Toni Marino

Il testo provvisorio. La paratestualità come pratica di comunicazione autonoma

Abstract: Genette's literary theory of paratex has produced constraints on the study of paratext: (i) the autorité of the paratext; (ii) the close connection between paratext and the literary work. Paratext not only possesses the characteristics of many other similar textual forms (advertising, electoral poster, movie poster, product packaging, etc.), but it allows the reader to have a metatextual view on content production. Accessibility, brevity and iconicity are the three features of the parade when we investigate it as standalone text separated from the literary work and produced with industrial logic. It coincides with the characteristics of a new and increasingly widespread textual typology: the provisional texts. Provisional texts are genetically derived from paratestuality, and their main character is related to reading processes.
Keywords: paratext, reading, literature, communication, culture.

1. *Il paratesto e la funzione di rimando*

A indicare il termine paratesto come etichetta per una definizione testuale è come noto Gerard Genette, il cui proposito è quello di definire l'intera testualità, sia pure limitata all'oggetto letteratura, attraverso le condizioni che rendono possibile il trapasso da una sottoclasse letteraria a un'altra. L'intero progetto prende corpo in tre lavori strettamente correlati, *Introduction à l'architexte* del 1979,

Palimpsestes e *Seuils*, rispettivamente del 1982 e 1987, quest'ultimo anticipato dalla pubblicazione di *Nouveau discours du récit* del 1983, in cui accanto alla ricerca narratologica di tipo formale trovano posto osservazioni storico-critiche che portano l'attenzione sul contesto, e dove alcuni assunti di base tornano a giocare un ruolo di particolare importanza: su tutti la figura dell'autore, regolatore del rapporto produzione-ricezione.

Genette comincia a parlare di paratestualità in *Introduzione all'architesto*, dove disegna una rete di relazioni che racchiude la totalità delle manifestazioni testuali, attribuendo al paratesto la relazione di 'trasformazione', intesa come riscrittura dello stile, posizione che nel successivo *Palinsesti* sarà invece assunta dall'ipertesto. Accanto alla paratestualità, nel quadro generale di una transtestualità, compaiono l'*intertestualità* intesa come contatto diretto attraverso forme di citazione, la *metatestualità* e l'*architestualità*.

Un riassetto avviene con la pubblicazione di *Palinsesti*, dove Genette chiarisce la propria volontà di definire formalmente le operazioni di riscrittura, principalmente stilistiche, chiamate ipertesti, avvertendo fin dalle prime righe: «oggetto di questo studio è quanto chiamavo altrove, in mancanza di meglio, *paratestualità*», cioè la definizione data in *Introduzione all'architesto*, che qui assume quel significato che resterà sostanzialmente invariato in *Soglie*:

> Il secondo tipo di transtestualità è costituito dalla relazione, generalmente meno esplicita e più distante, che nell'insieme formato dell'opera letteraria il testo propriamente detto mantiene con quanto non può essere definito che il suo paratesto: titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc.; note a margine, a piè di pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d'insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso, di cui il lettore più purista e meno portato all'erudizione esteriore non può sempre disporre come vorrebbe a domanda (Genette 1997: 5).

Già da questa prima definizione, emergono in maniera latente alcuni punti che saranno oggetto costante di discussione e disambiguazione

nell'analisi specifica condotta dall'autore in *Soglie*. In modo particolare la distinzione tra autografo e allografo, cioè tra presenza esibita dell'autore e sua assenza o sostituzione, anticipa una discussione molto più estesa che coinvolge principalmente il contesto di produzione dell'opera in relazione a quello di ricezione. Amplificata attraverso la catalogazione di numerose altre manifestazioni della presenza o assenza autoriale nei singoli elementi – autografo, apocrifo, anonimo, presenza di uno pseudonimo, e altre – la riflessione introduttiva condotta da Genette sembra già prendere in considerazione la dialettica tra produttore e lettore, cui fa da eco quella tra l'opera e la sua manifestazione esperibile, il libro. Non è un caso che l'attenzione dello studioso sia rivolta in modo molto attento a presenze paratestuali che si integrano fortemente con l'opera. Già in questa prima organizzazione dell'indagine la direzione di studio adottata si mostra inequivocabilmente interna, cioè rivolta a definire la paratestualità in relazione all'opera che presenta. Continuando nella definizione della paratestualità Genette afferma:

