

Francesca Medaglia  
Sapienza Università di Roma

## Palinsesti/Paratesti: le teorie transmediali della contemporaneità

### Abstract

The aim of this essay is to investigate the new theories of transmediality in relation to contemporary paratexts, keeping in mind and questioning on the one hand the studies on Genette's palimpsests and paratexts and on the other the theoretical contribution by Mittell, which defines the three main paratextual typologies of transmediality. From a theoretical point of view, I will take into account the transmedia storytelling, as characterized by Jenkins and by Sepinwall. In fact, over time, television series, with their acquired complexity, have managed to become the culturally hegemonic form of storytelling, proving to be able to tell very long stories, allowing the characters to evolve over a particularly long period of time. In the current state of media evolution, television seems able to open a greater number of possibilities than other media to those who want to build complex narratives. This essay will discuss modern transmedia theories from a theoretical point of view in relation to the analysis of different types of paratext in relation to television series, in order to verify the ability of transmedia theories to conceptualize the expansions of storytelling.

### 1. *Introduzione*

La transmedialità è una questione che investe completamente la sfera della modernità, poiché caratterizza interamente l'epoca della convergenza, che, secondo Jenkins, è al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico (2006, 2-3). Prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media (1983, 23). Nel corso del tempo, la convergenza culturale si è amplificata ed è divenuta un processo onnicomprensivo: "There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are

entering an era where media will be everywhere” (Jenkins 2006, 16). Di conseguenza, anche la possibilità di narrare storie è stata investita da questa nuova convergenza culturale, tanto che ogni narrazione contemporanea, in maniera più o meno evidente, tende ormai a rientrare all’interno del *transmedia storytelling*, che “represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story” (Jenkins 2011).

Negli ultimi trent’anni circa la forma di narrazione che sembra essere diventata culturalmente egemone è quella che pertiene alla serialità televisiva; infatti, in questo senso, le serie tv si sono dimostrate capaci di raccontare storie molto lunghe attraverso archi temporali complessi, che hanno consentito ai personaggi di evolversi e, in certi casi, di divenire piuttosto autonomi, alterando la tradizionale barriera presente tra realtà e finzione.<sup>1</sup> In tal senso, le serie hanno visto mutare le strutture narrative e i loro personaggi divenire via via sempre più complessi, mentre si procedeva a una loro distribuzione simultanea su piattaforme globali. Di conseguenza,

il verificarsi contemporaneo di queste due condizioni – relative una alla struttura narrativa e una alla situazione distributiva – ha portato a mio avviso al progressivo predominio culturale delle serie TV sui film e altre forme di narrazione (Calabrese, Grignaffini 2020, 78).

Le narrazioni, in quest’epoca, sono diventate più rapide e multiformi, in quanto si “lavora sull’estensione, ovvero sull’ampliamento dello *storyworld* che ruota intorno alla matrice originaria e al quale si aggiunge qualcosa di nuovo e diverso a ogni suo spostamento di medium. Ogni ampliamento diventa, quindi, una nuova emanazione testuale che aggiunge comprensione e profondità al testo originario” (Mallamaci 2018, 47).<sup>2</sup> Di conseguenza, ogni singolo prodotto diviene una porta d’accesso all’insieme della complessità narrativa nella sua totalità (Jenkins 2006, 95), aumentando l’ampiezza della fruizione, anche in relazione al fatto che alcuni media risultano essere più congeniali di altri per differenti tipologie di fruitori. In tal senso, il compito dello *storytelling* contemporaneo, dunque, sembra essere ormai:

---

1 Sulla questione dell’autonomia del personaggio e dell’assottigliamento delle differenze tra persona e personaggio, si vedano: Bottiroli 2017, 242; Medaglia 2020, 85-106.

2 In riferimento a ciò, è bene tenere in considerazione anche Ryan, Thon 2014.

quello di creare ‘universi immaginativi’ articolati in più story worlds composti da storie distribuite su più media in grandi progetti editoriali ordinati in ‘sistemi comunicativi’ complessi. ‘Orchestre di contenuti’ i cui spartiti sono suonati allo stesso tempo da opere testuali, audiovisive, videoludiche, interattive, grafiche, sonore, fisiche e digitali, fruite in mondi reali e/o virtuali, in solitaria o in modalità interoperativa (Giovagnoli 2020, 139).

Tutto ciò avviene in relazione alle differenti ‘spinte’ che provengono, per la prima volta contemporaneamente, da lati opposti: in tal senso, la convergenza è sia un processo *top-down* guidato dalle aziende, sia un processo *bottom-up* guidato dai consumatori (Jenkins 2006, 18). L’epoca della convergenza in cui siamo immersi oggi ha certamente cambiato il modo di narrare con le sue spinte *grassroots* derivate da un approccio *bottom-up* – relativo alla volontà dei fruitori – e, spesso in contemporanea, dalla compresenza di un approccio *top-down* – da parte delle aziende produttrici. La conseguenza di ciò è che la critica si è dovuta porre, dal punto di vista teorico, tutta una serie di questioni relativamente alla narrazione e all’analisi dei racconti appartenenti alla meta-modernità,<sup>3</sup> come spesso sono quelli della serialità televisiva.

