla tradizione del passato. Se questo è l'atteggiamento di fondo degli scrittori modernisti nei confronti della tradizione, è anche vero che l'uso diverso della pratica della citazione, evidenza come essa diventi strumento, all'interno delle sperimentazioni moderniste, per rinnovare forme poetiche e narrative. Così, se Eliot, ad esempio, cita dal passato per puntellare lo sfacelo della civiltà moderna e i testi del passato diventano quindi "monumenti", per Joyce, invece, i testi sono dei "documenti" su cui operare una continua e sistematica revisione parodica e scoronante. E ancora, ad esempio, per Pound e per Woolf, la citazione serve per accostare codici di arti differenti, in una forma di eclettismo di stili che tende a eliminare le barriere tra scrittura, pittura, poesia e musica <sup>3</sup>.

Nel Modernismo vi è ancora l'idea che l'autore possa confrontarsi con la tradizione, instaurando con essa un rapporto di creatività originale. Nel Postmodernismo, invece, il riciclaggio di materiale narrativo del passato diventa segno evidente dell'angosciosa consapevolezza che l'artista non può dire se non ciò che già è stato detto. Prevale quel senso di "esaurimento della creatività", per usare le parole di Harold Bloom, "dell'angoscia dell'influenza" nei confronti di una tradizione di cui l'autore sente il peso senza avere la forza di liberarsene: "There are not texts, rather there are configurations, richly perverse interlockings of a multiplicity of strong texts" <sup>4</sup>.

All'inizio del nuovo millennio, si è ripreso un dibattito che era già iniziato negli anni Ottanta, sul rapporto tra Modernismo e Postmodernismo, forse dettato dall'esigenza di vedere se gli anni Cinquanta costituiscono una sorta di soglia per entrare in una nuova fase della modernità <sup>5</sup>. Così, per esempio, è apparso evidente come la pratica della citazione sia diventata, nella seconda

---

<sup>3</sup> V. Fortunati, *Citazione*, in "Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna", vol. IV, 1988, pp. 7-13.

<sup>4</sup> H. Bloom, *The Breaking of the Vessels*, Chicago University Press, Chicago 1982, p. 34.

<sup>5</sup> La bibliografia su questo argomento è molto vasta. Mi limiterò a citare i testi che maggiormente mi sono serviti per indagare quanto la citazione sia una sorta di crocevia di alcune questioni critiche nodali, quali il concetto di intertestualità, il ruolo del lettore, la polifonia del linguaggio narrativo, la tradizione letteraria in rapporto alla creazione artistica e la parodia. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987 e *Constructing Postmodernism*, Routledge, London 1992; L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, London and New York 1980; P. Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, Arnold, London 1992; M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987; H. Wittemeyer (a c. di), *The Future of Modernism*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

metà del Novecento, una strategia ripetuta ossessivamente nelle arti contemporanee. Più volte si è detto che per gli autori postmoderni il rapporto con la tradizione è diventato un peso, perché si ha la lucida consapevolezza di essere “arrivati tardi”: è venuto meno il concetto di “originalità”, perché tutto è già stato detto e scritto. L’arte non può più, quindi, configurarsi come una forma sistematica e armonica, ma diventa un lavoro di rilettura, di revisione, di composizione e di “*collage*”. Si è assistito nelle varie arti a questo gusto ossessivo per l’elencazione: nei romanzi si accumulano citazioni attinte da fonti diverse e nelle opere d’arte si collezionano gli oggetti tra loro più disparati, tanto che nel prodotto finale è difficile distinguere l’oggetto di creazione dall’oggetto ripetuto.

La scrittura della narrativa “postmoderna” è intessuta di citazioni multiple, di acrobatici giochi etimologici, una scrittura onnivora, che si nutre di un patrimonio attinto da più tradizioni e da più culture. Una scrittura come *ars combinatoria*, in cui prevale il gioco e la riscrittura parodica di altri testi presi come modello da scoronare. È il caso, ad esempio, della riscrittura visionaria e barocca delle fiabe dei fratelli Grimm operata da Angela Carter in *The Bloody Chamber* <sup>6</sup>.

