

# SE IL DIGITALE ENTRA NEL ROMANZO

Appunti per una letteratura post-postmoderna

---

Virginia PIGNAGNOLI

**ABSTRACT** • This essay explores the literature/digital nexus from a narratological perspective and asks: how does the digital enter the traditional printed novel? The concept of the paratext – with the new categories of material peritexts and digital epitexts – serves as a theoretical frame to be discussed along with Paul Dawson’s proposal for a discursive narratology and James Phelan’s rhetorical approach to narrative in the attempt to fruitfully combine the two for a contextualized and cultural-aware narrative analysis.

**KEYWORDS** • paratexts, digital, epitexts, narrative, post-postmodern

## 1. Introduzione

La letteratura del ventunesimo secolo deve inevitabilmente confrontarsi con il digitale e con ciò che esso comporta, dal rischio che il libro stampato diventi ben presto un oggetto obsoleto alle possibilità extra-testuali che si aprono ad autori e lettori attraverso Internet e i nuovi media. Tuttavia, quando si parla di letteratura e digitale è facile soffermarsi per prima cosa su tutte quelle nuove forme di produzione letteraria che il digitale ha reso possibile. Sono emersi nuovi *device*, nuovi *software*, nuovi modi di creare letteratura. Basti pensare alla letteratura elettronica, a partire già da *Afternoon* di Michael Joyce (1987) o a *Patchwork Girl* di Shelley Jackson (1995), primi esempi di romanzi ipertestuali realizzati digitalmente. O al mondo della *fiction* interattiva che per essere fruita ha bisogno che il lettore digiti dei comandi sulla tastiera, interagendo materialmente con l’opera. Si pensi ai romanzi multimodali digitali come *TOC* di Steve Tomasula (2009), ai libri arricchiti da leggere sul proprio dispositivo elettronico o ai romanzi che nascono su siti di *fan fiction* (esemplare è il poi diventato best-seller *Cinquanta sfumature di grigio* di E.L. James [2011]). Inoltre, spesso si tende a pensare al fatto che il nostro modo di leggere ha subito e sta subendo delle trasformazioni. Katherine N. Hayles parla di «iper-lettura» per descrivere il tipo di lettura che adottiamo online quando sovrapponiamo, frammentiamo, scansioniamo, scorriamo testi (Kayles 2012: 12). In molti poi si sono interrogati se le nuove forme di produzione e fruizione dell’opera narrativa stiano cambiando l’idea stessa di testo letterario o se la lettura nell’era digitale non comprometta la concentrazione necessaria per leggere un romanzo (Birkerts 1994; Carr 2010). La questione è indubbiamente molto complessa e molto ampia.

Questo saggio propone una serie di spunti e considerazioni volti allo studio del rapporto tra il romanzo (o la narrazione di finzione) e il mondo digitale. In seguito alle trasformazioni culturali che il digitale ha portato, cosa succede nel panorama letterario contemporaneo? Quali sono le conseguenze per l'opera narrativa come libro stampato di queste nuove pratiche promosse dai nuovi media, di questi nuovi modi di raccontare? Che strumenti abbiamo per descrivere i fenomeni narrativi che ci si presentano oggi? L'obiettivo è quello di evitare di demarcare una linea di confine netta tra il mondo digitale e quello del libro stampato; al contrario, si cercherà di stabilire in che modo il digitale (inteso non tanto come la tecnologia, quanto le dinamiche e le idee che vi si ricollegano) entri nel romanzo, sia attraverso fenomeni testuali (o paratestuali), sia attraverso quell'insieme di testi e materiali aggiuntivi che l'autore mette a disposizione del lettore attraverso il web e che costituiscono una sorta di controparte digitale al romanzo stesso. Questa idea di cercare di comprendere il funzionamento del testo narrativo inserendolo all'interno di un determinato periodo storico e culturale non è certamente nuova, ma qui s'inserisce tra quegli studi narratologici che vogliono rinforzare la «consapevolezza storica in narratologia» (Korthals Altes 2008: 108) e avere un approccio più consapevole al contesto in cui determinati fenomeni narrativi hanno luogo. La prima parte del saggio propone di guardare a specifiche pratiche contemporanee – come l'uso di elementi grafici e visivi non convenzionali nell'opera di finzione o l'uso di materiale extra nel mondo digitale – attraverso l'idea di paratesto di Gérard Genette ([1987] 1989). Vengono quindi proposte due nuove sottocategorie, il peritesto materiale e l'epitesto digitale, le quali mantengono, ma attualizzano, la divisione originaria del paratesto in peritesto ed epitesto. Queste macro-categorie a loro volta indicano una serie di pratiche (paratestuali) con diverse funzioni. La discussione di tali funzioni e di tali pratiche fa poi emergere una serie di problematichità in parte nuove, e in parte riconducibili ad ambiguità già presenti nella proposta di Genette. Questo discorso teorico viene quindi inserito all'interno di due approcci alla narrazione che offrono entrambi spunti utili per leggere queste dinamiche paratestuali all'interno di un determinato contesto culturale e di quella poetica emergente meglio nota come post-postmodernismo.

## 2. Il paratesto come chiave di lettura e strumento d'analisi

Sebbene concepito prima dell'avvento del digitale<sup>1</sup>, il concetto di paratesto di Genette sembra almeno in parte capace di cogliere alcune delle dinamiche attualmente in corso nel panorama letterario contemporaneo. Il termine paratesto identifica una categoria onnicomprensiva volta a classificare in una tassonomia tutti quegli elementi che, pur non facendo parte del testo narrativo, influenzano la lettura, come il titolo, le note a piè di pagina, l'introduzione, le illustrazioni, ma anche i commenti che l'autore può diffondere sul romanzo, nonché qualsiasi altro testo egli abbia scritto, anche non necessariamente

---

<sup>1</sup> Vedi Genette 1982: 9.

