

Gérard Genette  
Palinsesti

La letteratura al secondo grado

Titolo originale *Palimpsestes. La littérature au second degré*

© 1982 Éditions du Seuil, Paris

© 1997 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione di Raffaella Novità

ISBN 88-06-14395-6

Einaudi

I.

Oggetto di questo studio è quanto chiamavo altrove<sup>1</sup>, «in mancanza di meglio», *paratestualità*. Da allora ho trovato definizioni migliori – o peggiori, si giudicherà –, e ho utilizzato «paratestualità» per designare tutt'altra cosa. L'insieme di questo ardito programma è quindi da riprendere.

Riprendiamo, dunque. Oggetto della poetica, dicevo pressappoco, non è il testo considerato nella sua singolarità (di questo si occupa piuttosto la critica), bensì l'*architesto* o, se preferiamo, l'*architestualità* del testo (più comunemente, ed è un po' la stessa cosa, «la letterarietà della letteratura»), cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo<sup>2</sup>. Oggi direi piuttosto che tale oggetto è, più ampiamente, la *transtestualità*, o *trascendenza testuale* del testo, da me già sommariamente definita come «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi». La transtestualità va quindi al di là dell'*architestualità*, e la include insieme ad altri tipi di relazioni transtestuali, di cui una soltanto ci interesserà direttamente in questa sede, ma di cui è necessario in primo luogo, non foss'altro che per definire e circoscriverne il campo, redigere una (nuova) lista, che rischia fortemente, a sua volta, di non essere né esaustiva né definitiva. L'inconveniente della «ricerca» è che, a forza di cercare, capita che si trovi... ciò che non si cercava.

Mi sembra di poter distinguere oggi (13 ottobre 1981) cinque

<sup>1</sup> *Introduction à l'architecte*, Seuil, Paris 1979, p. 87 [trad. it. *Introduzione all'architesto*, Pratiche Editrice, Parma 1981, p. 70].

<sup>2</sup> Il termine *architesto*, me ne accorgo un po' tardi, è stato proposto da Louis Marin (*Pour une théorie du texte parabolique*, in *Le Récit évangélique*, Bibliothèque des sciences religieuses, 1974) per designare «il testo da cui deriva ogni discorso possibile, la sua "origine" e il suo ambiente di instaurazione». Più vicino insomma a quello che io chiamerò *ipotesto*. Sarebbe ora che un Commissario della Repubblica delle Lettere ci imponesse una terminologia coerente.

4 tipi di relazioni transtestuali, che enumererò secondo un ordine approssimativamente crescente d'astrazione, d'implicitazione e di globalità. Il primo è stato esplorato alcuni anni fa da Julia Kristeva<sup>3</sup> sotto il nome di *intertextualità*, e questa denominazione ci fornisce evidentemente il nostro paradigma terminologico. Da parte mia lo definisco, in maniera probabilmente restrittiva, come una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, eidetica-mente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro. Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della pratica tradizionale della *citazione*<sup>4</sup> (con le virgolette, con o senza riferimento preciso); in forma meno esplicita e meno canonica, del *plagio* (in Lautréamont, ad esempio), che è un prestito non dichiarato ma ancora letterale; in forma ancora meno esplicita e meno letterale si tratta dell'*allusione*, ovvero di un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile: così, quando Madame des Loges, giocando ai proverbi con Voiture, gli dichiara: «Questo non vale niente, spillatene un altro», il verbo *spillare* (per «proporre») si giustifica e si capisce solo in base al fatto che Voiture era figlio di un mercante di vini. A livello più accademico, quando Boileau scrive a Luigi XIV:

Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,  
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre<sup>5</sup>,

queste rocce mobili e attente appariranno probabilmente assurde a chi ignora le leggende di Orfeo e Anfione. Questo stato implicito (e a volte del tutto ipotetico) dell'intertesto è da alcuni anni il campo di studio privilegiato di Michael Riffaterre, che, in linea di massima, definisce l'intertextualità in maniera molto più vasta di quanto non faccia io qui, includendovi apparentemente tutto quello che io chiamo transtestualità: «L'intertesto, - scrive per esempio Riffaterre, - è la percezione, da parte del lettore, di rapporti fra un'opera e altre opere che l'hanno preceduta o seguita», arrivando a iden-

<sup>3</sup> *Séméiotikè*, Seuil, Paris 1969 [trad. it. Feltrinelli, Milano 1978].

