

Carlo Cinato  
e Piero Fabbri



Iperromanzi  
e romanzi ipertestuali:  
brevi saggi  
(febbraio 2011)

[www.carlocinato.com](http://www.carlocinato.com)



Iperromanzi e romanzi ipertestuali: brevi saggi

**di Carlo Cinato e Piero Fabbri**

**(Febbraio 2011)**

[www.carlocinato.com](http://www.carlocinato.com)

[www.parolata.it](http://www.parolata.it)

Febbraio 2011.

Il libro è pubblicato sotto licenza Creative Commons: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Sei libero:

di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera.

Alle seguenti condizioni.

Attribuzione - Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui usi l'opera.

Non commerciale - Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.

Non opere derivate - Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra.



# Indice

## Iper-romanzo o iperromanzo?

Iper-romanzo è la forma utilizzata da Calvino quando coniò la parola nel 1985. Oggi possiamo dare per assodato il concetto, pur ammettendo che non sia ancora molto popolare, e chiamarlo con un più amichevole e intimo iperromanzo. D'altronde, non si scrive più super-mercato o iper-testo, no?

Altre parole sotto cui potete trovare informazioni correlate sono: hypernovel e hyper-novel, ipernarrativa, hyperfiction e hyper-fiction, interactive fiction, nonlinear fiction.

## Introduzione agli iperromanzi

### [Cos'è un iperromanzo](#)

In questa prima introduzione sono riportate le caratteristiche che contraddistinguono un iperromanzo secondo la definizione che ne ha data Italo Calvino nelle "Lezioni americane", anche se non ci atterremo troppo, nelle successive analisi, a tali definizioni ma cercheremo invece di capire che cosa è e che cosa non è un iperromanzo lavorando sui libri reali.

Vengono descritti anche i termini "romanzo complesso" e "romanzo ipertestuale", associabili ai concetti di "complessità di sostanza" e "complessità di forma" che utilizzeremo per valutare i romanzi analizzati.

### [Iperromanzi del passato di Piero Fabbri](#)

Nel saggio vengono analizzati alcuni romanzi antichi nell'ottica della complessità dei romanzi per come è stata definita da Calvino, col risultato di scoprire che iperromanzo è solo una denominazione e, in qualche caso, una amplificazione di tecniche narrative che già si utilizzavano nei secoli scorsi.

### [Tipi di link ipertestuali](#)

Nel saggio vengono elencati i possibili significati che i link possono assumere in un'opera letteraria ipertestuale. I diversi tipi di link sono analizzati in modo da estrapolare le caratteristiche che l'opera dovrebbe avere.

## Analisi di iperromanzi

### [Analisi: Se una notte d'inverno un viaggiatore, di Italo Calvino](#)

Si tratta di un romanzo del 1979 in cui l'autore gioca scrivendo un metaromanzo sulla letteratura e facendo incrociare i personaggi del suo libro con i personaggi di altri dieci libri narrati all'interno del romanzo. Ha avuto un grande successo, specialmente negli Stati Uniti, ed è stato subito considerato un romanzo postmoderno e come modello di iperromanzo.

### **Analisi: Il giardino dei sentieri che si biforcano, di Jorge Luis Borges**

Il racconto fa parte della raccolta Finzioni, ed è il memoriale di Yu Tsun, professore cinese che al termine della seconda guerra mondiale narra un episodio della sua vita di spia in Inghilterra. Il racconto è il pretesto che permette a Borges di parlare di un libro scritto da un antenato del professore, un libro labirintico in cui tutte le possibili alternative della vita sono descritte e sono presenti contemporaneamente.

Nella nostra analisi proviamo con dei semplici calcoli a verificare se un libro del genere potrebbe esistere nella realtà e che dimensioni dovrebbe avere.

### **Analisi: La vita istruzioni per l'uso, di Georges Perec**

Scritto nel 1978, è il capolavoro di Perec. Il libro consiste in 99 capitoli più un preambolo e un epilogo e narra gli ambienti e le storie delle persone che li hanno abitati dell'edificio parigino al numero 11 di rue Simon-Crubellier il 23 giugno 1975, poco prima delle otto di sera. Il romanzo è strutturato a puzzle e sono necessarie tutte le tessere, cioè i capitoli, per potere avere una visione completa della vita nell'edificio. Il puzzle è anche un elemento importante di una storia narrata nel libro.

### **Analisi: Il gioco del mondo (Rayuela), di Julio Cortázar**

"Rayuela", o nella traduzione italiana "Il gioco del mondo (Rayuela)" è il romanzo più famoso dello scrittore argentino Julio Cortázar, pubblicato nel 1966. È suddiviso in capitoli e permette al lettore due approcci: col primo è prevista la lettura solo di alcuni capitoli in una sequenza predefinita; con il secondo approccio, che comporta la lettura di tutti i capitoli del libro, ai capitoli del primo approccio sono inframmezzati ulteriori capitoli, sempre seguendo la sequenza prevista dall'autore.

### **Analisi: Fuoco pallido, di Vladimir Nabokov**

Il libro di Nabokov è stato pubblicato nel 1962 e ha una struttura complessa, è infatti incentrato su un poema contornato da una prefazione e un apparato di note a commento del poema stesso. La sua particolare struttura ha permesso all'autore di realizzare su libro un romanzo ipertestuale per i numerosi riferimenti che obbligano il lettore a spostarsi al suo interno, mentre la complessità dei contenuti ne fa un iperromanzo vero e proprio.

### **Cosiddetti iperromanzi che iperromanzi non sono**

In questo breve saggio non verranno analizzati in modo approfondito dei veri e propri romanzi complessi, piuttosto verranno trattati brevemente alcuni romanzi che sono indicati da qualche parte essere degli iperromanzi, ma che noi pensiamo siano dei normali romanzi senza particolari caratteristiche di complessità. A ogni romanzo verrà assegnato al solito il voto di complessità dei contenuti. Ovviamente, per la sua struttura, il saggio rimarrà aperto a ulteriori sviluppi, infatti a mano a mano che verranno scoperti libri indicati come iperromanzi che non corrispondono alla nostra idea di romanzo complesso verranno inseriti nell'elenco. Ciò permetterà, seppure in modo empirico, di arrivare a una definizione attraverso gli esempi di che cosa è e che cosa non è un romanzo complesso.

## **Analisi di romanzi ipertestuali**

### **[Analisi: Afternoon, a story, di Michael Joyce](#)**

È la prima opera ipertestuale di tipo romanzesco che abbia avuto un certo successo commerciale e di critica. Si tratta di un vero e proprio ipertesto che deve essere letto su un computer e utilizzando un mouse per seguire i link contenuti all'interno del testo. Ha una struttura che non ne permetterebbe la riproduzione su libro cartaceo.

### **[Analisi: Chi ha ucciso David Crane?, di Fabrizio Venerandi](#)**

Un vero romanzo ipertestuale scritto nativamente in italiano, leggibile su ebook e pubblicato da una casa editrice puramente digitale. Ci permette di analizzare le possibilità offerte dal formato epub per il supporto di opere letterarie ipertestuali e di sperimentare come è possibile realizzare un romanzo ipertestuale.

## **Analisi di iperromanzi non letterari**

### **[La camera di san Paolo, di Correggio](#)**

Iniziamo la ricerca e lo studio di iperromanzi in un senso più ampio, cioè in ambienti che non siano quello letterario, allargando quindi il concetto fino a comprendere manifestazioni diverse che possano aggiungere aspetti diversi alla visione prettamente letteraria dell'argomento finora trattato. Il primo saggio tratta della volta della camera cosiddetta di san Paolo, a Parma, dipinta da Correggio.

## **[Bibliografia ragionata](#)**

## Cos'è un iperromanzo

Per definire cosa si intenda per iperromanzo iniziamo dalla parola iper-. Significa "superamento di un limite stabilito, quantità superiore al normale", poi diventato "di dimensioni molto grandi, di qualità straordinarie".

Passiamo quindi al concetto di ipertesto: senza raccontare la storia dai primordi (chi fosse interessato può trovare ulteriori informazioni in [bibliografia](#)) si può dire che il termine ipertesto (hypertext) sia nato nel 1965 grazie a Ted Nelson che, con il progetto Xanadu, ha cercato di realizzare un incrocio tra una biblioteca, il più ampia possibile, e quella che è attualmente internet. Una definizione di ipertesto è la seguente.

"Un ipertesto consiste in un insieme di blocchi informativi e di un insieme di collegamenti logici (link) istituiti fra tali blocchi, fra porzioni di tali blocchi o all'interno di un singolo blocco. Un utente può accedere ai singoli blocchi informativi percorrendo variamente i collegamenti che li uniscono. Il contenuto dei blocchi informativi può essere testo scritto, immagini fisse e in movimento, suoni e altri mezzi di comunicazione."

Ora, associando il concetto di ipertesto al concetto di romanzo si ottiene una prima definizione di iperromanzo in modo naturale: iperromanzo è un romanzo scritto in forma di ipertesto, permettendone in tal modo una fruizione non sequenziale da parte del lettore. Questo è ciò che chiameremo iperromanzo "di forma", o iperromanzo in senso stretto.

Associando invece il significato di iper (superamento del limite) al concetto di romanzo otteniamo un secondo significato, che Calvino ha utilizzato per la prima volta coniando il termine iper-romanzo (hyper novel in inglese) nel 1985, in quello che sarebbe dovuto essere un ciclo di conferenze e che poi è diventato il libro "Lezioni americane" [\[1\]](#).

Calvino descrive l'iperromanzo come luogo "d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili"; dove può valere "un'idea di tempo puntuale, quasi un assoluto presente soggettivo" (Jorge Luis Borges: [Il giardino dei sentieri che si biforcano](#); racconto della raccolta Finzioni); dove le sue parti "sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata"; che funziona come "macchina per moltiplicare le narrazioni" (Italo Calvino: [Se una notte d'inverno un viaggiatore](#), e [Il castello dei destini incrociati](#)); "costruito da molte storie che si intersecano" (Georges Perec: [La vita istruzioni per l'uso](#)).

La definizione di Calvino è molto centrata sui contenuti piuttosto che sulla forma dell'iperromanzo, in quanto non era ancora noto ciò che la tecnologia avrebbe realizzato nel giro di pochi anni grazie a internet e il Web, gli esempi che lo scrittore indica hanno quindi tutti la forma di libri tradizionali da leggere linearmente e la definizione che dà non deriva direttamente dal concetto di ipertesto. Questa di Calvino è la definizione che noi chiameremo iperromanzo "di contenuti".

Non è mia intenzione iniziare una discussione con Calvino sull'argomento poiché ne uscirei sconfitto, ma ritengo che, essendo "iperromanzo" un nuovo sostantivo, dovrebbe essere utilizzato per significare qualcosa di profondamente diverso da ciò che esisteva precedentemente. Se l'iperromanzo fosse differente dai normali romanzi unicamente per i contenuti sarebbe stato sufficiente, e a mio parere più corretto, utilizzare o inventare una nuova parola da affiancare a "romanzo" per identificarlo, come è stato per i romanzi di fantascienza, i romanzi polizieschi e così via. La mia proposta sarebbe di chiamare "romanzo complesso", nel senso di romanzo formato da vari elementi, il romanzo a lettura



sequenziale con i contenuti descritti da Calvino. Viceversa l'utilizzo del nuovo sostantivo dovrebbe rappresentare una differenza sostanziale e formale da ciò che era precedentemente, quindi, come la poesia è profondamente diversa da un romanzo, anche un iperromanzo dovrà essere profondamente diverso da un romanzo.

Questo per dire che esiste una ambiguità con il termine iperromanzo, poiché può essere tale per contenuti oppure per forma. Ciò che è indicato normalmente come iperromanzo può essere quindi sia un romanzo scritto e letto nella forma classica sequenziale ma con contenuti "complessi", sia un romanzo scritto e letto in modo non sequenziale, con l'ausilio di tecnologie e supporti adatti.

D'ora in poi utilizzeremo il termine **iperromanzo** per intendere sia gli iperromanzi di contenuti che quelli di forma, magari specificando di quale delle tue categorie stiamo trattando; per indicare espressamente un iperromanzo di contenuti utilizzeremo i termini **romanzo complesso**; per indicare un iperromanzo di forma, perlomeno quando sarà realizzato in modalità ipertestuale, useremo i termini **romanzo ipertestuale**.

Nei prossimi saggi ci addentreremo nel mondo degli iperromanzi distinguendo quindi nettamente i due insieme e analizzando alcune opere che sono normalmente indicate come iperromanzi. Il primo insieme raggrupperà gli iperromanzi "di contenuti", i romanzi complessi, quelli citati da Calvino e altri simili; il secondo insieme raggrupperà invece gli iperromanzi "di forma", in genere, ma non necessariamente, realizzati su supporti differenti dal libro che ne permettano effettivamente una lettura non sequenziale: questi ultimi saranno indicati come romanzi ipertestuali quando realizzati con questa forma. Ad ogni romanzo o iperromanzo verrà assegnato un voto di complessità di contenuti e un voto di complessità di forma. Non si intende in questo modo dare un voto alla qualità del romanzo, ma solamente alla rispondenza rispetto alle aspettative ingenerate dall'utilizzo del termine "iperromanzo" associato ad esso.

I voti saranno assegnati da 0 a 10: nel voto alla complessità di contenuti si valuterà con 0 un romanzo puramente lineare, con un teorico 10 il romanzo più complesso ottenibile, assumendo che la definizione di iperromanzo sia adeguata per romanzi con un voto di complessità di contenuti almeno uguale a 6; nel voto alla complessità formale si valuterà quanto il romanzo in questione riesce a discostarsi come forma dal racconto che deve essere letto in modo puramente sequenziale.

## Iperromanzi del passato

È evidente che il tema che stiamo affrontando vive di contraddizioni, o quantomeno di mancanza di definizioni. È stato ben distinto nel precedente saggio [Cos'è un iperromanzo](#) la differenza tra iperromanzo di "contenuto" e di "forma", esaspererei ora il concetto mostrando che la contaminazione è di fatto necessaria, l'ambiguità inevitabile, per l'idea stessa di iper-narrazione. Usiamo il vecchio trucco dei matematici: quando esiste un problema di classificazione, guardarne gli estremi: un'ellisse fai fatica a definirla? Beh, se vuoi coprire davvero tutti gli aspetti "ellittici" devi tener conto anche dei limiti esasperati: un'ellisse molto allungata è un segmento, una che non è allungata per niente è un cerchio. Ergo, quel che dici su un'ellisse deve, in qualche maniera, rimanere valida (*mutatis mutandis*) anche per cerchio e per il segmento.

Negli iperromanzi - e nei romanzi complessi - le due dimensioni che si modulano sono quella che potremmo chiamare orizzontale (ovvero la narrazione lineare e puramente sequenziale della trama) e quella verticale (ovvero i salti quantici fuori della narrazione, corrispondenti al click sul link dell'ipertesto).

Gli estremi sono, da una parte, una narrazione lineare e piatta, senza deviazione alcuna dalla trama principale, raccontata senza neanche un flashback, neanche una chiosa. Potremmo dire una narrazione a filastrocca: a ben vedere, ormai è difficile trovare romanzi così noiosamente lineari: sospetto (ma non sono sicuro) che perfino Moccia usi di tanto in tanto qualche movimentazione narrativa. Anzi no: forse ho un esempio migliore e più nobile, che è quello delle celebri unità di narrazione tragica teatrale: ve le ricordate? Unità di tempo (tutto in un tempo limitato), unità di spazio (tutto in uno spazio limitato), di azione (azione ben concentrata, senza deviazioni né fronzoli). Vi ricordate quando si studiava Manzoni, che ci dicevano che già lui violava le tre unità classiche? Okay, filastrocca o teatro classico che sia, ci siamo spiegati, credo, sul concetto di narrazione orizzontale.

L'altra, quella verticale, è data ovviamente dall'uscita della trama per raccontare un'altra storia, o episodio, o piccola chiosa. Qual è l'estremizzazione della narrazione verticale? È la perdita assoluta di quella orizzontale, ovvero la lettura dei soli rimandi. La chiamerei "narrazione enciclopedia", perché è come leggere un'enciclopedia: ogni voce è un "salto verticale", che quando si chiude rimanda alla successiva voce nell'ordine alfabetico. Nessun legame tra una voce e l'altra, se non la sequenza alfabetica (ma anche fosse sequenza di trama, che cambierebbe? È come se ogni parola d'una frase fosse un link, no? "Nel mezzo del cammin di nostra vita", con click possibili su "nel" su "mezzo", su "del", e così via). La narrazione orizzontale perduta o inesistente, che serve solo a far da piattaforma ai salti verticali.

