Fabio Orfei

L'IPERTESTO: DEFINIZIONI E STORIA

1.1. *L'ipertesto*

Gli ipertesti sono un insieme di testo ed eventuali dati multimediali (immagini, suoni, filmati, ecc.), in cui le singole sotto-unità (pagine, capitoli, paragrafi, frasi, brani, ecc.) non sono disposte, e quindi leggibili, secondo un ordine sequenziale. Da ogni sotto-unità (chiamata nodo) si può accedere direttamente a qualsiasi altra sotto-unità associata ad essa, tramite dei collegamenti elettronici (links) disposti da chi progetta l'ipertesto.

Come fa notare Alberto Cadioli introdurre "prima di ogni riflessione, una personale definizione di ipertesto […] è diventato quasi una regola"[1]. Plausibile se consideriamo che si tratta di un argomento recente sul quale il dibattito è più che aperto. Ne consegue però che fare ordine tra la moltitudine di definizioni che si sono accumulate diviene estremamente difficile. Stabilire quale sia la più attendibile, la più corretta, sarebbe probabilmente vano; impossibile pensare poi di individuare qualcosa di definitivo.

Molto semplice è invece sapere da dove partire, cioè da colui che negli anni sessanta coniò il termine: Theodor H. Nelson, che lo usò per la prima volta riferendosi ad una forma di testo digitalizzato, un tipo completamente nuovo di tecnologia dell'informazione, una nuova modalità di pubblicazione.

> Con ipertesto - disse Nelson - intendo scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce al meglio davanti ad uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini[2].

Quello che oggi viene considerato il più importante studioso di ipertesti letterari, George P. Landow, usa il termine per indicare una modalità di informazione che, al contrario del libro, non ha una forma statica e può essere composto e letto in modo non sequenziale[3]; ha una struttura variabile formata da blocchi di testo (ciò che Barthes definisce lessíe) ed altri elementi multimediali, anche esterni all'opera stessa, e da collegamenti elettronici (con percorsi multipli) che uniscono tra loro questi blocchi[4].

In tutti questi anni il concetto è comunque rimasto simile, a cambiare notevolmente sono stati i mezzi che hanno permesso di mettere in pratica queste teorie (avveniristiche per i primi tempi). Lo si evince dalle differenze nelle

---

[1] A. Cadioli, *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Milano Marietti, 1998, p. 65.

[2] T. H. Nelson, *Literary Machines*, pubblicato in proprio, Swarthmore, Pa. 1981, trad. it. *Literary Machines* 90.1, Padova Muzzio, 1992, p. 0/2 (la numerazione delle pagine è progressiva all'interno di singoli "segmenti"-capitolo, e ricomincia da 1 ad ogni capitolo nuovo indicato dal numero a sinistra della barra).

[3] P. Delany - G. P. Landow, *Ipertext, Hypermedia and Literary Studies: the State of Art*, in *Hypermedia and Literary Studies*, ed. by P. Delany e G.P. Landow, The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 1991, p. 4.

[4] G. P. Landow, *The Digital Word and Digital Image: The Electronic Text* , in *Victorian Poetry on the Web?* Conferenza elettronica consultabile presso il sito dalla Brown University, http://www.stg.brown.edu/.

definizioni proposte, con l’introduzione di termini come “elementi multimediali” o “collegamenti elettronici”.

1.2. *Storia del concetto*

I paralleli tra gli ipertesti e la teoria della letteratura sono interessanti da molti punti di vista, il più importante dei quali, forse, sta nel fatto che la teoria critica promette di teorizzare l'ipertesto e l'ipertesto promette di dar corpo, e dunque sottoporre a verifica, diversi aspetti della teoria, in particolar modo quelli concernenti la testualità, la narrativa, e i ruoli o le funzioni del lettore e dello scrittore[5].

La maggior parte degli studiosi di letteratura ipertestuale sono dell'opinione che essa rappresenti la naturale fase evolutiva della narrativa sperimentale novecentesca, ed in particolare delle teorie della letteratura poststrutturalista. Secondo Landow infatti esiste una chiara relazione tra il poststrutturalismo, il postmodernismo e la testualità digitale: sia il poststrutturalismo che la testualità digitale nascono come critica ai libri stampati; ambedue sono risposte a ciò che manca al tipo di pensiero che nasce dalla lettura e dalla scrittura del libro stampato. Nell'ipertesto convergerebbero dunque le più significative acquisizioni della critica letteraria e dell'estetica contemporanea (teoria della convergenza[6]), mettendo in discussione il sistema guteberghiano di creazione, trasmissione e diffusione del sapere.

Nonostante siano partiti da basi teoriche dissimili Jacques Derrida, Roland Barthes e Michel Foucault sono verosimilmente considerati da Landow i precursori di un movimento capace di rompere con i canoni tradizionali della testualità, mettendo in discussione in particolare i concetti di autore, lettore e linearità.

Come spiega Paolo Ferri, secondo il filosofo francese Jacques Derrida, ogni testo, è visto come decontestualizzabile: esso vive solo nell'iterabilità infinita, nell'impossibilità dell'assegnazione definitiva della destinazione o di un senso compiuto"[7]. Ed è così anche per l'ipertesto, del quale non si può dire mai di possedere una versione definitiva, e che dunque è "decostruito" per definizione.

Derrida afferma che non si può distinguere tra un "interno" e un "esterno", e che la decostruzione è un modo di demolire false opposizioni: pensando ad Internet tutto ciò sembra aver trovato una realizzazione concreta. Ci si rende conto che i testi si fondono l'uno nell'altro e sono collegati l'uno con l'altro in diversi modi: "come ogni testo, quello di Platone non poteva non essere in relazione, in modo almeno virtuale, dinamico, laterale con tutte le parole che compongono il sistema della lingua greca"[8].

D'altra parte i lettori sono già abituati (magari inconsciamente) ad una lettura ipertestuale, ad esempio quando si abbandona il testo principale per leggere una nota, o quando si abbandona un libro per consultarne un altro cui il principale fa riferimento.

> L'utilizzo di una macchina e un'esplicita organizzazione ipertestuale comportano, tuttavia qualcosa di nuovo. Con l'introduzione dell'ipertesto digitale, infatti, i collegamenti tra i testi sono visibilmente suggeriti (attraverso l'evidenza dei marcatori

---

[5] G. P. Landow, *L'ipertesto: tecnologie digitali e critica letteraria* , a cura di Paolo Ferri, Milano Bruno Mondadori, 1998, p. 22.
[6] Ivi, p. 10.
[7] Ivi, p. 13.
[8] J. Derrida, *La dissémination*, Paris Edition du Seuil, 1972, trad. it. *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989, p. 159.

che li rivelano, in risalto rispetto agli altri segni della scrittura) e il testo stesso invita esplicitamente a compiere collegamenti diversi[9].

Anche Foucault insiste sul fatto che i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente limitati, perché esso si trova preso in un "meccanismo di rimandi"[10] ad altri libri e vive solamente nella rete di libri e corrispondenze di significato che si stabilisce tra i testi medesimi.

Bachtin esorta alla multivocalità, all'elaborazione di testi che non abbiano una sola voce gerarchica. Nella stampa questa proposta sembra corrispondere al caos, ma in effetti descrive quello che succede in una biblioteca o in Internet.

In *S/Z*, grazie ad un'analisi critica della novella *Sarrasine* di Honoré de Balzac, Roland Barthes ha messo alla prova una struttura saggistica di tipo multilineare. Il testo di Balzac è infatti stato diviso da Barthes in 561 "blocchi di significazione" o lessíe, attraverso i quali sono intrecciate le 93 lessíe che compongono il commento di Barthes medesimo; inoltre, nell'appendice vengono suggeriti percorsi alternativi di ingresso nel testo e rimontaggi della struttura delle lessíe suggeriti dai temi che vengono analizzati nel racconto. Questo per liberare la pluralità del testo e per dimostrare come la "tecnologia del libro" incatena la molteplicità dei suoi significati a una struttura fissa scandita dalla successione delle pagine, mentre il testo vive nella pluralità dei suoi rimandi, cioè vive come rete di significanti infinitamente aperti all'interpretazione. La testualità secondo Barthes non è "chiusa" ma "aperta": è necessario liberare il lettore dalla sua condizione di minorità, una condizione prodotta da una forma di testualità rigida che esclude il fruitore dal "piacere del testo" e lo condanna rispetto a un universo di significato predeterminato.

Sempre in *S/Z* Roland Barthes parla di una testualità ideale che corrisponde perfettamente con ciò che successivamente è stato chiamato "ipertesto": una testualità che si manifesta tramite percorsi molteplici, una testualità aperta e sempre incompiuta descritta con termini quali "collegamento", "nodo", "rete", "tela" e "percorso".

> In questo testo ideale - afferma Barthes - le reti (réseaux) sono multiple e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; […] di questo testo assolutamente plurale, i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio[11].

È inoltre interessante notare come la visione del testo di Barthes si applichi bene anche al nuovo ruolo del lettore/autore determinato dall'ipertesto. Infatti, ancora in *S/Z*, viene rilevata l'importanza del ruolo del lettore nel costruire una narrativa basata su blocchi nel testo. Secondo Barthes la nostra letteratura è caratterizzata dalla divisione tra il lettore e l'autore "un divorzio inesorabile mantenuto dall'istituzione letteraria". Barthes sottolinea inoltre come il lettore rimanga passivo, come sia abbandonato davanti al significante e alle sole scelte di "accettare o respingere il testo: la lettura si riduce a un referendum". Questo tipo di testo viene definito "classico". Quindi la distinzione che Barthes applica è fra testi "leggibili" e testi

---

[9] A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., p. 71.
[10] M. Foucault, *Archeologie du savoir*, Paris Gallimard, 1969, trad. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1980.
[11] R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1964, trad. it. *S/Z*, Torino Einaudi, 1970, p. 11.

"scrivibili", ovvero fra testi a stampa e ipertesti, dove il lettore svolge anche il ruolo di produttore, e non solo di consumatore.

1.3. *(Prei)storia dell'ipertesto*

Osservando le biografie dei primi studiosi dell'ipertesto ci si rende conto immediatamente di quanto sia improponibile cercare un filo conduttore fra le loro vite, i loro studi di formazione e le loro professioni. Il concetto di ipertesto può essere visto come lo specchio culturale della nostra epoca: fra coloro che hanno contribuito alla definizione della parte teorica vi sono filosofi, scienziati del complesso militar-industriale, scrittori e utopisti a metà tra l'hippy e l'hacker, matematici e inventori di successo, ben inseriti nella nuova industria informatica.

Il primo di questi personaggi di frontiera della cultura è stato Vannevar Bush (1890-1974). Lo studioso americano si laurea nel 1916 in ingegneria, frequentando contemporaneamente la Harvard University ed il Massachusetts Institute of Technology (MIT), dove, dal 1923, diventa professore di ruolo. Lo staff diretto da Bush si specializza nello studio e nella progettazione di dispositivi per il calcolo analogico, ed è proprio conseguenza di questi studi l'idea di *Memex*. Nel corso degli anni '30 Bush fornisce descrizioni sempre più precise di tale progetto; alla fine del decennio, poco prima della guerra, il progetto (mai realizzato praticamente) raggiunge la maturità e viene minuziosamente descritto in un articolo proposto alla rivista "Fortune". Per un insieme di complicate vicende editoriali l'articolo verrà pubblicato solo parecchi anni dopo, nel luglio del 1945, sulla rivista "Atlantic Monthly" con il titolo *As we may Think*.

Nelle intenzioni del suo ideatore il *Memex* era una macchina destinata a simulare i comportamenti cognitivi del cervello umano. Secondo Bush alla base dell'attività cognitiva vi è il pensiero associativo che opera attraverso la costruzione di reti e di percorsi tra concetti, ricordi e nozioni; occorreva quindi costruire una macchina che consentisse di stabilire connessioni tra frammenti della cultura umana: il *Memex* (Memory Extender).

