

## Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

### **Direzione:**

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

### **Comitato scientifico/redazionale**

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

### **Segreteria di redazione**

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

**Confini**

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

**Laura Brignoli – Quale riscrittura?**

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio, in riga* edizioni, 2021)

## Quale riscrittura?

Laura BRIGNOLI  
Università IULM

**Abstract:**

The article proposes a theoretical-conceptual reflection on the notion of rewriting. It intends to draw a boundary - as far as it is possible - between what is a true hypertextual or transfictional practice and intertextual fabric or generic resumption of some aspects of a previous work, i.e. between related practices often subject to indistinct treatment. Starting from the main theoretical reflections in the field, examples from the French and English-speaking areas are provided to corroborate the proposed reasoning, touching also on the issues of authorship, the frontiers of the text, and the border between literature and the world.

**Keywords:**

Rewriting, Transfictionality, remediation, adaptation.

In tempi recenti la riscrittura è stata oggetto di innumerevoli studi, proprio perché se la pratica è estremamente diffusa nelle letterature di tutte le latitudini, ultimamente ha conosciuto una vera e propria deflagrazione. La nascita di nuovi mezzi espressivi favorita dalla tecnologia ha dato l'impulso a nuove opere transfinzionali, adattamenti e rimediazioni che, pur non essendo certamente nozioni sovrapponibili (benché spesso si registri la tendenza a usare gli ultimi due termini come se fossero sinonimi), hanno sempre a che fare con la "riscrittura", della quale sono un sottogenere.

Riscrittura sembra proprio un termine *passerpartout*: viene chiamata ancora così l'azione dell'autore che corregge un suo proprio testo riscrivendolo quasi completamente, o quella del traduttore (questioni che pertengono l'una alla genetica testuale, l'altra alla traduzione quindi escluse dall'ambito di cui ci occupiamo qui) o alla pratica intellettuale della saggistica letteraria finalizzata alla metatestualità<sup>1</sup>.

La riscrittura rimanderebbe dunque a una generica *appropriazione* del testo che sia

---

<sup>1</sup> Joseph Harris, in *Rewriting, how to do things with books* (University Press of Colorado, 2007) lo afferma a chiare lettere: «representing the work of others in ways that are both fair to them and useful to your own aims in writing. In a sense, this is rewriting in its clearest form.» (p.5)

commento, rifacimento, adattamento, rimediazione, citazione o semplice allusione intertestuale. Potremmo considerarla come un grande contenitore, all'interno del quale possono essere raggruppate opere che mettono in atto pratiche riscritturali molto diverse.

La stragrande maggioranza dei critici che opera sul fronte della riscrittura non si preoccupa di *tracciare il confine fra ciò che è vera pratica ipertestuale o transfinzionale e tessuto intertestuale o ripresa generica di alcuni aspetti di un'opera precedente*. Certo, come insegna Genette, non è arbitrario raggruppare le diverse pratiche transtestuali in una stessa categoria, a patto di distinguere poi fra ciò che pertiene all'intertestualità – con citazione, plagio e allusione –, alla para-, meta- e archi-testualità e infine all'ipertestualità<sup>2</sup>.

Ora, è vero che, per dirlo con Genette, «un vrai créateur ne peut toucher à l'œuvre d'un autre sans y imprimer sa marque» (Genette, 1982: 261). Quindi, se si considera solo l'apporto di creatività, bisogna riconoscere che anche la pratica più conservativa presuppone una minima parte di invenzione. Ciò che cambia, nelle trasposizioni, cioè le trasformazioni del testo in regime non ludico e non satirico (Genette, 1982: 47), è l'indice di ripresa del testo.

È ovvio che starà al critico la possibilità di definire l'ipertesto come una riscrittura pertinente alla transfinzionalità, all'adattamento, alla rimediazione o all'allusione intertestuale. Ciò che si dovrebbe evitare, e che invece si riscontra regolarmente, è l'uso indistinto di termini che rinviano a pratiche ben distinguibili o l'applicazione dell'etichetta di riscrittura a semplici allusioni generiche. È questo quanto si può constatare leggendo le recensioni del romanzo di Joël Dicker *La vérité sur l'affaire Harry Québert* (2012), definito dal giornalista del *Nouvel Observateur* Arnaud Viviant «une réécriture "easy reading" (comme en musique, autrefois, on a pu parler de "easy listening") de "la Tache" de Philip Roth, l'un des derniers grands romans du vingtième siècle. Un roman de faux faussaire et de tâcheron admiratif» (Viviant, 2012). Se è innegabile che vi siano dei punti di contatto con *La macchia umana* di Roth, giudicare il romanzo di Dicker un "sottoprodotto",