<sup>4</sup> Sulla storia di questa pratica, si veda lo studio inaugurale di A. COMPAGNON, *La Seconde Main*, Seuil, Paris 1979.

<sup>5</sup> [Al racconto che per te sono pronto a cominciare | Credo di veder le rocce accorrere per ascoltare (Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore. Lo stesso vale per le traduzioni dei brani letterari riportati nel testo, qualora non diversamente indicato)]. Traggio il primo esempio dall'articolo *allusion* del trattato *Des Tropes* di Dumarsais, il secondo dalle *Figures du Discours* di Fontanier.

tificare in questa prospettiva l'intertestualità con la letterarietà stessa (è quanto io faccio con la transtestualità): «L'intertestualità è [...] il meccanismo proprio della lettura letteraria. Essa soltanto, in effetti, produce la significanza, mentre la lettura lineare, comune ai testi letterari e non letterari, non produce che il senso»<sup>6</sup>. Ma a questa estensione di principio s'accompagna una restrizione di fatto, poiché i rapporti studiati da Riffaterre sono sempre dell'ordine delle microstrutture semantico-stilistiche, a livello di frase, di frammento o di testo breve, generalmente poetico. Secondo Riffaterre la «traccia» intertestuale è quindi (come l'allusione) più dell'ordine della figura circoscritta (del dettaglio) che non dell'opera considerata nella sua struttura d'insieme, campo di pertinenza delle relazioni che qui studierò. Le ricerche di H. Bloom sui meccanismi d'*influenza*<sup>7</sup>, benché condotte in tutt'altra ottica, vertono sullo stesso tipo di interferenze, più intertestuali che ipertestuali.

Il secondo tipo di transtestualità è costituito dalla relazione, generalmente meno esplicita e più distante, che nell'insieme formato dall'opera letteraria il testo propriamente detto mantiene con quanto non può essere definito che il suo *paratesto*<sup>8</sup>: titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc.; note a margine, a piè di pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d'insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso, di cui il lettore più purista e meno portato all'erudizione esteriore non può sempre disporre come vorrebbe e domanda. Non intendo qui avviare o anticipare lo studio, forse a venire<sup>9</sup>, di questo campo di relazioni, che avremo del resto parecchie occasioni di incontrare e che può essere considerato uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore - luogo in particolare di quanto, dopo gli studi

<sup>6</sup> M. RIFFATERRE, *La trace de l'intertexte*, in «La Pensée», ottobre 1980; id., *La syllepse intertextuelle*, in «Poétique», n. 40, novembre 1979. Cfr., dello stesso autore, *La Production du texte*, Seuil, Paris 1979 [trad. it. *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna 1989], e *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978 [trad. it. *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983].

<sup>7</sup> Cfr. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford 1973 [trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983], e il seguito.

<sup>8</sup> Da intendersi nel senso ambiguo, se non addirittura ipocrita, presente in aggettivi come *parafiscale* o *paramilitare*.

<sup>9</sup> [Studio pubblicato nel 1987: si tratta di G. GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris 1987; trad. it. a cura di Camilla M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989].