L’analisi delle narrazioni originate dai mutamenti derivanti della medialità è un problema che si è posto spesso, ma che negli ultimi trenta-quarant’anni ha assunto dimensioni impegnative da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza hanno reso complesso identificare le singole componenti dei differenti media.

All’interno di questo panorama riformato che ha dato il via a una sorta di rivoluzione del mezzo televisivo, le serie si sono andate ‘complicando’ (Mittell 2017) e hanno acquisito alcune caratteristiche ricorrenti, quali: essere originale, cioè una serie deve tentare nuove vie narrative o linguistiche (Maio 2009, 16); devono avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; hanno una complessità testuale che si nutre di riferimenti metatestuali e autoreferenziali; devono avere un pubblico attivo, che non sia cioè solo spettatore, bensì partecipi alla creazione del mondo della serie stessa (Maio 2009, 16); rifiutano le trame autoconclusive e, infine, danno vita a storie che spaziano tra i generi, divenendo narrazioni cumulative che si espandono nel tempo (Mittell 2017, 47).

Tutto ciò, nel corso degli ultimi trent’anni in particolare, ha fatto sì che le serie televisive venissero considerate come prodotti di crescente spessore, tanto che, secondo alcuni studiosi (Sepinwall 2014, 8), la preferenza per le serie

---

3 Per una trattazione diffusa della metamodernità si vedano Vittorini 2017 e Vittorini 2018.

tv rispetto alla massa dei film presenti nelle sale cinematografiche è diffusa e accettata. Ciò è avvenuto in relazione al fatto che il mezzo televisivo, rispetto a quello cinematografico, con l'avvento soprattutto delle nuove piattaforme di distribuzione (Sky, Netflix, Prime, ecc.) ha iniziato a presentare una serie di vantaggi, che pian piano l'hanno reso di maggior spessore, almeno in alcuni casi: la televisione si è dimostrata in grado di "raccontare storie lunghissime, permettere ai personaggi di evolversi lungo un ampio arco di tempo e, poiché entrava in casa del telespettatore anziché costringerlo a uscire, creava con lui un legame di maggiore intimità" (Ibid.: 36). Tutto ciò è stato possibile proprio grazie all'evoluzione tecnologica, che ha consentito il verificarsi di un grande cambiamento nell'ambito della fruizione della televisione e dei suoi prodotti di livello più elevato a partire dalla contemporaneità: da un lato l'avvento della videoregistrazione digitale, della programmazione *on demand*, dei Dvd e dello *streaming* ha fatto sì che i fruitori potessero

tenere il passo con serie grandiose ma complicate di cui tanto avevano sentito parlare [...] E la diffusione di internet in ogni aspetto della vita moderna rendeva più facile discutere e comprendere serie televisive che in precedenza sarebbero apparse troppo ostiche (Ibid.: 39).

Alla luce di quanto fin qui posto in evidenza, è possibile affermare che tutto ciò ha fatto sì, dunque, che le serie televisive divenissero degli *storytelling* transmediali, in cui la narrazione avviene attraverso prodotti diversi, che contribuiscono, ognuno con le sue peculiarità, all'espansione della narrazione o a un approfondimento del prodotto per gli spettatori. Ogni paratesto transmediale sembra essere una porta autonoma rispetto al *franchise* e, al contempo, un'occasione per legare maggiormente il pubblico al prodotto centrale (Jenkins 2006).

In questo senso, attraverso la discussione dal punto di vista teorico di una serie di esempi di espansione narrativa il presente contributo intende indagare le nuove teorie della transmedialità in relazione ai paratesti contemporanei.

## 2. *Palinsesti e paratesti tra Genette e Mittell*

Quando si pensa ai paratesti non è possibile esimersi dal rivolgere l'attenzione agli studi di Genette in questo campo e in particolare sull'architestualità (Genette 1997, 3), ovvero non il testo in sé, ma in rapporto con le categorie generali cui pertiene. Genette chiaramente afferma che nel suo *Palinsesti* non tratterà di paratestuali-

tà, bensì di transtestualità, in quanto la prima non possiede l'ampiezza definitoria della seconda. Quest'ultima viene definita come tutto ciò che mette in relazione un testo in modo, manifesto o meno, con altri testi (Ibid.: 3). A ben vedere, con il suo portato teorico, la transtestualità va ben oltre sia l'architesto che il paratesto, ed anzi li include entrambi, insieme ad altre tipologie di relazioni testuali.