Linda Hutcheon, che molto ha riflettuto sulle caratteristiche della scrittura postmoderna e in particolare di quella femminile, ha visto nella citazione parodica uno degli elementi caratterizzanti della postmodernità <sup>7</sup>. L’aspetto comune alla parodia e alla citazione è quello che Hutcheon ha definito “la ripetizione transcontestualizzata”. La citazione è una ripetizione che include però sempre uno scarto, una *differenza* rispetto all’originale. La citazione produce un rapporto inedito tra il testo originario e il nuovo co-testo. Nella pratica della citazione avviene un duplice processo, da una parte l’assimilazione del testo originario nel nuovo, dall’altra la creazione di qualcosa di diverso, che è il risultato dell’incontro e del processo di riassetto dei due testi. Da questo punto di vista, la citazione produce sempre echi che provengono dall’originale; eppure, persino la citazione che ripete *verbatim* gli elementi linguistici dell’originale, inserita in un nuovo contesto, risuona in maniera differente, produce nuovi effetti <sup>8</sup>.

Le sperimentazioni moderniste scaturivano da una volontà di rottura, dall’esigenza di creare nuove forme in grado di interpretare la realtà; il proces-

---

<sup>6</sup> A. Carter, *The Bloody Chamber*, Penguin Books, London 1981.

<sup>7</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London 1985, pp. 11 e sgg.

<sup>8</sup> Cfr. P. Pucci, *Decostruzione e intertestualità*, in “Nuova Corrente”, 93-94, (gennaio-dicembre), Anno XXXI, 1984, pp. 291 e sgg.

so di decostruzione era sempre accompagnato dalla volontà di costruire nuovi paradigmi narrativi. Nel Postmodernismo, invece, prevale il gioco combinatorio delle varie parti, il procedimento di assemblaggio, e il romanziere non è sempre sorretto dall'idea di una forma compiuta. Il carattere onnivoro dei testi postmoderni rivela una continua rottura dei confini tra i generi letterari: l'assimilazione delle citazioni più disparate ha l'effetto di produrre testi ibridi. Il "pastiche postmoderno" crea opere ibride, mostruose, deformi. Vi è, infatti, nella scrittura postmoderna un'enfatica accettazione della sua stessa frammentarietà, vista come inclusività e pluralismo, come *pastiche* intertestuale e *kitsch* stilistico costruito da un tessuto di citazioni dove la distinzione tra cultura "alta" e cultura "di massa" è stata del tutto sovvertita.

Un discorso a parte meriterebbe l'uso della citazione nella saggistica modernista e postmodernista. L'aspetto forse più sconcertante di uno scrittore come Eliot è quello di avere relegato le sperimentazioni moderniste nella sua scrittura poetica, mentre i suoi saggi appaiono legati a una tradizione accademica formale<sup>9</sup>; diverso è il discorso (come altri in questo seminario affronteranno) per Ezra Pound e per la stessa Virginia Woolf. In questi due scrittori modernisti non esiste divario nella sperimentazione tra scrittura saggistica e creazione poetica. Ambedue iniziano quell'erosione dei confini tra il testo primario e il testo secondario che apparirà molto evidente nella critica post-strutturalista e decostruzionista. Se Pound e Woolf hanno messo in discussione la relazione gerarchica tra testo originario e testo scritto, i critici decostruzionisti hanno svelato quanto sia ambiguo il rapporto tra il critico e il testo che commenta. In un saggio dal titolo emblematico *The Critic as a Host*, del 1979, Hillis Miller metteva in evidenza come proprio la citazione all'interno del testo critico spiega il rapporto complesso tra il critico e il testo<sup>10</sup>. Tra loro si stabilisce un'inquietante relazione antitetica, esemplificata dalle metafore dell'ospite e del parassita e da quelle dell'edera e della quercia: il critico mangia, divora il testo, ma al contempo viene mangiato, divorato. Il critico è come un virus che invade il testo, lo contamina, ma attraverso la sua lettura-critica gli permette di riprodursi continuamente. Anche la "citazione esplicita" che sembrerebbe a prima vista l'operazione più semplice, perché stabilisce un rapporto diretto tra il testo originario e il testo critico, si carica in realtà di una duplice valenza: da una parte si può leggere come volontà da parte del critico di affermare il suo

---

<sup>9</sup> V. Fortunati, "T.S. Eliot: un ambiguo 'precursore' degli 'Yale Critics'", in *The Spectre of a Rose: Intersections. Seminario eliotiano: Cagliari, 5-6 aprile 1989*, a c. di M. Domenichelli e R. Zacchi, Bulzoni, Roma 1991, pp. 57-67.