> Non intendo qui avviare o anticipare lo studio, forse a venire, di questo campo di relazioni, che avremo del resto parecchie occasioni di incontrare e che può essere considerato uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore – luogo in particolare di quanto… si è soliti chiamare contratto (o patto) generico. […] La paratestualità, come vediamo, è soprattutto una miniera di domande senza risposte (ivi: 6),

e in una nota a margine su quello che appella come «contratto generico» di lettura, specifica:

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

Nell'indagine di Genette, insomma, vengono posti due limiti aprioristici al lettore, uno indiretto, scaturito dalla tipologia della classe

testuale presa a riferimento – il paratesto letterario – l'altro diretto, cioè indicato come condizione vincolante ai fini di una corretta funzionalità del paratesto: l'impossibilità di leggere il paratesto come testo autonomo. Si tratta di limiti reciprocamente connessi, almeno a voler considerare l'alto numero di citazioni dalla letteratura canonizzata, per la quale è dunque presente un modello di lettura che funge da riferimento, oltre che un alone di prestigio che fa della fruizione dell'oggetto libro un vettore strettamente orientato all'opera.

Genette nomina l'unica deroga a tale vincolo *effetto Jupien*, dal nome di un personaggio della *Recherche* di Proust, e lo definisce come una vera e propria violazione della funzionalità sola e reale del paratesto:

> Il principale ostacolo all'efficacia del paratesto in genere non dipende da un'incomprensione dei suoi fini, ma piuttosto da quell'effetto perverso che abbiamo incontrato varie volte con il nome fantasioso di effetto Jupien: come tutti gli intermediari, il paratesto tende a volte a travalicare la sua funzione e a diventare uno schermo, e dunque a giocare la sua partita a scapito di quella del suo testo. L'antidoto a questo pericolo è evidente, e molti di questi autori sanno utilizzarlo: andarci piano. In realtà, lo stesso principio vale, o dovrebbe valere per l'autore come per il lettore, e viene riassunto da questo semplice slogan: *attenzione al paratesto!* (Genette 1989: 403, 404).

Si tratta di un'indicazione di lettura ben precisa, che non contempla quella che, a suo avviso, appare come una separazione feticistica degli elementi paratestuali, un taglio netto tra classi testuali connesse in una vera e propria relazione fisica. Secondo l'ottica di Genette il peritesto editoriale è un insieme strutturato di elementi organizzati in ragione di un'unica funzione: *la funzione di rimando all'opera*.

2. *Nuovi orizzonti: paratestualità e digital fiction / paratestualità e cognition*

Il progressivo incremento della tecnologia industriale nel settore editoriale determina nel presente un incremento delle logiche paratestuali, cui si aggiunge un'attuale fase di stallo nei processi di canonizzazione letteraria e un conseguente mutamento della percezione dell'autore, del marchio editoriale, e dunque del polo produttivo della catena paratestuale. Non va dimenticato, infatti, che la lettura del paratesto avviene anche quando non si legge l'opera, anche quando il feticismo delle mode e l'abitudine di consumo culturale narcotizzano l'opera e glorificano la comunicazione breve e l'attività di consultazione.

La mutata condizione produttiva produce nuovi incentivi per le ricerche paratestuali, che arrivano soprattutto da due filoni di studio che hanno rinnovato le metodologie di ricerca della narratologia classica sotto due aspetti: l'ampliamento dell'oggetto di studio, che ha superato i confini letterari per aprirsi alle più svariate forme narrative; l'approccio cognitivo agli studi narrativi.