Questi i due estremi, allora. Ma le complicazioni hanno la capacità di riprodursi, e dobbiamo anche aspettarci che esse possano evolvere in modo imprevisto. È facile capire che iper-romanzo è termine coniugato da iper-testo (almeno adesso: non credo che Calvino pensasse a questo, all'epoca delle Lezioni Americane), e allora esiste un parallelo facile e immediato, per gente del 2008. La banale navigazione su web: si può entrare in rete, trovare un testo - che so, un breve saggio, giusto come questo - e leggerlo dall'inizio alla fine. Per quanto non sia pura narrazione, è comunque un testo piano, scritto in orizzontale e in orizzontale letto. E questa è una.

Ma si può anche decidere di cercare la parola "iperromanzo" con Google: vedere una serie di link, esplorare i primi due, saltare sul terzo: scoprire che lì si fa riferimento a Calvino, quindi girare su Wikipedia e leggerne la vita: lasciarsi distrarre dal fatto che ha lavorato all'Einaudi, finire dentro quel

catalogo, ritrovarci le memorie di Adriano della Yourcenar, ricordarsi del Vallo Adriano, andare a vederne le foto nelle highlands scozzesi, fare un giro su Google Earth per la Scozia, riconoscere il Loch Ness, vedere le presunte foto di Nessie, tornare indietro alla Scozia in generale, dimenticarsi di Calvino e di Adriano, vedere le highlands e ricordarsi di Highlander (whisky) e poi di Highlander (film), ricordarsi che dentro c'era Sean Connery, che aveva fatto 007, finire a vedere la locandina di Missione Goldfinger, rivedere Ursula Andress in bikini, scoprire l'etimologia di bikini, costume da bagno e isola bombardata, subire una rapida eccitazione per colpa dell'attrice svizzera, piegare infine sul sito di Playboy.

Perché questa manfrina? Ma per spiegare che la verticalità, una volta aperta, ha a sua volta altri piani verticali, naturalmente a loro volta verticalizzabili, che possono davvero uccidere la narrazione. Chi ha mai programmato sa bene come si indenta: ad ogni push, indentatura verso destra, dovrà poi corrispondere il "pop", indentatura verso sinistra. Il programma funzionerà solo e soltanto se ad ogni push corrisponde il suo bravo pop.

Nella narrazione come la conosciamo noi - almeno finora - vale la stessa regola: la storia sta in piedi se tutte le chiose, episodi, storie parallele si chiudono e rientrano. Altrimenti non si capisce dove si va a parare. Però, a bene vedere, nessuno obbliga un autore ad "andare a parare" da una parte. Il nostro web-surfer che è partito da iperromanzo per finire in mezzo a donne discinte ha comunque letto, esplorato, vissuto una precisa esperienza. Non coerente e conclusa, ma certo esperienza densa e autentica.

Quindi, ci servono definizioni: anche un iperromanzo deve essere chiuso? Può avere storie interne, verticali, parallele, storie nelle storie, multilevel, a patto che poi tutto si chiuda e ritorni, come in un programma di computer ben formato? Se è così, allora la bestia è ancora maneggiabile. Se invece è iperromanzo anche il pezzo di vita narrata link su link su link su link, senza alcuna necessità di coerenza narrativa, allora la cosa è diversa.

Quando Calvino conia il termine, mi sembra che si stia riferendo al Conte di Montecristo di Dumas. Non mi ricordo se ne parla in via ipotetica, (ma credo di sì), esplorando cioè trame alternative; se Faria non morisse, se Danton non trovasse il tesoro ecc. Il tutto, nella nota sperimentazione dell'Oulipo, no? Quella dei "Centomila miliardi di poesie", scritte coi versi intercambiabili; quella di Queneau e i suoi Esercizi di stile; ma anche quella di Borges (che non mi pare avesse niente a che vedere con l'Oulipo) e il suo "Giardino dei sentieri che si biforciano", o anche con la sua "Biblioteca di Babele".

In questo senso, tutto sommato "ben formato" di narrazione, di esempi antichi ce ne sono tanti, direi quasi tutti. Avete mai letto "I tre moschettieri"? E i seguiti, "Vent'anni dopo" e "Il Visconte di Bragelonne"? Sono fumettoni lunghissimi, tra tutti e tre fanno 2000 pagine scritte fitte. La storia dei tre moschettieri come la conosciamo noi sta tutta nelle prime cento pagine, forse anche meno. Ma la storia continua, si biforca, devia, torna indietro... ci saranno almeno 500 pagine, ad un certo punto, in cui si parla di Luigi XIV e delle sue favorite; con un sacco di pettegolezzi e di storie nelle storie. Poi la storia ritorna ai moschettieri, quando uno se li è già dimenticati da un bel po'.

Oppure pensa a Manzoni (cavolo, due citazioni in un solo scritto, e manco mi piace) con le sue storie nelle storie: la peste, l'episodio della ragazzina morta consegnata dalla madre ai monatti, tutta la deviazione della Monaca di Monza, prima di rientrare nella trama. O addirittura l'invenzione ante litteram degli spin-off, con la Storia della Colonna Infame.

Ma se contano davvero le semplici uscite di trama, pensate al libro più antico del mondo, o quasi: l'Odissea. È già una narrazione lontana dalla pura "narrazione orizzontale", no? Ha già una regia spessa, dinamica: l'introduzione con la Telemachia, quattro libri in cui il protagonista Ulisse non è

presente, ma solo immanente. Poi arriva sulla scena, ma in un tempo che è già conclusivo, prossimo al ritorno a casa: anche se la storia principale, invece, è narrata come racconto nel racconto, con Ulisse - e non Omero: doppio salto - che la narra alla corte di Antinoo. Poi il push si chiude con il pop della distruzione di Troia, Ulisse smette di raccontare, torna al presente narrato e va finalmente ad Itaca.

In un certo senso, perfino i romanzi più vecchi del mondo hanno qualcosa degli iperromanzi. In un altro senso, quello dei superclick tecnologici, tutti sempre cliccabili e sempre percorribili, neanche vincolati a rientrare nella storia, temo che non ne sia stato scritto nemmeno uno. Ma solo perché non è umanamente possibile farlo.

# Tipi di link ipertestuali

Cosa è un romanzo ipertestuale? Cerchiamo di dare una definizione delle sue caratteristiche principali basandoci sull'articolo di Giulio Lughì "Iper testi letterari e labirinti narrativi" [4]. Sono tralasciate le caratteristiche che non ci interessano per lo studio che realizziamo.

- Mancanza di una linearità sequenziale nella lettura.
- Presenza di un'organizzazione reticolare delle unità testuali.
- Possibilità di realizzare molteplici letture sul medesimo testo.

Non ci addentreremo oltre nella definizione, ricordando solo che per ipertesto si intende una serie di unità testuali (oppure multimediali, ma per il momento noi tratteremo unicamente il caso testuale) tra di loro interconnesse tramite link, con questi ultimi che permettono la navigazione tra di esse.

La domanda che ci interessa ora è: quanti e quali tipi di link possono essere presenti in un ipertesto letterario? Quali significati può assumere un link, escludendo quello banale di concatenazione tra due unità testuali successive?

Per il momento abbiamo individuato 7 tipi differenti, riportati nella lista con i nomi che utilizzeremo in seguito.

- [Punto di vista.](#)
- [Accessori.](#)
- [Intrecci.](#)
- [Accumulazione.](#)
- [Salti nel tempo.](#)
- [Possibilità.](#)
- [Tessere.](#)

Ogni tipo di link verrà analizzato nel seguito, e di ognuno si riporterà una **descrizione** del suo significato; un **riferimento letterario** o simile a cui, almeno in parte, sarà possibile rifarsi per avere un'idea di cosa si intende; le **caratteristiche** che, in linea di massima, dovrebbe avere un'opera letteraria ipertestuale per potere essere sviluppata utilizzando questo tipo di link; infine un capitolo di quali **vantaggi** (o svantaggi) si possono ottenere sviluppando un racconto con le caratteristiche prima individuate attraverso un ipertesto piuttosto che tramite la scrittura sequenziale classica.

Il lavoro che seguirà questo studio sarà la produzione di un racconto ipertestuale utilizzando di volta in volta i diversi tipi di link per connettere le unità di testo, in modo da esemplificare e, in qualche modo, verificare l'utilizzabilità dei link nella produzione di un'opera letteraria. Al termine della descrizione di ogni tipo troverete quindi, se presente, il link al racconto ipertestuale relativo.

Le idee descritte all'interno di questo saggio non sono da considerarsi cristallizzate e potranno quindi evolvere e formarsi grazie a questo processo di verifica.

## Punto di vista

### *Descrizione*

[www.carlocinato.it](http://www.carlocinato.it)  
[www.parolata.it](http://www.parolata.it)

I link permettono il passaggio da un punto di vista a un altro all'interno del racconto. Cambiando la soggettiva può cambiare anche il soggetto narrante, includendo tra questi anche il narratore onnisciente.

### ***Riferimento***

Il riferimento è Rashomon, il film di Kurosawa, in cui la storia dell'omicidio di un samurai da parte di un brigante che abusa della moglie della vittima viene narrata da un monaco, un passante e un boscaiolo in tre modi diversi, in modo tale che risulti che il responsabile del conflitto è di volta in volta uno dei tre protagonisti.

### ***Caratteristiche***

L'ipertesto deve rappresentare un avvenimento, o una serie di avvenimenti, che possono essere narrati da diversi punti di vista e interpretati quindi in modi molto diversi, presentando così diverse percezioni di ciò che accade o è accaduto. Ciò può essere fatto sia in parallelo, dove i singoli punti di vista sono relativi al medesimo avvenimento, sia in sequenza, con i vari protagonisti che si alternano nel narrare eventi differenti.

I punti di vista devono essere sostanzialmente differenti affinché la narrazione risulti interessante, e i risultati dei protagonisti devono essere contrastanti, o portare a comportamenti divergenti e conflittuali, oppure devono potere essere equivocati.

### ***Vantaggi dell'ipertestualità***

L'ipertestualità permette di creare un percorso fluido all'interno delle singole visioni, lasciando al lettore la scelta di come percorrere i diversi punti di vista. Inoltre il link renderebbe evidente il passaggio da un punto di vista a un altro. Lasciare la scelta al lettore su quale punto di vista seguire significa che la storia deve essere studiata in modo che sia solida anche se la si percorresse solo attraverso un punto di vista, o se ne venisse comunque tralasciato qualcuno, o comunque con una sequenza casuale di questi.

Un comune libro potrebbe realizzare il medesimo risultato, vincolando però implicitamente il lettore a una sequenza della lettura, e non permettendogli passare liberamente da un punto di vista all'altro all'interno della storia.

## **Accessori**

### ***Descrizione***

I link permettono di raggiungere delle parti testuali contenenti informazioni accessorie esterne al normale flusso del racconto (descrizioni, digressioni, note ecc.), rendendo più completa l'opera rispetto alla storia principale.

### ***Riferimento***

Julio Cortázar, con [Rayuela](#), ha scritto un libro che si può leggere in modo normale oppure, seguendo una sequenza dei capitoli indicata dall'autore, come lo stesso racconto inframmezzato da ulteriori informazioni, spesso non direttamente attinenti alla storia principale.

### ***Caratteristiche***

La linea del racconto principale può essere molto semplice, una specie di pretesto per appendere le digressioni e le storie al contorno. Le digressioni di conseguenza saranno il vero contenuto dell'opera, saranno ridondanti, eccessive, molto varie, in modo da costruire un mondo senza un centro e senza un filo conduttore, se non il minimo racconto di base che potrebbe, al limite, scomparire (nel qual caso si ricadrebbe nel caso di link del tipo ad "accumulazione").

Una seconda modalità sarebbe invece di avere un racconto principale completo e concluso, a cui vengono agganciate ulteriori informazioni accessorie che potrebbero però essere evitate senza che cali l'interesse verso il racconto principale, e che continuerebbe quindi a costituirne il vero fulcro. Questo è il tipo di romanzo realizzato da Cortázar.

***Vantaggi dell'ipertestualità***

Nel primo caso (racconto principale esile) l'ipertestualità sembra essere il modo ideale per creare un ambiente ridondante e confuso, in cui perdersi nei racconti, nei meandri della mente del narratore, e nello stesso tempo permettere al lettore di scegliere quali link seguire e quali trascurare.

Nel secondo caso (racconto principale importante) l'ipertestualità permette di approfondire certi argomenti che possono interessare il lettore, nello stesso tempo senza perdere il file del racconto principale. In questo secondo caso probabilmente il contributo dell'ipertestualità al buon risultato dell'opera è inferiore rispetto al primo.

L'uomo senza cappello e la donna con le scarpe grigie è il racconto ipertestuale del tipo "ad accessori" scritto da Carlo Cinato (disponibile sul sito [www.carlocinato.com](http://www.carlocinato.com)).

**Intrecci*****Descrizione***

I link permettono la navigazione tra più storie che si svolgono parallelamente nel tempo e che si incroceranno o che si sono incrociate, o che comunque saranno tra di loro legate in qualche punto. Le unità testuali trattano di una singola storia o di un insieme di storie, e nel secondo caso ha la funzione di un incrocio.

***Riferimento***

Il libro di George Perec, [Vita istruzioni per l'uso](#), è costituito da una moltitudine di storie che si aprono e si chiudono all'interno del libro, tutte unite dal fatto di trattare di persone che abitano un medesimo condominio e unite poi, occasionalmente, durante la narrazione.

***Caratteristiche***

Il racconto è costruito su diversi elementi (personaggi, luoghi, oggetti e simili) che si incrociano e che interagiscono, in modo che i singoli fili narrativi possano seguire i gli elementi, intersecandosi e dividendosi seguendo le aggregazioni e le divisioni di questi ultimi.

Probabilmente tale modalità, per essere interessante, deve avere un numero sufficientemente alto di storie che si intersecano, quindi il risultato potrebbe essere un'opera abbastanza corposa. Per quanto si possa cercare di mantenere brevi le singole storie narrate, tuttavia tale brevità non può essere eccessiva, poiché queste dovranno contenere al loro interno il numero di incroci e di associazioni/divisioni necessario e, contemporaneamente, non risultare unicamente un elenco di incontri tra di loro scollegati.

***Vantaggi dell'ipertestualità***

L'ipertestualità in questo caso permette effettivamente al lettore di selezionare il modo di leggere le storie e di seguire le vicende, abbandonandole o privilegiandole a scelta. In un tempo successivo il lettore potrà ripercorrere le storie tralasciate e recuperarle, facendo scelte diverse agli incroci già attraversati. La scelta del lettore consiste, quindi, nella scelta di quale storia seguire prima o dopo e, magari, da dove cominciarla; non ha invece la possibilità di scegliere la sequenza all'interno di una singola storia, che per mantenere la propria coerenza interna deve essere letta nella corretta sequenza delle unità testuali; al più il lettore potrà eliminarne una parte (l'inizio se inizia a seguirla da un punto intermedio, o la fine se deciderà di abbandonarla giunto all'incrocio con un'altra storia).

**Accumulazione*****Descrizione***

I nodi rappresentano dei brevi momenti di una storia, la navigazione permette di costruire a poco a poco una visione generale della storia e arrivare per piccoli passi "casuali" al senso della storia. Questa avrà quindi una forma non definibile e sarà piuttosto un insieme di frammenti separati.



***Riferimento***

Non abbiamo rintracciato un riferimento per questa modalità di racconto, anche se una struttura semplice di questo tipo potrebbe essere la raccolta di racconti di Italo Calvino, Marcovaldo, in cui vengono narrati vari episodi della vita del protagonista in città.

***Caratteristiche***

Le unità testuali sono apparentemente slegate, e la sequenza di lettura non è importante per la comprensione dell'insieme, al lettore viene lasciata quindi la libertà di vagare tra di esse senza preoccuparsi del loro accumularsi, facendo così sedimentare la storia a poco a poco. I link presenti tra le unità testuali devono essere ben posizionati per fare in modo che il lettore non si trovi a girare fastidiosamente a vuoto e rileggere sempre le stesse unità senza progredire nella storia. In particolare sarà da curare il modo di terminare la storia.