destinato alla pubblicazione. Genette parla proprio di «produzioni» verbali o non verbali che «contornano», «prolungano» il testo per «presentarlo» ma anche per «renderlo presente», per assicurare cioè la sua «presenza nel mondo, la sua “ricezione”» (1989: 3)<sup>2</sup>. La prima distinzione di queste varie produzioni di «rinforzo» e «accompagnamento» riguarda la loro collocazione; Genette distingue due sottocategorie: quella del peritesto che comprende gli elementi situati entro i confini del volume (titolo, note a piè di pagina, introduzione, postfazione, ecc.), e quella dell’epitesto, che comprende tutti gli altri elementi situati non in prossimità del testo (interviste, diari, ecc.). Se è vero che l’idea di accomunare il titolo di un romanzo con il diario intimo dell’autore pubblicato postumo può sembrare un po’ artificiosa, è altrettanto vero che Genette insiste sull’idea che l’importanza del paratesto sia data in primo luogo dalla sua funzionalità: l’essenziale è «l’aspetto funzionale del paratesto. [...] un elemento del paratesto è sempre subordinato al “suo” testo, e questa funzionalità determina l’essenza del suo aspetto e della sua esistenza» (Genette 1989: 13). Inoltre, il confine tra ciò che è “testo” e ciò che è “para” è volutamente labile tanto che, come spiega Genette prendendo in prestito le parole di J. Hillis Miller, «una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall’altra della frontiera che separa l’interno dall’esterno: essa è anche la frontiera stessa» (1979: 219, cfr. in Genette 1989: 3). Se però da una parte l’idea di poter definire, catalogare, differenziare, esaminare questo insieme di elementi paratestuali attraverso una categoria onnicomprensiva ha contribuito a un’ampia diffusione del termine – il quale in anni recenti ha anche visto un rinnovato interesse scientifico dato in parte dall’uso esteso di elementi paratestuali nella *fiction* postmoderna e in parte, come vedremo, proprio dagli studi su letteratura e nuovi media – dall’altra l’indeterminatezza che lo contraddistingue ha anche comportato una serie di critiche e problematicità.

*In primis*, come nota Georg Stantizek c’è la questione del duplice ruolo svolto dall’autore, al contempo agente responsabile degli elementi paratestuali (titolo, note, introduzione, ecc.) ed elemento paratestuale lui stesso, a partire proprio dal nome fino ai suoi diari e alla sua corrispondenza privata (2005: 35). In secondo luogo, come sottolinea Jan Baetens, la categorizzazione di Genette sembra non cogliere quella caratteristica della letteratura moderna che vede nel confine tra testo e paratesto non la creazione di confini netti ma un moltiplicarsi di relazioni: «la paratestualizzazione del testo e la testualizzazione del paratesto» (Baetens 1987: 714). Un commento che trova riscontro nel pensiero di Werner Wolf secondo il quale Genette non tiene sufficientemente in considerazione

---

<sup>2</sup> Successive definizioni in ambito narratologico hanno sottolineato aspetti diversi di questo concetto. D. Herman, B. McHale e J. Phelan, per esempio, limitano la sfera d’azione del paratesto all’interpretazione dei lettori circa il genere letterario, le epoche storiche, l’insieme delle opere dell’autore (2010: 308). P. Abbott, invece, sostiene che l’influenza che gli elementi paratestuali possono avere sull’esperienza di lettura è così grande che essi possono diventare parte della narrazione e anzi, in alcuni casi, una singola informazione paratestuale può trasformarla «senza, allo stesso tempo, cambiarne una singola parola» (2008: 31).

l'aspetto talvolta «defamiliarizzante» dei vari elementi paratestuali, cioè quando, anziché essere “neutralizzati” dalle convenzioni editoriali, questi sono utilizzati a livello di sperimentazione narrativa o proprio per mettere in risalto alcune di queste convenzioni (Wolf 2006: 29). Edward Maloney, per esempio, ha parlato di «paratesti artificiali» proprio per descrivere quegli elementi che sono convenzionalmente paratestuali, ma che talvolta vengono incorporati nel romanzo (2005)<sup>3</sup>. McHale, invece, nel suo studio sulla letteratura postmoderna descrive opere come *Willie Masters' Lonesome Wife* di William H. Gass (1968), e *Brain Damage* di Donald Barthelme (1970) come «testi dalla forma iconica», testi cioè in cui il peritesto è usato a fini espressivi per enfatizzare la tensione ontologica tra il mondo del libro come oggetto e il mondo del testo narrativo che vi è contenuto (McHale 1987: 184). E se in realtà già ben prima del postmoderno abbiamo visto questo genere di sperimentazioni tipografiche e visive – si pensi al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne ([1759-67] 1992), alle opere di Apollinaire, ai Dadaisti, a Mallarmé, a William Burroughs, a Raymond Queneau, a Marc Saporta, a Italo Calvino, o a Georges Perec –, è con l'arrivo dei nuovi media digitali che questo uso non convenzionale del paratesto vede un rinnovato interesse anche da parte di testi non necessariamente sperimentali<sup>4</sup>. Questo rinnovato interesse ha portato a definire «multimodali» romanzi come *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers ([2000] 2001), *Casa di Foglie* di Mark Z. Danielewski ([2000] 2005), *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer (2005) perché contengono immagini, disegni e un uso più o meno non convenzionale del paratesto (sebbene il termine multimodale, in realtà, non si riferisce al paratesto bensì alla molteplicità di modi semiotici)<sup>5</sup>.

Qualsivoglia sia la propria chiave di lettura – paratestuale o multimodale – è significativo osservare che questo tipo di elementi, come già succedeva per la *fiction* postmoderna, «mettono in evidenza la materialità del testo, anziché nasconderla» (McHale 2005: 459). In un momento storico cioè in cui la materialità dell'oggetto-libro viene messa in discussione dall'arrivo di una nuova materialità (o immaterialità) elettronica, molti scrittori fanno uso d'immagini e di altri elementi peritestiuali non convenzionali portando necessariamente in primo piano la componente “materiale” del romanzo. Per questo, come dice Hayles, la materialità del libro assume un nuovo ruolo centrale come conseguenza del digitale (2002). E il romanzo contemporaneo che usa elementi peritestiuali in maniera non convenzionale – cioè per enfatizzare la materialità dell'oggetto libro – s'inserisce all'interno di un discorso più ampio sul rapporto tra letteratura e digitale. Discorso che parte dall'idea che non sia possibile quando leggiamo un testo digitale raggiungere la concentrazione necessaria all'atto di lettura (Carr 2010) e arriva all'idea che il mezzo stampa sia ormai sulla via dell'obsolescenza (Fitzpatrick 2006). In questo contesto,

<sup>3</sup> Un esempio recente sono le decine di pagine di note a piè di pagina di *Infinite Jest* di David Foster Wallace ([1996] 2006).

<sup>4</sup> Mi riferisco all'idea di romanzo sperimentale al quale vengono associate le qualità di «sorpresa e affronto, difficoltà e iconoclastia» (Bray, Gibbons e McHale 2012: 2).