di Philippe Lejeune sull'autobiografia, si è soliti chiamare *contrat-pio* (o *patto*) generico<sup>10</sup>. Menzionerò semplicemente, a titolo d'esempio (e introducendo così un capitolo a venire), il caso dell'*Ulysses* di Joyce. Sappiamo che al momento della sua prepubblicazione in fascicoli, ogni capitolo di questo romanzo recava un titolo evocante la relazione con un episodio dell'*Odissea*: «Le Sirene», «Nausicaa», «Penelope», ecc. Quando il romanzo venne pubblicato in volume, Joyce eliminò questi intertitoli, di significato peraltro «cavalissimo». Questi sottotitoli, soppressi, ma non dimenticati dai critici, fanno o non fanno parte del testo d'*Ulysses*? Questo spinoso quesito, che dedico ai sostenitori del testo chiuso, è d'ordine tipicamente paratestuale. A questo proposito, anche l'«avante-testo» costituito dalle minute, dai vari abbozzi e progetti, può funzionare come paratesto: il ricongiungimento finale di Lucien e di Madame de Chasteller non è propriamente nel testo di *Leuwen*, e ne è unica testimonianza un progetto di scioglimento, abbandonato, insieme al resto, da Stendhal. Dobbiamo tenerne conto, nelle nostre considerazioni sulla storia e sul carattere dei personaggi? (Più radicalmente: dobbiamo leggere un testo postumo, di cui nulla ci dice se e come l'autore l'avrebbe pubblicato se fosse vissuto?) Accade pure che un'opera faccia da paratesto ad un'altra: il lettore di *Bonheur fou* (1957), vedendo nell'ultima pagina che il ritorno di Angelo da Pauline è seriamente compromesso, deve o no ricordarsi che in *Mort d'un personnage* (1949) si incontrano i loro figli e nipoti, cosa che annulla *anticipatamente* questa sapiente incertezza? La paratestualità, come vediamo, è soprattutto una miniera di domande senza risposta.

Il terzo tipo di trascendenza testuale<sup>11</sup>, che chiamo *metatestualità*, è la relazione, più comunemente detta di «commento», che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo: è così che Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* evoca, allusiva-

<sup>10</sup> Il termine è evidentemente molto ottimista quanto al ruolo del lettore, che non ha firmato nulla e che può soltanto prendere o lasciare. Ciò non toglie che gli indizi generici o d'altro tipo impegnino l'autore, che - pena una cattiva ricezione - li rispetta più spesso di quanto non ci aspetteremmo: ne incontreremo varie testimonianze.

<sup>11</sup> Forse avrei dovuto precisare che la transtestualità non è che una trascendenza fra le altre; si distingue quanto meno da quell'altra trascendenza che unisce il testo alla realtà extratestuale, e che per il momento non mi interessa (direttamente) - ma so che esiste: mi capita di uscire dalla mia biblioteca (non ho nessuna biblioteca). Quanto alla parola *trascendenza*, che mi è stata imputata a conversione mistica, essa è qui puramente tecnica: è il contrario dell'immanenza, mi pare.

mente e come silenziosamente, *Le Neveu de Rameau*. È, per eccellenza, la relazione *critica*. Alla storia della critica come genere e ad alcuni metatesti critici sono stati naturalmente dedicati studi approfonditi (meta-metatesti), ma non sono sicuro che alla relazione metatestuale in se stessa e al suo statuto sia stata prestata tutta la dovuta attenzione. Forse accadrà in futuro<sup>12</sup>.

Il quinto tipo (lo so), il più astratto e il più implicito, è costituito dall'*architestualità*, sopra definita. Si tratta di una relazione assolutamente muta, articolata tutt'al più da una menzione paratestuale (titolare, come in *Versi, Saggi, Le Roman de la Rose*, ecc., o, più spesso, infratitolare: l'indicazione *Romanzo, Racconto, Poesie*, ecc., che accompagna il titolo sulla copertina), di pura appartenenza tassonomica. L'assenza di menzioni può derivare dal rifiuto di sottolineare un'evidenza, o al contrario dal voler ricusare o eludere qualsiasi appartenenza. In ogni caso, il testo non è tenuto a conoscere, e di conseguenza a dichiarare, la propria qualità generica: il romanzo non si qualifica esplicitamente come romanzo, né la poesia come poesia. Ancor meno forse (poiché il genere non è che un aspetto dell'architetto) il verso come verso, la prosa come prosa, il racconto come racconto, ecc. Al limite, la determinazione dello statuto generico di un testo non spetta al testo stesso, ma al lettore, al critico, al pubblico, che possono benissimo rifiutare lo statuto rivendicato per via paratestuale: capita comunemente di sentir dire che tale «tragedia» di Corneille non è una vera tragedia, o che il *Roman de la Rose* non è un romanzo. Ma il fatto che questa relazione sia implicita e soggetta a discussione (per esempio: a che genere appartiene *La Divina Commedia*?) o a fluttuazioni storiche (oggi i lunghi poemi narrativi come l'epopea non vengono più percepiti come appartenenti alla «poesia», concetto che è andato progressivamente riducendosi fino a coincidere con quello di poesia lirica) non sminuisce assolutamente la sua importanza: sappiamo quanto la percezione generica orienti e determini l'«orizzonte d'attesa» del lettore, e quindi la ricezione dell'opera.