Ciò che spinse i precursori dell'ipertesto verso questo tipo di studi fu la necessità di recepire il testo in modo più dinamico, rimediando all'esplosione incontrollabile delle informazioni che ne rendeva sempre più arduo il reperimento. Bush suggerì come soluzione la costruzione di macchine collegate ad apparecchi meccanici per il reperimento delle informazioni. Immaginava un cambiamento radicale nella fruizione dei testi (più in generale delle informazioni) fino ad arrivare ad una generale riorganizzazione di tutto il patrimonio culturale. I dati di qualsiasi genere sono sempre stati catalogati per ordine alfabetico o numerico seguendo regole spesso complesse. La proposta di Bush partiva invece dalla considerazione di un funzionamento radicalmente diverso della mente umana nella consultazione delle informazioni in suo possesso, veniva così messa in discussione la dominante impostazione lineare.

> La mente umana non funziona in questo modo. Essa funziona per associazione. Con una sola informazione in suo possesso, essa scatta immediatamente alla prossima che viene suggerita per associazione di idee, conformemente a un'intricata rete di percorsi sostenuta dalle cellule del cervello[12].

In proposito George Poulet scriveva nel 1975:

> I testi sono dunque come i pensieri degli uomini; il loro filo è continuamente interrotto. Ci rinviano in avanti, indietro, ad altri testi con i quali annodano legami a distanza, simili in questo ai fari di Baudelaire, la cui luce si intreccia ad altre luci intermittenti che si succedono lungo uno stesso litorale[13].

Essendo ancora lontana la tecnologia legata ai computer, Bush concepiva il suo marchingegno come una scrivania attrezzata con dei visori e delle leve. Sfruttando le tecniche del microfilm e della fotografia a secco si poteva aggiungere del materiale a quello già registrato e scegliere dei percorsi personalizzati. Libri, fotografie, periodici e giornali, dopo essere stati trasposti su microfilm, potevano essere richiamati battendo un codice sulla tastiera. Le leve ai lati della scrivania permettevano lo scorrimento in avanti o indietro dei testi visualizzati. Quando l'utente voleva immettere del materiale, lo posizionava su una lastra centrale, lo fotografava e quindi lo inseriva nell'archivio. Allo stesso modo era prevista l'aggiunta di commenti e note a margine. Il *Memex* registrava ogni percorso scelto dall'utente permettendo poi di riprenderlo o modificarlo in qualsiasi momento.

Per la prima volta il testo viene considerato come qualcosa di virtuale anziché fisico. Bush aveva capito che l'associazione tra i documenti era tanto importante quanto i documenti stessi.

2. *Come cambia il testo*

> La tecnologia ha portato qualcosa di nuovo, di diverso, ma non penso che abbia spostato il cuore[14]. (Alessandro Baricco)

Una buona parte degli umanisti sono ancora contrari all'avvento del digitale. In un articolo dal titolo emblematico "La pagina verso il pixel", lo scrittore americano Sven Birkerts esprime così le sue motivazioni a riguardo rappresentando le idee di molti suoi colleghi: "sono convinto che c'è una grossa differenza tra la lettura su carta e su video. Non accetto le argomentazioni di chi dice che una parola è una parola e non importa dove essa appare. Non ci sono parole pure"[15].

La diffidenza dei letterati per questa "rivoluzione digitale" è illogica se come motivo principale c'è l'avversione contro la tecnologia che starebbe snaturando il modo di esprimersi dell'uomo. Non è difficile capire che una penna o un pezzo di carta sono mezzi più semplici di un computer, ma anche questi strumenti non sono

---

[12] V. Bush, *As We May Think*, "Atlantic Monthly", trad. it. *Come possiamo pensare*, in T. H. Nelson, *Literary Machines 90.1*, cit.

[13] G. Poulet, *Lecture et Interpretation du texte littérarie*, in *Qu'est-ce qu'un texte?*, dir. E. Barbotin, Paris Corti, 1975, p. 76.

[14] A. Baricco, *Scrivere, leggere e pensare al computer*, intervista rilasciata a Torino il 21 Aprile 1997 e consultabile presso il sito *Mediamente RAI* http://www.mediamente.rai.it.

[15] S. Birkerts, *Page Versus Pixel, A Dialog on Electronic Text*, intervista consultabile presso il sito americano FEED, all'indirizzo http://www.feedmag.com/templates/old_article.php3?a_id=1230.

naturali. Alcuni studiosi, che si atteggiano a moderni puristi, vogliono far credere che la cultura del libro sia quella naturale e per questo inattaccabile. Questo comportamento ricorda quello di Socrate che, citato nel *Fedro* di Platone, diceva di essere contrario alla scrittura perché la considerava una versione snaturata, impersonale e anonima del discorso orale. Credeva inoltre che se l'uomo avesse appreso la scrittura, avrebbe inserito la dimenticanza nella sua anima, poiché avrebbe cessato di esercitare la memoria affidandosi a ciò che è scritto.

Quando ci lasceremo il libro alle spalle, come è facilmente prevedibile, quel movimento non rappresenterà uno spostamento da qualcosa di naturale a qualcosa di artificiale - dalla natura alla tecnologia - dato che la scrittura, la stampa e i libri sono già prodotti estremamente tecnologici. I libri, dopotutto, sono macchine didattiche e comunicanti.

2.1.1. *Opera sempre più aperta*

L'apertura, da principio interpretativo di ogni testo, è diventata un'esplicita scelta estetica, simbolo di una nuova visione del mondo. La hyperfiction è indubbiamente uno dei prodotti più emblematici di questo clima culturale, in quanto capace di esibire apertura sia sul piano strutturale che interpretativo.

Nelle arti contemporanee si è sviluppato un sempre maggiore interesse nei confronti del possibile e dell'indeterminato. Un'opera d'arte così concepita non obbliga il fruitore a ricostruire in maniera univoca la rete di effetti comunicativi che gli viene proposta, ma presenta molteplici possibilità di approccio e percorsi interpretativi e, allo stesso modo, esiti comunicativi molteplici ed indeterminabili a priori. Viene, dunque, valorizzata in particolar modo proprio l'apertura dell'opera, ovvero la sua disponibilità ad essere integrata, nella fruizione o nell'esecuzione, dall'intervento dell'utente. Questa operazione di "completamento" è, ovviamente, una componente inevitabile di ogni processo di fruizione: nel caso di queste opere però la cooperazione, oltre a dover essere maggiore, viene richiesta in maniera esplicita.

Ed è in nome di questa poetica che è comparsa, nelle arti del Novecento, quella che Eco chiama "opera in movimento", la cui frammentazione rende indispensabile un intervento materiale di ricostruzione da parte del lettore (o dell'esecutore).

La cosiddetta "poetica dell'opera aperta" testimonia il diffondersi, anche in campo artistico, di una sensibilità verso i nuovi aspetti e le nuove problematiche della cultura contemporanea. In particolare, Eco ritiene che le forme artistiche, in ogni periodo storico, si pongano come metafore epistemologiche, in quanto "mimano" il modo in cui la scienza o la cultura dell'epoca guardano alla realtà. Dunque le problematiche e i temi di riferimento di questa poetica andrebbero ricercate innanzitutto negli ultimi sviluppi della fisica (il principio di indeterminazione, la teoria della relatività), della filosofia (la nozione di possibilità) o delle scienze cognitive[16].

[16] U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

Questa sensibilità si esprime al massimo grado nelle opere di artisti sperimentali (e, potremmo dire, elitari), ma non si può negare che sia anche il sintomo di un cambiamento generalizzato nel "sentire comune": in fin dei conti la troviamo riflessa anche nella valorizzazione dell'individuo e nella libertà di scelta.

In ambito narrativo, "opera aperta" significa sostanzialmente saper utilizzare, ed eventualmente scatenare, la cooperazione del lettore. Ciò si concretizza, ad esempio, in una preferenza per l'indeterminato e l'ambiguo, che aprono il testo all'inserimento del lettore e gli permettono di effettuare le passeggiate inferenziali che preferisce o di precisare a proprio piacimento i dettagli della scena.

Analogamente l'apertura può essere enfatizzata creando testi stratificati, ovvero composti da livelli di lettura molteplici (ma non predeterminati, come erano i quattro esiti dell'allegoria medievale). Questa strategia è ancora più efficace, a detta di Eco, se i diversi livelli si riecheggiano e si rinforzano a vicenda, permettendo al lettore di unificare i molteplici stimoli che il testo gli offre: in tal modo viene salvata l'unità dell'opera, presupposto fondamentale della fruizione estetica[17].

È evidente come questa nuova sensibilità libertaria ed individualista possa aver trovato nell'ipertesto lo strumento ideale per affermarsi ed affinarsi ulteriormente.

I testi prodotti in questo formato, infatti, sono costituzionalmente più aperti di quelli concepiti per la stampa: il lettore può, con le proprie scelte e a seconda delle proprie esigenze, "costruire" più testi a partire dalle stesse lessíe, ed eventualmente dare loro un'impronta personale istituendo nuovi percorsi.

2.1.2. *Molteplici collegamenti: apertura strutturale*

È innanzitutto la struttura di una hyperfiction ad essere aperta. La definizione di ipertesto data da Bolter "struttura di strutture possibili" allude proprio ad un campo di possibilità di assemblaggio, la cui concretizzazione dipende dalle scelte del lettore. In confronto, un racconto tradizionale può essere visto come la versione degenerata di un ipertesto, nel quale i collegamenti sono stati già scelti (ed imposti) in un determinato ordine, dando vita solo ad una delle strutture possibili del mondo finzionale.

Secondo Bolter:

> in questo spazio elettronico in continua modificazione, gli scrittori hanno bisogno di un nuovo concetto di struttura, devono cioè imparare a concepire i propri testi come strutture di possibili strutture, invece che come strutture chiuse e unitarie. Colui che scrive deve praticare una sorta di scrittura di secondo livello, creando linee narrative coerenti che il lettore possa scoprire senza escludere prematuramente e arbitrariamente altre possibilità. Il contributo peculiare del mezzo elettronico alla storia della letteratura risiederà proprio in questa scrittura di secondo livello[18].

---

[17] Ivi.

[18] J. D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura* , trad. it. e intr. Di M. Groppo e I. Grazzani, Vita e Pensiero, Milano 1993, p. 183.

2.1.3. *Molteplici contestualizzazioni: apertura interpretativa*

Ad ogni "salto" il lettore deve ricucire i due frammenti collegati compiendo passeggiate inferenziali, contestualizzando i dati forniti dal nuovo testo con quelli assunti fino allora: personaggi, spazio, tempo, e così via. È questo il lavoro compiuto dal lettore di ogni genere di testo narrativo, in presenza di "rotture" della linearità.

Ma in una hyperfiction i salti sono la regola e spesso sono anche "spiazzanti": cambi di voce repentini, eventi non collegati causalmente, indiscernibilità fra il "prima" e il "dopo"; fino al punto in cui viene meno ogni continuità di spazio, tempo o personaggi, rendendo impraticabile ogni ricostruzione di macrostrutture. Si crea, in tal modo, una maggiore apertura all'intervento del lettore.

Una risorsa peculiare della narrativa ipertestuale (particolarmente apprezzata da Michael Joyce) è quella che potremmo definire "ri-contestualizzazione" di alcune lessíe, reiterate o inserite in catene differenti. In tal caso, il significato di un testo può cambiare o arricchirsi ad ogni successivo passaggio e la sua apertura può essere progressivamente "disciplinata" e ristretta o, al contrario, arricchita.

Non è affatto necessario che in una struttura assemblabile e molteplice come quella di una hyperfiction si generino questo genere di ambiguità e, conseguentemente, maggiore apertura, ma certamente i due aspetti (molteplicità di collegamenti e di contestualizzazioni) si influenzano reciprocamente e, di fatto, vengono entrambi utilizzati dagli autori di hyperfiction come risorse creative: si tende, dunque, a sfruttare l'apertura strutturale degli ipertesti per creare opere narrative il più possibile aperte.

2.2. *Liberare la narrativa con l'ipertesto*

Il formato ipertestuale dovrebbe permettere alla narrativa di evolversi. Difatti il racconto può finalmente liberare tutte le diramazioni che la carta stampata obbligava a troncare o a selezionare accuratamente: pensieri, ricordi, speranze, sequenze implicite o addirittura corsi alternativi di eventi.

Una storia così raccontata, a detta di Michael Joyce, è più vicina a come l'aveva immaginata il suo autore, ed il lettore, al tempo stesso, può soddisfare le proprie curiosità e dare alla storia lo sviluppo che preferisce.