Nel primo caso i maggiori contributi hanno riguardato l'adeguamento delle categorie di studio della paratestualità in ambiente digitale. I saggi di McCracken (2013) e Benzon (2013), ad esempio, approfondiscono in maniera specifica i casi dei paratesti di DVD e dei paratesti degli *e-book* o *enhanced e-book*. Nel caso del lavoro di Ellen McCracken, in maniera del tutto esplicita si fa riferimento al potere del paratesto di comunicare sia in maniera centripeta rispetto all'opera e all'esperienza di lettura, che in maniera centrifuga, interrompendo l'esperienza di lettura con un processo che porta il lettore stesso al di fuori dell'opera, utilizzando elementi per comunicare al lettore informazioni sul complesso sistema dell'industria dei contenuti. In quest'ultimo caso la studiosa si chiede quanto resti della funzione originaria del peritesto così come descritta da Genette, avallando una sua assimilazione a forme pubblicitarie che acquistano una sempre maggiore autonomia comunicativa. Addirittura l'attuale sistema di comunicazione paratestuale presente su Amazon prevede

una sorta di fusione tra gli elementi peritestuali ed epitestuali diretti a introdurre le varie esperienze di lettura delle opere e le comunicazioni commerciali che promuovono solo in alcuni caso prodotti e servizi connessi con le esperienze di lettura, ma in molti altri casi prodotti del tutto sconnessi da tali esperienze.

Il saggio di Benzon, invece, affronta lo studio della paratestualità nei DVD e analizza in particolare due forme paratestuali: la pubblicità della tecnologia *blu-ray* e la pubblicità anti-pirateria. In entrambi i casi, sottolinea Benzon, si tratta di vere e proprie forme paratestuali che fisicamente anticipano la fruizione dell'opera – addirittura in moltissimi casi non possono essere saltata dal lettore – ma che di fatto sono orientate all'esterno dell'opera, e forniscono al lettore un'idea generale del sistema della produzione di contenuti video, sono cioè una sorta di meta-discorso sul sistema delle opere. Addirittura, sottolinea Benzon, queste tipologie paratestuali dotate di forza centrifuga, stando alla terminologia di McCracken, forniscono al lettore una visione sistemica dell'industria dei contenuti che ha due finalità: livellare qualitativamente le opere senza valorizzarne alcune su altre, ma provando a produrre una tassonomia dei generi e dei modi narrativi di fronte alla quale il lettore è libero di scegliere; sottolineare il valore qualitativo del sistema di produzione dell'industria dei DVD in opposizione alla scarsa qualità dell'industria della pirateria, spesso più che priva di paratestualità.

Nel caso dell'approccio cognitivo allo studio della narrazione, invece, la maggior parte degli interventi sulla paratestualità riguardano il suo potere di istituire un mondo finzionale, un mondo possibile, utilizzando marcatori della finzionalità quali la separazione tra autore e narratore e la cancellazione di referenze al mondo reale. In alcuni studi recenti tale potere, che è ascrivibile a una prospettiva di rimando all'opera, o centripeta, viene contestato. Mari Hatavara e Jarmila Mildorf, ad esempio, hanno dimostrato che pur utilizzando tecniche finzionali, cioè quello che potremmo definire uno stile finzionale, il paratesto narrativo può assumere forme ibride in cui lo stile finzionale non rimanda all'opera ma a referenti reali nel mondo esterno (Hatavara, Milford 2017). Dello stesso parere è Daniel Hostert, che in maniera esplicita parla di marcatori non finzionali nella produzione

partestuale che introduce le opere, facendo riferimento a paratesti che costruiscono non solo un rimando alla temporalità interna dell'opera, ma anche un rimando a una temporalità esterna, oltre che a referenti non finzionali ma reali (Hostert 2015). Senza entrare nel merito di questa discussione, quello che ci preme qui sottolineare è che lo studio della paratestualità, nell'ambito molto vasto e multidisciplinare degli studi cognitivi sulla narrazione, riceve nuovi impulsi che vanno nella direzione di considerare il paretesto e in modo specifico la soglia peritestuale, cioè l'introduzione all'opera, come una tipologia di testo la cui funzione può variare al punto tale da rimandare il lettore a esperienze diverse e non necessariamente connesse con quelle della lettura dell'opera o della lettura in generale.