***Vantaggi dell'ipertestualità***

L'ipertestualità permette la navigazione senza meta all'interno dell'insieme di unità testuali, come ci si potrebbe muovere all'interno di una scatola piena di appunti. Diversamente dalla scatola di appunti sarà difficile però impedire che il lettore, dopo un po' di tempo di lettura, si trovi intrappolato in un ciclo chiuso di unità testuali, senza riuscire ad uscirne, terminando così la lettura con una sensazione negativa di incompletezza e di non soluzione della storia.

**Salti nel tempo*****Descrizione***

I link permettono dei salti nel tempo del racconto senza che ci siano dei legami definibili a priori tra le unità testuali collegate, ma che queste possano essere legate nel modo che lo scrittore preferisce. Caratteristica di tale modalità sarà quindi una grande quantità di salti in avanti e indietro nel tempo della narrazione.

Se il legame tra le unità testuali è tale che, oltre alla sequenza temporale corretta, sia possibile leggere il racconto seguendo link che lasciano vedere immediatamente da dove nascono o cosa comportano certe azioni sarà possibile ottenere un legame tra le cause e gli effetti delle azioni dei protagonisti.

***Riferimento***

Il riferimento è il film Pulp Fiction, di Quentin Tarantino, dove alcune storie si intrecciano, con salti temporali non esplicitati e che devono essere ricostruiti di volta in volta dallo spettatore.

***Caratteristiche***

Il racconto deve permettere un gran numero di salti in avanti e indietro nel tempo, e dovrà permettere di evidenziare tra le azioni del racconto le cause e gli effetti e collegarle immediatamente evitando tutta la storia che si interpone tra di loro. È necessario quindi che ci siano un certo numero di queste accoppiate causa-effetto, che si intersechino nel tempo e che si intreccino tra di loro creando un tessuto di cause e effetti su cui si appoggeranno gli altri avvenimenti narrati.

***Vantaggi dell'ipertestualità***

In questo caso l'ipertestualità permette di correlare le azioni in modo immediato. Ugualmente un effetto potrebbe essere legato alla o alle cause che l'hanno comportato. Ciò porterà a degli strappi temporali nel flusso della storia, rendendola difficilmente comprensibile. In ogni caso la storia dovrebbe potere essere letta in modo sequenziale. I link rappresentano quindi dei rimandi in avanti o in indietro all'interno della fabula (narrazione sequenziale degli eventi).

Questa modalità di racconto potrebbe comportare una semplificazione eccessiva e non sempre potrebbe risultare sensato il legame tra cause ed effetti, c'è quindi il rischio che la storia sia troppo schematica e semplificata.



## Possibilità

### *Descrizione*

I link rappresentano delle scelte che il lettore può effettuare all'interno della storia. Il lettore può prendere delle decisioni e il racconto svilupperà ciò che ha deciso.

### *Riferimento*

Il riferimento è il libro che Jorge Luis Borges descrive all'interno del racconto [Il giardino dei sentieri che si biforcano](#). Un altro riferimento sono i libri-gioco in cui, al termine di ogni unità testuale si presentano varie possibilità al lettore e, a seconda della scelta realizzata, viene indicato un capitolo dove prosegue un determinato ramo della storia.

### *Caratteristiche*

Il racconto deve permettere delle scelte che possono essere prese dal lettore, queste scelte possono essere esplicite oppure implicite. In linea di massima non dovranno essere presenti dei cicli, cioè seguendo un ramo della storia non deve essere possibile tornare a una unità testuale che è stata precedentemente attraversata per non creare delle situazioni ripetitive innaturali.

Il problema di tale struttura è la numerosità delle unità testuali che devono essere scritte anche a fronte di poche decisioni offerte al lettore, in quanto ogni storia originata da una decisione dovrà essere realizzata e conclusa in modo consistente. L'esplosione di unità testuali e di rami di storie comporta un grande lavoro di scrittura per realizzare anche solo una breve storia con poche scelte possibili.

### *Vantaggi dell'ipertestualità*

Tali libri già esistono in formato cartaceo, e le scelte rimandano il lettore a vari capitoli del libro, obbligando il lettore a cercare le pagine di volta in volta in cui sono riportate le unità lessicali di interesse. L'ipertestualità facilita questo passaggio. Dovrà essere possibile anche tornare su decisioni prese, con l'equivalente del tasto "back" del browser.

## Tessere

### *Descrizione*

Le unità testuali sono delle piccole porzioni di storia che assumono un determinato senso nel momento in cui sono inserite in un contesto, e a seconda dei contesti assumono significati differenti. La navigazione tramite link costruisce il contesto all'interno del quale le porzioni di testo assumono il proprio significato.

L'analogia è con le tessere di un mosaico che assumono, a seconda della posizione nel contesto e delle tessere contigue, significati differenti.

### *Riferimento*

Il riferimento è il romanzo ipertestuale di Michael Joyce, [Afternoon, a story](#). I brani testuali sono spesso criptici e avulsi dal contesto, fatto che obbliga il lettore a uno sforzo di adeguamento, a volte anche artificioso, affinché ciò che sta leggendo assuma un significato, magari anche al di fuori di ciò che l'autore ha progettato.

### *Caratteristiche*

La narrazione deve essere costruita con grande attenzione, poiché i nodi devono avere la possibilità di assumere più significati a seconda dei nodi che lo precedono o lo seguono. In questo modo saranno presenti dei nodi focali che vengono raggiunti tramite molteplici racconti, che sono intrinsecamente ambigui e che possono assumere vari significati in dipendenza delle unità testuali precedenti. Le variazioni di significato non devono essere troppo sottili, poiché essendo la lettura da computer molto frammentaria, discontinua e dispersiva si perderebbe il significato delle singole storie.

Questa modalità di scrittura è sicuramente molto difficile e probabilmente non reggerebbe a una lettura troppo lunga o non continua, perché necessita di un ricordo molto preciso della storia passata.

Le unità testuali potrebbero anche essere dipendenti dai nodi precedentemente attraversati per poterle raggiungere, aggiungendo così una ulteriore variabilità alla lettura.

***Vantaggi dell'ipertestualità***

Tale modo di presentare le storie non può essere realizzato se non tramite ipertesto, e si può dire che ne rappresenti l'utilizzo più puro e più adatto. In particolare se il testo prevede che le unità testuali o i link siano dipendenti, per ogni nodo, dai nodi precedentemente visitati dal lettore, l'utilizzo di un computer e di un programma che gestisca l'insieme dei nodi e dei link attraversati durante la lettura diventa indispensabile.

# Se una notte d'inverno un viaggiatore, di Italo Calvino

Possiamo dire che ci troviamo di fronte il romanzo complesso per definizione. Il romanzo è difficilmente raccontabile, noi cercheremo di farlo, in modo superficiale, solo per gli argomenti che ci riguardano.

La struttura del libro è, in breve, la seguente. Il romanzo è scritto in seconda persona singolare, ponendo quindi il Lettore (come è chiamato nel libro) al centro della narrazione. Nella prima parte del primo capitolo il Lettore compra il libro di Calvino "Se una notte d'inverno un viaggiatore" e si accinge a leggerlo, nella seconda parte è narrato l'inizio del libro di Calvino, qui il narratore diventa il protagonista del romanzo e passa alla prima persona. In questo modo si ingenera un assurdo: il libro di Calvino, che noi stiamo leggendo, è in realtà molto diverso da libro di Calvino che sta leggendo il Lettore, abbiamo detto però che siamo stati trascinati dall'autore ad immedesimarci nel Lettore. L'assurdo quindi è doppio: sia perché noi sappiamo bene che il libro di Calvino vero, quello che abbiamo in mano, inizia parlando di un Lettore, e non del Viaggiatore del titolo, e poi perché il libro di Calvino falso, nella seconda metà del primo capitolo, non è riportato in modo testuale, con le sue proprie parole, ma è invece raccontato all'interno del libro di Calvino vero. Il primo capitolo termina dopo alcune pagine in cui sono riportate le vicende del Viaggiatore, personaggio che in qualche modo si confonde con quello del Lettore.

Il secondo capitolo comincia di nuovo in seconda persona narrando di come il Lettore, terminata la lettura delle prime pagine del libro di Calvino, si accorge che le pagine successive sono una ripetizione delle prime, e così per tutto il libro che ha in mano. Oramai il Lettore si è appassionato alla lettura e desidera continuarla, si reca quindi nella libreria per chiedere la sostituzione del libro fallato. Qui conosce Ludmilla, la Lettrice, che reclama anch'essa la sostituzione del libro di Calvino e che lo accompagnerà per il resto del libro. In libreria inizia la confusione tra i libri, infatti il libraio dice che per un errore in tipografia il contenuto del libro di Calvino è stato sostituito con un altro, quindi ciò che il Lettore ha letto era qualcosa di diverso, fornisce allora una nuova copia corretta del libro che stavano leggendo al Lettore e alla Lettrice. La seconda metà del secondo capitolo racconta il nuovo libro in possesso del Lettore, libro completamente differente da quello del primo capitolo e che si interrompe anch'esso dopo poche pagine.

I successivi capitoli, fino al decimo, sono costruiti sulla falsariga dei primi due: una prima parte in cui sono narrate le inutili peripezie del Lettore per concludere almeno uno dei libri iniziati, ogni volta ricevendo un nuovo libro che dovrebbe essere la continuazione e il termine del precedente, ma che poi si rivelerà invariabilmente un nuovo libro; e una seconda parte in cui viene narrata la storia contenuta di volta in volta nel libro in possesso del Lettore.

L'undicesimo capitolo tratta, sotto forma di interventi di alcuni lettori di una biblioteca dove il lettore è andato a cercare il libri precedentemente letti e interrotti, dei vari modi di leggere e della possibilità che le storie non abbiano né principio né fine.

Il dodicesimo capitolo, infine, in modo fintamente rassicurante chiude sul Lettore e la Lettrice, oramai sposati, nel momento in cui il Lettore termina la lettura del romanzo "Se una notte d'inverno un viaggiatore" di Calvino, romanzo in cui hanno vissuto, insieme al lettore del mondo reale, delle avventure non facilmente inseribili nel flusso normale del tempo.

Esemplificata all'estremo la struttura del libro, possiamo ad analizzarne le caratteristiche di complessità, così come le descrisse Calvino nelle "Lezioni americane".

È presente l'idea di contemporaneità di più universi possibili in due modi distinti.

Innanzitutto la scrittura delle parti in cui è protagonista il Lettore sono scritte con lo stesso stile degli inizi dei libri letti, proprio per la caratteristica che hanno i libri di essere raccontati dallo stesso narratore presente in tutto il libro. Tale uniformità di scrittura rende omogenei i due livelli della storia, il Lettore e i libri raccontati, col risultato di rendere contemporanea e fluida qualsiasi azione capiti nei due livelli, in qualche modo eliminando la variabile temporale all'interno della narrazione.

In secondo luogo il personaggio dello scrittore Silas Flannery, che nel diario descrive il suo progetto di un racconto basato su due scrittori, uno produttivo e l'altro tormentato, che hanno tra di loro un rapporto di ammirazione e di invidia, e una giovane lettrice. Dal rapporto dei tre personaggi Flannery elenca una serie di possibili andamenti del racconto, tutti reali, esclusivi e contemporanei.

È presente l'idea di sviluppare in modi diversi un nucleo comune all'interno di una cornice definita, facilmente identificabile nella presenza degli incipit dei libri letti dal lettore, libri che identificano diverse categorie della scrittura novellistica.

L'idea del racconto come macchina per moltiplicare le narrazioni è esemplificata dalla figura dello scrittore-traduttore-falsificatore Ermes Marana, che aumenta all'infinito il numero di storie traducendo libri, variandone l'ambientazione, sostituendone i personaggi, associando liberamente titoli e contenuti diversi. Inoltre le porzioni dei dieci libri narrati potrebbero essere degli inizi di altrettanti libri ma anche, e con maggior forza, sono dei racconti con la fine sospesa, che delineano un ambiente e una situazione e terminano lasciando alla fantasia del lettore il compito di terminare la vicenda, in questo modo esprimendo la molteplicità di storie che possono scaturire da un medesimo inizio.

L'idea della costruzione di un romanzo come una molteplicità di storie che si intersecano è presente nei riferimenti che le porzioni dei dieci libri fanno l'un l'altro. Ciò che viene realizzato all'interno del romanzo di Calvino non è ipertestualità, infatti il romanzo ha un andamento sequenziale che non potrebbe trarre vantaggio da una struttura a rete, propria dell'ipertesto. Si tratta invece di intertestualità, cioè comunicazione tra diversi testi, diversi libri, fossero questi anche dei libri fittizi e unicamente accennati all'interno del romanzo di Calvino, in questo riprendendo un modo di scrivere utilizzato da Borges (di ciò parleremo in un prossimo saggio). I testi dei dieci libri riportati all'interno di "Se una notte..." contengono riferimenti tra di loro e alcuni personaggi, o almeno i loro nomi, appaiono in libri diversi, questa presenza di riferimenti tra i libri è la realizzazione pratica dell'idea di Calvino che i libri tra di loro si parlino e che non possa esistere un libro avulso dall'universo degli altri libri.

Siamo arrivati al termine dell'analisi e al momento di votare la complessità del romanzo.

Voto alla complessità di contenuti: 8

Perché si potrebbe dire che tutte le corde della complessità individuate da Calvino siano state toccate. Forse, quello che ci si attende da un iperromanzo e che viene un po' disatteso sono le dimensioni dell'opera, la possibilità di perdersi all'interno: trattandosi di romanzi complessi le

aspettative, almeno le mie aspettative, sono di trovarsi all'interno di un mondo concluso e avvolgente. In Calvino questa caratteristica non è presente, in parte probabilmente anche per la scrittura fredda e distaccata dell'autore, che quindi non accoglie il lettore in un universo ricreato.

Voto alla complessità di forma: 0

Il romanzo non tenta di uscire dalla sequenzialità della lettura normale. Il libro in sé non guadagnerebbe ad essere scritto in modo ipertestuale, essendo comunque vincolato alla sequenza degli avvenimenti decisa dall'autore.

# Il giardino dei sentieri che si biforcano, di Jorge Luis Borges

Il professore Yu Tsun, una spia cinese a Londra durante la prima guerra mondiale, capisce di essere stato scoperto dal controspionaggio inglese e che presto verrà catturato dal capitano Richard Madden. Poiché il professore è riuscito a scoprire la posizione fino ad allora segreta dell'artiglieria inglese, ha la necessità di fare pervenire tale informazione in Germania prima di essere catturato, escogita quindi un piano che non verrà spiegato fino al termine del racconto ma che il lettore vedrà svolgersi sotto i suoi occhi. Per realizzare il piano scorre la guida telefonica e trova nel dottor Stephen Albert "l'unica persona capace di trasmettere la notizia", scopre che abita in un sobborgo di Fenton, non distante, e vi si reca prendendo il primo treno alla stazione, sapendo che sarà seguito con il treno successivo dal capitano Madden. Racconta Yu Tsun di essere il discendente di Ts'ui Pên, governatore di Yunnan che rinunciò all'incarico e al potere per scrivere un romanzo molto popoloso e per costruire un labirinto in cui ogni uomo si perdesse. Ts'ui Pên lavorò ai suoi due compiti per 13 anni, poi venne assassinato da uno straniero. Il romanzo venne poi pubblicato, ma consisteva in molte pagine incoerenti e senza senso, mentre il labirinto non venne mai ritrovato.

Giunto alla villa di Albert, il professore scopre che si tratta di un sinologo che lo crede inviato dal console cinese per vedere "Il giardino dei sentieri che si biforcano". Yu Tsun, stupito dalla coincidenza, riconosce il titolo del libro del suo antenato e viene accolto in casa dal sinologo. Quando Yu Tsun racconta che il romanzo non sarebbe dovuto essere pubblicato, perché caotico, mentre il labirinto non è stato mai recuperato, Albert, indicando il libro "Il giardino dei sentieri che si biforcano" sulla scrivania, dice - ecco il labirinto di Ts'ui Pên - spiegando come l'antenato probabilmente in un'occasione disse - mi ritiro per scrivere un romanzo - e in un'altra occasione disse - mi ritiro per costruire un labirinto - e tutti pensarono che si accingesse a due lavori, mentre si trattava dello stesso compito: il romanzo e il labirinto erano la medesima opera. Gli indizi che hanno portato Albert a questa idea erano la leggenda che Ts'ui Pên progettò di costruire un labirinto infinito, e una sua lettera, che mostra a Yu Tsun, con sopra scritto "Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano".