Possiamo distinguere due tipi di libertà permessi dalla hyperfiction (cui corrispondono due aspetti dell'apertura): la possibilità di seguire percorsi differenti e la concessione di margini di interpretazione più ampi.

Cambia il modo classico di fare narrativa che era rimasto immutato dai tempi di Aristotele.

> L'ipertesto, che sfida il racconto e tutte le forme letterarie basate sulla linearità, mette in discussione le idee di azione narrativa e trama stabilite da Aristotele in poi. Rifarsi alla *Poetica* nell'ambito di una dissertazione sugli ipertesti può condurre a due conclusioni: o scrivere racconti ipertestuali è semplicemente impossibile (e la *Poetica* spiega perché),

oppure le definizioni aristoteliche non si adattano a storie lette e scritte in un ambiente ipertestuale[19].

Nel settimo capitolo della *Poetica*, Aristotele dà infatti una definizione di trama in cui la sequenza svolge un ruolo centrale:

> un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui[20].

Date le teorie aristoteliche

> L'ipertesto dunque pone in dubbio (1) la sequenza prefissata, (2) la definizione del principio e della fine, (3) la 'grandezza' propria di un racconto e (4) l'idea di unità o di un 'tutto' associata a questi concetti. Pertanto ci si può attendere che nel racconto ipertestuale le singole forme, come per esempio la trama, la caratterizzazione e l'ambientazione, cambino esattamente come cambieranno i generi letterari prodotti dalla mescolanza di queste tecniche[21].

Aristotele definisce "episodica" "quella fabula in cui gli episodi non sono legati fra loro da alcun rapporto né di verosimiglianza né di necessità"[22].

Tuttavia si può affermare che

> eliminare il rapporto 'di verosimiglianza' e 'di necessità' non significa cancellare del tutto la linearità. La linearità diventa però una caratteristica dell'esperienza del singolo lettore all'interno di un singolo testo e lungo un particolare percorso, anche se quest'ultimo si avvolge su se stesso o si dirige in direzioni non previste[23].

2.3. *Strategie possibili*

Fino ad oggi gli scrittori che si sono cimentati nella hyperfiction hanno mostrato una decisa preferenza per le narrazioni aperte, forse per esprimere quella "nuova sensibilità" tuttora dominante nelle arti e di cui il formato ipertestuale, in un certo qual modo, si fa portavoce.

Tra apertura testuale ed ipertesto non vi è, però, un rapporto di implicazione necessaria. Finora si è cercato di sfruttare solo una tra le quattro possibili strategie testuali discriminabili in base all'apertura, che sono:

1. l'apertura semplice, fatta di collegamenti e lessíe, che richiede la cooperazione del lettore;
2. l'apertura apparente, che vuota di senso le possibilità di scelta su cui si fonda l'ipertesto;
3. la chiusura semplice, che limita la cooperazione del lettore nonostante le opzioni che gli concede;

---

[19] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 226.
[20] Aristotele, *Poetica*, Bari Laterza, 1983, p. 208.
[21] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 227.
[22] Aristotele, *Poetica*, cit., p. 151.
[23] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 231.

4. la chiusura apparente, volta, più che altro, a negare i caratteri di chiusura del testo monosequenziale.

Ovviamente queste strategie sono adottabili, in linea di principio, anche nella narrativa su stampa, ma non si può dire che le soluzioni adatte per quest'ultima abbiano lo stesso esito anche in formato ipertestuale: è evidente che l'apertura di opere "non sequenziali" come il *Tristam Shandy* dipende proprio dalla limitatezza (tecnologica) del testo a stampa.

La narrativa ipertestuale dovrebbe dunque elaborare delle strategie specifiche, che tengano conto dei suoi caratteri distintivi. Da questo punto di vista le due strategie di chiusura potrebbero essere le più interessanti, nella misura in cui riescono a giocare esplicitamente con la risorsa (ed il vincolo) più peculiare della hyperfiction: l'apertura strutturale. La prima strategia (chiusura semplice) negandone le conseguenze sul piano interpretativo, la seconda (chiusura apparente) affermandola sotto mentite spoglie.

2.3.1. *Apertura semplice: disorientamento, reiterazione*

La strategia preferita dagli autori di hyperfiction è anche la più "rischiosa". Spesso consiste nell'unire salti spiazzanti a lessíe ambigue, potenziando così, attraverso la scelta di un certo stile di scrittura, il disorientamento facilitato dall'apertura della struttura: il rischio è che hyperfiction così impostate risultino poco coinvolgenti o "poco narrative".

Il problema del "disorientamento" (termine coniato da Jeff Conklin[24]) consiste nello smarrimento all'interno della rete, o nel non sapere come arrivare in un punto assunto come obiettivo. Questo "problema apparente" offre certamente molte risorse all'apertura testuale: stimola il lettore a cooperare ed eventualmente a rivedere i suoi assunti, apre le possibilità di sviluppo della fabula e può moltiplicarne i livelli di lettura. Andrebbe, però, gestito con cautela, evitando di usarlo sistematicamente ad ogni collegamento o cercando, ad esempio, di disciplinarlo all'interno di un pattern di lessíe che gli dia una fisionomia più precisa.

Chi frequenta la letteratura, infatti, descrive spesso l'esperienza del disorientamento come piacevole, addirittura stimolante; alcuni tipi di letteratura, in particolare quelli che fanno ampio ricorso all'allegoria o alla sperimentazione stilistico-narrativa, si basano sul disorientamento del lettore come effetto principale. Secondo Morse Peckham:

> L'arte non offre ordine bensì l'opportunità di sperimentare il disordine più che in qualsiasi altra creazione umana, e […] perciò l'esperienza artistica è caratterizzata […] dal disorientamento [...] il compito dell'artista è quello di creare occasioni di disorientamento, e […] il compito di chi lo percepisce è quello di viverlo[25].

[24] J. Conklin, *Hypertext: An Introduction and Survey*, "Ieee Computer", 20, 1987, p. 38.
[25] M. Peckham, *Man's Rage for Chaos: Biology, Behaviour, and the Arts, Schoken*, New York 1967, p. 41.

Mark Bernestein sostiene che "nell'ipertesto, come in un giardino, è l'arte di combinare l'irregolarità con la regolarità che può catturare e mantenere l'attenzione"[26].

Il piacere del disorientamento come effetto estetico caratterizza particolarmente quei giovani scrittori, come Mark Amerika, Shelley Jackson e Michael Joyce, che vedono l'ipertesto come l'ultima incarnazione dell'avanguardia letteraria.

Landow tuttavia riflette sul fatto che "l'esperienza che un lettore vive come 'disorientamento indesiderato' può risultare piacevole per un altro"[27].

Per questo sono stati creati elementi di orientamento del lettore che permettono di: determinare la loro attuale posizione; farsi un'idea della relazione che tale posizione possiede rispetto ad altri materiali; ritornare al punto di partenza; esplorare materiali non direttamente collegati a quelli in cui si trovano al momento.

Un'altra peculiarità della hyperfiction favorita dall'apertura delle sue strutture è la possibilità di reiterare la stessa lessía o lo stesso percorso. Non solo gli strumenti di navigazione di un ipertesto rendono più facile e rapido il ritorno su brani già letti, ma la struttura stessa del racconto può prevedere la ricomparsa di lessíe passate.

Una strategia dell'apertura può sfruttare questa possibilità per stimolare la ricerca di più livelli di lettura attraverso la ricontestualizzazione di una stessa lessía in diverse catene, effetto tanto più potente quanto più "lontana" è la precedente occorrenza del brano in questione (Kendall[28]). Il testo, in tal modo, si rende molteplice, mostra in maniera esplicita la coesistenza di più possibilità di lettura e si presta ad essere riveduto, ripercorso ed al limite reinterpretato.

2.3.2. *Apertura apparente: false richieste di collaborazione*

Il testo di una hyperfiction può richiedere al lettore la sua cooperazione per poi frustrarla. Questa strategia, negando i presupposti dell'apertura strutturale (o fingendo temporaneamente di soddisfarli), mette il lettore di fronte a scelte fittizie o svuotate di senso. Ad esempio, può essere adottata per chiudere le possibilità offerte da un racconto, meglio se in una struttura ad albero, facendo convergere le diramazioni e/o conducendo tutti i possibili percorsi ad un unico finale. In tal modo il racconto afferma con forza la sua chiusura e non permette al lettore nessuna sostanziale possibilità di intervento sulla struttura.

Questa strategia non è necessariamente finalizzata a "reprimere" il lettore, ma può anche essere più stimolante, nella misura in cui la "coercitività" della struttura del testo viene utilizzata per deludere le aspettative e le abitudini del lettore ed invitarlo a rivedere i propri assunti.

2.3.3. *Chiusura: struttura ad albero*

---

[26] M. Bernestein, *Hypertext Gardens: delightful vistas*, in http://www.eastgate.com/.
[27] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 163.
[28] R. Kendall, *Time: the final frontier*, www.wordcircuits.com/comment/htlit_6.htm.

È probabile che racconti o romanzi chiusi "offendano", in un certo senso, la sensibilità libertaria espressa dalla hyperfiction, ma tra formato ipertestuale e chiusura non vi è contraddittorietà. Non si può negare, però, che risulta piuttosto complesso costruire testi chiusi all'interno di una struttura molto aperta, a meno che non si adotti una strategia "negativa" di apertura apparente.

Per scrivere racconti più chiusi, probabilmente, si preferirà adottare una struttura più tradizionale e più vicina alla linearità del testo stampato: ad esempio quella "ad albero", che, sfruttando le disgiunzioni di probabilità del racconto, propone differenti esiti e conduce a differenti finali. Questa struttura, adottata anche nei romanzi per la stampa (si veda la collana, pubblicata anche in Italia, *Choose your own adventure*), pur mostrando di concedere al lettore differenti possibilità di scelta, nonché l'opportunità di modificare il corso della storia, non può certamente essere presa a modello di una letteratura aperta.

Innanzitutto, non si distacca realmente dalla linearità della narrativa tradizionale: le diramazioni non sono "compossibili" ma mutuamente esclusive, il lettore non legge un racconto "molteplice" ma un racconto lineare, scelto in una gamma di racconti lineari.

Inoltre, c'è da chiedersi se un racconto di questo tipo non possa in qualche modo ridurre il contributo immaginativo del lettore, non solo per la sua stretta consequenzialità - il racconto non ha pause o salti, ma è tipicamente una successione di azioni e reazioni - ma anche per la "chiusura" delle disgiunzioni di probabilità, che non permetterebbero al lettore di ingaggiare il consueto gioco di previsioni con lo scrittore (Eco[29]): il racconto sembra prendere le sembianze di un test (si vedano le opzioni esplicite e opposte di *Same Day Test*).

Si noti che non stiamo affermando che una struttura ad albero di questo tipo renda automaticamente chiuso un racconto ipertestuale, ma semplicemente che una tale struttura dovrebbe essere preferita da chi intende scrivere romanzi o racconti meno aperti, in quanto permette di sfruttare con più facilità il formato ipertestuale per costruire storie che richiedono una ridotta cooperazione ed una limitata ridefinizione delle abitudini di lettura consolidate.

2.3.4. *Chiusura apparente: il testo sovversivo*

Una delle ipotesi più affascinanti sul futuro della hyperfiction è stata formulata da Michael Joyce: egli ritiene che le fiction interattive, per apparire più aperte, avranno un aspetto più chiuso, ovvero più simile alle attuali fiction stampate, e si riferisce alla possibilità di sfruttare la "fluidità" del testo elettronico e le capacità di elaborazione dei computer per creare testi che simulano la linearità del libro, ma si modificano sulla base di variabili extratestuali.

---

[29] U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

Tali testi, chiamati da Joyce "sovversivi", determinerebbero le proprie diramazioni, nascoste dietro l'ordine lineare delle pagine, sulla base di fattori come le pagine lette in precedenza, i comportamenti del lettore, i suoi interessi (se possibile), o addirittura il periodo dell'anno o del giorno in cui avviene la lettura. Quindi, ad esempio, anche un'operazione molto comune in un ipertesto come tornare "indietro" necessiterebbe di una rielaborazione della pagina precedente sulla base di ciò che il lettore sa già.