Ho deliberatamente rimandato la menzione del quarto tipo di transtestualità, poiché è di esso e di esso soltanto che ci occuperemo direttamente in questa sede: si tratta appunto di quella che chiamerò d'ora in poi *ipertestualità*. Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un

<sup>12</sup> Ne trovo un primo accenno in M. CHARLES, *La lecture critique*, in «Poétique», n. 34, aprile 1978.

testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*<sup>13</sup>), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento. Come appare dalla metafora *si innesta* e dalla determinazione nelle altre parti, questa definizione è del tutto provvisoria. Per esprimerla altrimenti, stabiliamo una nozione generale di testo di secondo grado (rinuncio a cercare, per un uso così transitorio, un prefisso che sussuma al tempo stesso l'*iper-* e il *meta-*), o testo derivato da un altro testo preesistente. Questa derivazione può essere d'ordine descrittivo o intellettuale, per cui un metatesto (diciamo tale pagina della *Poetica* d'Aristotele) «parla» di un testo (*Edipo re*). Essa può essere anche d'altro tipo, per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò, provvisoriamente ancora, *di trasformazione*, e che di conseguenza esso evoca più o meno manifestamente, senza necessariamente parlarne e citarlo. L'*Eneide* e *Ulysses* sono senza dubbio, in misura diversa e certamente a diverso titolo, due (fra gli altri) ipertesti di uno stesso ipotesto: l'*Odissea* naturalmente. Come si può osservare da questi esempi, è comune considerare l'ipertesto opera più «propriamente letteraria» del metatesto – anche per la semplice ragione che, generalmente derivato da un'opera di finzione (narrativa o drammatica), esso resta opera di finzione e, in quanto tale, agli occhi del pubblico rientra quasi automaticamente nel campo della letteratura; questa determinazione comunque non è essenziale, e ne incontreremo probabilmente alcune eccezioni.

Ho scelto questi due esempi anche per un'altra ragione, più decisiva. Se ciò che accomuna l'*Eneide* e *Ulysses* è il fatto di non derivare dall'*Odissea* nello stesso modo in cui tale pagina della *Poetica* deriva da *Edipo re*, cioè non attraverso il commento ma tramite un'operazione trasformativa, queste due opere si differenziano allo stesso tempo proprio per il tipo di trasformazione. Il procedimento che porta dall'*Odissea* a *Ulysses* può venir descritto (molto sommariamente) come una trasformazione *semplice*, o *di-*

<sup>13</sup> Il termine *ipotesto* viene usato da Mieke Bal – *Notes on narrative embedding*, in «Poetics Today», inverno 1981 – naturalmente in tutt'altro senso: all'incirca quello che io tempo fa davo a *racconto metadiegetico*. È decisamente impossibile mettere ordine in campo terminologico. Alcuni concluderanno: «Non le resta che parlare come parlano tutti». Cattivo consiglio: su quel versante la situazione è ancora peggiore, poiché l'uso corrente è lastricato di parole così familiari, così falsamente trasparenti che spesso, teorizzando per interi volumi e lunghi dibattiti, le si utilizza senza neppure chiedersi di che cosa si stia parlando. Un esempio tipico di questo psittacismo lo incontreremo fra breve con la nozione, se così possiamo dire, di *parodia*. Il vantaggio del «gergo» tecnico sta quanto meno nel fatto che gli utilizzatori sanno e indicano generalmente quale senso dare a ciascuno dei termini.