Più che un dispositivo semiotico atto ad alfabetizzare il lettore, il peritesto ha assunto le caratteristiche di un dispositivo semiotico per alfabetizzare le persone, non solo quelle che leggono opere di finzione. Ma alfabetizzare a cosa? Le informazioni principali sembrano rimandare a una visione generale sul sistema delle opere inteso come specchio del sistema culturale in cui queste sono fruite. Il peritesto comunica informazioni sui sistemi culturali, e soprattutto sulle mode culturali, con particolare riferimento alle mode transitorie e non ancora assestatesi in piani espressivi stabili. Ciò che è percepito ma non definibile riceve in questo modo un canale di diffusione che può fungere da accumulatore di tratti estetici, sia di contenuto che di espressione, oppure esaurirsi.

3. *Testo provvisorio e comunicazione allusiva*

Una buona parte delle ipotesi analitiche che mirano al nostro stesso obiettivo parte dall'indicazione di una generica funzione di denotazione del peritesto, scissa dal rimando diretto all'opera. Essa può essere interpretata in diversi modi e in altrettanti denominata.

Già Hoek, che pure valorizza una semiotica del titolo unicamente in ragione della sua funzione di rimando, sottolinea la possibilità di intendere la dimensione pragmatica come aperta a più modi in-

terpretativi e strutturalmente condizionata da molteplici fattori che risultano essere esterni all'opera, sia pure costruiti a partire da una relazione diretta con essa. Discutendo della dimensione sintattica del titolo, lo studioso introduce tre tipi di relazioni tra il titolo e quello che chiama co-testo (cioè l'opera): relazioni semantico-sintattiche; relazioni logico-semantiche; relazioni pragmatiche. Queste ultime, che dovrebbero rinviare a una generica situazione di comunicazione, sono influenzate da marche intertestuali per le quali il titolo può rinviare al suo proprio co-testo, ma anche a altri testi, magari noti. Hoek intende questo tipo di relazione come una forma di intertestualità che realizzerebbe una sorta di intertitolarità, il cui orizzonte di senso è stabilito da una competenza semantica legata al periodo storico (Hoek 1981). Come promozione dell'opera messa in vendita la indica invece Jan Baetens nel definire l'immagine di copertina del testo letterario (Baetens 2005), funzione che descrive come utile a favorire le vendite indipendentemente da qualsiasi valutazione sul contenuto dell'opera. Come sceneggiatura la descrive Luca Toschi, nel definire il complesso del paratesto elettronico, e a essa attribuisce il carattere autonomo della testualità, a tutti gli effetti degna di quel nome in quanto essa è entità autonoma caratterizzata da intenzione comunicativa (Toschi 2005). Di patto editoriale parla invece Cadioli, definendo quella sorta di contrattualizzazione che si sovrappone o resta formalmente separata da quella stabilita nel patto narrativo, e che oppone alla *intentio auctoris* una diretta *intentio editionis*, le cui caratteristiche sarebbero estremamente autoreferenziali, o comunque non necessariamente coinvolte con i contenuti dell'opera (Cadioli 2005). Dello stesso avviso è Riccardo Fedriga, che parla di uno stile editoriale come linguaggio che traghetta le opere, e che nel traghettarle rivendica una sua presenza strutturale, capace addirittura di registrare, intercettare o interpretare, uno stile di lettura generico, una tendenza nelle modalità di lettura i cui contenuti sarebbero non tanto le singole opere, ma la presupposizione dei contesti sociali in cui la lettura avviene, stabiliti attraverso i formati dei libri e gli stili di presentazione dei peritesti (Fedriga 2005).

Stando a queste prospettive di studio il peritesto agirebbe denotativamente allestendo l'impalcatura simbolica che permette un suo

funzionamento metaforico. Se tale funzionamento, poi, secondo uno schema ricorrente, sia da applicarsi direttamente all'opera, è una scelta che concerne solo un versante del suo agire formale. Nel fare opera di esemplificazione, infatti, il peritesto stabilisce la direzione tra denotazione e referenza aprendo lo spazio per un *transfert* espressivo, quindi per un arricchimento dei significati, che può riguardare l'opera come altri contenuti circolanti in una determinata comunità culturale o gruppo sociale di riferimento.