In tal modo la narrazione del computer somiglierebbe a quella di un aedo, basata su un canovaccio, ma in continua interazione con il pubblico. Ed avremmo così un ritorno della narrazione orale, attraverso un testo che unisce le potenzialità di coinvolgimento della storia lineare, con le capacità di adattamento dell'ipertesto. È evidente che si può parlare, in questo caso, di struttura aperta (sebbene nascosta), ma questo tipo di hyperfiction non offre necessariamente maggiore apertura al lettore: grazie alle sue enormi capacità di "targettizzazione", sembra anzi più compatibile con romanzi chiusi o addirittura repressivi.

2.4. *La trasformazione del rapporto Lettore-Autore*

"La figura dell'autore ipertestuale si avvicina a quella del lettore, anche se non arriva a identificarsi completamente con essa"[30]. Landow usa spesso il termine wreaders (da writers: autori e readers: lettori) per identificare la nuova figura di autore-lettore. Secondo William R. Paulson, comunque, non viene eliminata la funzione dell'autore, ma negata la sottomissione del lettore o del critico a qualunque tipo di autorità[31]. Questi viene liberato dal ruolo di subordinazione agli autori cui era stato costretto sin dall'invenzione della stampa, e prende parte attiva alla creazione dei testi.

Anche gli scrittori, però, dovrebbero accogliere con favore il nuovo strumento, in quanto potrebbe permettere di esprimere più fedelmente il libero associarsi delle idee, limitando le costrizioni a cui erano stati abituati dalla linearità della pagina stampata.

Rimane infatti l'autore ad avere il potere decisionale, anche e soprattutto sul grado di libertà che si intende concedere al lettore.

Secondo Jay D. Bolter L'autore, per certi versi, aumenta il suo potere: può impedire al lettore di saltare delle pagine, può obbligarlo a seguire un certo percorso, può nascondergli delle pagine, insomma è lui a decidere il "margine di intervento consentito al lettore"[32].

> non è […] vero che la narrativa elettronica si sviluppi in modi necessariamente casuali. L'autore può decidere di porre tutti i vincoli che vuole all'ordine di lettura. L'ambito di scelta del lettore e quindi la sua libertà nell'esaminare lo spazio letterario dipendono dai nessi che l'autore ha posto tra gli episodi. Il lettore potrebbe trovarsi a scegliere tra un

[30] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 127.
[31] William R. Paulson, *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information* , Cornell University Press, Ithaca 1988, p. 139.
[32] G. Lughi, *Ipertesti letterari e labirinti narrativi*, cit.

> numero limitato di alternative o potrebbe essere libero di muoversi nel profondo dell'opera. Ogni autore è libero di cedere al lettore una parte più o meno grande del controllo che ha nel suo lavoro, ma ha oggi una nuova dimensione letteraria nella quale operare[33].

Il necessario complemento della "liberazione" apportata dall'ipertesto è inoltre l'indebolimento dei vincoli prodotti dai testi tradizionali: autorità, canone letterario, fissità, e così via. Si riduce l'asimmetria tra autore e lettore, non solo nel senso di un potenziamento di quest'ultimo, ma anche di un minor controllo del primo. È evidente, infatti, che chi scrive ipertesti non può predeterminare l'ordine di lettura della sua opera (al massimo può suggerirlo). Spesso il testo elettronico si apre anche a modifiche dell'utente o alla possibilità di collegamento con testi correlati (ed eventualmente contraddittori).

> Un ipertesto è una matrice di testi potenziali, di cui solo alcuni si realizzeranno per effetto dell'interazione con un utente. […] Il navigatore partecipa […] alla redazione o quantomeno all'edizione del testo che "legge" poiché è lui a determinare la sua organizzazione finale (la *dispositio* della retorica antica) […]. Con l'ipertesto ciascuna lettura è un atto di scrittura[34].

La narrativa ipertestuale propone molteplici percorsi ed offre, del mondo narrato, un'immagine più complessa e sfaccettata, demandando al lettore, reso parte attiva nel processo creativo, il compito di collegare e ricostruire il disegno (o uno dei disegni possibili) dell'autore.

Le hyperfiction, insomma, attraverso la loro apertura ed eterogeneità propongono al lettore un "nuovo modo di vedere le cose", metafora della differente sensibilità dell'uomo contemporaneo, attraverso frammenti narrativi ordinati in maniera meno rigida, meno determinata, meno lineare, meno consequenziale, ma aventi comunque come fulcro l'intenzione formativa (o il campo di possibili intenzioni formative) dell'autore.

Il problema è che spesso il senso del racconto è proprio in questa struttura e non nelle singole diramazioni: una fruizione parziale e selettiva, quindi, non sarebbe sufficiente a rivelare alcuni fondamentali effetti retorici o a comprendere un disegno complessivo ignorando il quale i singoli percorsi appaiono banali. Dunque la hyperfiction permette sì al lettore di muoversi liberamente tra le lessíe, seguendo questo o quel percorso, ma spesso gli richiede di esplorare anche tutti gli altri percorsi, o perlomeno di farsi un'idea della loro disposizione.

Il rischio, come ha evidenziato Giuseppe Gigliozzi, è quello del "troppo" potere al lettore. Infatti se si può accettare che un lettore si scelga un finale in un racconto o partecipi in qualche modo attivamente ad una narrazione,

> ci resta più difficile lasciare tutta questa libertà al lettore di un testo scientifico, il quale potrebbe arrivare alla fine del lavoro avendo saltato passi decisivi dell'argomentazione con il rischio di capire poco di quello che ha letto e di arrivare a conclusioni indesiderate[35].

---

[33] J. D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere*, cit., p. 155.

[34] P. Lévy, *Qu'est-ce le virtuel?, Édition La découverte* , Paris 1995 [*Il virtuale*, trad. it. Di M. Calò e M. Di Sopra, Cortina, Milano 1997, pp. 30 e 35].

[35] G. Gigliozzi, *La parola, la scrittura, il racconto, l'informatica* , in *Memoria del '900 letterario italiano. Scritture immagini voci*, a cura di M. I. Gaeta (Catalogo della Mostra "Memoria del '900 letterario italiano. Scritture immagini voci", Roma 30 ottobre - 15 novembre 1996), Ediesse, Roma 1996, p. 141.

La libertà di movimento del lettore di hyperfiction è dunque vincolata dalla necessità di cogliere e seguire determinati "effetti di senso" creati dalla struttura delle lessíe, pena l'incomprensione o addirittura l'uso arbitrario del testo. Se la letteratura ipertestuale dovesse affermarsi e consolidarsi, sarebbe lecito aspettarsi l'elaborazione e lo sviluppo di una retorica concentrata sulla topologia dei collegamenti, l'elemento peculiare di questa forma di scrittura.

La necessità di ricorrere ad una "mappa grafica" per aiutare il lettore ad orientarsi tra i vari collegamenti posti all'interno dell'ipertesto è stata suggerita da molti autori e teorici del mezzo.

Pare, insomma, che la "cultura" della hyperfiction, le idee a cui fanno appello i più importanti autori e teorici di questa forma di narrativa, nascondano un paradosso. Questi scrittori, infatti, si sono impegnati a mettere in scena in forma narrativa, dunque attraverso la propria attività formativa, un mondo in cui l'autore e la "narratività" sono scomparsi, il primo dietro il lettore e la seconda nella frammentazione, l'esplosione dei possibili e la contraddizione.

Forse la hyperfiction è una forma d'arte d'avanguardia, destinata a non intaccare il monopolio e la diffusione, e, in un certo senso, la funzione, della tradizionale narrativa lineare. O forse, almeno per il momento, è ancora un campo di sperimentazione, capace di suscitare interesse solo negli "addetti ai lavori", nell'attesa di sviluppare un linguaggio e delle strategie fruibili da un pubblico più vasto e generico.

2.4.1. *Riconfigurare Autore e Lettore*

Autore e Lettore, nel nuovo contesto della hyperfiction, devono compiere attività differenti, ma i loro reciproci ruoli non cambiano, né dovrebbero cambiare, in maniera sostanziale. La narrativa, invece, mostra molti segni di rinnovamento, ma è ancora troppo presto per dire se queste tendenze (e quali) riusciranno ad affermarsi.

Nell'ambito dei testi elettronici, e degli ipertesti in particolare, si è visto, come afferma Landow, che i ruoli di autore e lettore vengano riconfigurati, il primo diventando sempre meno individuabile, e sempre meno individuale, ed il secondo assumendo poteri, responsabilità e libertà prima negate.

Questa tendenza generale, però, andrebbe perlomeno ridimensionata parlando di narrativa. Infatti, a differenza di ciò che avviene per i testi scientifici, in cui l'oggettività è un valore fondamentale (e l'ipertesto sembra lo strumento migliore per preservarla), in letteratura l'autore ha sempre detenuto un ampio potere e sono proprio i segni della sua presenza a rendere significativa un'opera; ed il lettore, analogamente, non può (essere lasciato libero di) fare ciò che vuole nel (e del) mondo narrato, pena il disinteresse.

Indubbiamente in una hyperfiction, come in ogni altro ipertesto, l'autore e il lettore compiono attività differenti rispetto ai testi tradizionali, ma ciò non basta a ritenere questi due ruoli reciprocamente interscambiabili o destinati alla fusione,

come auspicato dai teorici parlando degli ipertesti in generale. Il nuovo formato, piuttosto, li pone di fronte a differenti "regole" con cui confrontarsi.

3. *Possibile classificazione delle opere ipertestuali*

Sembra ragionevole, quando si parla di ipertesti, cercare di non generalizzare troppo (errore che viene fatto da parecchi studiosi), ma provare, prima di addentrarsi nella lettura, a capire di che tipo di ipertesto si tratti. È importante quindi cercare di categorizzare le opere in base ad alcuni fattori fondamentali, iniziando dalla loro dipendenza dal mezzo elettronico, ed evitare equivoci come quello di Alberto Cadioli che, forse troppo sbrigativamente, afferma che ormai parlare di edizione elettronica ed edizione ipertestuale di un testo è la stessa cosa[36]. Opere nate in formato digitale che non hanno nulla di ipertestuale e possono essere tranquillamente trasportate su carta non rientrano in nessuna categoria. I "salti" possibili all'interno di qualsiasi testo elettronico, la presenza del cursore e della freccetta del mouse e altri tipi di operazioni che permettono un nuovo approccio ai testi, non necessariamente sono identificativi di elementi ipertestuali; genericamente mettono solo in evidenza la novità costituita dalla presenza intrusiva del lettore nel testo. "In un libro è certo possibile spostare il dito o la matita lungo la pagina, ma le intrusioni del lettore restano sempre fisicamente separate dal testo"[37].

Un fattore importante da esaminare è quindi se le opere siano nate per il formato digitale o per quello cartaceo. Basti pensare che, nel campo letterario, la maggior parte dei lavori ipertestuali presenti oggi sono degli adattamenti di poesie e romanzi del passato, concepiti per essere letti su di un libro. Il modo più semplice per realizzare questa trasposizione consiste nel conservare la linearità del testo originale, tipica del libro con il suo ordine e la sua stabilità, collegando ad esso altri dati integrativi di tipo multimediale che permettono una maggiore leggibilità dell'opera.

Lo sviluppo incontro al quale sta andando la tecnologia ipertestuale fa pensare tuttavia ad un futuro in cui ci saranno un gran numero di opere concepite in modo ipertestuale, leggibili esclusivamente su schermo e affatto legate alla tecnologia a stampa.

Per realizzare una classificazione ragionevole occorre analizzare cosa c'è di ipertestuale nelle opere che si vogliono esaminare, se i link (elementi necessari per poter parlare di ipertesti) sono interni alla struttura del testo, e se sono presenti collegamenti e salti solo nella struttura generale dell'opera (e quindi entrano in gioco anche dati multimediali[38]) o anche nel testo principale.