---

<sup>2</sup> Riassumo qui schematicamente le varie tipologie riscritturali affrontate da Genette (1982): Intertestualità, presenza effettiva di un testo in un altro (citazione, plagio, allusione, parodia); metatestualità, rapporto critico o riflessivo che un testo ha con un altro; architestualità, rapporto tra testi che possiedono caratteristiche generali comuni (generi letterari, sottogeneri, ecc); paratestualità, rapporto d'un testo con altri della propria periferia, compresa la grafica di contorno (titoli, opinioni di altri autori, colore della copertina, ecc.); ipertestualità, rapporto che inserisce un testo (ipotesto) in un altro (ipertesto), ma non a modo di commento, per poter essere funzionale all'ipotesto (citazioni nei saggi, ecc).

una “pallida rimasticata” del capolavoro americano è non solo ingiusto, ma anche improprio. Il giornalista ha scambiato le chiare allusioni alla *Macchia umana*, che sono una forma di omaggio al romanziere da cui Dicker ha imparato tanto, come una riscrittura. È in casi simili – non infrequenti – che entra in gioco la necessità del confine.

Tracciare i confini della riscrittura dovrebbe servire a capire immediatamente che valutazioni azzardate sono semplice frutto di superficialità. Tangenzialmente, dovrebbe in questo modo essere possibile superare le incongruenze definitorie delle diverse aree culturali.

Quindi, quali caratteristiche deve avere l’ipertestualità mimetica – o meglio la transfinzionalità come l’ha definita Richard Saint-Gelais (2011) situandosi nel solco di Genette (1982) – perché possa davvero essere considerata tale?

Per riflettere su questo argomento, scelgo una prospettiva generale, un taglio definitorio che mi consenta di testare l’efficacia della nozione. Si tratta di un punto di vista in qualche modo *tranchant*, coscientemente semplificatore, il che mi porterà inevitabilmente a delle generalizzazioni che pongono la complessità della nozione in un orizzonte lontano, pur senza, spero, inficiare la definizione della pratica riscritturale. Userò insomma il procedimento opposto al “paradigma indiziario” efficacemente ripreso da Carlo Ginzburg in un suo celebre saggio per mostrare l’efficacia delle «discipline eminentemente qualitative, che hanno per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, in quanto individuali, e proprio per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà» (Ginzburg, 1992: 128).

La ragione di questa scelta è presto detta: la tendenza a universalizzare i fatti letterari, in atto dal XIX secolo, è spesso ancora operativa e non priva di una sua validità. Ma va riconosciuto che «la différence et la mise en œuvre de la différenciation sont souvent négligées en faveur de la focalisation immédiate et presque exclusive sur l’identique et le semblable, sur l’immédiatement comparable et, par extension, sur l’universel» (Heidmann, 2017: 150). Questa affermazione di Ute Heidmann, che introduce l’utile concetto di «diversalité» (Heidmann, 2017: 152), proposto dagli scrittori Caraibici come antitesi e contestazione della pretesa all’universalità, mi sembra indicare la giusta postura critica da adottare per riflettere sul complesso fenomeno della riscrittura.

È proprio a partire dalla differenza che vorrei distinguere pratiche spesso genericamente designate come riscrittura, senza nessuna pretesa di far assurgere la

definizione a un universale immutabile. Si tratta invece di un tentativo di descrivere una realtà attuale in un modo tale che non consenta di applicare etichette identiche a pratiche ben distinte. In questo modo i contesti linguistici, storici, enunciativi, culturali che non solo non possono essere ignorati, ma addirittura devono essere tenuti in gran conto, potranno essere analizzati a partire da una definizione chiara, che risponda alla necessità euristica di distinguere le pratiche della riscrittura per non immettere tutto in categorie ampie nelle quali sta tutto. Per poter pensare la differenza, insomma, è necessario stabilire il perimetro dell'oggetto del paragone.

La scelta di appropriarsi di un testo altrui per riscriverlo o continuare le vicende dei suoi personaggi implica di per sé un superamento delle frontiere: del testo, innanzitutto, di cui ogni riscrittura non accetta il punto finale e spesso neppure i contenuti che trasmette; ma anche dell'integrità dell'autore, di cui è messa in discussione proprio la caratteristica che lo definisce: l'autorialità e, di conseguenza, l'autorità e l'autorevolezza.

### 1. *L'autore*

Il nesso fra autore e autorialità sarebbe fondato etimologicamente secondo Émile Benveniste (Benveniste, 1969: 148-149): poco convinto del legame semantico fra il sostantivo *auctor* e il verbo *augere* nel significato di accrescere, aumentare<sup>3</sup>, egli mette in relazione il senso più antico di *augeo* all'attività creatrice originaria<sup>4</sup>. Questa posizione è stata successivamente rivista in particolare da Walter Belardi e Maurizio Bettini che ricordano come la nozione di *auctoritas*, coerentemente con l'antropologia del mondo antico, rimandi all'idea di accrescimento:

sia esso materiale (generazione di figli, ampliamento del patrimonio, conquista di territori), sia esso rituale (convalida di un atto giuridico o politico, autorizzazione divina a un'impresa) andrebbe letta alla luce della continuità tra nascita e crescita: ciò che accresce, nel modello culturale romano, è anche ciò che dà inizio a un processo, ne garantisce il buon esito, lo avvalora. L'accrescimento che *augere* indica, dunque, si presterebbe facilmente alla metaforizzazione in

---

<sup>3</sup> «La notion de auctor, celle de son abstrait "auctoritas" se concilient difficilement avec le sens de "augmenter" que *augeo* a en effet et qu'il ne s'agit pas de contester» (Benveniste 1969: 149).