Nel caso della sola funzione di rimando all'opera, il peritesto esclude la presenza della referenza nel mondo reale e la sostituisce con una referenza simbolica, l'opera. Nel caso del rimando esterno, invece, la comunicazione del peritesto non rimanda a un piano espressivo, cioè a una ulteriore struttura significante, ma veicola direttamente significati circolanti nel mondo esterno. La lettura dell'opera, infatti, è solo uno dei possibili scopi che mettono in contatto comunicativo l'orizzonte di ricezione e il peritesto. Accanto a esso gravitano gli scopi commerciali, il collezionismo, le letture connotative del codice peritestuale condotte in una direzione esterna all'opera, e altre ancora.

Senza lasciare libero arbitrio alle ragioni d'uso, però, possiamo affermare che l'intermediazione peritestuale, superato il livello denotativo, può orientarsi verso due basilari direzioni funzionali: la prima, come detto, guarda all'opera, e comunica informazioni in sua vece; la seconda, guarda all'oggetto-libro, e comunica informazioni in sua vece. La segnalazione formale di una differenza è già al livello semiotico dell'espressione, e riguarda la possibilità di definire il funzionamento generale del peritesto come dispositivo semiotico che *(i)* anticipa, approfondisce, interpreta un contenuto; *(ii)* pubblicizza un contenuto. Questi due differenti orientamenti comunicativi del peritesto hanno due obiettivi differenti: nel caso dell'anticipazione l'*annullabilità*, mentre nel caso della promozione la *provvisorietà*.

Nel testo dell'anticipazione ciò che conta è la sua capacità di annullarsi rispetto al testo al quale il discorso rimanda, cioè di avere un regime testuale finalizzato all'avviamento, al trasporto del fruitore in una nuova prospettiva simbolica. Nel testo pubblicitario ciò che conta è la sua capacità di essere ripetibile, interstiziale, di sapersi ri-

adattare a mutate condizioni di comunicazione, di essere provvisorio e suscettibile di cambiamento, e per questa ragione allusivo. Il suo scopo non è trasportare il lettore in un determinato punto, ma traghettarlo in uno spazio nel quale egli possiede ancora un ampio margine di manovra per produrre associazioni semantiche.

4. *Gradi di autonomia comunicativa del paratesto*

Possiamo considerare il grado zero della comunicazione autonoma del paratesto quello in cui esso si limita esclusivamente a presentare l'opera. In questo caso i contenuti non aggiungono null'altro a ciò che il lettore avrà modo di conoscere attraverso la lettura dell'opera. Il grado di massima autonomia comunicativa, al contrario, sarà rappresentato da un tipo di comunicazione che abbiamo definito allusiva, e le cui caratteristiche semiotiche corrispondono a quelle che Eco aveva indicato con la definizione «nebulose di contenuto». Con l'espressione «nebulosa di contenuto» ci si riferisce a un contenuto ancora non definito in quanto tale, ancora privo di un contesto associabile, e privo di una parcellizzazione in unità definibili. Si tratta di un contenuto vago la cui riconoscibilità, nel modello di Eco, è negata tanto in relazione ai codici esistenti che in relazione alla possibilità che un codice esista per esprimerlo. Essa equivale a quelle fasi di accumulazione dei contenuti traducibili sul piano espressivo, il più delle volte, in maniera analogica, trasportando cioè la forma del contenuto sulla forma espressiva. Scrive Eco:

> abbiamo una situazione paradossale in cui una espressione deve essere stabilita sulla base di un modello di contenuto che non esiste ancora sino a che non sia stato in qualche modo espresso. […] L'assenza di un tipo di contenuto definito rende difficile elaborare un tipo espressivo; l'assenza di tipo espressivo rende il contenuto vago e inarticolato. Per cui, tra il veicolare un contenuto nuovo ma prevedibile e il veicolare una nebulosa di contenuto, c'è la stessa differenza che intercorre tra *creatività retta dalle regole* e *creatività che cambia le regole* (Eco 1975: 253).

L'autonomia comunicativa del paratesto può essere addirittura tipizzata e posta in una sorta di scala crescente che parte dalla funzione di rimando e si spinge fino alla testualizzazione del paratesto e alla sua totale autonomia comunicativa, tanto come spazio autonomo che può accogliere contenuti vari (si pensi alle pubblicità presenti sui paratesti) che come genere testuale che presenta caratteristiche formali specifiche e tipi di contenuti ricorrenti.