Le categorie sotto le quali si possono classificare le opere potrebbero essere:

1. opere a stampa che vengono considerate dagli studiosi come precorritrici della letteratura ipertestuale, grazie all'introduzione di elementi, quali la

[36] A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., p. 52.
[37] G. P. Landow, *L'ipertesto*, cit., p. 91.
[38] In proposito anche Landow si lascia andare ad una certa superficialità usando i termini ipertesto e ipermedia come sinonimi.

multilinearità o la multimedialità, comuni agli ipertesti; tali opere si prestano facilmente alla conversione ipertestuale perché strutturate concettualmente come un ipertesto, ma nate di fatto prima che la tecnologia potesse supportare queste innovazioni (si potrebbero dunque definire: ipertesti ante litteram);
2. opere digitali che rappresentano la versione ipertestuale (didattica) di opere a stampa (o manoscritte), realizzate per facilitarne lo studio e la leggibilità. Sono composte dal testo originale a cui sono state aggiunti, tramite link, dei corpora ipertestuali e dei dati multimediali;
3. opere digitali che non possono essere lette su mezzi che non siano elettronici, ed in particolare sullo schermo di un computer. Possono avere collegamenti e salti interni al testo stesso.

I veri ipertesti narrativi sono, a mio avviso, solo quelli che, per la loro stessa struttura, possono essere letti esclusivamente con un computer o con un libro elettronico (cfr. 3.2.1), e che ne possono dunque sfruttare le potenzialità senza forzature, ma nelle prime due categorie confluiscono tuttavia opere molto importanti per lo studio degli ipertesti e che contengono comunque elementi ipertestuali.

3.1. *Ipertesti ante-litteram*

> La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui questa determinata forma mira a certi risultati i quali potranno per forza essere ottenuti soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una diversa forma d'arte[39].
>
> (Walter Benjamin)

Gli studiosi dell'ipertesto stanno provando ad individuare i prodromi della letteratura ipertestuale, ricercandoli in quelle opere a stampa alle quali (per così dire) il formato-libro cominciava a stare stretto. Si può parlare, in questi casi, di ipertesti ante litteram, ossia di tentativi di superare o sfidare i limiti imposti dalla linearità della carta stampata.

Alcune opere letterarie, come le raccolta (casuale) di sonetti o i *Pensieri*[40] di Pascal, sembrano adattarsi facilmente al sistema ipertestuale, dato che già la loro struttura di partenza è caratterizzata da brevi sezioni, e pertanto sarebbe facile realizzarne una versione ipertestuale tradizionale in formato digitale, senza bisogno di aggiunte; per altre opere, dalla struttura più coesa e unitaria, sarebbe invece più difficile effettuare un tale allestimento senza perpetrare una violenza sull'originale. Quando il testo è già diviso in sezioni e sottosezioni, ci possono essere le basi per dei blocchi di testo (lessíe); altri elementi come la presenza di rimandi e collegamenti

[39] W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* , in *Schriften*, Frankfurt 1955, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino Einaudi, 1991, p. 42.
[40] B. Pascal, *Pensieri*, Brescia Ed. La Scuola, 1975.

(alla base della multilinearità[41] e quindi dell'ipertestualità) vengono ugualmente visti come fattori di ipertestualità.

Resta comunque difficile decidere quali opere far rientrare in questa categoria, data la scarsa oggettività di questi criteri. Inoltre Nelson fa notare che:

> Ci si distacca continuamente dalla sequenza, citando brani che precedono e che seguono nel testo. Frasi tipo "come detto in precedenza" e "come vedremo" sono di fatto riferimenti impliciti a contenuti che stanno in altri punti della sequenza[42]

e pertanto elementi multilineari, come può esserlo anche una nota a piè di pagina[43] o una divisione della sequenza narrativa in capitoli, si tratta di elementi ipertestuali effettivamente non di tipo "forte" e quindi non sufficienti per far rientrare un'opera che li contenga in questa categoria. Si analizzeranno quindi solo le opere che propriamente hanno messo in discussione le idee di azione narrativa e trama stabilite da Aristotele (cfr. 2.3.4).

> Non bisogna dimenticare che la rottura dei criteri di linearità nella scrittura è direttamente legata alla trasformazione del supporto con il quale i testi scritti vengono presentati: l'ipertesto digitale vive in rapporto al computer, e Jeff Conklin, […] ha scritto apertamente: "è la capacità di gestire connessioni che permette un'organizzazione non lineare del testo"[44].

L'ipertesto, considerato come pratica di lettura, forse non può essere definito come non-lineare visto che comunque l'utente fruisce il testo in sequenza, cioè una parte dopo l'altra come accade per la lettura normale. Quella che viene meno è invece la linearità nel suo complesso. Nell'ipertesto, infatti, essa è stabilita solo "strada facendo", non essendo più inscritta in modo univoco nel testo, con un inizio e una fine.

Su questo punto i teorici dell'ipertesto hanno dato vita ad un'animata discussione, ancora in corso. C'è infatti chi sostiene la fine di ogni linearità di lettura e chi riconosce invece la costruzione di una nuova linearità, comunque riaffermata attraverso l'allineamento (fosse anche casuale) di testi diversi. Secondo Charles Deemer:

> Ciascun percorso individuale attraverso l'ipertesto è lineare, naturalmente: il lettore sta ancora leggendo o ascoltando materiali in sequenza, vale a dire, uno dopo l'altro, linearmente. Quel che rende ipertesto l'ipertesto non è la non linearità ma la scelta, l'interazione del lettore per stabilire quali dei diversi o dei tanti percorsi attraverso le informazioni disponibili è quello seguito in un certo momento[45].

Precisa infatti Luca Toschi:

---

[41] Roberto Diodato a proposito dei termini "multilineare" e "multisequenziale" polemizza (fornendo sterili motivazioni) con Landow: "*multilineare* è un rafforzamento, quantitativo di *lineare*, così come *multisequenziale* è un rafforzamento di *sequenziale*. Dunque se l'ipertesto è propriamente un testo multilineare, allora lungi dal rappresentare e sperimentare modelli di iscrizione, di scrittura o di pensiero non lineare, conferma e rafforza modelli, direi consueti, di produzione lineare" (R. Diodato, *Tre note su informatica e filosofia*, in *Internet e le Muse*, a cura di P. Nerozzi Bellman, Milano Mimesis, 1997, p. 137).

[42] T. H. Nelson, *Il progetto Xanadu*, cit., p. 1/16.

[43] Secondo il professore di filosofia David Kolb "la nozione di ipertesto ha origini antiche e medievali, nel senso che leggendo il Talmud o certi tipi di manoscritti che contengono commenti su commenti, vi si intravede la possibilità di avere testi aperti, che rifiutavano di essere chiusi" (tratto dall'intervista a D. Kolb, *Anche il Talmud era un ipertesto*, consultabile presso il sito *Mediamente RAI*, all'indirizzo:
http://www.mediamente.rai.it/docs/biblioteca/biblio.asp?id=181&tab=int).

[44] A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., p.69.

[45] C. Deemer, *What is Hypertext?*, in "Telecine" n.3, Estate 1995, p. 17.

> Con il testo elettronico non si assiste alla fine, come molti sembrano intendere, della sequenzialità, bensì alla possibilità di creare numerose sequenzialità, sulla base di associazioni plurime: l'identità di un'informazione varia a seconda della funzione che è chiamata a svolgere in sistemi di significato diversi. È l'appartenenza che ne caratterizza il significato[46].

"L'ipertesto muta dunque la sequenzialità della struttura del libro, non la linearità dei singoli testi che la compongono, che, per essere pienamente compresi, continuano ad essere letti linearmente"[47].

Per analizzare una carrellata di opere è interessante iniziare da una che proprio opera non si può definire: il lavoro di Chares Sanders Pierce, il filosofo americano che lasciò migliaia di pagine disperse e disorganizzate, tutte con connessioni multiple e verticali. Arrivando al campo letterario, autori come Cortazar, Joyce, Woolf, Sterne, Tennyson, Borges e Saporta misero in discussione gli schemi della narrazione lineare, creando nuove relazioni tra l'esperienza di lettura e l'organizzazione del testo.

Il *Tristram Shandy* di Sterne (1759-67), oltre ad essere uno dei più famosi romanzi inglesi, viene ricordato come un attacco alle forme tradizionali della narrativa. Secondo Bolter l'opera presenta la tendenza alla divagazione e ai salti, tipica della letteratura non lineare, e questa forma viene utilizzata per manifestare la complessità di pensiero dell'autore.

John Wain nella prefazione all'edizione italiana scrive:

> *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, è uno dei più famosi romanzi inglesi. Non l'ho mai letto. Naturalmente baso questa mia affermazione sull'accezione comune di leggere un libro, che implica sedersi, aprirlo, incominciare dalla prima pagina e continuare, senza perdere una seduta, fino all'ultima… Ho letto questo bellissimo libro cento, se non addirittura mille volte... non l'ho mai letto per la sua struttura, né per la sua storia. Ho semplicemente sentito molto spesso il desiderio di passare un po' di tempo in compagnia di Mr. Tristram Shandy; mi sono seduto, ho aperto il libro, ho letto un brano lungo o corto, come capitava, e non sono mai rimasto deluso.

Questa presentazione sembra una vera e propria descrizione dell'ipertesto.

Pur ammettendo che sia quasi impossibile una scelta esauriente tra la vastissima produzione di letteratura sperimentale, ricordiamo come romanzo ipertestuale a tutti gli effetti *Composition n.1* di Marc Saporta pubblicato nel 1962. Il componimento raccoglie una serie di momenti della vita del personaggio X. Sfogliando l'opera ci si accorge di un'assoluta assenza di successione logica tra una pagina e la successiva. Le pagine, o meglio le carte del romanzo, possono venir mescolate a piacere nell'assenza di un unico possibile ordine per gli episodi. Le unità di *Composition n.1* si riorganizzano in molti modi producendo altrettanti racconti. In qualunque ordine si dispongano le pagine, verranno evidenziate delle relazioni logiche in maniera più o meno forte a seconda della successione scelta.

Nella presentazione editoriale dell'opera si può leggere: "Dall'ordine in cui si susseguiranno i singoli episodi dipende anche che la storia finisca bene o male. Una

---

[46] L. Toschi, *L'ipertesto d'autore*, in *L'ipertesto d'autore. "La famiglia dell'antiquario" di Carlo Goldoni in edizione elettronica su Cd-Rom*, a cura di Luca Toschi, Venezia Marsilio, 1996, pp. 76-77.
[47] A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., pp.73-74.

vita si compone di parecchi elementi. Ma infinito è il numero delle possibili combinazioni"[48].

Cadioli in proposito si chiede (nei termini usati dai formalisti) se "non esista più un intreccio cui sottostà una *fabula*, essendo disponibile e attivabile ogni momento un numero *x* di intrecci 'narcotizzati', così che ad ogni scelta del lettore si viene a costruire un nuovo intreccio e ad innescare una delle possibili e potenziali *fabulae*"[49].

Gli studiosi di letteratura sono concordi nell'attribuire alle ultime opere di James Joyce il superamento definitivo dell'esposizione lineare. L'*Ulisse* (1922) può essere letto come una raccolta di allusioni e rimandi ad altre opere partendo dal pretesto narrativo della storia di una giornata dublinese del personaggio Leopold Bloom. La struttura narrativa è talmente ricca di intrecci da costringere il lettore a ritornare continuamente sui passi già letti per non perdere il significato di un'esposizione tanto elaborata. Vengono ripresi vari episodi di quella giornata e presentati in maniera tale da formare una complessa rete di intrecci. Joyce nell'esporre una fabula pur semplice come quella dell'*Ulisse*, supera la consueta successione causa-effetto della narrativa tradizionale. Il racconto non viene esposto da un unico punto di vista, ma affidato ad un'intera serie di personaggi, mentre viene nascosta il più possibile la partecipazione dell'autore limitando la sua presenza a delle didascalie di commento.

Secondo Kenner il testo dell'*Ulisse*

> non ha un'organizzazione nella memoria ed uno sviluppo nel tempo, ma si organizza e sviluppa nello spazio, che potremmo chiamare tecnologico della pagina stampata per la quale era fin dall'inizio progettato. Il lettore ne esplora le discontinuità al passo che preferisce; prende delle annotazioni a margine; ritorna quando crede ad una pagina precedente, senza alterare con ciò la continuità di qualcosa che non prosegue[50].

Per non perdere i molti riferimenti del testo si dovrebbero poter compiere dei salti attraverso il testo e dal testo agli altri documenti collegati. Con la pagina stampata è inevitabile la perdita di molte allusioni suggerite dall'autore. Come osserva Bolter, con la metodologia propria della scrittura elettronica si potrebbe costruire una mappa dei riferimenti presenti in un capitolo dell'*Ulisse* o del *Finnegans Wake*. Ogni frase e anche ogni parola diverrebbero delle unità dalle quali tracciare nessi per formare una rete attraversabile in una molteplicità di maniere.