Albert comprese che il labirinto non era nello spazio ma nel tempo: in un romanzo normale, quando un personaggio fronteggia una scelta, l'autore decide per una soluzione e tralascia le altre; nel romanzo di Ts'ui Pên invece tutte le possibili scelte vengono portate avanti contemporaneamente. In questo modo egli crea diversi futuri, diversi tempi che a loro volta si biforcheranno e daranno vita a nuovi tempi, da questo meccanismo nascono le apparenti contraddizioni; ad esempio, Fang ha un segreto, uno straniero suona alla sua porta e Fang decide di ucciderlo. A questo punto si possono avere varie possibilità: Fang uccide l'intruso, l'intruso uccide Fang, entrambi sopravvivono, entrambi muoiono e così via, ognuna di queste possibilità è reale nel romanzo e dà vita a un tempo futuro. Inoltre, diversi cammini del labirinto possono convergere nello stesso futuro, ad esempio Yu Tsun giunge alla casa di Albert, ma in un futuro è suo nemico, in un altro è suo amico.

L'unica parola, dice Albert, che non è mai utilizzata nel libro è "tempo": poiché tutto il romanzo ha come tema il tempo, è una immensa costruzione circa il tempo, la parola "tempo" non è mai utilizzata per dargli maggiore risalto.

A questo punto Yu Tsun vede nel giardino che il capitano Madden si sta avvicinando a loro, allora chiede al dottor Albert di potere rivedere la lettera di Ts'ui Pên e, quando questi si gira per prenderla, gli spara uccidendolo. Madden cattura la spia, che però, grazie alla pubblicazione della notizia sui giornali dell'uccisione del sinologo Stephen Albert da parte sua, riesce a comunicare in Germania che

l'artiglieria inglese si trova nella città chiamata Albert. Questo era il piano: uccidere una persona di nome Albert.

Come forse si può capire dal riassunto, la trama del racconto è uno stratagemma per potere descrivere il libro di Ts'ui Pên, che ne è l'argomento reale. Il racconto di Borges non è quindi un iperracconto, piuttosto è il suo argomento, il libro di Ts'ui Pên, che è un iperromanzo, quindi è il libro dell'ex-governatore cinese che deve essere qui analizzato. Borges spesso parla nei suoi racconti di altri libri inventati, in questo modo ponendosi come filtro tra il lettore e il libro e potendo lavorare sul contenuto del libro, sulle sue particolarità senza doverli fisicamente scrivere. Questo stratagemma è astutamente utilizzato dall'autore in questo caso, che si può permettere di descrivere un libro in cui sono riportate tutte le diramazioni e tutte le scelte possibili nel futuro, senza doversi preoccupare della fattibilità di un tale libro e senza doversi scontrare con la mole di lavoro necessaria per realizzare una tale impresa.

Ciò che sappiamo del libro è che è stato scritto su normali fogli, in forma di libro, senza delle indicazioni chiare di quale sequenza debba essere seguita in fase di lettura, tanto da potere essere confuso con un normale libro, se non fosse per le sue incoerenze interne. D'altra parte una volta che Albert è riuscito ha imparato la modalità di utilizzo del libro è riuscito a capire il suo significato di libro moltiplicatore di futuri e a leggerlo per il suo reale significato. Lavorando su una sola dimensione, quella lineare della scrittura e della lettura sequenziale, non sarebbe possibile muoversi all'interno del libro se non fosse contemplata la possibilità di compiere dei salti all'interno del libro, dobbiamo supporre quindi che si tratti di un iperromanzo, e non semplicemente di un romanzo complesso. Pur se Borges non ci spiega il meccanismo utilizzato, il libro è costruito in modo da permettere i link e i salti tra le sue parti.

Ritengo utile realizzare un semplice esercizio di matematica sul libro di Ts'ui Pên per capire meglio l'oggetto della nostra analisi.

Il libro è stato scritto in tredici anni, e probabilmente si può dire incompiuto a causa della morte improvvisa dell'autore. In tredici anni quante pagine possono essere scritte da una sola persona? Proust ha impiegato 13 anni per scrivere le 3600 pagine della "Ricerca del tempo perduto" (collana Meridiani, Arnoldo Mondadori editore). Stephen King, uno degli scrittori più prolifici, nei 13 anni dal 1986 al 1998 pubblicò 15 romanzi che sommano a circa 8200 pagine (calcolo fatto su edizioni Sperling & Kupfer). Possiamo a questo punto ipotizzare, per il nostro Ts'ui Pên, che in tredici anni sia possibile scrivere 16000 pagine, sapendo di esagerare molto (un libro di 16000 pagine sarebbe enorme, mentre Albert lo tiene sulla scrivania) e che stiamo trascurando le difficoltà insite nello scrivere un libro del tipo del "Giardino" rispetto alla scrittura di normali romanzi che sono conclusi in sé stessi e non hanno legami con le pagine scritte prima e dopo.

Dobbiamo ora fare alcune assunzioni sulla forma del "Giardino".

Supponiamo inizialmente che la porzione atomica dell'iperromanzo, quella che Roland Barthes chiamava lessia, sia la pagina; cioè mediamente al termine di un testo di una pagina si presenti una scelta e che al lettore sia necessario compiere un salto per raggiungere le pagine successive, una per ogni risultato della scelta, per proseguire la lettura della storia. Questa prima ipotesi potrà in seguito essere facilmente variata.

Supponiamo poi di avere unicamente scelte doppie, cioè al termine di ogni lessia la scelta che si presenta al lettore è tra due possibilità. Questa ipotesi è coerente con il titolo, dove i sentieri si "biforcano", ma anch'essa potrà essere variata.



Infine supponiamo trascurabile il numero di futuri che si ricongiungono e siano, dal punto di ricongiunzione in poi, assolutamente identici. Questa ipotesi sembra sensata, in quanto la possibilità di avere due futuri identici indipendentemente ognuno dal proprio passato sarebbe in contraddizione con la perfezione della costruzione letteraria del "Giardino".

A questo punto possiamo procedere col calcolo. Con le ipotesi precedentemente fatte, circa 16000 pagine scritte da Ts'ui Pên e una lessia ogni pagina, l'iperromanzo è costituito da 16000 lessie: queste equivalgono linearmente, cioè leggendo il libro nella maniera classica in modo che ogni volta che si presenti una scelta (che abbiamo detto essere binaria) si decide per un singolo "sentiero" da seguire e l'altra possibilità viene scartata, a sole 14 lessie (2 elevato a 14 uguale 16000), che sono equivalenti a 14 pagine. In altre parole, l'immenso libro di Ts'ui Pên equivarrebbe a un racconto lineare di quattordici pagine, dove il lettore deve fare 13 scelte tra due possibilità. Certo, il lettore potrebbe poi leggersi i futuri paralleli corrispondenti a scelte differenti che aveva precedentemente scartato, ma il risultato continua a rimanere un racconto che tratta un breve periodo di tempo.

Proviamo ora a rilasciare qualcuna delle ipotesi precedentemente esposte.

Supponiamo che le lessie siano lunghe mediamente un quarto di pagina piuttosto che una pagina, cioè una scelta binaria venga presentata in media ogni quarto di pagina. In questo caso le lessie sarebbero circa 65000, e il racconto letto linearmente sarebbe composto da 16 lessie. In questo caso il racconto lineare avrebbe 16 lessie, il lettore dovrà realizzare 15 scelte ma le pagine da leggere saranno solo 4.

Da quest'ultimo esempio proviamo a cambiare l'ipotesi della scelta binaria e supponiamo che la scelta sia invece ternaria, cioè al termine di ogni lessia il lettore può scegliere tra tre possibilità per continuare il racconto. Ebbene, in quest'ultimo caso le lessie lette linearmente sarebbero solamente 10 (in realtà una frazione di più), equivalenti a due pagine e mezza.

Non è ovviamente mia intenzione volere ridurre l'opera di Borges a dei meri calcoli matematici, per quanto nei suoi racconti si mischiano la letteratura, la filosofia, la logica e la matematica, quindi sono sicuro che Jorge Luis non se ne avrà a male dei miei calcoli, ma ritengo sia necessario verificare la forma del libro "Il giardino dei sentieri che si biforcano" di Ts'ui Pên per valutare se potrebbe esistere, nella realtà, un libro di quella specie e se potrebbe essere un'opera letteraria piacevole da leggere oppure un esperimento o un esercizio concettuale da parte dell'autore. L'impressione personale è che, a fronte di un lavoro enorme da parte dell'autore, il libro che ne risulta sia dal punto di vista letterario abbastanza povero e scarsamente interessante data l'impossibilità di approfondire qualsiasi argomento per l'esplosione immediata del numero di futuri contemporanei da seguire. Bene ha fatto, insomma, Borges a indicare unicamente l'iperromanzo di Ts'ui Pên e non a scriverlo di propria mano. Piero Fabbri diceva nel suo saggio sugli [iperromanzi del passato](#) che "non è umanamente possibile" scrivere un iperromanzo, non sono sicuro di essere d'accordo con lui, però nel caso di "Il giardino dei sentieri che si biforcano" potrei parafrasarlo dicendo che "non è umanamente possibile leggerlo".

Per concludere l'analisi, un'ultima curiosità: sia in "[Se una notte d'inverno un viaggiatore](#)" di Calvino che nel racconto di Borges si tratta di libri, nel caso di Calvino quello che abbiamo in mano è effettivamente un romanzo complesso il cui svolgimento si intreccia con i dieci incipit dei libri in esso contenuti e esplora i vari argomenti, nel caso di Borges invece abbiamo in mano un normale racconto il cui argomento è un libro che invece è un iperromanzo, e forse l'iperromanzo è presente con più forza in questo modo piuttosto che se noi l'avessimo effettivamente in mano.

Siamo arrivati al momento di assegnare i voti alla complessità del racconto (che Borges possa mai perdonarmi). Per non creare confusione consideriamo separatamente il racconto di Borges dal libro di



Ts'ui Pên, basando il voto al libro dell'ex-governatore cinese sulle poche informazioni che ci fornisce Borges all'interno del suo racconto.

Voto alla complessità di contenuti del racconto di Borges: 0/10

Il racconto ha un andamento strettamente sequenziale, tutto sommato semplice, dove tutta la profondità è contenuta nella descrizione del labirinto, del libro di Ts'ui Pên e della teoria che il tempo non è uniforme e assoluto, ma è costituito da "infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli".

Voto alla complessità di contenuti del libro di Ts'ui Pên: 0/10

Nulla sappiamo dei contenuti del libro, Borges non ne fa menzione, l'impressione però è che la sua complessità sia tutta nella forma, che quindi il libro non abbia più la necessità, o meglio, non abbia più la possibilità di trattare contenuti complessi. Nel momento in cui tutte le possibilità, tutti i futuri possibili e tutte le scelte sono realizzate, rimangono unicamente le parti di raccordo tra gli snodi della vita, della storia, che sono quindi forzatamente semplici. Il rapporto tra complessità di contenuti e complessità di forma sarà trattato in un prossimo saggio.

Voto alla complessità di forma del racconto di Borges: 0/10

Il racconto si legge in modo sequenziale e non presenta andamenti diversi all'interno della storia.

Voto alla complessità di forma del libro di Ts'ui Pên: 6/10

Borges non descrive la struttura formale del libro, si intuisce però che, pur essendo scritto in forma di libro, ci siano dei meccanismi che ne permettano la fruizione a salti, leggendo così le diverse lessie nella sequenza voluta dall'autore e in conseguenza delle scelte effettuate dal lettore. Una prova di ciò è che il professore Yu Tsun, il discendente di Ts'ui Pên, non conoscendo il meccanismo del libro e avendo provato a leggerlo in modo sequenziale, non ne ha compreso il senso e ha ritenuto il libro caotico. Poiché il libro sembra essere basato principalmente sulle scelte che si presentano di volta in volta ai personaggi della storia o comunque alle possibili biforcazioni del futuro, è presumibile che si tratti di un racconto oggettivo degli avvenimenti, probabilmente tramite un narratore onnisciente, e si può escludere con tutta probabilità la possibilità che nel racconto siano presentati i diversi punti di vista dei personaggi, oppure approfondimenti di situazioni o altro. L'unica complessità del racconto sembra essere la possibilità di viaggiare nel tempo all'interno di tutti i possibili futuri contemporanei e reali, si tratta quindi di un iperromanzo del tipo [a possibilità](#).

# La vita istruzioni per l'uso, di Georges Perec

Scritto nel 1978, il libro consiste in 99 capitoli più un preambolo e un epilogo e narra gli ambienti, e ciò che ad essi è legato, dell'edificio parigino al numero 11 di rue Simon-Crubellier il 23 giugno 1975, poco prima delle otto di sera.

Risulta molto difficile descrivere "La vita" per vari motivi.

Innanzitutto perché la struttura del romanzo e il suo contenuto sono fortemente interallacciati, quasi inscindibili. Ad esempio: la struttura del libro è simile a quella del puzzle, con i capitoli che vanno a incastrarsi per formare una visione d'insieme che è più della somma delle singole parti, e il gioco del puzzle è importante e presente anche all'interno di una storia del libro. Oppure, un personaggio del libro, il miliardario nullafacente Bartlebooth, escogita un'impresa da realizzare durante tutta la sua vita in modo da darle un senso, e per fare ciò si impone delle regole inflessibili e arbitrarie; anche Perec, per la scrittura del libro, si impone delle costrizioni rigorose per non lasciarsi andare all'arbitrarietà del caso: le regole sono arbitrarie, ma non lo è più il risultato delle regole.

Un altro motivo sono appunto le regole che Perec si è imposto per la scrittura. L'argomento di ogni capitolo, ordinati in modo apparentemente casuale, è in realtà ricavato da una scacchiera di dieci caselle di lato in cui ogni casella rappresenta una stanza dell'edificio: in verticale sono riportati gli otto piani più il piano terra e le cantine, in orizzontale sono riportate i diversi locali del piano più la rampa delle scale. Disegnata la scacchiera Perec si muove su di essa con il salto del cavallo degli scacchi in modo da toccare tutte le caselle una e una sola volta, in questo modo la prima stanza-casella toccata darà il nome al primo capitolo, la seconda al secondo e così via. I contenuti di ogni capitolo, oltre che essere legati al titolo del capitolo, sono definiti da un ulteriore meccanismo, abbastanza complesso, che associa ad ogni casella della scacchiera un elenco di voci, appartenenti a 40 categorie, che ha precedentemente stilato. Il risultato di tutto ciò è che ogni capitolo, prima ancora di essere scritto, aveva delle costrizioni sulla sua lunghezza, sull'ambientazione, doveva contenere dei particolari oggetti, delle citazioni e così via.

Infine perché il libro non contiene una storia, e tutto sommato non contiene neanche un insieme di storie, ma è un mondo, dove ogni ambiente dell'edificio ha un carattere, ha degli abitanti attuali e degli abitanti passati, ognuno di questi personaggi ha delle relazioni con gli altri abitanti del palazzo e con ulteriori personaggi, gli oggetti, o meglio gli elenchi di oggetti, nascondono a loro volte delle vite e delle vicende che si possono solamente intuire ma che sono altrettanto presenti nel libro.

Fatta questa premessa, e in qualche modo evitando così di raccontare oltre dei contenuti del libro, vediamo per quale motivo il libro può essere considerato un iperromanzo, o romanzo complesso, come anche Calvino riteneva e scriveva in "Lezioni americane". I primi due punti citati prima per cui risulta difficile descrivere il libro, il fatto che forma e contenuti siano fortemente legati e il fatto che il tutto sia costruito sulla base di regole rigide, sono tutto sommato delle scelte dell'autore, che possono essere curiose, possono rendere più interessante e strutturato il romanzo, magari fornire ulteriori chiavi di lettura, ma non aggiungono nulla alla complessità del romanzo come la intendiamo in questi saggi. Perec ha cioè costruito il suo libro utilizzando i giochi dell'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) e i metodi della letteratura combinatoria, argomenti che tratteremo in un prossimo saggio ma che non variano la complessità di un romanzo, che non rendono iper un romanzo.