Secondo il nostro punto di vista questa scala presenta 5 gradi di autonomia che corrispondono a specifici casi di comunicazione e che, a partire dalla presentazione dell'opera (grado zero di autonomia comunicativa), spaziano dalla presentazione del sistema editoriale e dell'industria dei contenuti, alla rappresentazione della cultura e dei suoi meccanismi di funzionamento, incidendo sui processi di espansione, contrazione o alterazione dei suoi confini. La scala è così sintetizzabile:

- Il grado zero, o l'assenza di autonomia: rimando diretto ed esclusivo all'opera;
- Il primo grado di autonomia: apertura standardizzata e stereotipata che mette in relazione l'opera con altri contenuti;
- Il secondo grado di autonomia: rimando al sistema produttivo dell'opera;
- Il terzo grado di autonomia: rimando al sistema produttivo dei contenuti, dell'opera come di altre forme di contenuti;
- Il quarto grado di autonomia: rimando al sistema della cultura al quale il contenuto-opera appartiene;
- Il quinto grado di autonomia: rimando allusivo o nebulosa di contenuto.

Esempi del grado zero sono la gran parte dei paratesti editoriali dei classici della letteratura. Nell'edizione Garzanti del romanzo di Virginia Woolf *Gli anni*, per citarne uno dei tanti, l'immagine di copertina raffigura le sagome di tre donne di profilo, che probabilmente rappresentano tre diverse generazioni. In questo caso l'immagine di copertina interpreta l'astrattezza del titolo, che si limita a fornire un'indicazione di base legata al richiamo temporale, prima bilancian-

do il plurale del titolo con una forma iterativa del soggetto raffigurato (tre sagome di donna), poi specificandone il senso attraverso la riconoscibile distinzione della forma iterata come 'pluralità di forme distinte' (qualificazione visiva). Il binomio titolo-immagine, in casi come questo, è totalmente orientato a fornire al lettore un'introduzione all'opera, qui giocata sull'associazione tra il titolo e una sua interpretazione legata alla relazione generazionale, che restituisce al lettore l'informazione: /storia di donne/, /storia di relazione tra donne di diverse generazioni/, /storia familiare/.

Il paratesto di questo stesso libro, così come la quasi totalità dei classici della letteratura, può essere anche esemplificativo del primo grado di apertura comunicativa, corrispondente ai rimandi intertestuali di tipo standardizzato. La copertina, infatti, richiama, per mezzo di una citazione di una tela di Hogart, uno stile pittorico corrispondente allo stile letterario del romanzo, secondo un'associazione intertestuale standardizzata (Marino 2014) tra poetiche letterarie e poetiche dell'arte[1].

Per avere un esempio del secondo grado di apertura comunicativa basterà pensare a tutti gli elementi che nel peritesto mostrano al lettore l'esistenza di una polarità autoriale non rappresentata dall'autore in maniera esclusiva, ma alla quale l'autore partecipa insieme ad altri attori ugualmente importanti (*editor*, promotore, canale di vendita, direttore di collana, traduttore, illustratore, ecc.). È il caso delle fascette editoriali che accompagnano l'opera mostrando al lettore i premi ricevuti, o il numero di copie vendute, e di tutti quegli elementi che forniscono al lettore informazioni su un sistema allargato della quale quell'opera è parte, un sistema in cui la storia dell'opera circola, viene valutata, inserita in una collana, tradotta, illustrata, venduta, letta, riletta, commentata e molto altro ancora. In questo caso l'opera

[1] Ad esempio, Terenzi, nel 1957 così scriveva all'editore Giangiacomo Feltrinelli sulle scelte di una copertina: «Ho riletto attentamente il volume e più o meno rimango dell'opinione espressati, per quanto è chiaro che sia opportuno concentrare la parte illustrativa principalmente al secolo 18º dato che, seppure si parta da epoche precedenti, il libro si diffonde principalmente su quel secolo», in Archivio Albe e Lica Steiner, Politecnico di Milano, *Materiale non inventariato*.