<sup>10</sup> J. Hillis Miller, "The Critic as Host", in *Deconstruction and Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1979, p. 217.

potere sul testo, dall'altra rivela la consapevolezza dell'impossibilità di controllare, nella sua interezza, la serie di allusioni implicite che, in un testo, l'uso di una determinata citazione piuttosto che un'altra evoca. *Glas* di Derrida si presenta, infatti, come una sorta di affascinante, anche se perturbante, *bricolage* intertestuale: un testo costruito su due colonne, sulla sinistra vi è il testo di Hegel, sulla destra quello di Genet, ma la presenza di Genet non si limita a una colonna, perché sorpassa la linea per entrare nel commento a Hegel. Si assiste cioè a una continua contaminazione tra la fonte e il testo di commento, un testo frammentato, ricco di citazioni e di affabulazioni filosofiche: "It is not only hard to say whether *Glas* is 'criticism' or 'philosophy' or 'literature', it is hard to affirm that is a book. *Glas* raises the spectre of texts so tangled, contaminated, displaced, deceptive that the idea of a single or original author fades ..." <sup>11</sup>.

## II.

Vorrei prendere come esempio dell'uso della citazione nella narrativa postmoderna Antonia Byatt, una scrittrice che si è confrontata soprattutto con la tradizione vittoriana e che recentemente ha scritto due opere, *The Matisse Stories* <sup>12</sup> e *Portraits in Fiction* <sup>13</sup>, dove l'intertestualità si incentra sul rapporto fra scrittura e tradizione pittorica <sup>14</sup>. *The Matisse Stories* si può leggere come una sorta di *pastiche* postmoderno: il dialogo che la scrittrice instaura con Matisse si attua a vari livelli che si intersecano vicendevolmente, suscitando nel lettore lo stimolo a comprendere quali strumenti ermeneutici adottare. Appare subito evidente la consapevolezza della Byatt che il rapporto parola-immagine non è fondato sulla corrispondenza univoca dei segni e dei significati. Byatt cita Matisse non solo sulla copertina del volume, ma pone anche sotto il titolo di ogni singolo racconto gli schizzi che Matisse usò per illustrare i *Poèmes* di Mallarmé ([Fig. 1](#); [Fig. 2](#); [Fig. 3](#)). Eppure, queste citazioni non servono a facilitare la

---

<sup>11</sup> G.H. Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, Yale University Press, New Haven 1980, pp. 189-213.

<sup>12</sup> A.S. Byatt, *The Matisse Stories*, Vintage, London 1994, tr. it. *Le storie di Matisse*, Einaudi, Torino 1996.

<sup>13</sup> A.S. Byatt, *Portraits in Fiction*, Chatto & Windus, London 2001.

<sup>14</sup> Per uno studio del rapporto fra Byatt e la narrativa contemporanea vedi C.M. Wallhead, *The Old, the New and the Metaphor. A critical Study of the Novel of A.S. Byatt*, Minerva Press, London 1999.

comprensione dei racconti. Byatt se ne serve per suggerire al lettore che *parola* e *immagine* rivelano l'impossibilità della transcodificazione: il passaggio da un codice a un altro produce una *mise en abyme* dei significati. Gli schizzi posti sotto i titoli dei racconti creano fenomeni di risonanza, quando il lettore, alla fine della lettura, riuscirà ad associare l'immagine ai contenuti, ed effetti di dissonanza, quando sfugge il nesso referenziale. Inoltre, nei frontespizi dei vari racconti il gioco tipografico dei due titoli, quello citato dallo schizzo di Matisse, in calce alla sua riproduzione e in carattere più minuto, e quello scelto dall'autrice per la sua storia, in alto, crea una tensione. Si instaura una sorta di competizione fra Byatt autrice e il pittore Matisse, poiché il lettore deve confrontarsi con una doppia titolazione. Il primo titolo, quello di Byatt, assume molteplici valenze: è una interpretazione dello schizzo e al contempo allude ad alcuni elementi pertinenti al racconto. Fra i due titoli si colloca l'opera d'arte, ed è qui che inizia la biforcazione fra i due mezzi espressivi e si comprendono le ragioni per le quali Byatt è così interessata al dialogo fra le arti, in particolare all'*ekphrasis*. Tale dialogo è essenziale per l'autrice, nonostante nella postmodernità l'ideale della "mutua illuminazione fra le due arti" non sia più perseguibile. Le ragioni di questo interesse hanno radici nel grande fascino che per Byatt rappresenta l'epoca vittoriana, fortemente pervasa dall'ideale di un'estetica interartistica. Estetica rivisitata con un occhio consapevole e nostalgico, ma che non può prescindere dall'esigenza di interrogarsi sul fare arte e sui propri specifici mezzi espressivi.