L'opera di Tennyson *In Memorium* (1850) è un lungo poema sperimentale del diciannovesimo secolo, che contiene molteplici conclusioni e molteplici punti da cui si può iniziare a leggere.

Jorge Luis Borges (1955) si pone in maniera apertamente critica nei confronti del romanzo, arrivando ad auspicarne la fine. In *Finzioni* offre una serie di racconti ricchi di personaggi e situazioni bizzarre senza alcun legame tra loro. La crisi della letteratura, secondo l'autore argentino, sta proprio nel tipo di struttura espositiva

---

[48] M. Saporta, *Composition n. 1* , Éditions du Seuil, Paris 1962 [*Composizione n. 1* , trad. it. di E. Capriolo, Lerici, Milano 1962].
[49] A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., p. 102.
[50] H. Kenner , *The making of the Modernist Canon* , a cura di Halberg R. von, *Canons*, University of Chicago Press, Chicago 1984, pp. 363-76.

dominante con inizio, svolgimento e fine tutti costretti in un'unica soluzione predefinita. La letteratura dovrebbe aprirsi a più possibilità invece di escluderle. Di *Finzioni* è stata proposta una versione elettronica curata da Stuart Moulthrop. All'inizio un menù offre varie possibilità per proseguire nel racconto, mentre in background appare una mappa globale di tutta l'opera. È disponibile anche uno strumento di ricerca per parola. *Finzioni* è un primo esempio di reale traduzione di un testo a stampa in formato elettronico, quando per formato elettronico non si intenda la semplice traduzione in un file di testo di un'opera a stampa. Un'operazione resa possibile, in questo caso, dalla specifica scelta espositiva compiuta dallo scrittore.

Lo scrittore argentino Julio Cortazar ha tentato di creare, attraverso mezzi manuali, un effetto ipertestuale nei suoi libri. Quando nel 1963 pubblicò il romanzo *Rayuela*[51] era già uno dei principali esponenti dell'avanguardia letteraria, non solo in America Latina. Il suo romanzo era un monumento alla crisi della narrativa. Ciò era evidente anche nel "montaggio" generale dell'opera. Il testo era diviso in 155 parti di lunghezza variabile, titolate con un numero di serie. Nell'introduzione (che Cortázar titolava significativamente "Pannello di Direzione") scriveva:

> A modo suo questo libro è molti libri, ma è principalmente due libri. Il lettore è invitato a scegliere una delle due possibilità seguenti: Il primo libro si fa leggere nella forma corrente, e finisce nel capitolo 56, al piede del quale ci sono tre visibili stellette che equivalgono alla parola Fine. In conseguenza il lettore prescinderà senza rimorso di quel che segue. Il secondo libro si fa leggere cominciando per il capitolo 73, e seguendo poi l'ordine che è indicato al piede di ciascun capitolo. In caso di confusione o di dimenticanza, basterà consultare la lista seguente:
> 73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10- 65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18-153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26-109-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155-123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147-31-32-132-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35-121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102-45-80-46-47-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149-54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131.
> Allo scopo di facilitare la rapida ubicazione dei capitoli la numerazione si ripete nella parte superiore delle pagine corrispondenti[52].

Gli anni '60, prima delle dittature militari, furono di grande creatività a Buenos Aires. Dopo l'uscita del libro di Cortázar, alla Fondazione Di Tella, che raggruppava le avanguardie artistiche giovanili, un'artista sconosciuto presentò una macchina, la *Rayuela-O-Matic* che riordinava i capitoli del libro ricopiati in schede numerate.

Era l'ipertesto su carta: vi erano i nodi, due diversi percorsi di links, e perfino un meccanismo per navigarli. Questo accadeva due anni prima della pubblicazione del progetto *Xanadu* di Ted Nelson, padre teorico degli ipertesti e di Internet, dodici anni prima che, nel classico garage californiano, Jobs e Wozniak costruissero il primo

---

[51] *Rayuela* è stato pubblicato in italiano da Einaudi, con il titolo *Il gioco del mondo* , ed è virtualmente introvabile in libreria. La parola "rayuela" è il nome di un gioco infantile che consiste nel tracciare una serie di caselle sul marciapiede, e con l'aiuto di una pietra a lancio casuale, effettuare una serie di salti dall'uno all'altro estremo.

[52] J. Cortázar, *Rayuela*, Catedra, Madrid 1963, trad. it. *Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino 1970.

personal computer, quasi vent'anni prima che il gruppo del Palo Alto Research Center sviluppasse l'interfaccia che rendeva praticamente possibile l'ipertesto.

Come si vede il concetto di ipertesto precede la sua fattibilità pratica, è un risultato della cultura della nostra epoca, e non un ritrovato della tecnica.

3.2. *Didattica*

L'informatica libera l'informazione dalla superficie fisica cartacea. Il testo elettronico vince, come molti studiosi hanno affermato, lo spazio e il tempo, e coniuga, come sostiene Landow, "fissità e flessibilità, ordine e accessibilità". Lo scrittore americano, nonostante affermi che per il presente gli studiosi continueranno a fare affidamento sul libro, prevede un futuro in cui i testi cartacei (migliorati a loro volta dalle nuove innovazioni) saranno riprodotti a partire da quelli elettronici, perdendo così gradualmente il loro ruolo predominante nelle scienze umane.

Secondo John Lavagnino l'ipertesto è destinato "agli studi, non alla letteratura"[53]. Nelle discipline umanistiche vengono agevolati lavori tradizionali come l'allestimento di edizioni critiche o scientifiche.

Michael Heim crede che adesso la testualità elettronica stia liberando la scrittura dai limiti della tecnologia a stampa[54].

Per capire meglio un'opera letteraria è impossibile prescindere dai riferimenti vari, dalla biografia e bibliografia dell'autore, dalla letteratura e storia dell'epoca, ecc.; fare ciò significherebbe solo decontestualizzarla e vederla pericolosamente come un'isola a sé stante. Effettivamente una lettura non sequenziale è propria degli studiosi capaci. Il passare da un testo all'altro è un atto dal quale, qualsiasi lettore che non voglia essere limitato da un unico punto di vista, non può e non ha mai potuto prescindere.

La struttura dell'ipertesto digitale istituzionalizza ciò che era un'esperienza individuale, ma invita apertamente a sfruttare la possibilità, se non addirittura introdurre la necessità, di interrompere l'ordine della lettura, spostando l'attenzione da un testo ad un altro, da una porzione di testo ad un'altra.

Prendere un testo ed ipertestualizzarlo per scopi didattici significa renderlo più accessibile e consultabile, arricchirlo sotto ogni punto di vista. Oltre a note ed appunti, si possono aggiungere documenti contenenti informazioni sull'autore e sull'opera di qualsiasi formato: immagini (ad esempio anche il testo manoscritto originale), suoni, video, ma anche informazioni di tipo testuale (corpus ipertestuale) come commenti critici, note, varianti o qualsiasi altro genere di documenti che agevolano un'opportuna contestualizzazione e favoriscono un approfondimento di lettura a qualsiasi livello. I testi digitali dispongono di adattabilità, velocità di divulgazione ed economie di scala che sarebbe impossibile raggiungere con la stampa. Tale strumento didattico è destinato ad un gran numero di persone proprio perché ognuno può entrare nel particolare, e in un livello diverso, a seconda della

---

[53] J. Lavagnino, *Reading, Scholarship and Hypertext Editions* , in "TEXT: Trasaction of the Society for Textual Scholarship", vol.8, 1996 e leggibile in http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/rshe.html.

[54] M. Heim, *Electric Language*, cit.

voglia e della capacità. Gli autografi per molti lettori potranno essere una curiosità da vedere di sfuggita, ma per un lettore filologo potrebbero essere un oggetto di studio di notevole interesse.

Dopo aver capito il grande potenziale dal punto di vista didattico[55], si stanno moltiplicando negli ultimi anni le edizioni ipertestuali dei classici della letteratura mondiale.

Hyperwake, edizione ipertestuale del *Finnegans Wake* (Fritz Senn), consente di avere a portata di mano una grossa mole di dati che il curatore ha ritenuto interessanti per l'approccio al testo. Un attento studioso può dunque leggere dei versi presi dalla Bibbia o da Dante cui traggono origine alcuni sintagmi, ascoltare delle ballate popolari cui Joyce si ispirò, oppure confrontare il testo con le stesure precedenti. I lettori interessati potranno indagare tra le curiosità della biografia o "farsi leggere" il testo da un attore.

I multimedia didattici non possono fare a meno del testo scritto così facilmente come in una produzione economica, ma anche qui la tendenza è quella di rimuovere e marginalizzare il testo. Un buon esempio è fornito da un'applicazione dell'IBM chiamata *Ulisses*, dei tardi anni '80. L'*Ulisses* in questione è il poema di Tennyson. Lo studente può cliccare sulle parole e ottenere una definizione dal dizionario, una spiegazione storica, o una interpretazione critica. E, quando possibile, il materiale collegato è fornito non come un testo alfabetico, ma come video o audio. Se l'utente richiede la spiegazione di un passaggio, riceve un'intervista videoregistrata con una spiegazione critico-letteraria. Sullo schermo il poema di Tennyson è mostrato come testo, ma c'è disponibile anche la versione recitata da un attore che magari può fornire una splendida interpretazione drammatica più coinvolgente, di sicuro, di una semplice lettura. Oppure l'utente può scegliere di ascoltare la voce dell'attore mentre segue il testo di Tennyson. In generale l'obiettivo del programma *Ulisses* sembra tirare via l'utente dal testo stesso, per rimpiazzare la scrittura originale con una rete di segni costituita da esperienze visuali o orali. Nel poema i videoclip è come se fossero i suoi elementi semiotici.

La caratteristica principale di questo genere di lavori è la partecipazione attiva dei lettori. Gli insegnanti perdono una parte del loro potere, concedendolo agli studenti,

> il docente deve trasformarsi in un 'trainer', in un 'assistente tecnico', limitando drasticamente la propria funzione valutativa sull'operato degli studenti e lasciando che l'ipertesto di classe si espanda e si ramifichi in direzioni non preventivamente determinate. Questo perché ogni direzione è valida e plausibile[56].

Il rischio che emerge è costituito proprio da questa autonomia: lontana dal condizionamento subìto con il tradizionale apprendimento dai libri.

---

[55] Non sempre capito da tutti. Ecco un esempio di assurda interpretazione delle funzionalità degli ipertesti espressa da Sergio Cicconi in *Narrativa ipertestuale? Non ancora grazie!* (naturale viste queste considerazioni): "Quasi sempre ci si trova davanti a presunti ipertesti che provano a mascherarsi da ipertesti veri; sono testi in cui l'insieme dei rimandi ipertestuali è completamente accessorio ai fini della storia. Nonostante le apparenze, le trame risultano lineari, né più né meno di come lo sono le trame dei libri stampati; e per quanto riguarda lo stile, beh, spesso è meglio non parlarne".

[56] M. Riva, *Il "Decameron come ipertesto". Un'esperienza didattica alla Brown University*, in M. Ricciardi (a cura di), *Lingua letteratura computer*, Torino Bollati Boringhieri, 1995, pp. 136.

3.2.1. *L'ipertesto critico*

L'ipertesto critico è una rete di informazioni che si dispone intorno al testo, ma esterno a esso, per cui le competenze e le responsabilità del "critico informatizzato" non sono in ultima analisi diverse da quelle di chi si accinge a lavorare su un testo, magari per predisporre un'edizione critica. Si tratta solo di scendere in campo con strumentazioni più efficaci: indubitabili i vantaggi applicativi, da una maggiore possibilità di definizione della procedura critica ad una più precisa modellizzazione del testo ai suoi vari livelli. È indiscutibile che le risorse fornite dalle nuove tecnologie permettono di immagazzinare, e quindi di poter utilizzare, una grande quantità di informazioni, relative propriamente sia all'analisi del testo sia allo studio del contesto, sia esso storico, filosofico, artistico o letterario. La strumentazione elettronica non è solo un mezzo di archiviazione più efficace, ma stimola nuove idee ed è di per sé creatrice di nuovi problemi metodologici, di nuove forme di organizzazione della ricerca e della didattica.