*retta*, che consiste nel trasporre l'azione dell'*Odissea* nella *Dubli-no* del xx secolo. Il tipo di operazione che porta dalla stessa *Odissea* all'*Eneide* è, nonostante le apparenze (e la maggiore vicinanza storica), più complessa e meno diretta. Virgilio difatti non traspone da Ogigia a Cartagine e da Itaca al Lazio l'azione dell'*Odissea*, ma racconta tutt'altra storia (le avventure di Enea, e non più di Ulisse) ispirandosi al tipo (generico, vale a dire al tempo stesso formale e tematico) inaugurato da Omero con l'*Odissea* (e di fatto anche con l'*Iliade*): come si è detto per secoli, *Virgilio imita Omero*<sup>14</sup>. Anche l'imitazione è senza dubbio una trasformazione, ma essa deriva da un procedimento più complesso, poiché – detto in modo ancora molto sommario – esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica (chiamiamolo epico), ricavato da quella singola realizzazione che è l'*Odissea* (ed eventualmente da altre), e in grado di generare un numero infinito di realizzazioni mimetiche. Questo modello costituisce quindi una tappa e una mediazione indispensabile fra il testo imitato e il testo imitativo, tappa che non ritroviamo nella trasformazione semplice o diretta. Per trasformare un testo può bastare un gesto semplice e meccanico (al limite, strapparne semplicemente qualche pagina: si tratterebbe di una trasformazione riduttrice); per imitarlo, bisogna necessariamente acquisirne una padronanza almeno parziale: la padronanza di quei tratti che si è scelto di imitare. È naturale, ad esempio, che Virgilio escluda dal suo gesto mimetico tutto ciò che in Omero è inseparabile dalla lingua greca.

Mi si potrebbe obiettare piuttosto giustamente che il secondo esempio non è affatto più complesso del primo, e che semplicemente Joyce e Virgilio non derivano dall'*Odissea*, per conformarvi le loro rispettive opere, gli stessi tratti caratteristici: Joyce ne ricava uno schema d'azioni e di relazioni fra i personaggi che tratta in tutt'altro stile, Virgilio ne trae invece un certo stile che applica ad un'altra azione. In parole povere, Joyce narra la storia di Ulisse ma in maniera diversa da Omero, Virgilio narra la storia di Enea alla maniera di Omero: trasformazioni simmetriche e inverse. Questa opposizione schematica (dire la stessa cosa in un altro modo / dire un'altra cosa nello stesso modo) non è sbagliata in questo caso (benché trascuri un po' troppo la parziale analogia fra le

<sup>14</sup> *Ulysses* e l'*Eneide*, beninteso, non si *riducono* affatto (avrò occasione di tornare su questo punto) ad una trasformazione diretta o indiretta dell'*Odissea*. Ma questo è il solo tratto che qui ci interessi.

azioni di Ulisse e di Enea), e ne constateremo l'efficacia in numerose altre occasioni. Ma vedremo anche che essa non è di pertinenza universale, e che, soprattutto, maschera la differenza di complessità che separa questi due tipi d'operazione.

Per far risaltare meglio questa differenza devo ricorrere paradossalmente a esempi piú elementari. Consideriamo un testo letterario (o paraletterario) minimale, come questo proverbio: *Le temps est un grand maître*<sup>15</sup>. Per trasformarlo è sufficiente che io modifichi, non importa come, una qualunque delle sue componenti. Se sopprimendo una lettera scrivo *Le temps est un gran maître*, il testo «corretto» viene trasformato, in modo puramente formale, in un testo «scorretto» (errore d'ortografia); se sostituendo una lettera scrivo, come fa Balzac per bocca di Mistigris, *Le temps est un grand maigre*<sup>16</sup>, questa sostituzione di lettera opera una trasformazione di parola e produce un nuovo senso, e così via. Imitarlo è tutt'altra questione: si presuppone che io identifichi in questo enunciato una certa maniera (quella del proverbio) caratterizzata ad esempio, e in due parole, dalla brevità, la perentorietà dell'affermazione e la metaforicità; implica poi che io esprima in questa maniera (con questo stile) un'altra opinione, corrente o meno – ad esempio che per ogni cosa ci vuole del tempo, da cui il nuovo proverbio: *Paris n'a pas été bâti en un jour*<sup>17</sup>. Appare ora piú chiaro, spero, in che cosa la seconda operazione sia piú complessa e piú mediata della prima. Lo spero, perché per il momento non posso permettermi di approfondire l'analisi di queste operazioni, che ritroveremo a tempo e luogo.

## II.

Chiamo quindi ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo *trasformazione*), o tramite una trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*. Prima di affrontarne lo studio due precisazioni, o precauzioni, si rendono necessarie.