<sup>5</sup> Vedi Gibbons 2010, Hallet 2009, Nørgaard 2010.

enfaticamente la materialità del libro includendo modi semiotici diversi (o più semplicemente utilizzando il paratesto in maniera non convenzionale) diventa un modo per tematizzare le problematiche della digitalizzazione o un modo, per dirla con Dave Eggers, per assicurare la sopravvivenza del libro come oggetto materiale (2010: 5)<sup>6</sup>.

In altre parole, quindi, l'idea sottostante questo fenomeno peritextuale è che la materialità del testo è importante a fini narrativi. Nel contesto socio-culturale contemporaneo, tuttavia, anche l'epitesto acquisisce un ruolo nuovo, fino a diventare sempre più significativo per l'esperienza di lettura. Un romanzo pubblicato oggi è infatti quasi certamente accompagnato da una serie di elementi digitali come un sito web (del romanzo o dell'autore) che a sua volta contiene altri elementi – riferimenti musicali, commenti al testo, *link* a blog, interviste, pagine Facebook o Instagram dell'autore, ecc. – volti appunto ad accompagnare il libro. Il paratesto appare quindi oggi uno strumento più che mai rilevante. Di seguito si tenterà pertanto di adeguare questa categoria alle pratiche odierne e di inserirla all'interno di una cornice teorica.

### 3. Il paratesto nell'era digitale

#### 3.1 Peritesti materiali e epitesti digitali

Un modo per ripensare il paratesto alla luce delle nuove pratiche peritextuali ed epitextuali contemporanee è quello di focalizzarci, come già sosteneva Genette, sulla funzionalità dei vari elementi più che sulla loro categorizzazione. Seguendo questo principio, Dorothee Birke e Birte Christ hanno iniziato a tracciare i confini di un campo di ricerca che coinvolge appunto la connessione tra paratesto e narrativa digitale (2013). Secondo Birke e Christ, un primo modo per distinguere gli elementi epitextuali nel mondo digitale è quello di differenziare quelli che svolgono principalmente una funzione «interpretativa» (elementi che offrono al lettore modi specifici di comprendere, leggere, interpretare il testo); quelli che svolgono una funzione «commerciale» (elementi che servono principalmente per pubblicizzare un testo); e quelli con funzione «navigatoria» (che servono cioè per guidare o orientare il lettore). Un altro modo di approcciarsi alla questione, come ho già sostenuto altrove (Pignagnoli 2016: 112-5), è definire – per prima

---

<sup>6</sup> Nell'introduzione a *Art of McSweeney's*, Eggers dice: «Questo libro viene pubblicato in un momento in cui si fanno vari sproloqui circa il tragico futuro del libro, in particolare del libro stampato. In giro ci sono vari pettegolezzi sul fatto che la gente oggi legge di meno e che leggerà ancora di meno in futuro. E che, se proprio leggerà, sarà su degli schermi, non sulla carta. Addirittura ci sono uomini d'affari che spendono le loro giornate a vantarsi di un futuro in cui i libri fisici non esisteranno più. McSweeney's è una piccola impresa dedicata a questi libri fisici che forse non hanno futuro. Passiamo molto tempo a fare revisioni e a produrre libri della migliore qualità nella speranza che, così facendo, le persone possano rimanere sensibili ai piaceri del libro-come-oggetto. Anzi, noi crediamo che l'attenzione che si dà al libro-come-oggetto abbia un ruolo nell'assicurare la sopravvivenza delle parole all'interno delle copertine dei libri» (2010: 5).

cosa – le due nuove accezioni di peritesto e epitesto descritte sopra: da una parte avremo quindi quegli elementi peritestuali non convenzionali che servono a rimarcare la materialità del testo e, dall'altra, quegli elementi epitestuali che l'autore mette a disposizione del lettore (anche potenziale) nel mondo digitale. Ricalcando la distinzione originale peritesto/epitesto possiamo perciò definire “epitesti digitali” quegli elementi paratestuali digitali realizzati o distribuiti ufficialmente dall'autore in supporto al proprio romanzo, che troviamo quindi all'interno dei siti web, dei blog, dei video, delle pagine personali sui *social network* e nelle trasposizioni intermediali (le *app* dei romanzi) e “peritesti materiali” quegli elementi materiali iconici o visivi – cioè la molteplicità dei modi semiotici di un testo letterario, la tipografia non convenzionale, i colori, i disegni, le immagini, le illustrazioni – usati dall'autore in combinazione con il mezzo verbale per mettere in risalto la centralità del libro come oggetto. Caratteristica primaria degli epitesti digitali e dei peritesti materiali, oltre a fornire una terminologia per identificare questo nuovo tipo di paratestualità, è che essi sono specificatamente impiegati dall'autore per fini narrativi, fanno parte cioè delle *risorse* a disposizione dell'autore per comunicare con i lettori, secondo il modello comunicativo recentemente proposto da James Phelan (2011: 71)<sup>7</sup>.

Per esempio, i peritesti materiali vengono spesso utilizzati per materializzare la componente tematica (ma anche etica) della narrazione. Si pensi a romanzi come *Tree of Codes* di Jonathan Safran Foer (2010), dove le parole di un altro romanzo, *The Streets of Crocodiles* di Bruno Schultz ([1934] 2008) vengono eliminate materialmente per enfatizzare il tema della perdita e dell'assenza (sia a livello della storia narrata, sia perché Schultz è vittima dell'olocausto); o all'intero capitolo di *slides* PowerPoint in *Il tempo è un bastardo* di Jennifer Egan ([2010] 2011). Qui, invece di raccontare di una ragazzina che in un futuro non troppo lontano scriverà un diario multimodale, Egan include la riproduzione del diario-*slides*. La realizzazione grafica del testo, in entrambi i casi, non è neutralizzata ma diventa essa stessa espediente artistico per trasmettere ulteriori significati narrativi (per esempio l'idea di un futuro dove il linguaggio scritto avrà sempre meno importanza). Grazie all'uso di peritesti materiali la narrazione può, per usare le parole di Marie-Laure Ryan, «combattere attivamente alcune delle proprietà del mezzo per scopi espressivi» (2006: 30). Anche in romanzi come *The Selected Works of T.S. Spivet* di Reif Larsen (2009) o *The Fifty Year Sword* di Mark Z. Danielewsky l'uso dei peritesti materiali sembra volto a completare il testo: il primo integra il mezzo verbale con dei disegni che narrano graficamente parte della storia, il secondo utilizza diversi colori per indicare le diverse voci narranti.