<sup>4</sup> «Dans ses plus anciens emplois, *augeo* indique non le fait d'accroître ce qui existe, mais l'acte de produire hors de son propre sein; acte créateur qui fait surgir quelque chose d'un milieu nourricier et qui est le privilège des dieux ou des grandes forces naturelles, mais non des hommes [...] C'est de ce sens que témoigne le nom d'agent *auctor*. On qualifie de *auctor*, dans tous les domaines, celui qui "promet", qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, celui qui garantit, et finalement l'"auteur"» (Benveniste, 1969: 149-150).

termini di 'prestigio', di preminenza raggiunta e riconosciuta, senza bisogno di evocare un potere creatore. (De Santis, 2018: 280)

La nozione di accrescimento più in linea con il nostro proposito è in effetti un uso distorto dell'etimologia, quale essa veniva interpretata in epoca medievale, quando il legame fra *auctor* e *augeo* era riferita all'azione di aumentare le opere del passato aggiungendovi nuovi elementi e modificandone il senso<sup>5</sup>. Non intendo tentare di legittimare una derivazione etimologica di cui è stata provata la fallacia, ma soltanto mostrare che essa potrebbe avere una nuova pertinenza alla luce delle teorie sull'intertestualità, secondo cui l'autore sarebbe colui che riscrive, risemantizzando ciò che è stato prodotto nel passato.

Quanto alla questione dell'autorialità, se è certamente messa in discussione dall'atto riscritturale in quanto tale<sup>6</sup>, non mi sembra che possa esaurirsi con questa constatazione. La questione è infatti assai più complessa e se in certi casi arriva fino alla cancellazione dell'attribuzione originaria, ciò non avviene se non tenendo conto del fattore cronologico: due esempi mi sembrano pertinenti. Il primo è rappresentato dall'Ariosto che, con il suo *Orlando Furioso* (1516), ha obnubilato l'*Orlando Innamorato* (1483) del Boiardo di cui era una continuazione: l'immediato successo della riscrittura ariostesca nella sua versione definitiva del 1532, oggetto di numerose ristampe, ha finito per surclassare i più modesti meriti del predecessore, al punto che il personaggio di Orlando ormai rimanda solo all'Ariosto. Ancora più evidente, l'esempio del *Don Giovanni* rappresenta un caso emblematico di cancellazione dell'autorialità, prodottasi però nel corso del tempo, come conseguenza delle innumerevoli riscritture che, dal 1630 in poi, hanno ripreso e trasformato il personaggio facendolo diventare un mito. Tutti sanno chi è Don Giovanni (al netto delle sue variabili); ben pochi purtroppo ricordano Tirso de Molina.

Se si fotografa la situazione attuale dimenticando la questione diacronica, tuttavia, è d'obbligo osservare che di rado chi riprende consciamente elementi di un'opera precedente contesta l'autorialità del suo predecessore, persino quando discute la legittimità di alcune sue posizioni ideologiche. Talvolta, più spesso di quanto sembri, le riscritture sono una forma di omaggio dell'ipotesto e quindi al suo autore; lo è per esempio la *Contre-enquête*

---

<sup>5</sup> Elisabeth Gavoille (Gavoille, 2015: 32 nota2), nel momento in cui si interroga sulla natura dell'autore in quanto «augmentateur» o «créateur», risale all'uso medievale del termine.

<sup>6</sup> René Audet (1999) afferma a ragione che la transfinezionalità inizia proprio (e secondo lui anche solo) quando termina l'autorità dell'autore.

sur la mort de Madame Bovary (2011) di Philippe Doumenc che, a un'attenta lettura, si segnala maggiormente come rivelazione dei pregi dell'ipotesto, compreso il suo portato trasgressivo con conseguente valorizzazione dell'audacia di Flaubert, che non come una sua contestazione<sup>7</sup>.

L'inserimento dell'autore come personaggio dell'ipertesto, pur configurandosi come un tentativo di cancellare la sua autorialità, presume inevitabilmente il suo riconoscimento in quanto tale. Il caso limite in cui viene descritto il funerale dell'autore dell'ipotesto – atto altamente simbolico – è una forma, paradossale, di riconoscimento della sua esistenza. È questo, per esempio, il caso del romanzo di C.-H. Buffard, che, nella sua riscrittura di *Madame Bovary* intitolata *La fille d'Emma* (2001), racconta come la sua protagonista vede sfilare il corteo funebre di Flaubert dal finestrino del treno che la allontana da Yonville. E anche quando si contesta la posizione ideologica dell'autore canonico, come nel caso delle letture postcoloniali, è proprio l'esistenza del bersaglio a permettere l'atto sovversivo. Per detronizzare qualcuno, bisogna che ne venga riconosciuta la posizione dominante.