Nella narrativa di Byatt vi è la volontà di re-interrogarsi sul modulo mimetico, sempre però con la consapevolezza ontologica, tipica della postmodernità, che l'atto della rappresentazione per l'artista implica dubbi perturbanti sulla rappresentabilità del reale.

Nel suo ultimo libro, dal titolo emblematico *Portraits in Fiction*, la Byatt fornisce un'ulteriore chiave di lettura per interpretare l'uso della citazione pittorica nella sua narrativa. "Portraits in words and portraits in paint are opposites, rather than metaphors for each other"<sup>15</sup>. Questo è l'incipit del testo, incentrato non solo sulla citazione del ritratto pittorico nella narrativa, ma anche sulla consapevolezza che ogni medium possiede una specifica autonomia estetica. Lungi dal credere che il confronto possa fare sì che le due arti si illuminino a vicenda, Byatt enfatizza le infinite possibilità che il quadro possiede di suscitare una catena di narrazioni in chi lo guarda e lo ri-trae in parole. Il discorso citazionale fra il medium verbale e visivo la interessa proprio perché, attraverso la descrizione e dunque la citazione del quadro, Byatt dà inizio alla sua

---

<sup>15</sup> A.S. Byatt, *Portraits in Fiction*, cit., p. 1.

narrazione.

Si prenda per esempio il *Darnley Portrait di Queen Elizabeth* (1575, Fig. 4), conservato presso la National Portrait Gallery di Londra, e la descrizione che ne fa Byatt, specificando che da essa sviluppò il prologo di *The Virgin in the Garden*<sup>16</sup>, il primo romanzo della sua trilogia:

There she stood, a clear, powerful image, in her airy dress of creamy stiff silk, embroidered with golden fronds, laced with coral tassels, lightly looped with pearls. She stood and stared with the stillness and energy of a young girl. The frozen lassitude of the long white hands exhibited their fineness: they dangled or gripped, it was hard to tell which, a circular feathery fan, whose harsh whirls of darker colours suggested a passion, a fury of movement suppressed in the figure. There were other ambiguities in the portrait, the longer one stared, double-nesses that went beyond the obvious one of woman and ruler. The bright-blanch face was young and arrogant. Or it was chalky, bleak, bony, any age at all, the black eyes under heavy lids knowing and distant<sup>17</sup>.

È interessante mettere in luce come proprio dalla descrizione del quadro citato nascono interessanti filiazioni e *cross-fertilizations*. A un primo livello si è colpiti dalla precisione con cui Byatt rende i particolari della postura e dei lineamenti della regina: l'autrice utilizza finemente la tecnica della rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva, consolidata nell'*ekphrasis* e a lei ben nota. A un secondo livello, però, il lettore comprende come il racconto iconico germini un altro ritratto, non più sulla tela, ma con le parole, sulla pagina: un ritratto finzionale che nasce dall'impatto visivo del quadro e dalla sua personale interpretazione. Nel caso del ritratto di Elisabetta I la germinazione finzionale che produrrà ulteriori racconti e rifrazioni narrative è data dall'elemento del ventaglio che, per la vibratilità del piumaggio, introduce un vivo contrasto con la rappresentazione ferma e cristallizzata del corpo della regina come vergine androgina e senza età.