Al fine di ricapitolare brevemente, prima di rivolgere l'attenzione alla discussione della paratestualità contemporanea, sono cinque le categorie che dal punto di vista teorico si situano all'interno della transtestualità<sup>4</sup> e che sono ancora oggi valide, se non completamente, almeno in parte, per tutto ciò che concerne l'ambito letterario, ma anche quello artistico e musicale, poiché Genette considera anche la trasmodalizzazione intermodale (Ibid.: 334-338) e le pratiche iperestetiche (Ibid.: 452-462).

Ciò che qui interessa, però, è in modo particolare la discussione della categoria paratestuale alla luce delle nuove dinamiche proprie dell'universo mediale e transmediale contemporaneo. La paratestualità in Genette rimane principalmente ancorata al testo primario, senza concentrarsi sulle possibili tipologie di derivazioni che in qualche modo continuano a pertenergli, ma che vengono inserite piuttosto nell'ipertestualità.

I paratesti potrebbero essere identificati come una modificazione dell'ipertesto, inteso da Genette come "qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo trasformazione), o tramite una trasformazione indiretta [...] l'ipertestualità si dichiara il più delle volte per mezzo di un indizio paratestuale" (Genette 1997, 10-11), con una relativa e conseguente trasformazione dei generi.

In *Soglie*, Genette dedica totalmente la sua attenzione agli elementi paratestuali, definendo in maniera più compiuta di quanto non avesse fatto in *Palimpsesti*. In questo senso, viene chiarito che molto raramente il testo si presenta nella sua 'nudità', ovvero senza che sia completato da un certo numero di prodotti, verbali o non verbali (Genette 1989, 3). È solo attraverso la presenza di questo 'accompagnamento' che il testo diviene libro (Ibid.:4). Tale concetto

---

4 L'intertestualità, intesa come una relazione di compresenza fra due o più testi, ovvero come la presenza di un testo nell'altro; la paratestualità, intesa come la relazione che il testo mantiene con il paratesto; la metatestualità, come la relazione che unisce un testo ad altro di cui parla, anche senza necessità di rimandare a questo esplicitamente; l'ipertestualità, ovvero le relazioni che uniscono un ipotesto con i suoi ipertesti; infine, l'architestualità, una relazione silenziosa con la testualità (Genette 1997, 4-9).

era già presente in Lejeune, per il quale il paratesto non era semplicemente un corollario del testo, ma ne guidava interamente la lettura (Lejeune 1975, 45).

Il paratesto, che nelle parole di Genette diviene ‘soglia’ è, dunque, un luogo di transizione, in cui è possibile agire sul pubblico, orientandolo (Genette 1989, 4). Tale soglia viene costituita dal peritesto con l’epitesto, categoria la seconda che per la discussione del presente contributo interessa maggiormente. Infatti, al contrario della prima categoria, l’epitesto concerne tutto ciò che è esterno al testo, come vedremo spesso sono i paratesti di Mittell.

Prima di rivolgere l’attenzione alle caratteristiche dei paratesti di epoca convergente, è bene sottolineare che già secondo Genette chiaramente “i modi e le possibilità del paratesto si modificano incessantemente secondo le epoche, le culture, i generi, gli autori, le opere, le edizioni di una stessa opera, con differenze di pressione spesso notevoli: è ormai a tutti evidente il fatto che la nostra epoca ‘mediatica’ moltiplica intorno ai testi un tipo di discorso che il mondo classico ignorava” (Ibid.: 5). In questo senso, le modificazioni apportate dall’epoca della convergenza e della rimediazione (Bolter, Grusin 2002) al paratesto sono certamente notevoli, soprattutto in relazione alla costante presenza della transmedialità: in primo luogo, il paratesto genettiano nella maggior parte dei casi è a sua volta un testo, mentre nell’ambito contemporaneo sarà più opportuno parlare in generale di prodotto. Ciò che resta vero, a prescindere dall’epoca cui si fa riferimento, è però che non esiste un testo senza paratesto.

L’epitesto, cui da Genette è dedicato meno spazio che al peritesto, è libero da vincoli fisici e appartiene a uno spazio sociale virtualmente illimitato (Ibid.: 337), tanto che può essere ovunque al di fuori dal testo primigenio, basta che sia raggiungibile dal pubblico di un *medium*. Genette, in effetti, attraverso i suoi ragionamenti sulle soglie, intravede cosa sarebbe successo all’apparato epitetuale, senza riuscire a descrivere integralmente i mutamenti che sarebbero arrivati di lì a poco. Eppure Genette comprende quanto l’influsso dei nuovi media metta sotto pressione il paratesto e le sue potenzialità, modificandolo in modi ancora non del tutto analizzabili dal punto di vista teorico. A tal proposito, si concentra sulla funzionalità paratestuale, affermando che “l’epitesto consiste in un insieme di discorsi la cui funzione non è essenzialmente paratestuale” e al contempo che “l’epitesto è un insieme la cui funzione paratestuale non ha limiti precisi” (Ibid.: 338-339). L’epitesto, dunque, non appare avere limitazioni di sorta e questo sembra poter amplificare le sue potenzialità: ha “una possibilità di diffusione indefinita” (Ibid.: 339).