Il limite è rappresentato dalla fan-fiction, forma di "autorialità diffusa" (Calabrese 2015: 97) che di fatto cancella la nozione di autore per spostare al centro unicamente la storia: poco importa chi l'abbia scritta, l'essenziale è poter prolungare il piacere della fruizione. Contro questo aspetto si infrange dunque il limite dell'autorialità. Ma non dimentichiamo che a sparire per primi sono gli autori degli ipertesti<sup>8</sup>.

## 2. *Le frontiere del testo*

Concordo con l'osservazione di Donata Meneghelli secondo la quale, nel *sequel*, l'operazione transfinzionale punta di fatto ad aprire l'ipotesto: contestandone il senso, l'ipertesto mette in discussione proprio quella chiusura, che paradossalmente sottolinea nel momento in cui la contesta:

---

<sup>7</sup> «L'écriture de cette contre-enquête est transgressive certes, puisque le romancier ne respecte pas les choix romanesques et esthétiques de Flaubert. Mais, par ce geste, il ne fait que mettre en valeur, avec beaucoup de tendresse, et moins d'intellectualité que dans les textes critiques, ces choix flaubertiens.» E ancora: «Les deux enquêteurs, ces deux personnages nouveaux ajoutés à la distribution de Flaubert, ne sont finalement là que pour nous promener dans le texte du maître et lui rendre l'hommage d'une lecture très perspicace se voulant à la hauteur des réalisations et des désirs du créateur.» (Jauer, 2013: 174, 175).

<sup>8</sup> Cosa che non succede nel caso di certi riscrittori, che si appropriano dei personaggi come fossero marionette assoggettate al proprio potere demiurgico (cfr. Mattazzi, *infra*, 142).

il sequel comincia a delinarsi come una pratica di confine, o rivolta in due direzioni: da una parte tende verso la moltiplicazione seriale e, dall'altra, nella misura in cui enfatizza le soglie, presuppone anche (e così ribadisce) il carattere compiuto o addirittura conchiuso del testo proprio nel momento in cui lo "apre". (Meneghelli, 2018: 31)

L'affermazione può essere estesa a tutte le forme di continuazione del testo ed è ancora più vera se si tiene conto del punto di vista storico. Non solo gli ipertesti sono più numerosi dagli anni 2000 in poi, ma gli ipotesti, in genere, non appartengono a quel settore della letteratura di cui Eco ha parlato nell'*Opera aperta*. Sono invece molto più spesso testi chiusi: «oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere [...] l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta» (Eco, 1991: 34)<sup>9</sup>. È evidente che «qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso». Ma, insiste giustamente Eco, esistono autori che, «anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegg[ono] a programma produttivo, ed anzi offr[ono] l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile» (Eco, 1991: 36). Non mi sembra essere questo il tipo di opera da cui tendono a scaturire il maggior numero di ipertesti. Anzi. Rilevo peraltro che se è vero che la transfunzionalità contesta la chiusura del testo, occorre che tale chiusura ci sia.

Da una prospettiva storico-letteraria, questa operazione non è priva di importanza, né di ricadute interessanti. Se è vero, come afferma Eco, che «la prima volta che appare una consapevole poetica dell'opera "aperta" è nel Simbolismo del secondo Ottocento » (Eco, 1991: 40), non deve stupire che la maggioranza delle opere riscritte siano anteriori ad esso. Peraltro va riconosciuto che nella produzione odierna l'apertura, soprattutto nelle sue forme più spinte, sembra essere meno inseguita di cinquanta/settant'anni fa.

A questo punto ridiventa pertinente la distinzione fra opere commerciali e opere letterarie, perché agli autori di opere commerciali importa poco problematizzare la storia, essi cercano invece di prolungare il piacere del lettore inventando nuove avventure ai

---

<sup>9</sup> Naturalmente il desiderio dell'autore si infrange contro l'effettiva fruizione del testo, condizionata da un insieme di fattori che ne orientano inevitabilmente la comprensione. Ma questo non impedisce a Eco di porre in risalto la particolarità di questa forma estetica contemporanea.

personaggi già noti, sia con una serie, sia con espansioni prolettiche, analettiche o laterali (altrimenti dette *sequel*, *prequel* e *spin off*). Però il problema sta proprio nell'attuale rimescolamento dei livelli: non solo da un ipertesto canonico può derivare una riscrittura commerciale (anzi è proprio l'operazione più diffusa), ma anche un'opera di valore può essere costituita da elementi tratti da quella che fino a pochi anni fa si definiva paraletteratura, termine che ora, in nome di una mescolanza che non consente più di operare la differenza fra letteratura alta e bassa, viene violentemente espunto dal vocabolario. Eppure una qualche forma di differenza continua a esistere: se non altro, quella che consente ai critici di affermare che esiste la mescolanza: cosa si mescola se tutto è uguale? Se le ragioni del descrittivismo si possono in parte condividere, non giova generalizzare i giudizi di valore. Come afferma Giovanni Bottioli, «Non è vero che i testi hanno eguale valore: esistono differenze di complessità che non possono venire negate» (Bottioli, 2020: 10).