Viceversa il terzo punto, il fatto che il libro cerchi di contenere al proprio interno il mondo, o almeno una porzione del mondo, questo secondo me fa di "La vita" un iperromanzo. La costruzione a capitoli brevi, che illuminano vicende e ambienti di volta in volta diversi ma tra di loro legati, con un andamento casuale nel tempo e nello spazio (casuale a parte le regole autoimposte dall'autore, che però non sono comprensibili alla lettura), con forti strappi di argomento e di stile narrativo, tutto ciò rende l'esperienza di lettura del libro simile alla contemplazione di un quadro. Le immagini che il lettore si forma sono precise, grazie alla minuzia delle descrizioni di Perec e grazie ai lunghi elenchi di oggetti e di elementi presenti sulla scena, sembra che di capitolo in capitolo lo sguardo si posi su parti diverse di un immenso quadro, che non può essere abbracciato da un solo sguardo ma solo guardato in piccole parti separatamente. A questo punto si capisce che la sequenza imposta da Perec possa essere scardinata, e che probabilmente era solo un modo per riuscire a ordinare in un libro e linearmente un contenuto che di per sé lineare non era. Se il meccanismo dei capitoli ordinati del libro fosse sostituito da una struttura ipertestuale che collegasse i diversi capitoli e, magari, collegasse i vari brandelli di storie che si distribuiscono su più capitoli, probabilmente la lettura potrebbe fluire ancora più sciolta, sarebbe possibile riprendere dei brani letti tempo prima e rileggerli alla luce delle nuove conoscenze, si potrebbe scorrere la vita dei personaggi nelle diverse età; tutte queste possibilità sono precluse o comunque molto limitate dalla rigida struttura del libro. La grande mole di informazioni, storie e personaggi è la forza ma forse un po' anche il limite della struttura a libro di "La vita": quando a pagina 400 si ritrova un personaggio velocemente introdotto a pagina 50 risulta un po' faticoso ricostruire ciò che si conosceva.

Riprendiamo gli appunti di Calvino presentati nel saggio [Cos'è un iperromanzo](#) e percorriamoli a uno a uno per "La vita".

Si diceva che l'iperromanzo è un luogo "d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili". Nel nostro libro non si può parlare di infiniti universi contemporanei, né di combinazioni possibili della realtà, ma ritengo che l'ambizione di descrivere completamente una parte di universo sia, in definitiva, proprio questo: non la descrizione di tutte le possibili scelte in una particolare situazione, ma la descrizione di tutte le possibili situazioni, di tutti i possibili ambienti, di tutte le possibili storie in una parte determinata di universo

Nell'iperromanzo può valere "un'idea di tempo puntuale, quasi un assoluto presente soggettivo" dove le sue parti "sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata": questi sono concetti che ritengo siano perfettamente concretizzati in "La vita". Il libro, come detto, descrive fundamentalmente una casa, in senso lato: tutto ciò che è e che è stata, tutto ciò che ne è contenuto, tutto ciò che vivono e hanno vissuto gli abitanti, le loro storie e le loro relazioni con altre persone. Ciò ne è al tempo stesso contenitore e contenuto del libro. Inoltre, se passiamo al livello del meccanismo di costruzione del libro, si può facilmente individuare il nucleo comune e la cornice nelle regole che Perec si è imposto nella scrittura.

Infine l'iperromanzo funziona come "macchina per moltiplicare le narrazioni" ed è "costruito da molte storie che si intersecano". Questo è il punto più evidente, senza dubbio. Le tante storie iniziano, vengono sospese, riprendono, si aggregano, si dividono, vivono di vita propria, ed è un peccato quando, finito il libro, sorge la consapevolezza che non riprenderanno più un'altra volta, che non c'è una nuova storia sulla pagina successiva. "La vita" potrebbe davvero funzionare da generatore di storie: sarebbe bello poterle riprendere, ampliare, creare qualcosa prima e dopo ciò che è presente sul libro. Sarebbe bello se Perec avesse scritto non 500 ma 5000 pagine.

Voto alla complessità di contenuti: 9/10

Il romanzo è costituito da una quantità di personaggi, ambienti, storie, oggetti che riempie ogni possibile spazio, creando una miriade di situazioni, di intrecci, di legami e di rimandi. Proprio questa sua capacità di proporre un ambiente reale, una simulazione del mondo, è la caratteristica che più lo porta ad essere definibile come iperromanzo. Non manca nulla nel romanzo: amore, morte, nascite, assassini, ricchezza e povertà, folla e solitudine, ragione e sentimento: il titolo, onnicomprensivo, è davvero adeguato. In definitiva, “La vita” è un quadro, un'immagine sotto forma di libro. E questo, secondo me, è ciò che può essere chiamato romanzo complesso.

Voto alla complessità di forma: 5/10

Il romanzo è stampato normalmente in forma libro, indubbiamente però è tra i libri che conosco quello che più si avvicina ad essere un iperromanzo di forma. Potrebbe essere letto balzando da un capitolo all'altro, se ci fosse un indice più completo sarebbe bello seguire le singole storie senza interruzioni; sarebbe infine bello leggere il proseguimento delle storie se qualche altro scrittore si fosse assunto il compito di continuare a espandere il libro di Perec all'edificio accanto in rue Simon-Crubellier.

A mio parere, se ci fossero ancora dei dubbi da risolvere circa la realizzabilità e la piacevolezza di un iperromanzo con struttura reticolare, il modo migliore per risolverli sarebbe quella di trasformare questo libro in un iperromanzo vero e proprio, con i link a connettere i capitoli nella loro attuale sequenza, la mappa della casa con i link a partire da ogni ambiente verso i capitoli relativi, e poi tutti gli ulteriori link che potrebbero essere inseriti all'interno della narrazione. Non riesco a pensare una prova più efficace. Se neanche un libro di questo tipo e di questa bellezza riuscisse ad essere interessante e piacevole in forma reticolare sarebbe la prova dell'irrealizzabilità dell'iperromanzo come lo pensiamo oggi. Nella terminologia da noi utilizzata si tratta di un iperromanzo [a intrecci](#).

# Il gioco del mondo (Rayuela), di Julio Cortázar

"Rayuela", o nella traduzione italiana "Il gioco del mondo (Rayuela)" è il romanzo più famoso dello scrittore argentino Julio Cortázar, pubblicato nel 1966. La trama segue le vicende dell'argentino Horacio Oliveira a Parigi, nella prima parte del libro, e del suo rapporto con la Maga e con gli altri studenti e intellettuali che fanno parte della banda del Serpente, e a Buenos Aires, nella seconda parte del libro, dopo il suo ritorno conseguente all'abbandono da parte della Maga e la sua vita con la vecchia fidanzata Gekrepten, con l'amico d'infanzia Traveler e sua moglie Talita.

Il libro è diviso in tre parti: "Dall'altra parte", dove si racconta del periodo a Parigi di Horacio; "Da questa parte", dove sono narrate le vicende di Horacio dopo il suo ritorno a Buenos Aires; "Da altre parti (capitoli dei quali si può fare a meno)" che sono, appunto, capitoli ulteriori.

Cortázar ci spiega che ci sono due modi per leggere il suo libro. Il primo modo (che chiameremo primo libro, per semplicità) consiste nell'iniziare dal primo capitolo e leggere in sequenza i successivi capitoli, fino ad arrivare al cinquantaseiesimo capitolo. In questo modo si leggono completamente le prime due parti del libro. Un secondo modo (che chiameremo secondo libro) è di iniziare dal capitolo 73, al termine del quale è indicato qual capitolo leggere successivamente (il capitolo 1) e così via: al termine del capitolo 1 è scritto che deve essere letto il capitolo 2, poi il capitolo 116, poi il 3 eccetera. In questo modo si leggono i capitoli delle prime due parti del libro inframmezzati dai capitoli della terza parte, quelli di cui si può fare a meno. L'autore non lo dichiara esplicitamente, ma lascia intendere che possa esistere una terza modalità, cioè leggere i capitoli a caso, senza un ordinamento predefinito. Non so cosa ne esca con questa terza modalità, ma sinceramente non credo nulla di buono, in ogni caso non verrà presa in considerazione questa modalità di fruizione del libro.

Non è importante descrivere con precisione la trama del romanzo, e comunque non sarebbe nemmeno facile né significativo per il modo di scrivere di Cortázar. Ciò che interessa, in questo caso più che mai, è la struttura che l'autore ha voluto dare al romanzo. Praticamente sono due versioni del libro. La prima versione, diciamo, depurata e sostanziale, anche se non si può dire che manchi né di approfondimenti, né di divagazioni; la seconda versione invece, pur se la storia di per sé non varia e non assume luci differenti, è più ricca e, specialmente, ha una sorta di controcanto nelle idee di Morelli, personaggio-autore che assume un importante ruolo solamente in questa seconda versione del libro, mentre nella prima versione è inesistente.

Quali sono le caratteristiche del primo libro e del secondo? Cosa varia? La trama rimane la stessa? Fondamentalmente i due libri sono uguali, poiché il secondo libro mantiene la sequenza dei capitoli del primo inframmezzando dei nuovi capitoli a quelli esistenti, quindi fornendo ulteriori personaggi e interpretazioni altrimenti lasciate al lettore, ma sostanzialmente lasciando invariato, a mio parere, il senso del romanzo. Ciò che effettivamente subisce una variazione è il finale: mentre nel primo libro il finale lascia immaginare una fine tragica del protagonista, nel secondo libro i capitoli ulteriori invece danno una luce più positiva alla nuova vita di Oliveira,

In definitiva, il libro è un interessante esperimento di creazione di due romanzi a partire da un unico oggetto libro, devo ammettere che prima di prenderlo in mano mi aspettavo un assemblaggio dei capitoli più complesso, con un riposizionamento dei capitoli anche in senso temporale, piuttosto che unicamente un inserimento di nuovi capitoli all'interno della struttura dei capitoli data.

Voto alla complessità di contenuti: 3/10

I contenuti non sono particolarmente complessi, la storia è lineare e solo nel secondo modo di leggere il libro ci sono inserimenti di informazioni esterne alla linea narrativa della storia.

Voto alla complessità di forma: 5/10

Il romanzo è costituito da capitoli abbastanza brevi ed eterogenei: oltre ai capitoli più strettamente narrativi che fanno procedere la vicenda dei personaggi sono affiancati capitoli che rappresentano estratti di libri e di articoli, note esplicative e storie di altri personaggi. La sequenzializzazione di tali capitoli è fissata dall'autore ed è semplice, nel senso che il libro è costruito per essere letto in due modi: solo i capitoli narrativi (il primo libro) oppure i capitoli narrativi (nella stessa sequenza del primo libro) inframmezzati dai capitoli ulteriori, in una sequenza prefissata. Questa forma fa di lui un iperromanzo [ad accessori](#).

## **Fuoco pallido, di Vladimir Nabokov**

Il libro di Nabokov è stato pubblicato nel 1962 e ha una struttura complessa, è infatti incentrato su un poema contornato da altre parti.

Il cuore del libro è "Fuoco pallido", un poema in quattro canti e della lunghezza totale di 999 versi che viene indicato nel libro come scritto da John Shade, poeta e letterato statunitense che lavora come professore universitario nell'immaginario Wordsmith College, sulla costa occidentale degli Stati Uniti. Il poema a sua volta è preceduto da una prefazione e seguito da un commento, entrambi indicati come scritti da Charles Kinbote, un enigmatico personaggio proveniente da Zembla, un immaginario paese del nord Europa, recente amico e collega di Shade nella medesima università americana. La prima persona del narratore del poema è quindi Shade, mentre la prima persona della prefazione e del commento è Kinbote.

Già dalla prefazione si scopre che i due uomini si conobbero qualche mese prima che Shade iniziasse a scrivere il proprio poema, terminato 21 giorni dopo l'inizio; e che Shade venne assassinato poche ore dopo che ebbe finito il proprio poema, lasciando il manoscritto al Kinbote che lo pubblicò successivamente con il proprio commento.

Il poema di Shade è di argomento autobiografico, e racconta gli episodi principali della vita dell'autore a partire dalla gioventù, attraverso l'incontro con la moglie, la nascita e il successivo suicidio della figlia, un attacco di cuore e la vecchiaia. Kinbote, che raccontava a Shade spesso storie della sua vita e vicende della famiglia reale di Zembla esiliata a seguito di una rivoluzione, era invece convinto che il poema sarebbe stato un'opera magnifica sulla storia degli ultimi anni del suo paese, dell'ultimo re e degli usi e i costumi di quel luogo lontano. Con disappunto scoprì, solo al termine dell'opera di Shade e poco dopo la sua morte, che il poema non trattava minimamente del suo paese, che era citato di sfuggita solo una o due volte nel poema. Questo disappunto di Kinbote è rintracciabile nella prefazione e nelle sue note del commento. In qualche modo approfittando della morte dell'amico, il commento al poema diventa in realtà l'occasione per Kinbote per narrare ai lettori le storie di Zembla.

Il commento al poema risulta quindi essere non relativo all'opera di Shade, con il quale il legame è spesso occasionale e pretestuoso, ma è piuttosto il racconto di come avrebbe dovuto essere il poema nella visione di Kinbote, è la scrittura delle storie narrate all'amico, è il racconto del rapporto e delle discussioni tra i due amici letterati, è la narrazione dell'avvicinamento del sicario che, alla fine, ucciderà Shade al posto di Kinbote, il suo reale obiettivo.



Il libro si snoda quindi su due narrazioni parallele e quasi incompatibili: il racconto di Shade della propria vita, e le note di Kinbote della sua vita, di Zembla, del suo re esiliato e del sicario che vuole ucciderlo.

Arrivando a discutere di ciò che maggiormente ci interessa, cioè della complessità del libro, si può dire che *Fuoco pallido* sia contemporaneamente un iperromanzo di contenuti e un romanzo ipertestuale.

Trattiamo prima la sua caratteristica di romanzo ipertestuale.

Ciò viene realizzata in primo luogo per la sua particolarità di essere un poema commentato: il lettore tenderà a leggere il poema e saltare alle note a mano a mano che le incontrerà durante la lettura. Ciò viene fatto in conseguenza della struttura del romanzo: anche quando il lettore comincerà a rendersi conto che il legame tra il poema e il commento si fa sempre più flebile fino a sparire quasi completamente, probabilmente continuerà ad alternare la lettura del poema al commento.

Oltre a ciò l'opera contiene molti rimandi all'interno dell'apparato di note e verso il poema, pur se questa sua caratteristica non sia predominante: il libro si può leggere ignorando i rimandi e assumendoli, dove sono indicati, semplicemente come il desiderio da parte del commentatore di creare dei legami nel testo in quel punto particolare. Il poema viene in questo modo ad assumere una posizione subordinata rispetto al commento, poiché è ormai il prodotto di un morto che non può difendersi dall'aggressione e dalla cannibalizzazione da parte del vulcanico commentatore. La foga e l'entusiasmo di Kinbote di appropriarsene e di raccontare ciò che più gli interessa fa sì che le note siano piene di rimandi: "si veda la prefazione", "si vedano anche i versi 181- 182", "si veda anche la nota al verso 894", a volte anche insistenti: "si veda, si veda immediatamente la nota ai versi 993- 995".

Passando ai contenuti, si può vedere che tutta la costruzione del libro porta a una forte connotazione di iperromanzo di contenuti. Innanzitutto per la sua architettura: si tratta di un poema scritto per l'occasione e su cui è innestato un apparato di note che narrano le storie di personaggi e di un paese immaginari. La costruzione del libro lo rende labirintico e con forti correlazioni tra le sue parti, sia in termini di complessità di forma, come detto sopra, che come complessità dei contenuti.

La presenza di un indice analitico costruito da Nabokov in cui si descrivono i personaggi e i luoghi del libro, e soprattutto del commento, permette di ricostituire le storie principali seguendone l'ordine cronologico all'interno delle note.

Le storie narrate sono realizzate tramite un dialogo continuo tra le quattro parti del libro: la prefazione, il poema, il commento e l'indice; dove le tre parti scritte da Kinbote dialogano tra di loro e con il poema, mentre quest'ultimo è piuttosto oggetto e non soggetto nel dialogo instaurato.