Se con un ipertesto critico si esplorano le possibilità del testo e l'implicita intertestualità, obbligando al riconoscimento della sua complessità letteraria, culturale, ontologica ed ermeneutica, dall'altra spesso la sensazione che si prova è di disagio rispetto a una certa superficialità di un lavoro che non sembra mai essere concluso (proprio come il processo critico) e che per la sua stessa struttura difficilmente riesce a raggiungere un'elevata raffinatezza intellettuale nell'argomentazione a vantaggio della specificità. In rete bisogna essere sintetici, chiari, esaurienti, didascalici di modo che venga sollecitato il desiderio all'approfondimento, vale a dire il senso della necessità del link.

Per altro verso i nuovi media permettono di abbattere i margini, i confini tra testi letterari e non, tra testi scritti e documenti scritti. Essi ci pongono davanti alla realtà dei testi e alla loro struttura da un punto di vista generale e non particolare, non guidato da tutti quegli elementi extra e para testuali che orientano la lettura di un testo a stampa, e vanno dalla collana all'edizione, dalla copertina alla prefazione, all'apparato bibliografico. Specie nel caso di un testo in rete ci dobbiamo porre domande sulla natura della scrittura, prima ancora che sulla natura del testo, dal punto di vista della tipologia, del genere e della finalità della sua elaborazione.

3.3. *Gli ipertesti digitali*

Ci sono delle opere ipertestuali che si prestano ad una trasposizione su libro, ed altre per le quali non è possibile questo passaggio. In alcune opere la forma ipertestuale viene usata esclusivamente per aggiungere immagini, suoni, ecc., senza alterare il testo nella sua forma sequenziale; oppure nel testo esistono "salti" che rimandano ad altri punti del testo, ma che ciononostante esiste anche come testo lineare e autonomo.

Si può invece predisporre una storia affinché abbia uno svolgimento multilineare ed una struttura ipertestuale. È proprio questo motivo che ha spinto Michael Joyce a scrivere il famoso *Afternoon*, "volevo semplicemente scrivere un romanzo che cambiasse ad ogni lettura"[57]. In questo modo si crea un particolare tipo di narrativa impossibile da trascrivere su carta e propriamente definibile come letteratura ipertestuale.

3.3.1. *Opere di narrativa ipertestuale nel mondo (ovvero in America)*

Nel 1992 appariva in "The New York Times Book Review" un breve saggio: *The End of Books*, sull'evoluzione delle forme letterarie. In quell'articolo Robert Coover, scrittore americano, attento critico letterario e sperimentatore di linguaggi innovativi, preannunciava la fine del libro, cioè di quel qualcosa che, come l'autore lascia intendere, è solo carta e inchiostro, mera sequenza di parole organizzate. Il libro tradizionalmente presuppone e impone modi peculiari di vedere, pensare e organizzare le cose del mondo – eventi, persone, idee, storie – attraverso una logica, quella lineare, inventata dai Greci e tramandata fino ai nostri giorni[58].

…

È giunto il momento di analizzare le opere di scrittura creativa ipertestuale. Quando funzionano sono scatole nere misteriose e affascinanti che fanno propri gli assunti elaborati in sede teorica e costruiscono un fitto reticolo di rimandi avanti e indietro e attraverso il testo. Annullano il tempo e lo spazio narrativo a cui siamo abituati. È leggendoli che si scopre il disagio e ci si trova a confrontarsi con i limiti di lettori formati sui testi a stampa. Lo si intuisce: leggere gli ipertesti narrativi diventa anche una sfida lanciata ai segreti di una forma espressiva che è nuova sul serio. Una sfida lanciata all'intelligenza, alla curiosità.

La maggior parte degli autori di ipertesti significativi si trovano in Rete. Non sono molti, ma comunque troppi per nominarli tutti; ci si limita quindi a ricordare i più noti, i più letti, i più discussi, i più complessi. Prima di tutto Michael Joyce, riconosciuto in tutto il mondo come uno dei migliori narratori ipertestuali. Anche a voler trascurare gli aspetti puramente strutturali dei suoi ipertesti (cosa comunque da non fare), ci troviamo davanti a pagine di buona qualità letteraria. La sua home page è all'indirizzo http://iberia.vassar.edu/~mijoyce, dove si trovano link a molti dei suoi scritti online. Il primo esempio di romanzo ipertestuale viene considerato il suo *Afternoon, a Story* (1991) che rimane tuttora la più conosciuta opera letteraria ipertestuale. Il racconto si apre sulla copertina, dalla quale si passa alla prima pagina del racconto. Ogni pagina ha un titolo, con un numero di righe variabile a seconda di ciascuna unità. La prima pagina si conclude con una domanda, e la lettura proseguirà a seconda della risposta affermativa o negativa data con un click su dei tasti posti nella parte bassa dello schermo. La prosecuzione della lettura si può decidere, oltre che con la scelta del "si" o del "no", anche selezionando l'opzione di visualizzazione dei collegamenti. Apparirà una finestra con l'elenco di *links* attivi da quella pagina e

[57] M. Joyce, *Of Two Mind: Hypertext Pedagogy and Poetics*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
[58] R. Coover, *The End of Books*, "New York Times Book Review", 21 Giugno, 1992.

da qui si potrà scegliere la prossima unità di lettura. Appare evidente una grande differenza tra *Afternoon* e la letteratura a stampa tradizionale: di solito siamo costretti a seguire un percorso di lettura determinato, in *Afternoon* invece non è prevista una storia predefinita, ma se ne potrà trovare una diversa ad ogni lettura. Le cinquecentotrentotto unità dell'opera consentono la creazione di differenti percorsi con trame spesso contraddittorie. Ad ogni lettura ci si ritrova con un inizio, ma senza una fine stabilita. L'autore nella presentazione del programma offre un'indicazione sulla metodologia di lettura: "quando la storia non prosegue più, o quando si ripete, o quando ti stanchi, l'esperienza di leggerlo finisce".

Oltre alla visualizzazione dei *links*, nel *software*[59] è prevista l'opzione "*history*" per ricordare le pagine già lette, una ricerca per parola e la possibilità di evidenziare quelli che vengono definiti "*text links*", in pratica delle note di approfondimento. In *Afternoon* non sono state comprese immagini o altre estensioni multimediali per precisa scelta dell'autore preoccupato di non rendere troppo difficile il passaggio dal libro stampato all'ipertesto. È prevista la possibilità di memorizzare ed in seguito riaprire le varie letture. Non è contemplata invece l'opzione d'aggiunta del testo o di altro materiale a quello già compreso nella copia originale.

L'opera invita ad una lettura sempre diversa. Non c'è plot narrativo, tutto è giocato sulle ambiguità e sulla reazione dei personaggi alle situazioni incerte. Il lettore segue un padre nei suoi tentativi di scoprire se il figlio è rimasto coinvolto in un incidente automobilistico. *Afternoon* è un testo infinito, che non offre mai la stessa pagina a ciascun lettore per più di una volta. Il romanzo di Joyce è la prova di come sia possibile costruire un testo che non forza in alcun modo il lettore a seguire una particolare rotta, cosa che non sempre è riuscita ad altri scrittori ipertestuali. Di contro, il rischio di perdersi è alto, perché per un lettore tradizionale il paesaggio testuale era, ed è, alquanto insolito; cosa che ha convinto Joyce ad inserire nelle sue opere successive una limitazione alla libertà di movimento e spesso anche una mappa orientativa per i suoi lettori, come si può vedere nei successivi *Twelve Blue*[60] (1996) e *Twilight: A Simphony* (1996, Eastgate), altre opere ben riuscite in cui parole ed immagini sono coniugate in una fitta tessitura suggestiva e poetica.

Altro autore "classico" della narrativa ipertestuale è Stuart Moulthrop. La sua home page con link ai suoi lavori è http://raven.ubalt.edu/staff/moulthrop. Tra i suoi lavori vanno ricordati *The Color of Television*[61] (1996, con Sean Cohen), *Dreamtime* (1992), *Victory Garden* (1995), ma la sua opera più importante rimane: *Hegirascope2*[62] che mostra un complesso progetto ipertestuale, a detta dello stesso autore, una forma di "narrativa fratturata che offre una struttura priva di ordine". Anche se dimostra un grado elevato di controllo dell'autore, presentando un livello ancora scarso di interattività con il lettore, *Hegirascope* si apre con percorsi multipli.

Una delle opzioni è "*begin*" che è naturalmente un controllo: una volta attivato, il testo viene lanciato attraverso un percorso lineare mediante un meccanismo di

[59] *Afternoon* è stato costruito utilizzando *Storyspace*.
[60] http://raven.ubalt.edu/guests/twelveBlue.
[61] http://raven.ubalt.edu/features/media_ecology/lab/96/cotv.
[62] http://raven.ubalt.edu/staff/moulthrop/home6/frameset.htm.

rinnovo automatico della schermata che utilizza il comando "*refresh"* di Netscape. Il lettore può fare clic su collegamenti marginali per ridirigere la narrativa su nodi-pagina laterali che a loro volta utilizzano lo stesso meccanismo, ma in generale il testo è intimamente lineare e fa un uso marginale dell'interattività. Il rinnovo automatico della schermata diviene parte integrante della sintassi di questo testo che assume così una struttura circolare e in alcuni casi crea dei cicli chiusi con l'ingresso in gruppi di cinque sei pagine ricorrenti.

Da non dimenticare *Alt-X Online Publishing Network* http://www.altx.com/index2.html uno dei siti più all'avanguardia nel settore dell'ipertestualità. Il sito è stato creato ed è curato da Mark Amerika, altro scrittore-sperimentatore comunemente ritenuto lo scrittore più "radical" del Web (in Italia conosciamo il suo *Sangue sessuale*, un libro di carta pubblicato dalla Shake) che si impegna soprattutto nella ricerca e nello sviluppo di nuove modalità espressive attraverso l'ipertesto. Il *Grammatron Project*[63] dello stesso Amerika, mostra in pieno cosa si può fare con gli ipertesti quando questi sono in mano alle persone giuste.

Per chiudere il cerchio aperto all'inizio ora si può provare a ripetere la fatidica domanda: il libro è morto? La cultura ipertestuale ha già soppiantato quella fondata e sviluppata sul libro? La risposta è incerta. Probabilmente assisteremo ad una corsa parallela, libro e ipertesto insieme a comporre un sapere multiforme. Di sicuro la creatività modulata attraverso gli ipertesti non ha ancora acquisito sufficiente maturità espressiva. Così ci sembra giusto concludere con le parole di Miguel Angel Garcia, scrittore egli stesso di libri e ipertesti, in una sua intervista rilasciata sul sito Mediamente:

> L'estetica dell'ipertesto – dice Garcia – è in costruzione; la bruttezza prevale ancora sulla bellezza. Ognuno ha tanti strumenti a disposizione, tante possibilità, tante cose che aveva sognato, magari, che non credeva possibile realizzare e che invece adesso può. Ma il rischio che si corre è il barocco, ossia l'accumulare effetti e voler stupire con effetti speciali, dimenticando l'asciuttezza del relato ben fatto, che, alla fine, adesso nell'ipertesto come prima nel testo normale, costituisce sempre la carta vincente. E, d'altra parte, convivere con tutto ciò è la condizione indispensabile per la trasformazione della narrativa semi-spazzatura in forma d'arte[64].

3.3.2. *La situazione in Italia*

In Italia i primi racconti ipertestuali sono stati *Ra-Dio*[65] (a struttura reticolare), di Lorenzo Miglioli, presentato nel 1993 al convegno sui trent'anni del Gruppo 63 e *Border Line*, di Miguel Angel Garcia, scritto per il supporto cartaceo nel 1989 e rielaborato per il Web nel 1993 (il primo racconto ipertestuale straniero ad essere stato tradotto nella nostra lingua).