Su questa base, come stabilire un confine fra riscritture letterarie e riscritture commerciali? Forse un primo tentativo di discriminare può essere costituito proprio dalla nozione di complessità:

A differenza delle proprietà di un sistema *complesso*, le proprietà di un sistema *complicato* sono riconducibili, con maggiore o minore difficoltà, alla somma o combinazione additiva delle proprietà delle singole parti. Le interazioni fra le componenti dei sistemi complessi, invece, sono spesso "non lineari". Questo vuol dire che tali sistemi sono estremamente sensibili sia alle condizioni iniziali sia alle perturbazioni grandi e piccole che intervengono nelle varie fasi del loro sviluppo. (Ceruti, 2018: 99).

Analogamente, la capacità di problematizzare la storia delle riscritture letterarie non si lascia ridurre a una ripresa dell'ipotesto, per quanto complicata nella configurazione dei personaggi e nelle articolazioni delle situazioni.

Prendiamo il caso rappresentato dal romanzo di Mark Lewi *Bovary21* (2013), ripresa delle vicende vissute da Emma Bovary e calate in un contesto attuale. Questa Emma del XXI secolo riprende tutti gli ingredienti del romanzo flaubertiano: la sua ambizione e i suoi sogni che si infrangono contro la mediocrità del compagno sono messi alla prova in un contesto di influencer, social media e marche da promuovere che condurrà la protagonista a ripercorrere l'itinerario della sua progenitrice verso l'inevitabile suicidio. Cambia il contesto ma la storia, a parte qualche divagazione<sup>10</sup>, resta uguale. L'ipertesto non aggiunge complessità rispetto alla versione flaubertiana: si limita a mostrare la persistenza del

---

<sup>10</sup> Per esempio il rapporto omoerotico che lega Emma a una sua amica.

bovarismo nella società attuale, esibendo così la validità del mito. Paradossalmente questa riscrittura non solo non trasgredisce le frontiere del testo flaubertiano, ma addirittura le rinforza nella misura in cui mostra il funzionamento della vicenda in un contesto socio-cronologico diverso.

Tanto le riscritture commerciali, quanto quelle letterarie agiscono su una trasformazione dell'ipotesto in un modo che ora cercherò di definire, non senza precisare preventivamente che intendo in ogni caso situarmi all'estremo opposto del dogmatismo. Come afferma in questo primo numero Frank Wagner, le «frontières n'ont quoi que ce soit à gagner à se voir figer au sein de taxinomies rigides et autosuffisantes – antinomiques de l'idée même d'opérativité», né la poetica del racconto potrebbe essere configurata sul modello del catechismo.

### 3. Tentativo di definizione della riscrittura

Mi pare totalmente condivisibile la definizione proposta da Frank Wagner in un saggio ormai quasi ventennale per quelle che lui chiama «écritures doubles» ma che corrispondono all'ipertestualità genettiana:

La différence fondamentale entre ces deux pratiques réside [...] dans la dimension (généralement) discrète et ponctuelle des mécanismes allusifs et citationnels définitoires de la relation intertextuelle, quand non seulement l'hypertextualité tend à exhiber son essence relationnelle, mais encore et surtout, comme l'écrit Pascale Hellégouarc'h, parce qu'en tant que «rénonciation d'un texte», elle trouve là son «principe d'existence» (Wagner, 2002: 298).

L'ipertesto risponde dunque a una «esthétique de la contrainte» (Wagner, 2002: 308) nella misura in cui il legame deve esistere. Ma non basta, perché, come rileva più oltre lo stesso Wagner, la somma di riferimenti intertestuali considerati nella loro globalità potrebbe finire per trasformare un testo in una vera e propria riscrittura (Wagner, 2002: 300). In questi casi, più che un vincolo, l'ipotesto rappresenta una “falsariga”, una comoda traccia da seguire. Per illustrare ulteriormente ciò che intendo gioverà prendere in considerazione il primo della serie dei romanzi di Helen Fielding, *Bridget Jones's diary* (1996): l'autrice dichiara esplicitamente di essersi ispirata, per il primo volume, a *Pride and*

*Prejudice* (1813) di Jane Austen<sup>11</sup>, e in effetti molti elementi della storia ricalcano le vicende di Elizabeth Bennet e Mark Darcy. Il “furto” della trama configura il romanzo della Fielding come una forma riscritturale.