Le storie si intersecano tra di loro all'interno del libro: una singola storia è narrata nel poema, la vita di Shade raccontata da lui stesso; mentre tre storie principali sono presenti nella prefazione e nel commento: la vita di re Charles II di Zembla e la sua fuga all'estero dopo la rivoluzione; l'avvicinamento del sicario Jakob Gradus alla sua vittima e l'esecuzione dell'omicidio; la storia dell'amicizia tra Shade e Kinbote e le persone a loro vicine come le moglie di Shade e i colleghi di università.

Infine è fondamentale per la complessità dell'opera l'indecidibilità di certe situazioni e personaggi che obbliga il lettore a seguire la storia senza mai avere chiaro se può fidarsi di ciò che sta leggendo: Kinbote esiste davvero come personaggio oppure a sua volta è un personaggio di Shade, che ha scritto il poema e il commento, inventando la propria morte? O viceversa Kinbote ha scritto il poema e ha inventato il personaggio di Shade? Il genio letterario è Shade o Kinbote? Kinbote è davvero il re di Zembla in esilio come dichiara oppure è un mitomane? O, ancora, Kinbote potrebbe essere l'alter ego del professor Botkin, uno studioso americano di origine russa che lavora nell'università? O addirittura

Botkin è l'autore sia del poema che del commento? Jakob Gradus, l'assassino arrivato da Zembla, voleva davvero uccidere Kinbote, il re in esilio, o non si trattava piuttosto dell'americano Jack Grey che voleva uccidere il giudice Goldsworth, nella cui casa Kinbote era in affitto? Tutte queste domande rimangono in sospeso anche al termine del libro, invogliando a rileggerlo per cercare di risolvere almeno qualche dubbio. D'altronde Kinbote, nella prefazione, dichiara che il libro deve essere letto tre volte per essere compreso, e con tutta probabilità non sarà comunque sufficiente.

Voto alla complessità di contenuti: 9

Il libro di Nabokov è qualcosa di strano, di difficilmente catalogabile. Superato il primo momento in cui non si capisce bene con che oggetto si sta avendo a che fare, poi è facile immergersi nel mondo unstralunato e fantastico descritto da Kinbote, lasciandosi trasportare dalle sue paranoie e dalle sue idee fisse. Quando si intuisce che ciò che si sta leggendo può essere frutto di una mente malata è difficile riprendere il filo del discorso, e allora è facile lasciarsi trasportare in un mondo sempre meno chiaro e definito, dove la realtà, la possibilità e la finzione sono inestricabili. La complessità del libro non è tanto il risultato di molte storie tra di loro interdipendenti, come ad esempio in [La vita istruzioni per l'uso](#), ma è invece dato dall'approfondimento e dall'analisi di poche storie.

Voto alla complessità di forma: 7

Il libro presenta una struttura frammentaria, essendo costituito da un poema centrale e da un insieme di note, ma stranamente la lettura, seppur a salti tra le due parti e, spesso, all'interno del corpo delle note, non risulta frammentaria. Incredibilmente nella sua forma discontinua il libro possiede una unità e una omogeneità che fanno ben sopportare i rimandi e le ricerche, ricerche che si effettuano perché così richiede Kinbote, il commentatore, o perché non si è sicuri di ciò che si è letto molte pagine prima o perché si riscontrano delle incongruenze.



# Cosiddetti iperromanzi che iperromanzi non sono

In questo breve saggio non verranno analizzati in modo approfondito dei veri e propri romanzi complessi, piuttosto verranno trattati brevemente alcuni romanzi che sono indicati da qualche parte essere degli iperromanzi, ma che noi pensiamo siano dei normali romanzi senza particolari caratteristiche di complessità. A ogni romanzo verrà assegnato al solito il voto di complessità dei contenuti. Ovviamente, per la sua struttura, il saggio rimarrà aperto a ulteriori sviluppi, infatti a mano a mano che verranno scoperti libri indicati come iperromanzi che non corrispondono alla nostra idea di romanzo complesso verranno inseriti nell'elenco. Ciò permetterà, seppure in modo empirico, di arrivare a una definizione attraverso gli esempi di che cosa è e che cosa non è un romanzo complesso.

## **L'uomo nell'alto castello, di Philip K. Dick**

Analizzeremo il romanzo di Philip Dick "The man in the high castle", pubblicato nel 1962 e precedentemente tradotto in italiano col titolo di "La svastica sul sole". Si tratta di un'ucronia, cioè è una storia basata su ipotesi fittizie: nella fattispecie narra dei fatti accaduti in America del nord supponendo che le forze dell'Asse abbiano vinto la seconda guerra mondiale e abbiano sottomesso il mondo. Gli Stati Uniti d'America sono divisi in quattro parti: gli stati della costa est sono sotto il controllo tedesco, gli stati della costa ovest sono sotto il controllo giapponese, gli stati del sud sono semi-indipendenti e gli stati delle montagne rocciose fungono da cuscinetto tra le due superpotenze.

Il libro narra le storie ambientate in California e negli stati centrali di Frank Frink, un ebreo; di sua moglie Juliana Frink; di Nobusoke Tagomi, funzionario del Giappone in California; di Robert Childan, antiquario, e di Baynes, tedesco oppositore del regime nazista. Le storie dei personaggi sono narrate alternativamente e hanno poche correlazioni tra di loro. Una parte importante nella trama hanno infine due libri: "I Ching", il libro utilizzato come oracolo nella cultura giapponese, e un libro illegale, "La cavalletta non si alzerà più", che a sua volta narra di un mondo ipotetico in cui i vincitori della seconda guerra mondiale sarebbero gli Stati Uniti d'America e la Gran Bretagna.

Dopo questa sommaria presentazione del libro possiamo analizzarne i contenuti. La prima domanda da porsi è: perché questo libro viene spesso indicato essere un iperromanzo, oppure romanzo complesso nella nostra accezione? Sinceramente, non lo so. Gli argomenti a favore, mi sembra, potrebbero essere tre.

Il primo argomento riguarda la costruzione del libro con le storie dei vari personaggi che si intrecciano tra di loro e si avvicinano nelle pagine. Questo porta ad avere una costruzione frammentaria del mondo che è succeduto alla fine della seconda guerra mondiale, poiché il contesto in cui si svolge il romanzo viene spiegato, in modo abbastanza sommario, solo oltre la metà del libro. La struttura del libro con i racconti degli eventi dei singoli personaggi non presenta però particolarità di rilievo: la sequenza temporale dei diversi brani è cronologica, i diversi racconti si alternano ma rimangono tra di loro relativamente indipendenti. Tutto ciò, come ci ha spiegato Piero Fabbri in un saggio precedente, non può essere considerato una novità, nemmeno 1962, anno di uscita del romanzo.

Il secondo argomento potrebbe essere ciò che Dick ha dichiarato in una intervista: che ha utilizzato per lo sviluppo della trama, in alcuni passaggi importanti, il libro dei I Ching per farsi indicare la strada da prendere. Questo potrebbe in qualche modo richiamare il filone dei romanzi combinatori (che tratteremo in un prossimo saggio), cioè romanzi costruiti permutando in modi diversi un numero finito di elementi di base. La caratteristica di questo tipo di romanzi è però quello di presentare più storie ottenute da varie combinazioni di elementi di base, mentre nel caso in questione ciò che leggiamo è semplicemente una possibile sequenza di eventi casuali su cui è stata costruita la storia. Insomma: se la trama è stata costruita da Dick tramite I Ching oppure in preda alla droga o ancora perché si tratti di una storia vera, ebbene, questo non può e non deve avere alcuna importanza sul fatto di chiamare romanzo complesso la sua opera.

Infine il terzo possibile argomento riguarda proprio l'ipotesi di partenza del romanzo: poiché tutto il mondo del libro parte dal presupposto che la seconda guerra mondiale abbia avuto dei vincitori diversi da quelli reali, si potrebbe considerare il romanzo come facente parte di un mondo parallelo, alternativo e possibile nell'insieme infinito dei mondi virtuali, così come era stato descritto da Borges nel racconto "Il giardino dei sentieri che si biforcano". Non mi sembra proprio che Dick abbia voluto, a differenza di Borges, descrivere l'universo come insieme di tutti gli infiniti mondi ottenibili realizzando tutte le scelte possibili che di volta in volta si presentano. Piuttosto, Dick ha voluto descrivere un mondo possibile, altrettanto reale rispetto all'attuale, ma differente e comunque unico, segregando il mondo ottenibile variando le ipotesi iniziali alla sfera della fantasia, come è per il mondo non nazista descritto nel libro proibito della "cavalletta". Quindi, in modo simile al punto precedente, Dick è interessato alla singola realizzazione, al singolo mondo, trascurando tutti i mondi paralleli, contemporanei e fittizi, in questo modo evitando la lezione di Borges.

#### Complessità di forma: 0/10

Si tratta di un normale libro che deve essere letto in modo sequenziale.

#### Complessità di contenuti: 3/10

Non si ravvisano particolarità che lo pongano a un livello superiore rispetto a un normale romanzo del novecento. L'unico artificio complesso utilizzato è di avere storie più o meno contemporanee che si sviluppano parallelamente e vengono narrate in modo alternato.

In definitiva, personalmente ritengo che "L'uomo nell'alto castello" non debba essere considerato un romanzo complesso. Probabilmente il termine iperromanzo viene spesso malinteso, oppure semplicemente si ritiene che faccia effetto associare in una recensione o un riassunto il termine "iperromanzo" a un qualche romanzo nemmeno troppo complesso, magari solo perché contiene qualche storia intrecciata. Durante le prossime analisi non cascherò in questo vile tranello, in futuro verrà creato in questa pagina un elenco di titoli di libri che sono stati definiti da qualche parte come iperromanzi pur non avendone le caratteristiche, evitando così di perdere tempo per farne una analisi completa.

#### **Centuria, di Giorgio Manganelli.**

#### Voto alla complessità dei contenuti: 2/10

Il libro non è propriamente un romanzo, piuttosto è un insieme di 100 (in realtà di più) brevi brani, circa una pagina ognuno, in cui si descrive un personaggio. I brani sono indipendenti e conclusi, ognuno è un romanzo di per sé, conciso, netto, centrato su un singolo personaggio, possono essere letti ognuno per conto suo e non esiste la possibilità di avere una sequenza di lettura. Il libro potrebbe essere avvicinato maggiormente a un catalogo di personaggi e le loro gesta piuttosto che a un romanzo

classico. Proprio per questa loro indipendenza spinta non è possibile vedere una struttura o un significato al di sotto dei singoli brani (o meglio, Manganelli ha fatto in modo che non esistesse un senso sotteso al libro).

### **Palomar, di Italo Calvino.**

#### Voto alla complessità dei contenuti: 2/10

Analogamente al libro precedente di Manganelli, il romanzo di Calvino è costituito da elementi brevi e tra di loro indipendenti; in questo caso si tratta delle storie di un singolo personaggio, Palomar, un uomo alle prese con alcuni momenti della vita quotidiana e che li vede in un'ottica molto più ampia, cosmica. Analogamente al libro di Manganelli, l'impossibilità di scorgere un disegno sotteso alla semplice elencazione di situazioni differenti e alla presentazione di vari punti di vista sul mondo non ci permette di assegnare un'alta complessità al libro. In realtà, comunque, una struttura sottesa al romanzo esiste: si tratta di una struttura ternaria, dove il libro è diviso in tre parti, ognuna di esse è divisa in altre tre parti, a loro volta divise in tre paragrafi. La posizione di ogni paragrafo all'interno del libro definisce, attraverso alcune regole, il contenuto del paragrafo e il modo in cui è scritto. Tutta la struttura data al libro lo rende quindi un esempio di letteratura combinatoria, argomento che verrà trattato più esaurientemente in un prossimo saggio e che, a nostro avviso, non porta alla costruzione di un romanzo complesso, piuttosto permette di dare una architettura omogenea e matematica al libro. La letteratura combinatoria rimane confinata alla modalità di costruzione del romanzo, di per sé non si esprime a livello di contenuti, come invece dovrebbe avvenire nel caso dei romanzi complessi.

### **Il castello dei destini incrociati, di Italo Calvino**

Arduo compito descrivere il motivo del perché il Castello non sia un iperromanzo, visto che Calvino stesso, inventore del termine "iperromanzo", lo annoverava in questa categoria. Il libro è costituito da due gruppi di storie, ogni gruppo è un insieme di più storie, ogni storia è narrata a partire da una sequenza di carte dei tarocchi, il tutto infine è realizzato in modo che un mazzo completo di carte sia utilizzato per raccontare tutte le storie appartenenti a un gruppo e facendo sì che le varie storie si intersechino avendo in comune alcune carte. Nel mazzo gli arcani (le figure) rappresentano i personaggi, mentre i semi rappresentano le azioni, e il narratore interpreta le carte che a mano a mano vengono scelte dai diversi personaggi che raccontano, in questo modo silenzioso, le proprie storie, e le ricostruisce nel libro.

Si tratta di un libro di narrativa combinatoria, cioè un libro realizzato a partire da alcuni elementi definiti a priori (i tarocchi) e combinati in vario modo per potere ottenere una narrazione. Già nel saggio su ["La vita, istruzioni per l'uso"](#) di Perec avevo espresso i miei dubbi sulla correttezza di chiamare iperromanzo un libro di narrativa combinatoria se non era accompagnato da altre caratteristiche. Secondo me si tratta semplicemente di un modo come un altro, magari maggiormente definito ed esplicitato di altri, di costruire una storia, una scelta dell'autore che di per sé non differenzia il libro da qualsiasi altro libro, sia esso autobiografico, generato a partire da una storia reale oppure scaturito dall'immaginazione dell'autore.

Detto ciò, ricercando le caratteristiche che Calvino ha definito basilari per un iperromanzo, si vede che per "Il castello" sono effettivamente presenti, in particolare perché il libro funziona da macchina per moltiplicare le narrazioni, perché le diverse storie si intersecano, e perché le storie agiscono in un contesto che da esse è determinato. Il fatto è che tutto ciò rimane come chiuso all'interno del libro, come se fossero idee incastonate a forza dall'autore nella narrazione, frutto quasi di una operazione di ingegneria letteraria. Non si tratta di idee vive, che effettivamente fanno crescere il libro al di fuori dei

suoi normali confini e da cui trasbordano, come capita ad esempio per il già trattato "La vita istruzioni per l'uso" di Perec.

Una caratteristica secondo me fondamentale dell'iperromanzo è: nessuno ti deve spiegare che quello è un iperromanzo, non ci sono regolette come quelle di Calvino da soddisfare, o spiegazioni esterne che tengano: il lettore, leggendolo, deve capire che ha in mano qualcosa di più di un normale romanzo, qualcosa che ne supera i normali confini.

Ecco, la differenza tra romanzo e iperromanzo secondo me sta, oltre che nei punti elencati da Calvino, proprio nello spazio occupato dal libro: se il libro utilizza le idee espresse da Calvino in "Lezioni americane" per diventare vivo, straripante oltre le proprie pagine e in grado di coinvolgere e travolgere il lettore, allora si tratta di iperromanzo; se il libro è chiuso in quelle poche regole che lo costringono, se non stimola la fantasia del lettore e non gli permette una visione ampia, più ampia dei contenuti del libro, allora si tratta di un normale romanzo. Purtroppo per Calvino il suo libro, a mio parere, non ha la forza necessaria per costruirsi un mondo proprio, essendo troppo freddo, troppo tecnico per attirare il lettore al proprio interno.

Voto alla complessità dei contenuti: 4/10

Il libro risponde ai requisiti dell'iperromanzo posti dall'autore, e rispetta le stringenti regole che esso si è autoimposto, ma non riesce a scavalcare la barriera dell'iper, rimanendo quindi un buon romanzo.

## Afternoon, a story, di Michael Joyce

Questa analisi tratta della prima opera ipertestuale di tipo romanzesco che abbia avuto un certo successo commerciale e di critica. Vista la particolarità dell'opera, e la sua scarsa fama almeno in Italia, sarà necessario fornire prima alcune informazioni su di essa.

È stata pubblicata la prima volta nel 1987 in formato di floppy disk per un numero limitato di utenti, nel 1989 i contenuti dell'opera si sono stabilizzati e le successive edizioni sono state realizzate per includere delle variazioni nel programma di supporto agli ipertesti del romanzo. L'edizione attualmente acquistabile è del 1992 e sembra essere disponibile solo presso il sito dell'editore, la Eastgate Systems, con acquisto tramite internet e in lingua inglese. Navigando su internet sembra che sia stata disponibile per qualche tempo anche un'edizione tradotta in italiano e pubblicata da Elettrolibri, ma non essendo più rintracciabile la casa editrice ritengo che abbiano chiuso e non sia più disponibile l'opera in italiano.