Ciò che rende ancora più complesso lo studio dell'apparato paratestuale non è solo la sua capacità di mutare in relazione alle epoche e alle culture, bensì il fatto che non è una categoria stabile, in quanto come un paratesto può comparire in qualsiasi momento, sia anteriormente che contemporaneamente che posteriormente al testo, in modo altrettanto rapido può scomparire e riapparire, trasformato. Infatti, se il paratesto era in qualche modo sempre connesso e subordinato al testo principale (Ibid.: 13), oggi non è detto che il prodotto paratestuale sia ancillare e al servizio del testo da cui, in qualche modo, proviene.

L'aspetto funzionale del paratesto, infatti, con la pressione della convergenza mediatica, può consentirgli di svincolarsi dalla funzione ausiliare e assumere vita propria. In questo senso, l'evoluzione del paratesto è fortemente legata all'evoluzione tecnologica, che, come vedremo nel prosieguo del saggio, gli garantisce di poter assumere funzioni in precedenza del tutto impensabili.

Alla luce di tutto ciò, Genette divide i paratesti in base all'intenzione con cui sono pubblicati tra pubblici e privati; tra i primi rientrano l'epitesto editoriale, l'allografo ufficioso, l'autoriale pubblico, le risposte pubbliche, le mediazioni, le interviste, le conversazioni, i colloqui e dibattiti e gli autocommenti tardivi (Ibid.: 337-365); mentre di quelli di tipo privato fanno parte le corrispondenze, le confidenze orali, i diari intimi e gli avantesti. Sottolinea, però, che non tutte le tipologie di paratestualità sono presenti nel suo studio sistematico, elencando alcune tipologie delle quali non si è occupato, in quanto a quel tempo poco comuni e che lui conosce solo vagamente (Ibid.: 398): proprio tali tipologie sembrerebbero essersi sviluppate avvicinandosi alla contemporaneità del nuovo panorama mediatico nel quale siamo immersi. In particolare, Genette traslascia lo studio del paratesto al di fuori dell'ambito puramente letterario, pur essendo consapevole del fatto che tutte le arti presentano un equivalente del paratesto (Ibid.: 400): ciò è ancora più vero quando siamo nell'ambito della transmedialità, in cui i paratesti derivanti da un iniziale prodotto oscillano tra arti differenti, come è il caso dei paratesti mittelliani.

Infatti, Mittell, pur avendo presente, per quanto in maniera non esplicita, il portato genettiano, sembra rielaborare a suo modo la paratestualità, alla luce della rivoluzione mediatica che sostiene essersi compiuta dagli anni Novanta del Novecento in poi.

Non arrivando a proclamare che tutto è paratesto, Mittell sembra includere nella sua indagine diverse tipologie paratestuali, connesse all'avvento dei nuovi media. Il suo studio si compie in particolare in relazione alla serialità televisiva, che è

diventata dominante negli ultimi trenta-quarant'anni dal punto di vista della narrazione e dello *storytelling*. Di conseguenza, alla luce dei molteplici spostamenti dei confini spazio-temporali del paratesto, nonché delle evoluzioni delle sue possibili funzionalità, Mittell per poter parlare della materia seriale contemporanea non poteva non rivedere in senso convergente l'apparato teorico legato all'architestualità.

La ridefinizione del paratesto, e dei suoi mutamenti in relazione ai media, rappresenta una messa in discussione del testo nella sua definizione più ampia di prodotto, letterario o meno. Il paratesto rappresenta, quindi, la fluidità e, in parte, l'instabilità dell'ipotetico testo originario, il quale viene sottoposto a un processo di moltiplicazione e indeterminatezza dalla dimensione transmediale.

Per Mittell, che analizza la paratestualità nell'ambito mediatico contemporaneo, il paratesto sembra assumere definizioni diverse da quelle 'tradizionali', alla luce del fatto che mutano le tipologie di prodotti e la nuova medialità teorizzata da Jenkins (2006) consente una maggiore diffusione e intensificazione paratestuale.

I prodotti di oggi sono, di fatto, in molti casi transmediali e ciò implica la presenza di passaggi continui da un *medium* all'altro, con la conseguente creazione di numerosi paratesti. In tale senso, lo *storytelling* transmediale "represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story" (Jenkins 2011).