---

<sup>7</sup> L'approccio retorico di Phelan considera la narrazione (letteraria) come un «processo comunicativo» (Phelan e Rabinowitz 2012: 30). Recentemente (Phelan 2011; 2014), Phelan ha proposto un nuovo modello comunicativo chiamato «IRA» (implied author → resources → actual audience), secondo il quale l'autore compie specifiche scelte retoriche nella scelta di quali risorse usare (narratore/i, personaggi, discorso indiretto libero, paratesti, ecc.), di fatto situando autore e lettori fuori dal testo, mentre narratore, lettore autoriale, narratario sono tutte risorse «prodotto della scelte comunicative dell'autore» (Phelan 2011: 71).

Del resto, se questi peritesti materiali e questi epitesti digitali sono impiegati per integrare il testo significa che diventano – a tutti gli effetti – parte della narrazione? Il peritesto materiale non vuole poi indicare una categoria completamente nuova, ma un’evoluzione di pratiche già assodate che ora stanno riemergendo con significati nuovi; serve cioè a indicare una realizzazione grafica non convenzionale di elementi peritestuali per porre in primo piano, come dicevamo sopra, la componente materiale del romanzo. Più rilevante risulta quindi osservare quando queste integrazioni al testo, invece che a livello di sperimentazione grafica, avvengono su un mezzo diverso, nel mondo digitale. Il diario-*slides* del romanzo di Egan, per esempio, ha un corrispettivo digitale sul sito web dell’autrice (jenniferegan.com), dove diventa (o torna ad essere) *slideshow* con colori, suoni e movimenti. Lungi dall’essere utilizzati solo a scopi pubblicitari, molti romanzi hanno oggi una controparte digitale, come *Only Revolutions* di Danielewsky (2006) che su [www.onlyrevolutions.com](http://www.onlyrevolutions.com) presenta la lettura del romanzo da parte dell’autore con musica ed immagini interattive, o la saga di Harry Potter che su [www.pottermore.com](http://www.pottermore.com) viene integrata e rielaborata in chiave interattiva. Altri siti di romanzi (o di autori) offrono una sezione “dietro le quinte” dove vengono spiegati vari aspetti legati alla creazione del romanzo, altri ancora mettono a disposizione una *soundtrack* d’accompagnamento alla lettura o forniscono approfondimenti circa il periodo storico in cui il romanzo si svolge (per esempio su [lariotsallinvolved.com](http://lariotsallinvolved.com) per il romanzo *Giorni di fuoco* di Ryan Gattis [2015] o su [maurojaviercardenas.com](http://maurojaviercardenas.com) per *The Revolutionaries Try Again* [2016]).<sup>8</sup> Alle funzioni individuate da Birke e Christ per gli epitesti digitali (interpretativa, navigatoria, commerciale) si potrebbe quindi aggiungere una funzione “integrativa” quando gli epitesti digitali, come negli esempi sopra, sono utilizzati appunto per integrare o completare il testo. Secondo Ellen McCracken, diverso poi è il caso in cui leggiamo un romanzo su un supporto elettronico: «durante il processo di lettura si possono vedere commenti, *rating*, recensioni, e informazioni o commenti sull’autore semplicemente toccando lo schermo del *tablet*» (2013: 110). Infatti, i nuovi epitesti digitali (McCracken include blog, pagine Amazon, Twitter) intendono condurre i lettori verso l’esperienza di lettura del testo ma, durante o dopo il processo di lettura, questo stesso materiale paratestuale può interrompere o estendere la storia verso l’esterno (ibidem).

Affinché queste distinzioni possano essere utilizzate come strumento critico è necessario un approfondimento di quelle problematicità a cui si accennava sopra, in quanto tali distinzioni sono categorie ancora vincolate a quel limite “spaziale” della definizione originale, ossia a quell’essere contemporaneamente «da una parte e dall’altra della frontiera» del testo. E se, oltre al materiale strettamente legato al romanzo, prendiamo in considerazione anche il materiale più o meno personale che l’autore condivide – anche giornalmente – su blog o *social network* (vedi Salman Rushdie, Junot Diaz, Margaret E. Atwood, ecc.), non si ripropone il discorso del duplice ruolo dell’autore come agente responsabile degli epitesti digitali e come elemento paratestuale lui stesso? Certamente

---

<sup>8</sup> È opportuno notare che nel caso degli epitesti digitali la comunicazione non coinvolge solo i lettori del romanzo ma un pubblico ovviamente più ampio di utenti del web.

l'idea di condivisione nel mondo digitale – l'idea dietro al cosiddetto web 2.0 – porta con sé un universo di inter-attività, che lo scrittore contemporaneo può decidere se intraprendere o meno. Ma queste attività sono ancora da considerarsi parte del paratesto? O meglio, l'idea stessa di paratesto può essere uno strumento utile per descrivere queste dinamiche autore-lettori nel mondo digitale? In che modo possiamo considerare l'autore che comunica sui *social* epitesto digitale? Per rispondere, o meglio, per tentare di rispondere a queste domande verrà di seguito discusso l'approccio «discorsivo» alla teoria della narrazione proposto da Paul Dawson (2015; 2013) in relazione a quello retorico di James Phelan (2011; 2014).

### **3.2 Paratesto come risorsa retorica o come luogo dove si forma il testo?**

Il mondo digitale, come abbiamo visto, ha portato autori e lettori fuori dai confini del testo stampato. I modelli narratologici classici faticano a includere questa espansione, in parte perché i discorsi critici su nuove categorie e funzionalità degli elementi digitali sono ancora agli inizi e in parte perché tradizionalmente questi modelli escludono l'autore in carne e ossa in favore di una versione più o meno implicita di esso. L'approccio retorico – al quale, come ho accennato (vedi nota 7), si ispira la definizione di epitesti digitali e peritesti materiali come risorse della comunicazione narrativa – in realtà escluderebbe gli elementi epitestuali. Infatti, se nella prima versione del modello comunicativo di Phelan («autore implicito» che comunica a «lettori reali» attraverso una serie di «risorse» usate sinergicamente), tra le «risorse» figura il paratesto (2011: 71), nella versione più recente (2014: 52), il paratesto si riduce a peritesto. L'approccio retorico – che concepisce la narrazione come un atto retorico: «qualcuno che dice a qualcun altro, in una certa occasione e per qualche motivo, che è successo qualcosa a qualcuno o qualcosa» (Phelan 2006: 18) – insiste infatti sull'importanza di distinguere l'autore reale con la sua vita personale, pubblica e privata, dall'autore come figura (implicita) nell'atto creativo. L'utilità di mantenere questa distinzione (che ha come conseguenza un'asimmetria nel modello comunicativo, autore implicito/lettori reali) è anche quella di poter distinguere le «diverse versioni dello stesso autore reale in testi diversi» (Phelan e Rabinowitz 2012: 32)<sup>9</sup>. La figura dell'autore implicito, insomma, è utile come categoria analitica perché offrirebbe una maggiore precisione per comprendere l'intento retorico dietro all'opera narrativa. La comunicazione autore (implicito)–lettori, pertanto, è una comunicazione che si risolve interamente nell'atto di lettura del testo.