<sup>15</sup> [Il tempo è un gran maestro].

<sup>16</sup> [Letteralmente: Il tempo è un grande magro]. H. DE BALZAC, *Un début dans la vie*, Pléiade, Gallimard, Paris 1976, I, p. 771.

<sup>17</sup> [Parigi non fu fatta in un giorno]. Che non farò la fatica e il ridicolo gesto di inventare: lo tratto dallo stesso testo di Balzac, sul quale torneremo.

① In primo luogo, non bisogna considerare i cinque tipi di transtestualità come classi ermeticamente divise, senza comunicazione né intersezione reciproca: le loro relazioni sono al contrario numerose, e spesso determinanti. L'architestualità generica, ad esempio, si costituisce quasi sempre, storicamente, per via imitativa (Virgilio imita Omero, *Guzmán* imita *Lazarillo*) e quindi ipertestuale; l'appartenenza architestuale di un'opera viene spesso dichiarata tramite indizi paratestuali; questi stessi indizi sono accenni di metatesto («questo libro è un romanzo»), e il paratesto, prefativo o d'altro genere, contiene a sua volta altre forme di commento. Anche l'ipertesto ha spesso valore di commento: un travestimento come il *Virgile travesti* è a suo modo una «critica» dell'*Eneide*, e Proust dice (e prova) giustamente che il *pastiche* è «critica in azione». Il metatesto critico si può concepire, ma raramente si pratica senza il supporto di una parte – spesso considerevole – d'intertesto citazionale; l'ipertesto lo evita maggiormente, ma non in modo assoluto, non foss'altro che per le sue allusioni testuali (Scarron invoca talvolta Virgilio) o paratestuali (il titolo *Ulysses*). E in particolare l'ipertestualità, come classe d'opere, è essa stessa un architetto generico, o piuttosto *transgenerico*, intendo dire una classe di testi che ingloba interamente alcuni generi canonici (benché minori) come il *pastiche*, la parodia, il travestimento, e ne attraversa altri – probabilmente tutti gli altri: alcune epopee, come l'*Eneide*, alcuni romanzi, come *Ulysses*, alcune tragedie o commedie come *Phèdre* o *Amphitryon*, alcune poesie liriche come *Booz endormi*, ecc. appartengono alla classe riconosciuta del loro genere ufficiale e al tempo stesso a quella, misconosciuta, degli ipertesti. Inoltre, come tutte le categorie generiche, l'ipertestualità si dichiara il piú delle volte per mezzo di un indizio paratestuale avente valore contrattuale: *Virgile travesti* è un contratto esplicito di travestimento burlesco, *Ulysses* è un contratto implicito e allusivo che dovrebbe come minimo mettere il lettore sull'avviso circa la probabile esistenza di una relazione fra questo romanzo e l'*Odissea*, ecc.

La seconda precisazione risponderà a un'obiezione già presente, suppongo, nella mente del lettore dal momento in cui ho descritto l'ipertestualità come una classe di testi. Se consideriamo la transtestualità in generale non una classe di testi (proposizione priva di senso: non vi sono testi senza trascendenza testuale), ma un aspetto della testualità e a fortiori, come direbbe giustamente Riffaterre, della letterarietà, dovremmo ugualmente considerare le

sue diverse componenti (intertestualità, paratestualità, ecc.) non delle classi di testi, ma degli aspetti della testualità.

Sono perfettamente d'accordo, tranne che su un punto. Le varie forme di transtestualità sono al tempo stesso degli aspetti di qualsiasi testualità, e, in potenza e a gradi diversi, delle classi di testi. Qualunque testo può venir citato e diventare quindi citazione, ma la *citazione* è una pratica letteraria ben definita, chiaramente trascendente ciascuna delle sue realizzazioni e dotata di caratteri generali propri; qualunque enunciato può essere investito di una funzione paratestuale, ma la *prefazione* (tenderei a dire lo stesso del *titolo*) è un genere; la critica (metatesto) è chiaramente un genere; solo l'architetto, forse, non è una classe, poiché esso rappresenta, se così posso dire, la «classità» (letteraria) stessa. Resta il fatto che alcuni testi hanno un'architestualità più pregnante (più pertinente) di altri, e che, come ho avuto occasione di dire altrove, la semplice distinzione fra opere più o meno dotate di architestualità (più o meno classificabili) è un abbozzo di classificazione architestuale.