è il punto di accesso che il lettore può scegliere per entrare in un sistema semantico più esteso dell'opera.

Il terzo grado di autonomia comunicativa è rappresentato da un ulteriore allargamento del confine raggiunto con il grado di allusività precedente, che viene esteso fino a comprendere l'industria dei contenuti in generale. Un esempio abbastanza rappresentativo è quello delle informazioni peritestuali riguardanti la traduzione cinematografica dell'opera che si sta per leggere. Le copertine del romanzo *Le diable au corps* (1923) di Radiguet, per citare un caso tra tanti, sia nella versione francese che in quella italiana risentono della locandina cinematografica della versione cinematografica omonima diretta da Autant-Lara nel 1947, che presenta un disegno ricavato da un *frame* del film (il protagonista che posa la testa sulle ginocchia della donna amata). Le copertine editoriali successive alla traduzione cinematografica francese del romanzo, infatti, propongono in prima di copertina, sia in Italia che in Francia, lo stesso *frame* cinematografico utilizzato come base per la locandina del film. In una successiva edizione italiana per Garzanti, addirittura, la copertina riporta un primo piano dell'attore Gérard Philipe, divenuto icona del protagonista del romanzo. Allo stesso modo la copertina de *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani, dopo il riadattamento cinematografico di De Sica, riporta un *frame* del film che rende il romanzo riconoscibile come testo fonte della nota versione per il cinema. In casi come questi il lettore riceve informazioni che lasciano intravedere non solo il sistema editoriale come sistema al quale in maniera specifica appartiene l'opera, ma il sistema più generale dell'industria dei contenuti, al quale partecipano il sistema dell'editoria, quello cinematografico, quello dei contenuti digitali, della TV, dei giornali e molto altro ancora.

Il quarto grado di apertura comunicativa è rappresentato dalle informazioni peritestuali tendenti a far visualizzare al lettore il sistema culturale nel quale è calato. Non tanto le informazioni, spesso contenute nella quarta di copertina, che mettono in relazione l'opera e il contesto sociale, ma soprattutto quelle informazioni che si disinteressano dell'opera e dei suoi contenuti e mirano a far visualizzare al lettore il sistema della cultura alla quale partecipa, senza dover necessariamente leggere quella specifica opera. Un esempio interes-

sante è rappresentato dall'algoritmo utilizzato dalla maggior parte dei rivenditori *on-line* di libri, che mostra al lettore nel momento dell'acquisto suggerimenti relativi alle abitudini di lettura di chi ha acquistato lo stesso libro, così come di fruizione di altri contenuti, che possono estendersi fino alla possibilità di mettere in contatto lettori appartenenti a una stessa comunità culturale. A differenza dei gradi di apertura comunicativa precedenti, questo livello di comunicazione è attivo indipendentemente dall'opera e funziona come comunicazione pienamente autonoma del paratesto, tendente a fornire al lettore informazioni generali sul sistema della cultura di cui fa parte.

Il quinto e ultimo livello di apertura comunicativa rappresenta una specificazione del precedente, cioè la comunicazione al lettore di informazioni sul sistema della cultura colto in una sua fase evolutiva. In questo caso il peritesto mostra al lettore mode e tendenze culturali circolanti ma non ancora accettate come elemento di corredo della cultura. Si tratta di nebulose di contenuto che potranno, eventualmente, dotarsi di un piano espressivo stabile e diventare elemento culturale specifico e caratterizzante. Un esempio interessante è dato dalla presentazione di tematiche ancora oggetto di discussione e contrattazione semantica nell'ambito di un determinato sistema culturale, come la rappresentazione dei sessi e del ruolo sociale a essi connessi. Si pensi a collane come la Tartaruga nera o quella dedicata al rosa crime di Fanucci, che rappresentano il tentativo di introdurre nel sistema della cultura il ruolo della donna detective e più in generale di creare un nuovo contenuto nato dalla fusione tra l'area semantica del /giallo/ o /*thriller*/ e quella del /rosa/ o più in generale del /femminile/, già in fase di accumulazione a partire dagli anni Settanta. In questi casi i peritesti non presentano informazioni relative alle trame ma indicazioni generali che suggeriscono associazioni semantiche tra il *noir* e il femminile.