Ne consegue che il prodotto transmediale serve solitamente a sostenere l'esperienza narrativa principale, tanto che per i passaggi transmediali non si deve pensare agli adattamenti, la cui funzione è quella di supplementi superflui e ripetitivi, bensì a prodotti che completano il progetto narrativo, o meglio, lo specificano, mostrando, in alcuni casi, eventi non mostrati sullo schermo, colmando alcune lacune della storia, soprattutto per ciò che concerne gli antefatti o rendendo palesi dei pensieri intimi dei personaggi, che lo schermo ha tralasciato:

capita che le estensioni letterarie di programmi di successo diventino piuttosto popolari: i fan spesso instaurano un rapporto di amore e odio con i libri, perché se da un lato sorvegliano i confini canonici e pretendono coerenza, dall'altro hanno anche il desiderio di continuare a esplorare l'universo finzionale delle serie che amano, nonché questi stessi confini (Mittell 2017, 487-488).

Per Mittell, al momento, sono tre le tipologie di paratesti che caratterizzano i prodotti transmediali dagli anni Ottanta e Novanta del Novecento in poi: i

primi sono quelli che servono a pubblicizzare e presentare un testo; i secondi hanno la funzione di espandere continuamente la narrazione; e, infine, gli ultimi – i paratesti orientativi (Mittell 2017, 481) – guidano gli spettatori alla comprensione di quanto viene narrato.

Tenendo presente che ogni prodotto odierno presenta un certo grado di transmedialità, proprio in relazione alla presenza dei suoi paratesti, nell'analizzarli si dovrebbero concepire tutte le forme del nuovo universo mediatico come interdipendenti, ponendo in risalto le somiglianze e le relazioni che tra queste esistono (Fidler 2000, 31).

Nel passato i prodotti televisivi che ricorrevano a strategie transmediali erano, in qualche modo, un'eccezione, mentre oggi è eccezionale il caso in cui una serie televisiva di una certa complessità non vi faccia ricorso (Mittell 2017, 480). Di conseguenza, è ormai divenuto opportuno considerare i testi congiuntamente ai loro paratesti (Ibid.: 480), poiché nel momento in cui un prodotto entra in circolazione entra immediatamente a far parte di una rete intertestuale complessa (Gray 2010, 208-211).

Nella contemporaneità, secondo Mallamaci, “si producono matrici di narrazioni che si sviluppano in modo (relativamente) autonomo su più piattaforme [...] nell'era digitale, la produzione di nuove direzioni narrative all'interno della stessa cosmologia ha sostituito la prassi di ridistribuire i medesimi contenuti” (Mallamaci 2018, 38).

In aggiunta a ciò, sempre secondo Mallamaci,

la serialità televisiva, in un perfetto parallelismo con la letteratura, diventa esperienza continuativa, espressione di una nuova forma di romanzo contemporaneo nel quale al centro troviamo la scrittura al massimo del suo potenziale. La suddivisione in episodi, che diventano appuntamenti fondamentali per un pubblico di appassionati, scandisce una dimensione temporale dilatata, che garantisce una disponibilità di tempo adatta a sviluppare non soltanto la storia principale, ma anche *subplot* multipli e, soprattutto, personaggi (Mallamaci 2018, 22).

Certo è che l'analisi dei paratesti transmediali contemporanei presenta varie difficoltà: oltre alla necessità di analizzare un prodotto complesso nella sua totalità che comprenda, dunque, tutte le sue derivazioni paratestuali, una ulteriore problematica è relativa al fatto che molti paratesti diventano di difficile reperimento (Mittell 2017, 496), proprio a causa dei mezzi a volte effimeri che li contengono.

In relazione a quanto fin qui evidenziato, è possibile affermare che ormai, data la loro presenza ‘estesa’, qualsiasi testo – narrativo, cinematografico o televisivo – e il suo impatto culturale, valore e significato meriterebbero di essere analizzati tenendo conto delle numerose proliferazioni paratestuali. Ogni paratesto, dopotutto, ha il potenziale per cambiare il significato del testo, anche se solo leggermente (Gray 2010, 2-5):

Trailers and reports from the set, for instance, may construct early frames through which would-be viewers might think of the text’s genre, tone, and themes. Discussion sites might then reinforce such frames or otherwise challenge them, while videogames, comics, and other narrative extensions render the storyworld a more immersive environment (Ibid.: 3).

Nel processo di espansione al quale sono sottoposte molte narrazioni oggigiorno, i paratesti – come si vedrà con gli esempi del paragrafo successivo – risultano funzionali a far mutare la natura del testo, amplificandone un aspetto attraverso la sua circolazione di massa o aggiungendo qualcosa di nuovo e diverso al prodotto iniziale: le comunità di fan, in questo senso, costruiranno idee diverse su ciò che quel prodotto comporta, sulla base delle proprie interazioni con i suoi diversi paratesti e sul loro personale senso della gerarchia testuale e narrativa, ovvero in base alla loro predilezione per un *medium* rispetto a un altro. I paratesti contemporanei, in pratica, vanno ben oltre il fungere da estensioni di un prodotto: molti sono veri e propri filtri, i nostri primi e formativi incontri con il testo (Ibid.: 4).