Talvolta, però, non c'è nessun accumulo di elementi di scambio, anzi questi sono limitati a pochi, significativi tratti, sufficienti a far ritenere l'ipertesto una vera e propria riscrittura. In questi casi – che spesso sono anche i migliori – è necessario aggiungere un altro elemento: la relazione di tipo sineddochico che viene a crearsi fra l'ipotesto e l'ipertesto. Chiariamoci: la sineddoche è un tropo, cioè una figura di sostituzione, che si fonda su una relazione di contiguità fra i termini ma, a differenza di quanto accade nella metonimia, il termine sostitutivo (in questo caso la parte per il tutto) sta in una relazione di necessità con il termine sostituito<sup>12</sup>. È questo il tipo di relazione che entra in gioco fra ipotesto e ipertesto: pur quando si configura come opera autonoma che riprende solo alcuni elementi dell'ipotesto, la transfinzione presuppone, per essere compresa, la conoscenza di quello. La stessa relazione di necessità non interviene negli altri casi di riscrittura (allusione intertestuale, adattamento, imitazione, prestito, rimediazione, ecc. ...), che dunque vanno distinti dalle vere e proprie transfinzioni.

Stabilire se ci sia o no questa relazione è relativamente facile, e per dimostrarlo ricorrerò all'ultimo esempio evocato: chi non avesse letto il romanzo della Austen potrebbe riconoscere subito, senza ombra di dubbio, l'ipotesto sotteso al *Diario di Bridget Jones*? E ancora: avrebbe qualche problema nel comprendere il film di Sharon Maguire che ne è l'adattamento? Mi pare che ad entrambe le domande si possa rispondere con la negativa, anche se un indizio più che chiaro è dato dal cognome di Mark Darcy. Analogamente il personaggio di Marguerite Gautier della *Dame aux Camélias* di Dumas fils riprende molti elementi della prevostiana Manon Lescaut ma, nonostante Dumas stesso vi faccia esplicito riferimento, anche in questo caso parlare di transfinzionalità sarebbe inopportuno: non c'è quel tipo di riscrittura quanto piuttosto un comune riferimento alla figura archetipica della

---

<sup>11</sup> «I shamelessly stole the plot from *Pride and Prejudice* for the first book.» (intervista citata in Salber 2001).

<sup>12</sup> Riporto la definizione di metonimia che dà Dumarsais, ripresa più volte in tempi recenti proprio per la sua persistente efficacia: «la relation qu'il y a entre les objets est de telle sorte que l'objet dont on emprunte le nom subsiste indépendamment de celui dont il réveille l'idée, et ne forme point un ensemble avec lui [...] au lieu que la liaison, qui se trouve entre ces objets, dans la synecdoque, suppose que les objets forment un ensemble comme le *tout* et la *partie* ; leur union n'est pas un simple rapport, elle est plus intérieure et plus dépendante» (Dumarsais, 1757: 100-101).

donna perduta.

Viceversa potremmo chiederci: *Meursault contre-enquête* (Kamel Daoud), *La fille d'Emma* (Buffard) o *Le Mauvais Genre* (Laurent De Graeve) per citarne alcuni fra i tanti, sarebbero pienamente comprensibili senza conoscere gli ipotesti da cui prendono le mosse? Ancora una volta, la risposta mi sembra negativa. Riscrivendo la storia dal punto di vista del fratello dell'arabo ucciso nell'*Etranger* di Camus, Kamel Daoud nel suo *Meursault, contre-enquête* lascia emergere un significato implicito nell'ipotesto: l'"inesistenza" dell'arabo, infatti, benché già presa in considerazione in quanto espressione di un sotteso culturale (Saïd, 1993) viene narrativizzata al fine di mostrarne la violenza. Laurent De Graeve, dal canto suo, riscrive la storia delle *Liaisons Dangereuses* dal punto di vista della sola Madame de Merteuil, inducendo il lettore a vedere nella protagonista un personaggio moralmente peggiore e al contempo umanamente migliore della figura creata da Laclos.

In effetti, a differenza di quanto afferma Genette («le métatexte, lui, est non-fictionnel par essence» Genette, 1982: 450), nell'ipertesto c'è spesso «una vocazione paratestuale o metatestuale, la capacità (o la volontà), di essere un commento al testo che lo precede» (Meneghelli, 2018: 29)<sup>13</sup>. La portata finzionale di un testo non ne esclude necessariamente la modalità metatestuale. Il fenomeno si manifesta con maggiore ampiezza nelle riscritture post-coloniali, che spesso sono la contestazione/confutazione di una visione della storia vista da una prospettiva occidentale (prospettiva che bisogna aver presente per capire fino in fondo l'operazione critica messa in campo dall'ipertesto).

La vocazione paratestuale o metatestuale implica di per sé un atto creativo, un intervento sul senso della storia, che a mio parere è indispensabile per distinguere, per esempio, la transfinzionalità dall'adattamento. Quest'ultimo, com'è noto, costituisce una "rimediazione" cioè un cambiamento del medium che si ha quando si trasforma un romanzo in opera teatrale, o in fumetto, graphic novel, film e così via. Certamente anche la rimediazione è un atto creativo, ma può non implicare uno slittamento di significato complessivo, che invece entra sempre in gioco nella transfinzionalità. Nessuno – credo – voglia discutere in merito alla portata creativa delle *Dangerous Liaisons* di Stephen Frears (1988), il film che adatta al grande schermo il romanzo epistolare di Laclos. Ma non c'è,

---

<sup>13</sup> In realtà Meneghelli applica questa definizione al sequel (*spin off*), ma credo che questa funzione sia ancora più evidente nelle opere transfinzionali.

nell'attenta trasposizione di Frears, alcuna variazione della storia. Diverso, invece, quando c'è slittamento semantico, ed è così deciso da imporre una decodifica nuova dell'ipotesto, come accade nel caso de *I promessi sposi alla prova* (1984) di Giovanni Testori.