Al contrario, l'approccio di Dawson, anziché mantenere la distinzione dentro/fuori i confini del testo, ha una visione radicalmente diversa. La sua proposta per una narratologia «discorsiva» sembra rispondere proprio alla necessità di includere nell'analisi teorica quella molteplicità di discorsi extratestuali che influenzano la comunicazione narrativa. Il paratesto non è più qualcosa di subordinato al testo ma «un tipo di formazione discorsiva,

---

<sup>9</sup> Come l'Hemingway con una certa disposizione verso il genere femminile ne *La breve vita felice di Francis Macomber* e l'Hemingway con una disposizione diametralmente opposta ne *Colline come elefanti bianchi* (Phelan 2012: 32-33).



un *set* di dichiarazioni testuali in cui le relazioni tra queste dichiarazioni costruiscono il testo come suo oggetto» (Dawson 2013: 237). Il romanzo, in altre parole, diventa un «discorso pubblico» tra altri discorsi che includono «le dichiarazioni pubbliche extratestuali di autori e lettori» (ivi 235). Il modello comunicativo proposto da Dawson ha quindi luogo *nel* paratesto e cerca di raccogliere gli scambi comunicativi tra i vari agenti coinvolti nella molteplicità di discorsi in gioco non solo a livello del testo narrativo ma in un universo paratestuale: c'è uno scambio a livello del testo tra narratore e narratario che s'intreccia con la voce extra-finzionale dell'autore nel peritesto, e con ciò che l'autore – ma anche i lettori – comunicano nell'epitesto (vedi fig.1).

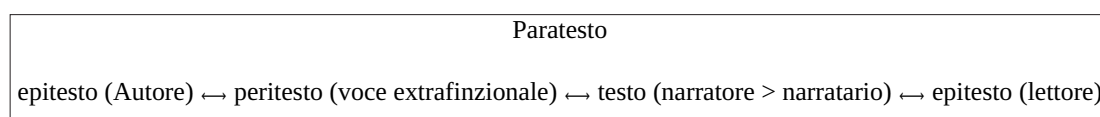


Fig. 1 «Paratesto» (adattato da Dawson 2013: 238).

In altre parole, il paratesto diventa la «zona di transizione» dove i vari scambi comunicativi hanno luogo, scambi in cui il discorso finzionale presente nell'opera narrativa non è più l'oggetto intorno al quale gli agenti si muovono, bensì uno dei vari discorsi che costituiscono la comunicazione narrativa (Dawson 2013: 238).

Dawson arriva a queste conclusioni attraverso lo studio di un fenomeno narrativo tornato in auge in anni recenti attraverso scrittori come Salman Rushdie, Zadie Smith, Jonathan Franzen, Don DeLillo, David Foster Wallace: l'uso del narratore onnisciente<sup>10</sup>. Secondo Dawson, il ritorno del narratore onnisciente nella letteratura contemporanea può intendersi come «un modo in cui gli autori hanno risposto al declino percepito dell'autorevolezza culturale del romanzo degli ultimi due decenni» (Dawson 2013: 5). Le condizioni che hanno determinato questo declino (per reale che sia) comprendono: una crescita (sia in termini di vendite che in termine di «capitale culturale») dei generi *non-fiction* come i *memoir* e i *personal essay*; la commercializzazione delle case editrici multinazionali e i venditori di libri *online* come Amazon; la concorrenza dei nuovi media, oltre a cinema e televisione; la sfida che il progresso tecnologico – nell'editoria online, nel *print on demand*, negli *e-books*, negli *e-reader* – lancia alla sopravvivenza del libro stampato; l'opinionismo diffuso attraverso blog e recensioni (Dawson 2013: 5). Per Dawson, «tutte queste condizioni contribuiscono a un senso di frammentazione della sfera pubblica e a una riduzione del capitale culturale della letteratura e della funzione letteraria» (*ibidem*). Il ritorno del narratore onnisciente, in virtù del fatto che «tradizionalmente viene visto come la “voce” dell'autore» (ivi 12), da una parte è «sintomatico di un'ansia generale nel mondo letterario circa il capitale culturale della finzione narrativa» (ivi 9), dall'altra è il mezzo attraverso il quale gli autori cercano di ristabilire questa autorevolezza culturale, ovvero «lo *status* degli autori nella sfera pubblica, la loro visibilità e la loro capacità di

<sup>10</sup> La domanda che soggiace la teorizzazione di una narratologia discorsiva – per quale motivo c'è oggi un ritorno del narratore onnisciente? –, come sottolinea Filippo Pennacchio, è quindi più storico-critica che teorica (2015: 38).

influenzare l'opinione pubblica attraverso le loro opere narrative» (ivi 18). L'autorevolezza narrativa – definita come la «facoltà del narratore eterodiegetico di esprimere un giudizio sul mondo finzionale, e insieme l'eco autorevole di questi giudizi nel contesto pubblico o extradiegetico in cui si colloca il lettore» (Dawson 2015: 49) – diventa cioè il modo per ristabilire l'autorevolezza culturale dell'autore, e quindi anche del romanzo<sup>11</sup>. E per comprendere l'autorevolezza narrativa, quindi, non si può prescindere dalla voce dell'autore (in quanto «creatore» del testo). Le intrusioni del narratore onnisciente nel testo, quei commenti che difficilmente possono essere ricondotti a un personaggio, altro non sono che «un'invocazione» della voce dell'autore (2013: 15) che funziona come forza propulsiva verso l'esterno, verso «l'autorevolezza della voce extra finzionale» (ivi 244). Per questo, e qui concludo, secondo Dawson si può individuare un «*continuum* discorsivo» (ivi 14) tra le intrusioni autoriali di un autore e le sue dichiarazioni extra-finzionali provenienti da un suo saggio o da un suo articolo giornalistico, ma anche – aggiungo io – dal suo sito web, blog, profilo Twitter, ecc.