I paratesti, dunque, circondano i testi, e di conseguenza il pubblico e l’industria mediatica, come una parte organica e naturale del nostro ambiente massmediale, espandendo, approfondendo e modificando la narrazione, al punto da divenire prodotti imprescindibili di un dato *franchise*.

### *3. La serialità televisiva: alcuni esempi di paratesti contemporanei*

In merito a quanto fin qui affermato in modo particolare circa i paratesti di Genette e di Mittell in relazione al panorama mediatico convergente di Jenkins, l’intenzione è quella di analizzare alcune tipologie di paratesto delle serie televisive contemporanee, per verificare se e in quale modo le moderne teorie transmediali del paratesto di cui si è discusso sono in grado, dal punto di vista teorico, di concettualizzare le espansioni dello *storytelling* in forma pressoché completa.

I paratesti contemporanei come è possibile immaginare sono numerosissimi, in quanto ogni prodotto si espande nel suo potenziale transmediale portando con sé una moltiplicazione paratestuale complessa da contenere ed enumerare. In generale basti pensare ai cosiddetti “universi espansi”, quali, tra gli altri, quello di *Star Wars*, che è certamente uno dei più complessi e numerosi.

In questo contributo si prenderanno ad esempio alcuni paratesti in particolare appartenenti a serie televisive statunitensi di diversi periodi, scelti perché rappresentativi del potenziale espansivo della narrazione: tali paratesti consentiranno, attraverso la loro breve descrizione, di comprendere quanto influenzino la comprensione del prodotto e ne amplifichino, almeno in potenza, l'apparato narratologico.

Il primo esempio di cui si tratterà è l'assetto paratestuale dalla serie televisiva *Twin Peaks*, ideata da David Lynch e Mark Frost, le cui due stagioni andarono in onda sul canale televisivo ABC, dall'8 aprile 1990 al 10 giugno 1991. A queste due *core* serie si è aggiunto un primo paratesto *Twin Peaks – Il ritorno*, la serie-evento del 2017: creata sempre da Lynch e Frost è una sorta di *sequel*, trasmesso dalla rete via cavo Showtime, che racconta quanto avviene venticinque anni dopo il finale della serie originale e si ricollega anche al film *prequel* intitolato *Fuoco cammina con me* del 1992. Per quel che concerne la struttura narrativa, la serie ne mostra una a *puzzle*, in cui a partire da un mistero centrale – ovvero la morte di Laura Palmer – la narrazione si espande

attraverso il moltiplicarsi di indizi apparentemente incoerenti e illogici [...] La dilatazione del testo, che si espande internamente, attraverso trame multilineari, e esternamente, attraverso le sue declinazioni transmediali, rappresenta un altro tassello fondamentale dello sviluppo seriale in termini di *quality tv*. Queste nuove forme narrative aprono infatti la strada alle *high concept tv series*, ovvero a prodotti seriali che oltrepassano i confini del format per il quale sono stati pensati ampliando il loro potenziale ad altri campi dell'industria culturale, sempre più definita da un fenomeno di convergenza (Mallamaci 2018, 36- 37).

A questo nucleo narrativo costituito dal corpo centrale, dal *prequel* e dal *sequel* si aggiunge uno degli esempi più celebri di libro canonicamente integrato, ovvero il paratesto *Diario segreto di Laura Palmer* (1990).

Scritto da Jennifer Lynch, la figlia del regista della serie televisiva, nonché co-autrice della serie, il *Diario segreto di Laura Palmer* è “un'estensione diegetica, ovvero un oggetto appartenente al mondo narrativo che viene immesso nel mondo reale [...] Il *Diario segreto* era una riproduzione del diario di Laura

come veniva mostrato nella serie, con alcune pagine strappate per nascondere elementi narrativi cruciali ancora da svelare, cosa che lo rendeva al tempo stesso un oggetto della serie e un primo esperimento di transmedia storytelling integrato” (Mittell 2017, 488-489).