Quando si instaura la relazione di necessità, l'ipertesto inevitabilmente introduce una variazione del senso dell'ipotesto. Essa invece non è necessariamente in gioco quando l'autore si limita a operare un adattamento della storia dal punto di vista geografico, cronologico, o socioculturale.

Auspico che la definizione di riscrittura che ho cercato di dare in queste righe non ne precluda l'operatività. Essa si propone infatti di essere solo uno strumento che consenta di orientarsi all'interno di categorie altrimenti troppo ampie, e di mantenere separato ciò che può essere distinto. Ma sono consapevole che queste affermazioni, semplici tentativi di stabilire dei punti di riferimento, forse anche per la loro natura *tranchante*, aprono più interrogativi di quanti non ne risolvano<sup>14</sup> e che la materia sia troppo divisiva per suscitare un consenso generalizzato.

#### 4. *Riscrittura e referenzialità: i confini fra la letteratura e il mondo*

Ecco ancora una questione nella quale lo sfaldamento dei confini, paradossalmente, è indispensabile all'idea di letteratura che mi pare sia pienamente attuale – idea contrapposta a quanto difeso strenuamente durante il periodo della critica strutturalista. Oggi è sempre più chiaro che i libri parlano tanto più efficacemente ai lettori quanto più parlano *di loro*, di qualcosa, come direbbe Erri de Luca, che già possedevano «sotto la pelle», ma che non sapevano esprimere con le parole giuste, né forse pensarle nel modo adeguato (Guacci, Miorelli, 1999). Lungi dall'esaurirsi all'interno del perimetro testuale, ogni storia resiste tanto più a lungo nell'immaginario del lettore quanto più riesce a trascinare al di fuori di questi confini angusti. Certo, solo chi sia affetto da una grave forma di bovarismo sogna di incontrare il protagonista che ama così tanto al di fuori delle pagine su cui ha preso forma, o dalla pellicola che gli ha dato un volto<sup>15</sup>. Ciò non toglie che questo personaggio possa in certi casi accompagnare il lettore nel suo percorso di vita, in un modo non dissimile a quello

---

<sup>14</sup> Rimando ai saggi di questo numero che avanzano soluzioni intelligenti in grado di offrire una risposta ai quesiti irrisolti.

<sup>15</sup> Non si dimentichi, comunque, il successo dei giochi di ruolo dal vivo...

che spingeva Yourcenar a dire che avrebbe voluto accanto, al momento della sua morte, Zenone e il Priore dei Cordiglieri dell'*Œuvre au Noir*<sup>16</sup>.

Il discorso, che meriterebbe una trattazione ben più ampia, va oltre la questione della riscrittura<sup>17</sup>. In questa sede mi limiterò a riconoscere con Nelson Goodman che certi personaggi, soprattutto quelli del canone, quelli che sono diventati nomi comuni – Don Chisciotte, Tartufo, Don Giovanni – non solo «hanno effetti di organizzazione del nostro mondo quotidiano» (Goodman, 2008) ma sono capaci di creare uno spazio immaginario che molti lettori riconoscono come proprio.

In guisa di conclusione, riporto lapidariamente l'affermazione di Stefano Brugnolo, che amplia la prospettiva e alla quale aderisco senza riserve:

Il primo assunto da cui parto è il seguente: la letteratura parla del mondo, di noi e non di se stessa, come pretenderebbero certi teorici dell'intertestualità e dell'autoreferenzialità. Per spiegarmi meglio voglio citare la risposta che Stefano Agosti ha dato alla domanda *A che cosa serve la letteratura?*: «apparentemente non serve a nulla, se non a soddisfare il narcisismo del Soggetto che la pratica [...]. In realtà essa adempie a un compito ben preciso: quello di saggiare la somma di virtualità immanenti al linguaggio, nell'ambito della lingua in cui questo si incarna [...]. È il luogo perenne di sperimentazione delle possibilità di una lingua naturale, a volte portata sino al limite del sistema e anche al di là». All'opposto di Agosti io penso che la letteratura sia una forma di conoscenza del mondo reale. Va da sé che la letteratura lavora con il linguaggio e ne fa un uso "sperimentale", ma tale uso non è il suo fine ultimo, non può essere il fine in sé di quello che resta pur sempre un atto comunicativo teso a mediarci un messaggio che si riferisce a qualcosa d'altro. (Brugnolo, 2010: 238).