E l'ipertestualità? Anch'essa è evidentemente un aspetto universale (a gradi diversi) della letterarietà: non vi è opera letteraria che, a qualche livello e a seconda del tipo di lettura, non ne evochi qualche altra, e in questo senso tutte le opere sono ipertestuali. Ma come gli uguali di Orwell, alcune lo sono più (o in modo più manifesto, massiccio ed esplicito) di altre: *Virgile travesti*, diciamo, più delle *Confessions* di Rousseau. Meno l'ipertestualità di un'opera è imponente e dichiarata, più essa dipende da un giudizio costitutivo, se non addirittura da una decisione interpretativa del lettore. Posso decidere che le *Confessions* di Rousseau sono un rifacimento in chiave moderna di quelle di sant'Agostino, e che il titolo ne costituisce l'indizio contrattuale – dopodiché la conferma, nei dettagli, non mancherà, è solo una questione d'ingegno critico. Posso anche rincorrere in ogni opera gli echi parziali, circoscritti e fuggevoli di qualsiasi altra opera, anteriore o posteriore. Un tale atteggiamento, tuttavia, avrebbe l'effetto di riversare la letteratura universale *in toto* nel campo dell'ipertestualità, rendendone lo studio difficilmente padroneggiabile; ma soprattutto, esso darebbe credito, e conferirebbe un ruolo per me poco supportabile, all'attività ermeneutica del lettore – o dell'archilettore. In rotta da lungo tempo, e a mio grande vantaggio, con l'ermeneutica testuale, non tengo a sposare, proprio ora, l'ermeneutica ipertestuale. Concepisco la relazione fra il testo e il lettore come

più socializzata, più apertamente contrattuale, come parte di una pragmatica cosciente e organizzata. Salvo eccezione, affronterò quindi l'ipertestualità dal suo versante più soleggiato: quello in cui la derivazione dall'ipotesto all'ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un'opera B che deriva da tutta un'opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata. All'inizio avevo anche pensato di restringere l'inchiesta ai soli generi ufficialmente ipertestuali (e non chiamati così, naturalmente), quali la *parodia*, il *travestimento*, il *pastiche*. Alcune ragioni che esporrò in seguito m'hanno dissuaso dal farlo, o più esattamente m'hanno persuaso che tale restrizione era inattuabile. Bisognerà quindi spingersi sensibilmente più in là, cominciando da queste *pratiche manifeste* per poi andare verso quelle meno ufficiali – tanto che non vi è, per designarle, nessun termine d'uso corrente e dovremo coniarne qualcuno. Tralasciando quindi ogni tipo d'ipertestualità puntuale e/o facoltativa (e che ai miei occhi rientra piuttosto nel campo dell'intertestualità), avremo già, come dice pressappoco Laforgue, l'infinito in cantiere.

### III.

*Parodia*: questo termine è oggi luogo di una confusione forse inevitabile, e apparentemente di vecchia data. All'origine del suo uso, o molto vicina a questa origine, troviamo ancora una volta la *Poetica* di Aristotele.

Aristotele, che definisce la poesia come una rappresentazione in versi d'azioni umane, contrappone immediatamente due tipi d'azioni – distinguendole in alte e basse a seconda del loro livello di dignità morale e/o sociale – e due modi di rappresentazione, quello narrativo e quello drammatico<sup>1</sup>. Incrociando queste due opposizioni si ottiene una tabella a quattro termini che costituisce esattamente il sistema aristotelico dei generi poetici: l'azione alta nel modo drammatico corrisponde alla tragedia; l'azione alta nel modo narrativo all'epopea, e l'azione bassa nel modo drammatico alla commedia. Quanto all'azione bassa nel modo narrativo, essa viene illustrata soltanto tramite riferimenti allusivi a opere più o meno direttamente designate con il termine *parodia*. Poiché Aristotele non ha sviluppato questa parte – o forse la trattazione di questo argomento non è stata conservata – e poiché gli stessi testi

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, cap. I; cfr. G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, cap. II.