Il Diario è, dunque, un paratesto che espande la narrazione e al contempo rispetta il principio di estraibilità di Jenkins relativamente alla transmedialità essendo un oggetto interno alle vicende narrate che viene estratto dalla serie e inserito nel mondo reale. La narrazione veniva estesa da questo paratesto in quanto forniva numerosi indizi – mancanti nella serie – sia riguardo alla vita di Laura, che al suo efferato omicidio. Come è per molti dei paratesti transmediali, la lettura del *Diario* non era necessaria per comprendere appieno la trama della serie, ma certamente il paratesto era in grado di offrire “informazioni canoniche rilevanti sulla storia, sugli eventi e sui personaggi” (Ibid.: 489). Il *Diario* è un paratesto autorizzato che rientra nel canone<sup>5</sup> di *Twin Peaks* e che, dunque, ne espande i confini narrativi e li approfondisce, rimanendo sempre all’interno della visione dei creatori della serie. Sempre all’interno del canone, oltre a questo paratesto, ve ne rientrano altri, ovvero: *Le vite segrete di Twin Peaks* (2016) e il suo seguito *Twin Peaks. Il dossier finale* (2017), entrambi scritti da Mark Frost, nonché *Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town*, una guida della cittadina come fosse stata pubblicata dalla Camera di Commercio. A questi si aggiungono anche *Diane... – The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper*, un audiolibro scritto da Scott Frost e recitato da Kyle MacLachlan, contenente nuovi messaggi dell’agente Cooper alla sua assistente e *The Twin Peaks Gazette*, inviato ai membri del fan club ufficiale di *Twin Peaks* al fine di fornire loro eventuali anticipazioni sugli episodi. Come è possibile constatare facilmente, il mondo narrative di *Twin Peaks* è ancora più complesso di quello che può sembrare e se da un lato i paratesti elencati ne estendono ulteriormente la narrazione, dall’altro tentano di condurre lo spettatore verso una comprensione completa del quadro seriale davanti al quale è posto. In effetti, per quel che concerne il pubblico della serie, già dopo poche settimane dalla messa in onda del prodotto

---

5 Molto ci sarebbe da dire anche in merito ai mutamenti del canone – e non solo dei paratesti dunque – in relazione all’avvento della nuova serialità legata al panorama mediatico contemporaneo, ma per questione di brevità si tralascerà la questione per il momento, auspicando di trattarne altrove.

il newsgroup alt.tv.twinpeaks divenne uno dei gruppi più attivi e prolifici di tutto il network, con più di venticinquemila persone coinvolte nella discussione sugli esiti della serie. All'interno del gruppo c'era chi teneva traccia di ogni evento narrativo, chi riportava interviste agli attori apparsi sulla stampa locale, chi decifrava – con la collaborazione degli altri spettatori – i criptici dialoghi apparsi negli episodi. La rete era diventata anche il veicolo principale per scambiarsi, tramite posta, videocassette VHS con gli episodi registrati, creando una proto-rete di scambio peer to peer, che caratterizzerà, nel decennio successivo, l'ascesa dei pubblici connessi. Lo spazio tra un episodio e un altro permetteva al pubblico di formulare speculazioni e teorie, individuare elementi che anticipavano l'esito degli episodi successivi su altri media (stampa, interviste televisive): per questa avanguardia non è più importante godersi semplicemente la narrazione, bensì emerge l'esigenza di risolvere l'enigma principale, 'Chi ha ucciso Laura Palmer?' anche con il rischio di rovinare (o potremmo usare il neologismo spoilerare) il racconto. David Lynch per primo intuì il potenziale di coinvolgimento di una narrazione seriale complessa, densa, disseminata di indizi e di enigmi con cui ingolosire il pubblico (Chirchiano 2017, 78).

Lynch e Frost assegnano al pubblico della serie un ruolo piuttosto dinamico, dunque diverso rispetto a quello rivestito normalmente dagli appassionati delle serie tv fino a quel momento (Bulgarini 2020, 7): in questo senso, i due autori non considerano il fruitore come un consumatore, ma un collaboratore, ovvero un *prosumer*.

Con questa serie si verifica una netta rivoluzione nel mondo seriale: proprio con questa organizzazione paratestuale si spostano “in avanti i confini di quelli che, fino alla sua messa in onda, erano considerati invalicabili dalle narrazioni televisive” (Chirchiano 2017, 77).

Nel suo complesso, dunque, *Twin Peaks* sembra essere un prodotto transmediatico completo, in quanto “Twin Peaks was the perfect text for a computer-based community, combining the narrative complexity of a mystery with the complex character relationships of a soap opera and a serialized structure that left much unresolved and subject to debate from week to week” (Jenkins 2006, 33).

Certamente *Twin Peaks* è una serie ritenuta complessa sotto diversi punti di vista e del suo potenziale narrativo, ma i paratesti non sono connessi solo a serie dalla forte e precisa autorialità e dalla struttura narrativa particolarmente articolata. La paratestualità, in tal senso, non pone differenze di valore e di natura estetica, bensì si rivela adatta a espandere narrazioni di qualunque tipologia: ciò risulta importante per quel che concerne anche l'impianto teorico della paratestualità, in quanto si comprende come le stesse chiavi analitiche del versante narratologico possano essere utilizzate per indagare serie televisive

molto diverse tra loro per struttura, pubblico-*target*, valore economico e culturale. A tal fine sembra interessante focalizzare brevemente l'attenzione su una serie televisiva, sempre di ambito statunitense, ma profondamente diversa per caratteristiche da quella appena posta in evidenza.