## Bibliografia

- AUDET René (1999), *Colloque 99, Frontières de la fiction*, «Frontières de la transfictionnalité?» commento postato il 18 gennaio 2000 à 10:27:59 <[https://www.fabula.org/anciens\\_colloques/frontieres/250.php](https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/250.php)>.
- BARTHES Roland (1973), «Texte (Théorie du)», in *Encyclopédia Universalis*.
- BENVENISTE Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes, 2. Pouvoir, droit religion*, Paris, Minuit.
- BOTTIROLI Giovanni (2020), «Elogio della teoria (e della singolarità dei testi)», *Comparatismi*, <5. <http://dx.doi.org/10.14672/20201711>>.
- BRUGNOLO Stefano (2010), «Su alcuni possibili criteri per distinguere le verità della scienza e le verità della letteratura», in CAOCCI, GUGLIELMI, *Idee di letteratura*, Milano,

---

<sup>16</sup> «Dans mes moments de fatigue, il m'arrive de croire que je tiens Zénon par la main. C'est lors de notre première rencontre dans un bureau de *L'Express*, où se déroulait l'entrevue rituelle "L'Express va plus loin", que m'est venue, je crois, cette phrase que je me suis souvent répétée depuis: "Quoi qu'il arrive, je suis sûre à ma mort d'avoir un médecin et un prêtre, Zénon et le Prieur des Cordeliers."» (Yourcenar, 1980: 226-227)

<sup>17</sup> Per una trattazione ampia rinvio a Lavocat, 2016.

Armando editore.

- CALABRESE Stefano (2015), *Anatomia del best seller*, Bari, Laterza.
- CERUTI Mauro (2018), *Il tempo della complessità*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- CRUISE O'BRIEN CONOR (1970), *Albert Camus of Europe and Africa*, New York, Viking.
- DE SANTIS Cristiana (2018), «Autorità e austerità: storie di parole e di idee», in Luca D'ONGHIA e Lorenzo TOMASIN (eds.), *Etimologia e storia delle parole*, Firenze, Franco Cesati, pp. 277-287.
- DUMARSAIS (1757), *Traité des tropes* [1730], Leipzig, Fritsch.
- ECO Umberto (1991), *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani "Tascabili".
- GAVOILLE Élisabeth (2015), «'Auctor' et 'autoritas' en latin: le paradigme de l'"instauration discursive"», in Élisabeth GAVOILLE, Marie-Paule de WEERDT-PILORGE et Philippe CHARDIN (éds.), *L'autorité dans le monde des Lettres*, Paris, Éditions Kimé.
- GENETTE GÉRARD (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GINZBURG Carlo (1992), *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi.
- GOODMAN Nelson (2008), *Vedere e costruire il mondo (Ways of worldmaking [1978])*, trad. it. Carlo Marletti, Roma-Bari, Laterza.
- GUACCI Rosaria, MIORELLI Bruna (1999), *Come scrivere. Guida per aspiranti scrittori*, Milano, Zelig.
- HARRIS Joseph (2007), *Rewriting, how to do things with books*, Boulder, Utah State University Press.
- HEIDMANN Ute (2017), «Que veut et que fait une comparaison différentielle?», Entretien avec Ute Heidmann, Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens, *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n. 21, décembre, pp.149-179.
- HELLÉGOUARC'H Pascale (2001), «Écriture mimétique : essai de définition et situation au XXe siècle», *Formules*, «Pastiches, collages et autres réécritures», n. 5, Paris, Noésis, pp. 100-118.
- JAUER Annick (2013), «Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary de Philippe Doumenc: transgression et reconnaissance», *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n. 6, pp. 165-176.
- KRISTEVA Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, XXIII, n.239, pp.438-465.
- LAVOCAT Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, "Poétique".
- MENEGHELLI Donata (2018), *Senza fine. Sequel, prequel e altre continuazioni: il testo espanso*, Milano, Morellini.
- SAÏD Edward (1993), *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard.
- SALBER Cecilia (2001), «Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art», in *Jane Austen Journal online*, «Persuasions», 22, n.1 (Winter) <<https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol22no1>>.
- SAINT-GELAIS Richard (1999), «La fiction à travers l'intertexte», *Fabula*, Colloque en ligne : *Frontières de la fiction*, <[https://www.fabula.org/anciens\\_colloques/frontieres/224.php](https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/224.php)>.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SOLLERS Philippe (1968), «Écriture et révolution», in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil.
- VIVIANT Arnaud (2012), «Joël Dicker a-t-il écrit une pâle resucée de Philip Roth?», *Le*

*Nouvel Obs*, 5 novembre, <<https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20121105.OBS8048/joel-dicker-a-t-il-ecrit-une-pale-resucee-de-philip-roth.html>>. (Ultimo accesso 25 ottobre 2021).

WAGNER Frank (2002) «Les hypertextes en questions: Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité», *Espaces classiques*, 34, n. 1-2, hiver, pp.297-312.

YOURCENAR Marguerite (1980), *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion.

### **Come citare l'articolo:**

Laura Brignoli, «Quale riscrittura?», *InterArtes* [online], n.1 “Confini” (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 1-15.

<<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/48301a49-8a93-4248-a1a2-dc075b7bb596/1+Brignoli.pdf?MOD=AJPERES>>