L'edizione attuale si presenta come un CD contenente un programma di setup che installa il programma sull'hard disk del computer: il tutto si riduce a una occupazione di circa 1 megabyte sul computer, poiché non sono state fatte variazioni sostanziali dal tempo in cui era venduta su un floppy disk come supporto. Una volta installata l'opera può essere utilizzata senza che sia più necessario il CD.

L'opera è stata realizzata utilizzando l'applicativo Storyspace sviluppato dall'autore Michael Joyce insieme a Jay David Bolter e John B. Smith, prodotto dalla Eastgate Systems e attualmente in commercio. In un prossimo saggio magari recensirò l'applicativo, per ora vi basti sapere che si tratta di un unico programma che serve sia per lo sviluppo che per la fruizione di ipertesti in locale sul computer, è nato circa nel 1990 e praticamente non ha subito evoluzioni da allora; per questo motivo l'interfaccia è molto datata e l'usabilità molto inferiore agli standard a cui siamo abituati oggi.

La terminologia che utilizzerò d'ora in avanti per ciò che riguarda i romanzi ipertestuali sarà la seguente.

- Un nodo identifica una pagina dell'opera, da cui sarà possibile uscire tramite uno o più link. Nodo e pagina verranno utilizzati con il medesimo significato.
- Un link è un collegamento logico che permette di raggiungere, a partire da un dato nodo, un nodo di destinazione differente. Più link possono partire da un nodo, e un nodo può essere raggiunto tramite più link.
- Le hotword sono le parole o stringhe a cui è associato un link, cliccando su una hotword si seguirà il link e si visualizzerà il nodo di destinazione. Un link può essere associato anche a una immagine, anche se non è il caso di "Afternoon".

Passiamo ora a qualche informazione relativa all'aspetto con cui si presenta l'opera "Afternoon – a story". Essa è completamente testuale, quindi non contiene immagini nè sonoro. La finestra dell'applicativo è di dimensioni ridotte rispetto agli attuali schermi e ogni singolo nodo è completamente contenuto all'interno della finestra (circa 18 righe per un'ottantina di caratteri). Ognuno dei più di 500 nodi è identificato da un titolo.

I link di uscita da una pagina possono essere di diversi tipi:

- un link di default sempre presente, cioè da una pagina premendo il tasto enter oppure cliccando qualsiasi parola che non sia una hotword o lo sfondo della pagina si raggiunge una pagina successiva;
- eventualmente dei link associati a delle hotword: cliccando sulla singola hotword si raggiungerà una pagina ad essa associata.
- eventualmente dei link associati ai tasti “Yes” e “No” presenti sull'interfaccia; questi tasti rappresentano le risposte a domande che possono essere presenti sulla pagina, in caso contrario portano al nodo di default;
- eventualmente dei link associati a delle parole singole che il lettore può scrivere dentro una finestra di input; analogamente ai tasti “Yes” e “No” rappresentano delle risposte a eventuali domande contenute nel nodo.

È da notare che i link sopra elencati possono essere attivi o disattivi a seconda che si siano attraversati, in precedenza, dei particolari nodi; ciò significa che una stringa può essere una hotword se si è passati da un dato nodo oppure essere del normale testo se non si è passati da quel nodo.

Le ultime particolarità dell'interfaccia sono un tasto che permette di tornare al nodo precedentemente visitato e la possibilità di aprire una finestra con la sequenza dei nodi visitati durante la lettura, in modo da potere tornare a uno qualsiasi di essi. Infine, è possibile salvare la posizione raggiunta nella lettura dell'opera, compresa la sequenza dei nodi attraversati.

Siamo finalmente arrivati ai contenuti dell'opera, e qui il lavoro di analisi aumenta di difficoltà. E di imbarazzo. Primo, perché l'opera è studiata per essere fruibile realizzando diversi percorsi all'interno dei nodi, di conseguenza cambia il significato dell'opera a seconda del percorso che ha seguito il lettore. Ma il secondo motivo, molto più importante, è che per potere avere molteplici storie all'interno dell'opera in conseguenza della navigazione attraverso link e nodi, l'autore ha creato molti nodi e molti link che li uniscono. I nodi contengono dei testi brevi e molto frammentari, proprio per permettere la loro consistenza se attraversati provenendo da sequenze di nodi non facilmente predicibili a priori. I testi non raccontano quindi storie, o sequenze di avvenimenti, ma pensieri, immagini, senza una collocazione temporale precisa. Per lo stesso motivo ogni nodo è scritto in modo ambiguo, generico, magari senza indicare il soggetto o l'oggetto ma con dei semplici “io”, “lui” o “lei”.

In definitiva: la lettura dell'opera risulta molto difficile, il lettore deve interpretare i vari nodi che incontra e impegnarsi a dare un senso alla loro sequenza, anche se a volte il senso non sembra essere presente nel testo. Per rendere ancora più evidente la richiesta dell'autore di un contributo attivo da parte del lettore alla costruzione del significato, Joyce ha deciso di non indicare in modo grafico le hotword all'interno del testo. Questa assenza di chiari segnali, dice l'autore, non sono un tentativo di infastidire il lettore, ma piuttosto un invito a leggere in modo inquisitorio, giocoso e in profondità, e suggerisce di cliccare sulle parole che più interessano o invitano il lettore.

Come detto, le hotword non sono visualizzate diversamente dalle normali parole del testo, quindi a priori non è possibile dire quale stringa sia una hotword se non cliccando e verificando se si raggiunge un nodo diverso da quello di default. Esiste anche la possibilità di aprire una finestra che raggruppa tutti i link di uscita dal nodo su cui ci si trova e, volendo, di seguire uno qualsiasi di questi link. Ciò in teoria permette al lettore di verificare facilmente se sulla pagina ci sono delle hotword da seguire, piuttosto che schiacciare come un forsennato ogni singola parola per vedere se porta a un nuovo nodo. In pratica è la sconfitta dell'ipertesto: aprire una finestra diversa dalla finestra del racconto significa uscire dal racconto stesso, porsi in una posizione esterna al racconto e guardare la sua struttura per



scegliere una strada: è quanto di più freddo e di più lontano da una lettura coinvolgente possa venire in mente.

Quando termina il romanzo? Quando il lettore non ha più voglia di continuare, o quando si accorge che la storia non progredisce, o quando per la terza volta ritorna sul medesimo nodo e si stufa di stare perdendo tempo.

Riassumiamo: l'opera è costituita da una grande massa di testi molto brevi, questi sono tra di loro scarsamente correlati e anche le hotword da cui un nodo è raggiungibile spesso sembrano slegate dal contenuto del nodo di arrivo, quindi in definitiva il lettore non ha la possibilità di decidere la storia ma piuttosto la subisce; inoltre, non essendoci ambientazione né collocazione temporale di ciò che è riportato nel testo, facilmente il lettore perde il controllo di "dove si trova" all'interno dell'opera, e ancor più facilmente ci si dimentica che cosa si è letto, in questo aiutati dalla scarsità di un senso nella lettura e nella sequenza dei nodi.

Nelle analisi precedenti, relativi a romanzi o iperromanzi, ho sempre cercato di analizzare la struttura dell'opera, evitando di dare giudizi sui contenuti o sullo stile di scrittura. In questo caso non è possibile, nel senso che la forma è indubbiamente quella del romanzo ipertestuale, i contenuti invece sono di difficile interpretazione e, sinceramente, la sensazione che mi assale come lettore dall'inizio alla fine è di estrema freddezza, di costruzione mentale curatissima ma senza attrattive, senza anima.

Concludo l'analisi esprimendo un dubbio. Prima c'era il libro, quello che tutti conosciamo con le pagine e la sua rassicurante lettura sequenziale, poi la tecnologia ha permesso di realizzare in modo semplice gli ipertesti, che potenzialmente erano già possibili con i normali libri, ma la realizzazione era più complessa. Nel momento in cui qualcuno ha provato a realizzare tramite ipertesti un'opera letteraria, perché cercare di realizzare al primo tentativo qualcosa di così difficile come un'opera ipertestuale che avesse un senso per qualsiasi percorso al suo interno? Perché cercare di produrre un'opera che a seconda dei percorsi cambiasse radicalmente di significato? È come se i fratelli Wright avessero cercato di sorvolare l'oceano Atlantico con il primo volo del loro aereo a motore: probabilmente non avrebbero raggiunto la notorietà, oltre a non raggiungere l'America.

Quello che ha prodotto Joyce è, a mio parere, un'opera illeggibile. Un'opera che è sicuramente importante da un punto di vista teorico, ma che non ha alcuna possibilità di potere essere fruita e apprezzata, infatti non ha avuto alcun successo commerciale. E ritengo che sia stata dannosa alla causa dei romanzi ipertestuali: lo vedremo nelle analisi che seguiranno, ma i romanzi ipertestuali che finora ho incontrato sono tutti dei tentativi di fare qualcosa di strano, di nuovo, dimenticandosi della letteratura che è stata finora e, quel che è peggio, dimenticandosi del lettore e del piacere che quest'ultimo potrebbe volere ottenere dalla lettura. Ho l'impressione che sia oramai assodato che un romanzo ipertestuale debba essere un magma di frammenti sparsi, il più possibile strani per simulare profondità di pensiero, senza nessun costrutto e senso. Questo, ovviamente, ha escluso i romanzi ipertestuali da qualsiasi possibilità di essere apprezzati da qualcuno che non sia un esperto dell'argomento (e comunque nessuno mi ha ancora tolto l'idea che gli esperti dell'argomento dicano che certe opere siano fondamentali perché le vedono dal punto di vista teorico e non dal punto di vista letterario). E, purtroppo, ha infilato i romanzi ipertestuali in un tunnel da cui non sono ancora riusciti ad uscire producendo un'opera letteraria degna di questo nome.

#### Voto alla complessità di contenuti: 5/10

I contenuti sono complessi: dialoghi, stati d'animo, poesie, brani di altre opere, brevi avvenimenti. Sinceramente però ho dei problemi a dire che l'opera sia complessa nel suo insieme, proprio per la sua

estrema frammentarietà e, personalmente, per l'impossibilità di estrarne qualche sensazione, qualche emozione. Di nuovo sto parlando dello stile di scrittura, e non mi sto attenendo strettamente ai contenuti dell'opera, ma questo, ritengo, è dovuto al fatto che in un'opera così complessa come è un romanzo ipertestuale, la forma e la sostanza possono essere divisi ancora meno che in un romanzo normale. Probabilmente l'estrema complessità di un iperromanzo di questo tipo lo rende così fragile che, se non è scritto e costruito più che bene, l'intera struttura non regge il proprio peso e ne risulta un'opera senza qualità letterarie.

Voto alla complessità di forma: 8/10

L'opera ha indubbiamente forma di iperromanzo, poiché la sensazione è proprio quella di avere tutto il contenuto a disposizione, che accade nel medesimo istante e che deve solo essere scoperto a poco a poco. Ciò che secondo me non rende la forma efficace come potrebbe essere è la (apparente?) casualità dei nodi e dei link: la maggior parte delle volte ci si trova spiazzati nel raggiungere un nodo poiché non se ne comprende il nesso con il nodo precedente, e questa sensazione vale a maggior ragione quando si segue il link legato a una hotword: non si capisce perché dal nodo precedente e seguendo quella specifica hotword si debba giungere a un nodo slegato da tutto ciò. La sensazione del lettore è di essere sbalottato a caso in un ammasso di frammenti senza senso. Il tipo di iperromanzo, nella nostra terminologia, è [a tessere](#).

Dicevo che l'analisi dell'opera è fonte di imbarazzo, perché è uso, nella comunità degli studiosi, parlare positivamente dell'esperimento di Michael Joyce con il primo romanzo ipertestuale. Purtroppo questo giudizio positivo non mi trova d'accordo, non solo per l'opera in sé, ma specialmente perché il risultato di questo primo esperimento fallito ha affossato fino ad ora tutta la letteratura ipertestuale.

La speranza, dopo questa prima analisi, quindi è di leggere in futuro un iperromanzo ipertestuale che sia piacevole, che faccia capire come può essere scritto un romanzo ipertestuale e quali potenzialità abbia, se ne ha, in modo da esplorare le possibilità di questo nuovo modo di organizzare i contenuti di una storia. Solo in un secondo tempo vorrei leggere qualcosa di sperimentale, di strano e di spiazzante. Joyce, quello vero, James, ha scritto *Finnegan's Wake* dopo avere scritto *Dedalus*, ed entrambi sono stati scritti dopo Dostoevskij. Mi chiedo perché Joyce l'altro, Michael, abbia deciso di fare degli esperimenti estremi con un mezzo che ancora non conosceva, ha cercato di costruire qualcosa di mai visto e mai sentito prima ancora di avere padroneggiato la tecnica. Questo, secondo me, è il motivo principale per cui i romanzi ipertestuali hanno avuto così poco successo finora: si è formata l'opinione per colpa di Michael Joyce, tra gli scrittori di romanzi ipertestuali, che il risultato debba per forza essere qualcosa di illeggibile.



# Chi ha ucciso David Crane?, di Fabrizio Venerandi

Quintadicipertina è una casa editrice creata esplicitamente per la letteratura su supporto digitale, intesa come letteratura che non potrebbe esistere su un supporto diverso. I racconti e romanzi pubblicati sono quindi di tipo non sequenziale, con l'utilizzo di link ipertestuali per la loro navigazione e in formato epub, mobi oppure pdf, quindi espressamente realizzati per la lettura su ebook o PC.

Le opere attualmente in catalogo sono iperromanzi dove nelle unità testuali il lettore deve scegliere tra alcune possibilità permesse per potere proseguire il racconto. Nel linguaggio di Quintadicipertina le opere sono chiamate Polistorie, per la loro caratteristica di unire in un'unica opera più storie alternative tra di loro.

Noi invece continueremo a chiamare romanzo ipertestuale (o semplicemente romanzo) l'insieme di tutte le unità testuali di un'opera tra di loro unite per mezzo di link. Chiameremo d'ora in poi "storia singola" la sequenza delle unità testuali che vengono attraversate a partire dall'unità genitrice (eventualmente più di una) di tutte le storie, realizzando perciò una scelta per proseguire il racconto tutte le volte che risulta necessario, fino al termine del romanzo, cioè fino a un'unità testuale da cui non è possibile compiere scelte e proseguire ulteriormente. Giunti alla fine, per continuare a leggere altre storie singole, bisognerà ricominciare da un'unità testuale precedente (dall'unità testuale iniziale oppure da una intermedia alla storia, dando in quest'ultimo caso per scontata la prima parte della storia singola già percorsa) e da lì riprendere a leggere una nuova singola storia compiendo delle scelte differenti. La singola storia risulta essere quindi un'istanza di percorso, all'interno del romanzo ipertestuale, dalla prima unità testuale fino a un'unità testuale terminale. È abbastanza difficile da spiegare, ma il concetto è piuttosto semplice, spero.

La prima opera che recensiamo di Quintadicipertina è Chi ha ucciso David Crane? di Fabrizio Venerandi. Si tratta, apparentemente, di una storia "[a possibilità](#)", ha un'unica pagina di inizio della storia e un numero ridotto di pagine di fine (tre? quattro? è sempre difficile essere precisi con gli iperromanzi). Il romanzo è narrato in prima persona dal protagonista, che propone al lettore di volta in volta le scelte per proseguire nella lettura della singola storia.

All'inizio della storia il lettore viene a trovarsi in una situazione pericolosa per il protagonista, e immediatamente gli viene proposta una scelta importante: proseguire la storia attuale oppure ricordare i fatti precedenti per capire, in un lungo flashback, il motivo per cui il protagonista si trova in quella situazione. La scelta è importante dal punto di vista della narrazione poiché, nel caso venga scelto di vivere la storia attuale, non sarà più possibile tornare a leggere il flashback (a meno di ricominciare il romanzo dall'inizio). Viceversa, la scelta di leggere il flashback permetterà, al suo termine, di riprendere gli avvenimenti "attuali" e di leggere la vicenda iniziata nella prima pagina.