L'approccio discorsivo è tanto radicale che ci si domanda se abbia ancora senso considerare i peritesti materiali e gli epiteti digitali parte del paratesto. Se al centro della nostra analisi non c'è più il testo scritto, bensì la moltitudine di scambi che vanno a formare l'esperienza di lettura, tutti gli scambi (testuali, extrafinzionali, extratestuali) entrano legittimamente nel quadro d'analisi, non tanto per «ancorare una lettura biografica a un romanzo» (Dawson 2013: 239), ma perché è dall'interrelazione tra il testo e l'extratesto che nascono significati narrativi. Allo stesso modo, se seguiamo questo approccio, il problema del duplice ruolo dell'autore come responsabile del paratesto ed elemento paratestuale lui stesso diventa poco rilevante: l'autore non è più «implicito» ma «figura pubblica» che i lettori percepiscono «non solo dal testo narrativo, ma anche da elementi extratestuali» (234)<sup>12</sup>.

L'approccio di Dawson non si discosta del tutto da quello di Phelan nel senso che Dawson parla di «performance retorica» (2015: 49) e, mettendo l'accento su come le varie voci dell'autore (nel testo e nell'extratesto) insieme producono un *continuum* discorsivo che va a formare il romanzo (inteso come «discorso pubblico»), Dawson sembra implicitamente confermare l'intento retorico dell'atto narrativo. D'altro canto, è vero che Phelan sembra escludere l'apertura all'epitesto inteso proprio in senso genettiano (epitesto pubblico *più* epitesto privato) – qui a tutti gli effetti ripreso da Dawson come molteplicità di discorsi autoriali. Tuttavia, se gli epiteti digitali vengono utilizzati con l'intento di accompagnare il testo stampato, essi devono essere considerati tra le «risorse» a disposizione di un autore. Dawson sostiene che le intrusioni del narratore onnisciente,

<sup>11</sup> In inglese il termine usato da Dawson è «narrative authority», ma seguo qui la traduzione di F. Pennacchio di «autorevolezza» e non di autorità perché, come sottolinea Pennacchio, «authority» si riferisce a una narrazione trasmessa da una voce «non tanto autoritaria, quanto piuttosto sincera, competente» (2015: 40).

<sup>12</sup> Allo stesso modo i lettori sono «lettori pubblici» le cui risposte testuali a un testo narrativo vanno a situarsi «a fianco del discorso narrativo» (2013: 232). Possiamo trovare queste risposte testuali all'interno dell'*establishment* letterario (recensioni, articoli); dell'accademia (saggi e monografie); del pubblico generico (lettere, *forum online*, blog, recensioni) (*ibidem*).

quei commenti che inevitabilmente riconducono alla voce dell'autore, fungono da forza propulsiva verso l'esterno, guidando quindi il lettore verso quel mondo paratestuale dove è presente – attraverso altri tipi di discorsi – la voce dell'autore. Allo stesso modo si potrebbe argomentare che un autore oggi usa determinate risorse a sua disposizione per guidare il lettore verso il mondo digitale. Un autore può infatti stabilire questo collegamento tra testo e mondo digitale in vari modi:

- (1) utilizzando elementi multimodali che giustappongono la materialità dell'oggetto libro con la materialità (o immaterialità) del testo digitale;
- (2) inserendo nel testo/peritesto collegamenti ipertestuali che conducono a siti web preesistenti, per esempio Zadie Smith in *NW* ([2012] 2013) – con “<http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=kierkegaard&ie=UTF-8&oe=UTF-8>”, che porta ai risultati della ricerca Google per la parola Kierkegaard –, siti web del mondo finzionale del testo, e.g. il sito [www.whoisagustine.com](http://www.whoisagustine.com) che contiene varie sezioni con musica, *link*, video sui personaggi del romanzo *Ogni cosa è illuminata* di Jonathan Safran Foer (2002), siti web dell'autore/autrice, per esempio [www.jenniferegan.com](http://www.jenniferegan.com) nel peritesto di *Il tempo è un bastardo*;
- (3) attraverso la componente tematica del romanzo, ovvero quando la narrazione tratta direttamente il tema del digitale. Questo succede, come abbiamo visto, con *Il tempo è un bastardo*, un romanzo sul tema delle nuove tecnologie e di come queste stiano cambiando svariati aspetti del nostro modo di vivere. Ma anche con *Purity* di Jonathan Franzen ([2015] 2016) e *Il Cerchio* di Dave Eggers ([2013] 2014), romanzi che contengono una forte componente etica, una sorta di avvertimento morale che mette in guardia i lettori nei confronti della digitalizzazione, sia per quanto riguarda i rapporti umani, sia per quanto riguarda il potere che detengono i grandi monopoli informatici.

La cosa interessante è che mentre Egan usa epiteti digitali per offrire informazioni aggiuntive circa il suo processo creativo di scrittura – per esempio il luogo dove le è venuta l'idea di scrivere la storia, e/o dove ha avuto luogo un evento che ha scatenato l'idea della storia, e/o il luogo dove l'ha materialmente scritta (un bar, una stanza, una poltrona), un breve racconto circa questo evento, altri ricordi circa il tema del capitolo, una colonna sonora (sia sotto forma di suggerimento sia con la presenza di collegamenti ipertestuali a YouTube o iTunes) – sta anche situando il suo romanzo all'interno di questo dibattito (o discorso pubblico) circa la digitalizzazione. Anche Franzen e Eggers collocano *Purity* e *Il Cerchio* in questo dibattito, ma attraverso il non utilizzo di epiteti digitali. Qui, se è vero che la narrazione, nel trattare il tema del digitale, collega il lettore col mondo digitale, non lo fa per condurlo verso altro materiale, perché è proprio attraverso il non uso di epiteti digitali che Franzen e Eggers rafforzano i significati narrativi che vogliono comunicare. Il fatto che il lettore non trovi nessun epitetto digitale in rete non fa che consolidare la portata del messaggio de *Il Cerchio* o di *Purity*: è il non uso delle risorse digitali a rafforzare ciò che Dawson chiama «autorevolezza narrativa»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Vedi anche Pignagnoli 2017.