5. *Conclusioni*

Nei paragrafi precedenti abbiamo cercato di rilevare e seguire una pista teorica, connessa con gli studi sul paratesto, indirizzata verso un obiettivo alternativo a quello fissato da Genette e sintetizzabile nella funzione di rimando all'opera del paratesto. Questa pista teorica si sviluppa soprattutto negli studi sulla paratestualità che focalizzano l'attenzione su singoli elementi (il titolo o l'immagine) o che riguardano opere diverse da quelle letterarie o più in generale di narrativa. È possibile, a partire da questi studi, individuare caratteristiche specifiche della paratestualità editoriale intesa come testo autonomo che comunica al lettore informazioni diverse dall'opera, e che lo introduce più che all'opera al sistema della cultura in generale. Queste informazioni sembrano avere un'importanza notevole nei sistemi culturali perché diffondono mode e tendenze che permettono al lettore di rappresentarsi nella propria mente un'idea del sistema della cultura della quale fa parte, attraverso un'operazione di decodifica semplice come quella della consultazione. Attraverso queste informazioni il lettore si prefigura un'idea del sistema editoriale, dell'industria dei contenuti, del sistema della cultura e dei suoi confini anche senza accedere a contenuti specifici.

Riferimenti bibliografici

Acquarelli, Luca, Cogo, Michele, Tancini, Francesca (2013)
Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

Baetens, Jan (2005)
I motivi dell'estrazione. L'immagine di copertina, in Santoro, Marco, Tavoni, Mari Gioia (a cura di), *I dintorni del testo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, Vol II, pp. 31-38.

Benzon, Paul (2013)
Bootleg Paratextuality and Digital Temporality: Towards an Alternate Present of the DVD, «Narrative», Vol. 21, N. 1 (January), pp. 88-104.

CADIOLI, Alberto (2005)
Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee, in Santoro, Marco, Tavoni, Mari Gioia (a cura di), cit., pp. 663-672.
ECO, Umberto (1975)
Trattato di semiotica generale, Milano, Bompiani.
FEDRIGA, Riccardo (2005)
Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L'evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea, in Santoro, Marco, Tavoni, Mari Gioia (a cura di), cit., pp. 673-682.
GENETTE, Gerard (1979)
Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, trad. it. *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche 1981.
ID. (1982)
Palimsestes, Paris, Seuil, 1982, trad. it. *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997.
ID. (1983)
Nouveau discours du récit, Paris, Seuil.
ID. (1987)
Seuils, Paris, Seuil, trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi 1989.
HATAVARA, Mari, MILDORF, Jarmila (2017)
Hybrid Fictionality and Vicarious Narrative Experience, «Narrative», Vol. 25, N. 1 (January), pp. 65-82.
HOEK, Leo (1981)
La marque du titre, La Haye, Paris, New York, Mouton.
HOSTERT, Daniel (2015)
Certaine Tales in Sundry Fashions: Social Minds and Hypothetical Focalization in Early Modern Narratives, «Narrative», Vol. 23, No. 2 (May), pp. 169-182.
LOTMAN, Jurij Michajlovic (1985)
La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti, Venezia, Marsilio.
MARINO, Toni (2014)
Letteratura e grafica: l'idea del classico nelle copertine italiane, in Zaganelli, Giovanna (a cura di), *Letteratura in copertina*, Bologna, Fausto Lupetti, pp. 39-46.
MCCRACKEN, Ellen (2013)
Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads, «Narrative», Vol. 21, N. 1 (January), pp. 105-124.
RAK, Michele (1980)
Sette conversazioni di sociologia della letteratura, Milano, Feltrinelli.

TOSCHI, Luca (2005)
Nebbie, venti e paratesti, in Santoro, Marco, Tavoni, Mari Gioia (a cura di), cit..
GRAY, Jonathan (2010)
Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts, New York, New York University Press.
RYAN, Marie-Laure (2001)
Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
ZAGANELLI, Giovanna (2013)
Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale, «Arabeschi», vol. I, 2013, pp. 198-207.