Questa prima considerazione ci porta a identificare un punto importante di Chi ha ucciso David Crane?: le scelte offerte al lettore, al termine delle pagine, hanno conseguenza principalmente sulla narrazione e, parzialmente, sulla sequenza delle azioni del protagonista, hanno molta meno influenza, invece, sugli avvenimenti della storia o sul destino dei personaggi. La scelta dell'autore è quindi stata di lavorare, tramite i link, sul "romanzo" e non sulle vicende della storia narrata. Vedremo in futuro, nell'analisi di un altro romanzo ipertestuale dello stesso editore, che la scelta può essere opposta: le

scelte del lettore hanno influenza sulle vicende della storia narrata e non riguardano, invece, la narrazione in sè.

Proviamo a seguire le varie parti del romanzo, verificandone il funzionamento dal punto di vista della struttura ipertestuale. Abbiamo detto che la prima pagina permette di scegliere tra un link che porta a un lungo flashback e un link che porta alla conclusione della vicenda: noi seguiremo il flashback.

Il flashback è costituito, in una prima parte, da una serie di pagine che portano il lettore, attraverso una sequenza di pagine dipendenti dalle scelte realizzate, a giungere a una unica pagina di termine della prima parte. Le pagine sono associate a parti di narrazione, e le scelte del lettore non influenzano la vicenda ma unicamente quali pagine e in quale ordine sono attraversate nella storia singola.

La seconda parte del flashback consiste nell'arrivo del protagonista/narratore in un'università e nel suo vagabondare nell'edificio alla ricerca di informazioni. In questa parte viene utilizzata una assegnazione topografica delle pagine, cioè molto spesso una pagina è dedicata a un locale dell'università e ogni link che porta fuori dalla pagina è relativo a una porta o comunque un passaggio fisico che permette di spostarsi in un altro locale. Altri link inoltre sono associati a oggetti presenti nel locale, permettendo così al lettore di andare su pagine che gli forniscono maggiori informazioni su alcuni oggetti. Questa parte del romanzo è costituita da un grande numero di pagine e da un numero ancora maggiore di link che interconnettono le pagine, realizzando un vero e proprio labirinto.

Al termine del flashback la storia si ricongiunge con la conclusione che poteva essere anche raggiunta direttamente dalla prima pagina. La conclusione è costruita come la prima parte del flashback: pagine che il lettore percorre scegliendo un numero ridotto di link, con la particolarità che il passaggio oppure no su una determinata pagina influisce sul prosieguo della storia, in particolare sulle ultime pagine dell'intero romanzo.

Lo studio del romanzo di Venerandi ci offre due spunti di discussione.

Il primo riguarda le possibilità del formato epub. L'autore ha costruito una storia che ha un punto di snodo che ne varia il finale: il finale è diverso se il lettore, durante la narrazione, passa da una certa pagina oppure se non ci passa. Se il romanzo ipertestuale fosse stato sviluppato su un sito web, in linguaggio php o asp, sarebbe stato semplice gestire il passaggio utilizzando una variabile di ingresso, viceversa la povertà dell'epub, analoga a quella dell'html, ha costretto l'autore a sdoppiare un gran numero di pagine con l'unico scopo di mantenere su una sequenza di pagine l'informazione "pagina di snodo attraversata" e sull'altra sequenza l'informazione "pagina di snodo non attraversata". Questo significa che il romanzo avrebbe potuto contenere, forse e a fatica, due o tre pagine di snodo, ma non di più perchè la gestione delle troppe pagine replicate sarebbe stata difficilmente realizzabile.

Insomma: l'epub è un formato che fa egregiamente il suo lavoro di formattazione e presentazione di informazioni testuali e permette (fortunatamente) la gestione degli iperlink, non è però stato studiato espressamente per gestire romanzi ipertestuali un po' complessi. Per fare questo lo scrittore dovrà adeguarsi alle sue limitazioni, eventualmente ingegnandosi come Venerandi per ottenere risultati complessi, se vorrà scrivere dei romanzi ipertestuali leggibili su ebook.

Il secondo spunto è invece relativo alla parte intermedia del romanzo, quando il protagonista si trova all'interno del labirinto di locali dell'università; abbiamo detto che stanze e corridoi dell'università hanno un equivalente nelle pagine, e le porte e i passaggi un equivalente nei link del romanzo ipertestuale. L'intenzione dell'autore era (penso) di riprodurre lo spaesamento del protagonista in un

luogo sconosciuto e intricato, alla ricerca di informazioni senza avere alcun indizio di dove avrebbe potuto trovarle. Lo stesso spaesamento che avrebbe dovuto provare il lettore di fronte a un dedalo di pagine in cui perdersi. La sensazione che ho avuto io è stata la stessa che si ha di fronte a un dialogo trascritto fedelmente: tutti gli scrittori sanno che, per scrivere un dialogo interessante, non si può semplicemente trascrivere un dialogo reale. Il motivo è che ciò che è naturale nella realtà suona invece falso e noioso se viene letto, per questo motivo un buon dialogo letterario deve essere costruito attentamente affinché suoni "vero".

Uguale cosa a mio parere vale per il labirinto di stanze e corridoi del romanzo: l'autore si è sicuramente costruito una mappa dell'università, magari ha utilizzato la vera mappa di una università, magari le stanze e i passaggi nel romanzo corrispondevano a quelle reali. Ma una cosa è trovarsi in una stanza con tre porte, altra è leggere "entro in una stanza con una porta a nord, una a est e una a sud-ovest". Nella realtà non succederà mai di sbagliarsi e infilarsi nella porta da cui si è appena entrati, nel romanzo invece questo può accadere (e accade con una certa frequenza). Con un po' di attenzione nella realtà si possono assumere dei riferimenti e muoversi fino ad avere una buona sensazione su dove ci si trova, nel romanzo questo è molto più difficile, forse impossibile, a meno di costruirsi una mappa delle stanze mentre le si percorrono. Nella realtà, poi, è facile entrare in una stanza e, capendo di esserci già stati, uscirne immediatamente, nel romanzo invece non è così semplice gestire il fatto che, se si è entrati in una stanza dalla porta a sud-est (a patto di ricordarselo) bisogna uscirne dalla porta a nord-ovest.

Penso perciò che sia necessario, per creare uno spaesamento del lettore analogo a quello del protagonista, uscire dalla trasposizione della realtà pura e semplice e costruire una struttura letteraria che la riproduca non nella forma ma nelle sensazioni prodotte.

Personalmente, dopo un po' che vagavo nel labirinto senza riuscire a raccapezzarmi e rifiutandomi di disegnare una mappa del luogo (per il motivo che non l'avrei mai fatto nel mondo reale), ho iniziato a percorrere il romanzo disinteressandomi dei link, muovendomi pagina dopo pagina in modo sequenziale e cercando di trovare qualche indizio nel testo che mi facesse capire che ero incappato in qualcosa di importante per la narrazione. Solo in questo modo sono uscito dall'abbraccio mortale (per il romanzo ipertestuale) del labirinto.

Le considerazioni fatte per il labirinto dell'università sono generalizzabili: la struttura dell'ipertesto ci fornisce possibilità nuove rispetto al normale romanzo, sarà importante capire e provare in quale modo queste possibilità possono essere usate al meglio.

#### Voto alla complessità di contenuti: 6/10

I contenuti sono complessi in tre modi diversi: per la possibilità di avere due finali differenti (dipendenti dall'aver attraversata oppure no una specifica pagina durante la lettura), per la presenza del labirinto dell'università in cui il protagonista si perde, per la possibilità di scegliere la sequenza delle pagine da leggere (con il possibile risultato di non attraversare alcune pagine del romanzo).

La possibilità di avere finali diversi è sicuramente un punto a favore importante del racconto, e penso che la scelta di avere solo due possibili finali sia un fattore positivo: il lettore non si trova nella situazione, al termine del romanzo, di dovere navigare avanti e indietro per cercare di esaurire tutte le possibili strade che il romanzo gli offre, magari confondendo tra loro situazioni che non appartengono alla stessa storia singola. I due finali, entrambi ben studiati dall'autore, rendono quindi più vivo e intrigante il libro: sarebbe stato sicuramente difficile realizzare un numero più alto di finali che risultassero tutti interessanti alla lettura e coerenti con la storia.

Il labirinto di pagine invece, pur permettendo di realizzare una molteplicità di percorsi all'interno del racconto, mi è sembrato appesantire inutilmente la parte centrale del libro, rendendo faticosa la lettura e obbligando il lettore ad assumere dei punti di ancoraggio esterni alla narrazione per riuscire a

districarsi (ad esempio facendo una mappa dell'università, o dimenticando i link e scorrendo sequenzialmente le unità testuali del romanzo).

Infine la possibilità di vagare tra le pagine seguendo i link: può cambiarne la sequenza, alcune pagine possono essere attraversate oppure no, ma in definitiva non cambia il senso della storia, agendo solo sul livello narrativo del racconto.

#### Voto alla complessità di forma: 7/10

La complessità della forma è sicuramente elevata: si tratta di un romanzo ipertestuale che può essere letto sul PC o su un lettore di ebook. L'autore ha anche tentato di superare i limiti propri del linguaggio epub ingegnandosi per fornire al lettore due finali della storia che dipendono dall'attraversamento di una determinata pagina da parte del lettore. La forma scelta è quella dell'unità testuale con, al termine, l'indicazione dell'insieme dei link (eventualmente solo uno) tra i quali il lettore può scegliere quale seguire.

Nella prima parte del flashback sono utilizzati link di un tipo che sta a metà strada tra gli [accessori](#) e l'[accumulazione](#), in quanto la storia si viene a creare tramite il susseguirsi delle pagine scelte dal lettore, dove alcune pagine ne costituiscono l'ossatura e vengono sempre attraversate, indipendentemente dalle scelte dei link, mentre altre pagine sono accessorie e possono essere attraversate oppure no. La storia non varia in dipendenza delle pagine attraversate oppure no.

La porzione del labirinto nell'università è costituita invece da link di tipo ad accumulazione: le pagine sono associate a locali dell'edificio, ognuna di queste pagine può essere attraversata o no, in conseguenza dei movimenti del protagonista (comandati dal lettore), e la storia è il risultato di questi movimenti e delle unità testuali associate ai luoghi. Anche in questo caso la storia non dipende dalla sequenza delle pagine attraversate.

La parte conclusiva del racconto è costruita come la prima parte del flashback, con l'aggiunta di una pagina di snodo che può essere attraversata oppure no dal lettore, e che quindi con link di tipo a possibilità permette lo sdoppiamento del finale della storia.

## La camera di San Paolo a Parma, di Correggio

Inizia con questo saggio la ricerca e lo studio di iperromanzi in un senso più ampio, cioè in ambienti che non siano quello letterario, allargando quindi il concetto fino a comprendere manifestazioni diverse che possano aggiungere aspetti diversi alla visione prettamente letteraria dell'argomento finora trattato.

Ciò che ci interessa, al solito e analogamente al nostro modo di trattare l'argomento, è non tanto l'oggetto nella sua completezza e qualità, quanto ciò che di esso è avvicicabile all'idea di iperromanzo. Tralascieremo quindi tutte le valutazioni non pertinenti al nostro obiettivo.

Il primo iperromanzo non letterario che tratteremo è un dipinto, si trova a Parma e si tratta della volta della cosiddetta Camera di San Paolo o della badessa, all'interno di un ex convento. Consiste in una piccola stanza la cui volta fu affrescata nel 1519 da Correggio. La stanza ha pianta pressoché quadrata, con volta a ombrello, dove le 16 vele sono divise da costole su cui il pittore ha dipinto delle canne che vengono a formare così, insieme ad altre canne, un pergolato sui cui poggiano delle rigogliose piante di rampicanti. La sensazione è quindi di trovarsi al di sotto di un ombroso e verde pergolato arricchito con festoni di frutta. Al congiungersi delle vele con le pareti si trovano poi 16 lunette monocrome dove sono dipinte pitture mitologiche.





*Fotografia di Zenodot Verlagsgesellschaft mbH*

Arriviamo ora finalmente alla parte che ci interessa. All'interno di ogni vela Correggio ha dipinto un'apertura circolare nella folta vegetazione, di modo che si riesca a vedere che cosa si trova oltre il pergolato, e cioè il cielo azzurro e un gruppo di putti che spuntano qua e là dai buchi mentre giocano e si divertono tra di loro. Ciò che ricorda l'iperromanzo nell'affresco è la possibilità di spiare attraverso le aperture delle porzione il mondo che si trova oltre il pergolato, quindi avendo la possibilità di intravedere qualcosa ma, nel medesimo tempo, dovendo indovinare ciò che invece continua a rimanere nascosto. L'impulso è quello di spostarsi nella sala per potere sbirciare di sbieco nelle aperture in modo da scoprire qualcosa di più di ciò che è celato dalle foglie.

L'abilità eccezionale del Correggio, anche in relazione al tempo in cui ha realizzato il dipinto, è nell'aver scelto l'inquadratura dei putti all'interno dei fori nel pergolato. Non si vedono i putti in

posizioni statiche e ben inquadrati, ma sono in movimento, casualmente di passaggio nel campo visibile, seminasconditi dalle foglie, insomma: sono vivi e vivaci dietro le foglie, e solo casualmente appaiono alla vista, senza alcun interesse a mostrarsi ma piuttosto ignari di essere osservati dai visitatori. Questa apparente noncuranza da parte dei putti è il motivo principale di interesse della scena: il visitatore è un abusivo, uno che sbircia non visto le attività altrui ed è obbligato a cucire con la propria immaginazione le singole scene visibili in un'unica visione totale.

Ecco, forse questa è anche una delle caratteristiche dell'iperromanzo: è richiesto un maggior sforzo di fantasia al lettore o all'osservatore per interpretare ciò che sta leggendo o vedendo, piuttosto che in un romanzo normale. L'autore non deve, e non può, fornire un'interpretazione completa e unica allo spettatore, ma gli fornisce gli ingredienti di base, alcuni indizi e spunti, ma è il lettore, o lo spettatore, che deve costruire l'opera finale utilizzando al meglio la fantasia di cui è dotato.



Questo è il senso di quando si dice che il ruolo del lettore, negli iperromanzi, si avvicina a quello dell'autore. Non perché il lettore sia in grado di manipolare l'iperromanzo nella sua struttura, che comunque è sempre decisa dall'autore al momento della scrittura (almeno finché non si inventerà un romanzo autogenerantesi), ma perché il lettore è chiamato come parte in causa per interpretare e per costruire le parti assenti, le parti nascoste dietro il fogliame del pergolato. E questo è probabilmente anche il maggiore limite dell'iperromanzo: se il lettore è svogliato, o ha poca immaginazione, o non ama essere parte della "realizzazione" della storia finale, ebbene, il mondo che verrà fuori dall'incontro dell'autore con il lettore rischia di essere poco interessante.



## Bibliografia ragionata

[1] Italo Calvino: "Lezioni americane", 1985, varie edizioni.

Molto di ciò che è relativo agli iperromanzi nasce da qui.

[2] Franco Carlini: "Lo stile del Web. Parole e immagini nella comunicazione di rete". Einaudi.

Un libro che fornisce una visione ampia, anche se un po' datata, della letteratura sul web e ipertestuale.

[3] Alessandro Perissinotto: "Il testo multimediale. Gli ipertesti tra semiotica e didattica". UTET Libreria.

Uno studio che presenta gli ipertesti per ciò che riguarda la semiologia e la loro applicazione nella didattica.

[4] Giulio Lughi: "Ipertesti letterari e labirinti narrativi" (<http://www.fabula.it/testi/inediti/IPERTEST.HTM>) . Articolo apparso sulla rivista Igitur, numero 2 (luglio-dicembre) anno 1993.

Un interessante saggio sulla letteratura ipertestuale che ha oramai qualche anno ma, a parte minime innovazioni tecniche, è ancora validissimo.

[5] The Electronic Labyrinth (<http://eserver.org/elab/elab.html>): si tratta di un sito in cui viene trattato l'argomento della non linearità in letteratura, sia essa trasposta su libri oppure su ipertesti. Interessante e completo. In inglese.

[6] Una intervista del 1997 a George Landow (<http://www.mediamente.rai.it/biblioteca/biblio.asp?id=188&tab=int>), probabilmente il più importante studioso di ipertesti letterari.

[7] Cyberspace, Hypertext, & Critical Theory (<http://www.cyberartsweb.org/cpace/index.html>) è il sito dove George Landow ha iniziato a raccogliere documenti sull'argomento, insieme agli studenti della Brown University e a contributori esterni: una ottima fonte di studi. In inglese.