Il panorama della narrativa ipertestuale italiana non è certo sviluppato come oltreoceano. Negli Stati Uniti la hyperfiction è nata nei laboratori delle università,

---

[63] http://www.grammatron.com.
[64] M. A. Garcia, *Testo e ipertesto*, cit.
[65] L. Miglioli, *Ra-dio*, Elettrolibri, Bologna, Synergon, 1993.

dalla apripista Brown University al celebre Mit (Massachussets Institut of Technology). I pochi esperimenti italiani nascono in ambito didattico, ma è quantomeno sorprendente che i risultati più seri sembrano essere quelli di scuole medie o superiori più o meno illuminate. Nel sito del comune di Ravenna troviamo infatti *Il viaggio misterioso di Eudora*[66] e *Le avventure del gatto Ermenegildo* [67], realizzate in collaborazione con una biblioteca circoscrizionale e una sala multimediale. "Dopo aver navigato in lungo e in largo per l'ipertesto, sono certo che ti sentirai anche tu un naufrago..." inizia così una delle storie di Grafoman, un progetto che anche qui vede coinvolte le scuole.

Red Bricks ci accompagna invece in un viaggio dentro la città di Bologna, attraverso le vicende dei protagonisti. "Racconta una storia, anzi una ragnatela di storie intrecciate. […] Con Red Bricks puoi diventare tu stesso con il tuo personaggio, un protagonista del racconto"[68].

Dalla collaborazione di Kult Underground, rivista di arti varie, con il comune di Modena nasce il progetto *Nella rete del giovane Holden?*, sottotitolo "*E' così difficile essere giovani?"*[69].

"Ipertesto poetico quadridimensionale". Si autodefinisce così *Macchina Amniotica*, un progetto che, oltre a essere no-copyright, invita apertamente alla manipolazione libera da parte dei lettori. Nel sito che contiene *Border Line* di Garcia, e ultimamente anche il nuovo *Brian*, possiamo leggere anche *Torino*, racconto ipermediale di Vittorio Leitner, un'opera che "è un esempio – dice l'ideatore nell'introduzione – di opera amatoriale che non nasce da scrittori professionisti, ma da entusiasti che hanno voluto cimentarsi nella novità pur senza solide basi professionali. *Torino* […] consta di 168 files" [70]. Altre opere ipertestuali sono *Frames* di Paolo Diani, Qwerg e Stefano Veratri; *Ti dice niente Vajont?*, racconto ipermediale tratto dallo spettacolo di Marco Paolini e *Verso la penisola blu* di Massimo Riva, che troviamo nel suo sito della Brown University.

RengaNet è un interessante progetto che è stato presentato al salone del Libro di Torino del 1999. Consiste di un'interfaccia di lettura e scrittura di gruppo sviluppata con la tecnologia Java. In sostanza il progetto propone un percorso individuale di fruizione dell'opera all'interno di parti della stessa, scritte da altri fruitori. In questo modo ogni lettore-autore ha la possibilità di attaccare (come ormai il gergo impone) parti di scritti originali a testi già esistenti con una formula di crescita a raggiera dell'opera stessa.

L'idea nasce dal più antico *Renga,* il racconto orale concatenato per automatismi che costituisce la forma di espressione tipica dei poeti giapponesi viandanti del medioevo. Una sorta di letteratura in progress dove la nascita dell'opera coincide con la sua evoluzione e con l'intersezione di altre forme di arte.

---

[66] http://www.racine.ravenna.it/vignuzzi/lab/1997/eudora.htm.
[67] http://www.racine.ravenna.it/vignuzzi/lab/1997/ermenegildo.htm.
[68] http://archiginnasio.dsnet.it/rb/nuovop.html.
[69] http://www.kultunderground.org/holden/.
[70] http://space.tin.it/lettura/lcasaleg.

Nel 1994 il progetto Ninohashi Renga fu presentato da due artisti giapponesi Rieko Nakamura e Toshihiro Anzai al Siggraph e in seguito a Imagina di Montecarlo, due dei principali luoghi di incontro mondiali per gli addetti ai lavori della produzione digitale di fine millennio.

Si notano somiglianze non troppo casuali tra la struttura del *Renga* e quella del rizoma, tipico della base portante dell'ipertesto.

> Ma se la scrittura collaborativa può e forse deve considerarsi come una presa di posizione nei confronti dell'autore-padrone, della limitata possibilità di intervento e interpretazione del lettore tradizionale, si può anche ribaltare il punto di vista e affermare che la scrittura digitale non gerarchica, non sequenziale, autoprodotta a più mani, potrebbe diventare un salvagente rispetto ai prototipi di lettura e scrittura ormai superati, ma ancor di più rispetto all'overload informativo[71].

Eterno incompiuto resta per ora *Stradale* di Miki Hollywood, ideatore delle case editrici online !KUNG e NIK.

> *Stradale* - a detta dell'autore - è un romanzo che è esploso. Doveva essere un romanzo con una trama più o meno lineare, tanto che parla proprio di una strada dritta, che va da nord a sud e viceversa. Ma mentre scrivevo ho capito che la vera struttura del romanzo non era di tipo sequenziale, ma di tipo circolare. È per questo che ho deciso di utilizzare la forma ipertestuale per farlo leggere agli altri. […] *Stradale* è stato scritto come si gira un film: tanti spezzoni indipendenti montati in un secondo momento. È per questo motivo, per non trascurare il processo compositivo, che le singole 'inquadrature' sono separate le une dalle altre, non sono semplici paragrafi, sono vere e proprie scene indipendenti, spesso montate tagliando via frasi intere all'inizio e alla fine. In effetti, gli scarti di *Stradale*, se fossero stati conservati, avrebbero potuto dare vita ad un *Anti-Stradale*[72].

Infine, un'ultima indicazione per chi, dopo tanti richiami alla lettura di ipertesti narrativi, volesse cimentarsi in prima persona nella pratica dello scrivere. Il sito da visitare è *WebWriters*[73] dove scrittori e lettori italiani possono incontrarsi per sperimentare nuove forme di scrittura ipertestuale e partecipare assieme allo sviluppo di storie per il Web.

Epilogo: per una critica della letteratura ipertestuale

Un saggio di Norman Meyerowitz del 1989 si intitolava *L'ipertesto riduce anche il colesterolo?*, per sottolineare ironicamente le grandi possibilità che lascia prospettare questo mezzo. García qualche anno dopo scriveva "L'ipertesto non cura il cancro, non risolve i problemi del Mezzogiorno, non cambia il mondo"[74]. Alcune volte si sono attribuiti troppi pregi all'ipertesto e gli si sono addossate troppe responsabilità.

---

[71] S. D'Orsi, *Il ritorno della parola* in *Letterature Narrativa Informatica* , http://www.mediasuk.org/sabrina/mani8.html, ottobre 1998.

[72] http://web.tiscalinet.it/stradale/intro.htm.

[73] http://www.info-net.it/Webwriters.

[74] M. A. Garcia, *Che cosa sono gli ipertesti* , Pubblicato in: "GenerAzioni, Pacchetto multimediale in autoformazione per i Docenti sulla promozione delle Pari Opportunità", Napoli-Palermo-Messina novembre 1996.

Secondo Umberto Eco la libertà di movimento concessa può rendere inservibile ogni effetto drammatico, per questo crede che la narrativa ipertestuale difficilmente risponderà ad esigenze di grande coinvolgimento, e difficilmente trascinerà il lettore nel vortice dell'intreccio a causa della sua mancanza di linearità direzionale:

> sarà una narrativa in cui il plot tenderà ad essere evanescente, policentrico, poco vincolante, poco direzionato verso un colpo di scena, il grande finale, la scena madre. Piuttosto vedremo potenziarsi l'analisi dei caratteri, l'introspezione psicologica, assisteremo ad una moltiplicazione dei punti di vista: ogni episodio potrà essere osservato come attraverso le mille facce di un cristallo, in quanto potrà essere la tappa di una diversa lettura, di un diverso percorso narrativo[75].

Dunque, ogni episodio, costituendo un nodo accessibile da diverse direzioni, dovrà avere un carattere di autosufficienza, per essere pronto ad agganciarsi a più valenze narrative. È perciò necessaria una particolare cura nell'impostazione linguistica perché ogni nodo deve salvaguardare la coerenza narrativa e di tono di tutte le storie che lo attraversano. Di conseguenza si avrà una tendenza alla brevità, alla concentrazione, a chiudere ogni nodo nella misura dello schermo del computer. Si tenderà, secondo Lughi, a cercare di rendere sempre più brevi i nodi narrativi, anche per facilitare la leggibilità (quindi minori di una schermata)[76].

Dietro la narrativa ipertestuale vanno colte anche le implicazioni comunicative: dell'ipertesto è impossibile fare un riassunto e dire la trama: si possono fare molti riassunti in quanto esso non è riducibile ad unità e non è schematizzabile. Nell'ipertesto si perde la sensazione dell'atto di comunicazione, la consapevolezza di trovarsi in presenza di un messaggio: l'ipertesto non ci viene dato, l'ipertesto c'è, e noi ci muoviamo al suo interno; è in attesa che qualcuno trovi tra le sue pieghe delle tracce di significazione, che ricostruisca una trama di senso.

Forse non sarà facile per i critici letterari elaborare degli strumenti efficaci per affrontare questo tipo di testi, sempre che la dimensione del fenomeno, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, cresca al punto di renderlo necessario. E non sarà facile almeno per un motivo molto semplice, e cioè che nessuno può mai essere sicuro di aver letto tutti gli elementi testuali di un ipertesto, di averne esplorato tutti i nodi: anche perché esplorare tutti i nodi e percorrere tutti i passaggi non rende ragione della reale modalità di lettura di un ipertesto, che è per definizione parziale, frammentaria, distratta. Comunque ciò non significa l'impossibilità di fare critica, significa semplicemente che non sarà facile applicare agli ipertesti un tipo di critica che tende a chiudere il discorso sull'opera. D'altra parte bisogna rendersi conto che qui non si è di fronte ad un nuovo genere letterario; si è di fronte ad un nuovo supporto fisico, la memoria magnetica, la quale consente di leggere i testi in modalità diverse da quelle a cui siamo abituati. Gli ipertesti, alla fine, sono sempre testi, anche se sono grovigli, intrecci, accumulazioni di testi, e un approccio critico ci troverà dentro niente di più e niente di meno di quello che gli autori ci avranno messo.

---

[75] G. Lughi, *Ipertesti letterari e labirinti narrativi*, cit.
[76] Ivi.

Altre possibili forzature potrebbero essere considerate la necessaria autosufficienza del blocco di testo, del nodo, per il semplice fatto che verosimilmente dovrà essere accessibile da più punti e per questo motivo coerentemente legato ad essi.

Secondo Eco, la libertà di cui gode il lettore di un ipertesto è una libertà che alla lunga annoia, in quanto impedisce al lettore di provare il brivido del destino, di cogliere quei momenti di "esplosione" che secondo Lotman (1AA2: 37-38) costituiscono il passaggio dall'imprevedibilità alla prevedibilità, all'interno di quell'intersezione di testi che costituisce lo spazio semiotico: il lettore, rivolto verso il futuro, ha davanti a sé un fascio di possibilità che non hanno ancora compiuto la loro scelta potenziale.

> E tu pensi che il lettore voglia perdere questa tensione, questo spasimo, per decidere lui come andrà a finire? … vuoi che la gente paghi per decidere se Renzo sposerà Lucia? Magari una volta, per gioco, come si va al tirassegno o al Tre Palle un Soldo. Ma leggere storie è un'altra storia[77].

Tuttavia il maggiore problema dell'attuale letteratura ipertestuale è che a scriverla sono stati in buona parte dilettanti (cfr. 2.4.3) o sperimentatori che si sono preoccupati più della struttura che del contenuto, dimostrando evidenti lacune estetiche.

Secondo uno dei maggiori romanzieri ipertestuali, Miguel Angel Garcia,

> l'estetica dell'ipertesto è in costruzione: infatti prevale la bruttezza sulla bellezza, per il momento. Ossia l'ipertesto, molte volte, tenta di ripercorrere strade della narrativa o della testualità precedente, ma è inadatto. Invece in Internet ci sono alcuni ipertesti ben riusciti insieme ad altri con una rude primitività, comunque espressiva e molto gradevole[78].

Allo stato attuale delle cose sembra troppo difficile giudicare cosa ci possiamo aspettare da questo, comunque indiscutibilmente "potente", fenomeno.

---

[77] U. Eco, *Afterword*, in *The Future of the Book*, op. cit.

[78] M. A. Garcia, *Testo e ipertesto* , intervista rilasciata il 23 Gennaio 1996 a Mediamente (RAI), consultabile presso http://mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/g/garcia.htm.