*The Matisse Stories* sono un interessante esempio di come la riflessione sulla pittura dell'artista diventi per Byatt uno stimolo per riflettere sulla propria arte. Infatti in *Art Work* tutte le discussioni che il protagonista Robin, un artista irrealizzato, inscena con i vari personaggi, non sono solo citazioni dall'estetica matisiana, ma anche fonte di un raffinato cromatismo verbale, con cui Byatt connota la propria tecnica descrittiva<sup>18</sup>. Narrando di come Robin ri-

---

<sup>16</sup> A.S. Byatt, *The Virgin in the Garden*, Chatto & Windus, London 1978.

<sup>17</sup> A.S. Byatt, *Portraits in Fiction*, cit., p. 3.

<sup>18</sup> S. Bigliuzzi, "Art Work": A.S. Byatt vs Henry Matisse, or the Metamorphoses on Writing, in "Textus", vol. XII, 1999, "Literature and the Arts", pp. 185-199.

fletta su cosa significhi per un pittore usare un colore anziché un altro, Byatt sviluppa una meta-riflessione sull'arte della rappresentazione. In questo senso, le domande che l'artista si pone rivelano il passaggio da un piano epistemologico a uno ontologico. La domanda dell'artista postmoderno non è più: "Cosa si può rappresentare?", ma "Si rappresenta?". Così Byatt esprime il rovello dell'artista: "The question every artist must ask him or herself, at some time, why make representations of anything at all?"<sup>19</sup>.

La citazione di Matisse serve anche alla Byatt per creare una cornice che lega le tre storie tra loro, che si possono leggere in maniera indipendente l'una dall'altra, ma che sono legate dal filo rosso dell'oggetto citato: Matisse. Ed è per questo che Matisse diventa emblematico per capire il posizionamento della Byatt nei confronti della tradizione: Matisse è artista autorevole e originale, le sue opere posseggono aura, che però è venuta meno a contatto con la società postmoderna. Non è un caso che la prima storia, *Medusa's Ankles*, citi proprio il *Nu Rose* (Fig. 5), la cui copia è appesa vicina all'attaccapanni nel salone di un acconciatore per capelli. Qui Byatt mette in luce come il grande capolavoro e il grande artista siano divenuti prodotti commerciali, che tutti possono fruire a un livello superficiale, senza più poterne cogliere la portata eversiva<sup>20</sup>.

Per Byatt il rapporto tra pittura e letteratura è legato all'arte come processo germinativo, attraverso cui, come si è detto, l'autrice affronta il problema dell'"angoscia dell'influenza". In *Portraits in Fiction* appare evidente come sia proprio il quadro, e in questo caso specifico il ritratto, a fornire materia per la sua creazione artistica. Da autrice postmoderna Byatt condivide la consapevolezza che tutto è già stato scritto: per questo si rivolge a un'altra arte, la pittura, che lei ben conosce, per cercare nuovi mezzi, nuovi effetti con cui rinnovare una parola sentita come inadeguata. Così *Art Work*, il racconto centrale della raccolta, prende le mosse proprio dalla descrizione particolareggiata del quadro di Matisse, riportato sulla copertina del volume, *Le silence habité des maisons* (Fig. 6); Byatt gioca sull'ossimoro del titolo, quando la voce narrante entra nella dimora al numero 49 di Alma Road e descrive i rumori e i suoni prodotti da coloro che vi abitano e vi lavorano, prima di presentarci. Inoltre, nella descrizione della giovane Natasha stesa sul letto, il lettore coglie il richiamo all'immagine del *Nu rose* e ad altri quadri di Matisse ornati da coperte, tappeti, copriletto dai colori vistosi e contrastanti. Byatt crea quindi una fitta rete in-

---

<sup>19</sup> A.S. Byatt, *The Matisse Stories*, cit., p. 52.

<sup>20</sup> Cfr. D. Carpi, "A. Byatt come Matisse: transcodificazione della parola", in *Letteratura e Arti Visive nel ventesimo secolo*, a c. di D. Carpi, Re Enzo Editrice, Bologna 2001, pp. 161-170.