#### 4. Conclusione: verso il romanzo post-postmoderno

A prescindere dall'approccio che si vuole adottare, retorico o discorsivo, quando si parla di letteratura del ventunesimo secolo, un discorso sul digitale è difficilmente evitabile. La nuova letteratura «post-postmoderna» va a indicare in primo luogo un passaggio temporale (generalmente si parla di romanzi pubblicati dagli anni duemila), che tuttavia riconosce il legame ancora stretto con ciò che è venuto prima, ossia il postmoderno, come nota Brian McHale (2015: 176-7). Più che una rottura con il passato, infatti, la letteratura post-postmoderna sembra indicare un cambiamento d'interesse (Huber 2014; Timmer 2010; Kirby 2009). Così, la cifra espressiva del romanzo contemporaneo sembra essere quasi opposta a quella ironica del romanzo postmoderno: al suo posto sembra aver preso piede un linguaggio “sincero”. Questo passaggio – ormai è noto – ha le sue origini nel saggio di David Foster Wallace *E Unibus Pluram: Television and U.S Fiction*, dove Wallace già nel 1993 suggeriva agli scrittori contemporanei di trovare un nuovo modo narrativo, perché quello ironico era ormai entrato a far parte del canone e ampiamente sfruttato dalla televisione. Adam Kelly (2016) e Nicoline Timmer (2010) descrivono questa urgenza di «nuova sincerità» riferendosi proprio al fatto che la letteratura del ventunesimo secolo sembra interessarsi più all'uomo e alle sue problematiche che a meta-discorsi letterari o a tentativi di sovvertire convenzioni estetiche. Come nota Kelly però, per quanto l'autore si sforzi di enfatizzare la propria sincerità<sup>14</sup>, in ultima analisi sta sempre al lettore, nella sua esperienza di lettura, riconoscere o meno la connotazione sincera del romanzo e del suo autore (Korthals Altes 2016: 205-6).

Ed è qui che il digitale entra giocoforza nel discorso sul post-postmoderno, perché se il lettore cerca indizi di un linguaggio sincero nel testo, un linguaggio che unisca autore e lettore per renderli, con le parole di Wallace «meno soli a dispetto del mondo contemporaneo» (Wallace in Kelly 2016: 200), è quantomeno plausibile che il lettore voglia cogliere gli indizi che collegano il testo al mondo digitale e il ruolo che la presenza (o l'assenza) dell'autore nel mondo digitale offre. In un saggio recente, Liesbeth Korthals Altes sostiene che l'autore oggi è più «vivo e vegeto» che mai (Korthals Altes 2010: 95) e questa affermazione trova un riscontro concreto nel modo in cui gli scrittori oggi si servono di materiale paratestuale digitale: i nuovi media hanno portato con sé l'idea stessa che il romanzo stampato possa avere una sorta di esistenza parallela nel mondo digitale, un'esistenza che è potenzialmente infinita. Internet sta cambiando il modo in cui leggiamo anche perché il lettore sa che questo materiale extra-testuale può esistere e sa che alcuni autori possono condividere commenti, informazioni, fotografie. Per questo l'uso o meno di epiteti digitali contiene una notevole forza retorica: nel momento in cui l'autore offre qualsiasi tipo di materiale extra sta anche aprendo il proprio testo narrativo verso la possibilità di rendere questo materiale extra – e quindi il testo a cui è legato – infinito. Dunque la scelta di non prendere parte a questo processo di riscrittura (e riletture) continua è una scelta che va nella direzione di offrire un'esperienza di lettura più circoscritta, che si esaurisca in un qualche modo con la fine del romanzo. Mentre la scelta di condividere

<sup>14</sup> Si pensi all'invocazione «Io sono vero di cuore!» come epigrafe del *memoir* di Dave Eggers (2000).

informazioni aggiuntive potrebbe servire per creare un'immagine autentica e sincera di sé e dei propri romanzi, ovvero si potrebbe suggerire che l'esistenza digitale di un romanzo (la somma di tutti i suoi epitesti digitali) si giustappone alla percezione del lettore di «sincerità» nella narrazione e che quindi l'autore si serva di questi epitesti digitali per rendere la percezione della propria opera appunto più autentica. Per descrivere come gli epitesti digitali interagiscono con la comunicazione narrativa, pensare al romanzo come a un discorso che si forma nell'interazione con altri discorsi finzionali e non finzionali, come suggerisce Dawson, ha i suoi vantaggi. Tuttavia, identificare, distinguere, classificare gli elementi paratestuali come risorse utilizzate per comunicare determinati significati narrativi ci permette di aggiungere all'analisi – testuale o discorsiva – sul ruolo del digitale nella letteratura contemporanea un certo grado di precisione.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbott P. H. (2008), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Baetens J. (1987), *Seuils* (G. Genette), recensione, in "Poetics Today", 8:3-4: 713-4.
- Birke D., Christ B. (2013), *Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field*, in "NARRATIVE", 21: 65-87.
- Birkerts S. (1994), *The Gutenberg elegies. The fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine.
- Bray J., Gibbons A., McHale B. (2012), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, introduzione, New York, Routledge: 1-18.
- Cardenas M. J. "Mauro Javier Cardenas", Web, 16 novembre 2016 <maurojaviercardenas.com>.
- Cardenas M. J. (2016), *The Revolutionaries Try Again*, Minneapolis, Coffee House Press.
- Carr N. (2010), *The Shallows: How the internet is changing the way we think, read and remember*, London, Atlantic Books Ltd.
- Danielewski M. Z. "Mark Z. Danielewsky's Only Revolutions", Web, 16 novembre 2016 <www.onlyrevolutions.com>.
- Danielewski M. Z. (2012), *The Fifty Year Sword*, New York, Pantheon Books.
- Danielewski M. Z. (2006), *Only Revolutions*, New York, Pantheon Books.
- Danielewski M. Z. (2005), *Casa di foglie* [2000], trad. di F. Anzelmo, E. Brugnattelli e G. Strazzeri, Milano, Mondadori.
- Dawson P. (2015), *Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea* [2009], trad. di F. Pennacchio, "ENTHYMEMA" 13: 45-63.
- Dawson P. (2013), *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, Ohio State University Press.
- Egan J., "Jennifer Egan", Web, 16 novembre 2016, <jenniferegan.com>.
- Egan J. (2011), *Il tempo è un bastardo* [2010], trad. di M. Colombo, Roma, Minimum Fax.
- Eggers D. (2014), *Il Cerchio* [2013], trad. di V. Mantovani, Milano, Mondadori.
- Eggers D. (2010), *Art of McSweeney's*; London, UK, Tate Publishing.
- Eggers D. (2001), *L'opera struggente di un formidabile genio* [2000], trad. di G. Strazzeri, Milano, Mondadori.
- Era404. "Who is Augustine? Exploratory Site for Jonathan Safran Foer's Everything is Illuminated", Web, 16 novembre 2016 <www.whoisaugustine.com>.
- Foer J. S. (2010), *Tree of Codes*, London, Visual Edition.