tertestuale con le varie opere di Matisse, che accompagnano le vicende e i personaggi dei racconti, caricando di significati simbolici la loro caratterizzazione. Se la poetica cromatica di Matisse è ampiamente commentata e discussa all'interno dei racconti, proprio perché Matisse è l'artista che riesce a esprimere al meglio le sue forme attraverso l'uso dei colori investiti da una luce netta, è interessante riflettere sui motivi per i quali Byatt utilizza schizzi in bianco e nero per introdurre visivamente racconti incentrati invece proprio sul cromatismo simbolico matissiano. Una risposta a questo apparente paradosso consiste proprio nella volontà della Byatt di evidenziare come lo stesso Matisse, nell'“illustrare” le poesie di Mallarmé, seguisse un proprio personale percorso, e non intendesse affatto riprodurre le parole in immagini. Così Byatt, nel riprodurre nel testo gli schizzi in bianco e nero di Matisse, non intende né delucidarli né con essi spiegare il proprio racconto, ma darvi inizio, e suggerire poi al lettore altre possibili chiavi di lettura, associazioni e altri percorsi ermeneutici.

Il personale valore figurativo che Matisse attribuisce alla parola emerge con forza nella maturità, quando appone sulle tele parole ritagliate e scelte non per il loro significato, ma per la loro forma plastica. Allo stesso modo Byatt si addentra minuziosamente nelle tecniche pittoriche e nel processo di produzione di un quadro per carpire il segreto dell'artista, la sua capacità di rendere i valori sensoriali delle cose. Nel cercare di “rendere” in parole gli effetti che i pittori producono sulla tela, la scrittrice lavora sul linguaggio, nel tentativo di attribuire alla parola i valori tattili delle cose. Non sono più le varie sfumature della tavolozza, ma i toni e i timbri del linguaggio gli strumenti che Byatt affina attraverso questa continua rifrazione/riflessione fra le due arti.

L'uso della citazione nell'opera narrativa della Byatt evidenzia quanto la sua scrittura, dalla trilogia fino alle ultime raccolte di *short stories*, si nutra della tradizione, verso la quale prova un sentimento di nostalgia e disincanto al contempo<sup>21</sup>. Per questo, la citazione diventa non sempre distinguibile dalla fonte, perché a essa giustapposta, non posta fra virgolette e interpolata. La tradizione viene riscritta, rivisitata, metabolizzata, e ricontestualizzata: così, quando in *Possession: a Romance*<sup>22</sup> con grande ironia Byatt crea, accanto a citazioni dai grandi poeti vittoriani – Tennyson, Browning, Rossetti – versi apocrifi a opera di presunti poeti coevi, svela al lettore avvertito la sua volontà ludica e al contempo revivalistica. Forse proprio la tensione fra l'incapacità di

---

<sup>21</sup> Cfr. P. Spinozzi: “Sapere (è) rappresentare. Evoluzioni della conoscenza in ‘Morpho Eugenia’ di A.S. Byatt”, in *Le riscritture del Postmoderno*, a c. di O. De Zorzo e F. Fantacini, Firenze 2002.

<sup>22</sup> A.S. Byatt, *Possession: a Romance*, Chatto & Windus, London 1990.

distaccarsi dalla cultura del secolo precedente e la volontà di riflettere sui propri mezzi espressivi, tipica del narratore della postmodernità, induce l'autrice a creare *pastiche*, dove originalità, plagio, riscrittura e meta-narratività si intersecano incessantemente, in una vertiginosa *mise en abyme* dei modi di rappresentare la realtà. La complessità di questa modalità di scrittura emerge dalla scelta della copertina di *Portraits in Fiction* (Fig. 7), che riproduce *Emile Zola* di Edouard Manet, dove un pittore ritrae un romanziere, in una tela sulla quale pittura e letteratura si confrontano vicendevolmente. Non è un caso che Byatt esprima più volte, in questo testo, che il pittore, nel rappresentare una persona, ritrae in realtà se stesso: infatti Manet, pur mettendo in primo piano il libro fra le mani dello scrittore, riempie la tela di riproduzioni da tele di altri pittori, e della propria *Olympia*. Così, per la copertina del suo libro, Byatt sceglie l'immagine di un pittore per parlare di se stessa, scrittrice. Ma, a un livello ancora più profondo, proprio la scelta di uno scrittore come Zola, che sovente aveva discusso con i pittori impressionisti del realismo della rappresentazione, rivela al lettore/osservatore come l'arte di Byatt sia in costante oscillazione fra mimesi e *romance*, fra auto-riflessività e volontà di creare nuovi racconti.