- Foer J. S. (2005), *Molto forte, incredibilmente vicino*, trad. di M. Bocchiola, Parma, Guanda.
- Foer J. S. (2002), *Ogni cosa è illuminata*, trad. di M. Bocchiola, Parma, Guanda.
- Franzen J. (2016), *Purity* [2015], trad. di S. Pareschi, Torino, Einaudi.
- Fitzpatrick K. (2006), *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*, vol. 1, Vanderbilt University Press.
- Gattis R. (2016a), *Giorni di fuoco* [2015], Parma, Guanda.
- Gattis R. (2016b), “All Involved: a novel of the 1992 L.A. riots”, Web, 16 novembre <lariotallinvolved.com>.
- Genette G. (1989), *Soglie: i dintorni del testo* [1987], trad. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi.
- Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gibbons A. (2010), *Narrative Worlds and Multimodal Figures in House of Leaves: ‘find your own words; I have no more’*, in M. Grishakova, ML Ryan (ed.) *Intermediality and Storytelling*, Berlino e New York, De Gruyter: 285-311.
- Hallet W. (2009), *The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration*, in S. Heinen, R. Sommer (ed.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Vol. 20. Berlin, Walter de Gruyter: 129-153.
- Hayles K. N. (2012), *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hayles K. N. (2002), *Writing Machines*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Herman D., McHale B. e J. Phelan (2010), *Teaching Narrative Theory*, New York, MLA.
- Huber I. (2014), *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Palgrave, Macmillan.
- James E. L. (2012), *Cinquanta sfumature di grigio* [2011], trad. di T. Albanese, London, Milano, Mondadori.
- Jackson S. (1995), *Patchwork Girl (CDROM)*, Watertown, Eastgate.
- Joyce M. (1987), *Afternoon, A Story (CD-ROM)*, Watertown, Eastgate.
- Kelly A. (2016), *The New Sincerity*, in J. Gladstone, A. Hoberek, D. Worden (a cura di), *Postmodern/Postwar — and After: Rethinking American Culture*, Iowa City, University of Iowa Press: 198-208.
- Kirby A. (2009), *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, London/New York, Continuum.
- Korthals Altes L. (2008), *Sincerity, Reliability, and Other Ironies – Notes on Dave Eggers’ A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, in E. D’Hocker e G. Martens (ed.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. “Narratologia/Contributions to Narrative Theory 14”, Berlin, Walter de Gruyter: 107-128.
- Korthals Altes L. (2010), *Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes. Houellebecq, A Case*, in G. J. Dorlejin, R. Grüttemeier e L. Korthals Altes (ed.), *Figures of Authorship*, Leuven, Peeters: 95-118.
- Larsen R. (2009), *The Selected Works of T. S. Spivet*, London, Random House.
- Maloney E. (2005), *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*, Ohio State U ETDs.
- McCracken E. (2013), *Expanding Genette’s epitext/peritext model for transitional electronic literature: Centrifugal and centripetal vectors on Kindles and iPads*, in “Narrative”, 21(1): 105-124.
- McHale B. (2015), *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, New York, Cambridge University Press.
- McHale B. (2005), *Postmodern Narrative*, in D. Herman et al. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York, Routledge: 456-460.
- McHale B. (1987), *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen.
- Miller J. H. (1979). *The Critic as Host*, in H. Bloom, *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press: 217-253.

- Nørgaard N. (2010), *Modality. Commitment, Truth Value and Reality Claims Across Modes in Multimodal Novels*, in "JLT", 4/1: 63-80.
- Pennacchio F. (2015), *Paul Dawson. Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea*, introduzione, "ENTHYMEMA", 13: 38-44.
- Phelan J. (2014), *Voice, Tone, and the Rhetoric of Narrative Communication*, in "Language and Literature", 23 (1): 49-60.
- Phelan J. (2011), *Rhetoric, Ethics, and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audiences*, in "Soundings" 94, 1-2: 55-75.
- Phelan J. (2006), *Living to Tell About It*, Ithaca, Cornell University Press.
- Phelan J. e P. J. Rabinowitz (2012), *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, con D. Herman, B. Richardson, e R. Warhol, Columbus, The Ohio State University Press.
- Pignagnoli V. (2016), *Paratextual Interferences: Patterns and Reconfigurations for Literary Narrative in the Digital Age*, in "Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)", N. 7 & 8, Autumn 2012/2014: 102-119.
- Pignagnoli V. (2017), *Surveillance in Post-Postmodern American Fiction: Dave Eggers's The Circle, Jonathan Franzen's Purity and Gary Shteyngart's Super Sad True Love Story*, in A. Mackay e S. Flynn (ed.), *Spaces of Surveillance: States and Selves*, London Palgrave Macmillan: in stampa.
- Rowling J. K. (2016) "Pottermore" Web. 16 novembre, <pottermore.com>.
- Ryan M. L. (2006), *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Schulz B. (2008), *The Street of Crocodiles and Other Stories* [1934], London, Penguin Classics.
- Smith Z. (2013), *NW* [2012], trad. di S. Pareschi, Milano, Mondadori.
- Stanitzek G. (2005), *Texts and Paratexts in Media*, in "Critical Inquiry", 32: 27-42.
- Sterne L. (1992), *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, a cura di L. Conetti, Milano, Mondadori.
- Timmer N. (2010), *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, New York/Amsterdam, Rodopi.
- Tomasula S. (2009), *TOC: A New Media Novel* (DVD-ROM), Fc2/Black Ice Books.
- Wallace D. F. (2006), *Infinite Jest* [1996], trad. di E. Nesi, Torino, Einaudi.
- Wallace D. F. (1993), *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in "Review of Contemporary Fiction", 13: 151-194.
- Wolf W. (2006), *Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, in W. Wolf e W. Bernhart (ed.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi: 1-40.

**VIRGINIA PIGNAGNOLI** is a post-doctoral research fellow at the University of Turin and a member of the research group *Open Literature*. Her research focuses on the rhetorical theory of narrative, post-postmodernism and Anglo-American literature. Her latest articles include "Post-Postmodern Fiction and the Rhetorical Approach to Narrative" (*Poetics Today* 2017), "Sincerity, Sharing and Authorial Discourses On the Fiction/Nonfiction Distinction: The Case of Dave Eggers's *You Shall Know Our Velocity*" (Lexington 2016) and "Paratextual Interferences: Patterns and Reconfigurations for Literary Narrative in the Digital Age" (*AJCN* 2016).

**E-MAIL** virginia.pignagnoli@unito.it