Un esempio interessante, dunque, è quello dalla serie televisiva adolescenziale americana *Dawson's Creek* – creata da Kevin Williamson e le cui sei stagioni sono state trasmesse dal 1998 al 2003 e del paratesto transmediale da essa derivato, ovvero il *Dawson's Desktop*<sup>6</sup> (Gillan 2011, 39-46).

Il *teen-drama* ha riscosso un certo successo – venendo nominata o vincendo, praticamente ogni anno dalla sua messa in onda e fino alla sua conclusione, il Teen Choice Award come miglior serie o per i suoi attori – avendo una struttura piuttosto lineare e poche linee di intreccio, di volta in volta aggiornate.

La trama risulta semplice: Dawson Leery, adolescente di Capeside (Massachusetts), è un liceale che aspira a diventare regista, il cui punto di riferimento cinematografico è Steven Spielberg. Si innamora della adorabile e apparentemente perfetta nuova arrivata Jen Lindley, per la quale si strugge fino a quando non scopre che, in effetti, la giovane non è perfetta, ma anzi si annida in lei un forte senso di ribellione e tormento. A quel punto, i favori di Dawson si orientano verso la sua amica del cuore Joey Potter. L'altro migliore amico di Dawson è Pacey Witter, figlio del capo della Polizia. Ai quattro adolescenti si uniscono successivamente (stagione 2) anche i fratelli Jack e Andie McPhee: il primo è un ragazzo amante dell'arte, che si rivelerà essere omosessuale, mentre la seconda è una giovane molto intelligente e diligente, che si scoprirà essere afflitta da disturbi psichici. Le storie dei sei adolescenti si intrecciano tra loro, alla luce dell'amicizia e dei primi amori, tra gli ultimi anni del liceo e i primi anni dell'Università.

Per quel che riguarda l'apparato paratestuale, molte sono state le derivazioni di *Dawson's Creek*, canoniche o meno (fanfiction, merchandising, trailer, canzoni ad hoc, ecc.), ma uno su tutti risulta essere un paratesto di particolare interesse per quel che concerne l'aspetto transmediale e l'estensione della narrazione, ovvero il *Dawson's Desktop*: siamo di fronte al desktop del computer di Dawson che viene riprodotto in tutti suoi particolari su un sito web. Grazie a questo strumento i fan della serie potevano visualizzare, quindi, il desktop del computer del protagonista della serie, riuscendo a leggere la posta elettronica scambiata con altri personaggi, il suo diario, le tesine per la scuola, le bozze

---

<sup>6</sup> <https://www.dawsonscreek.com>.

delle sue sceneggiature e gli elementi inseriti nel cestino. Veniva rilasciati nuovi contenuti dopo ogni puntata e in generale molteplici volte a settimana: in questo modo, navigando nel computer di Dawson, gli spettatori potevano approfondire alcuni aspetti che nella serie erano stati solo abbozzati, ampliando le loro conoscenze relativamente ai personaggi o a qualche evento in particolare che vedeva coinvolta la cittadina di Capeside.

Non, dunque, un romanzo – come, invece, sono alcuni dei casi precedenti che abbiamo visto paratesti di *Twin Peaks* – ma l’assemblaggio di una serie di scritture più quotidiane e in continua evoluzione, quali email, messaggi personali e diario, che hanno reso i personaggi ancora più vicini agli spettatori: una sorta di intrusione autorizzata nello spazio più intimo del protagonista. La cosa più interessante è che i fan potevano scambiarsi e-mail e chattare in tempo reale con i personaggi, dietro cui si celava la scrittrice Arika Mittman,<sup>7</sup> *head writer* e *producer* della serie.

Il Desktop veniva aggiornato, più o meno, ogni giorno e riempiva lo spazio che intercorreva tra un episodio e l’altro: nel momento di massima estensione il sito contava 1,5 milioni di visite alla settimana. Questa espansione consentiva ai produttori di far comprendere sempre più a fondo la dimensione psicologica dei personaggi e di osservare altre dimensioni sociali legate alle loro interazioni (Jenkins 2006, 116).

A tal proposito, risulta interessante anche i *Diari estivi* di Pacey e Joey:<sup>8</sup> i due infatti a un certo punto, innamoratisi l’uno dell’altra, decidono di passare insieme l’estate e partire insieme sulla “True love”, la barca di Pacey. Anche in questo caso, si tratta di un’estensione canonica (anche se alcuni particolari non combaciano con quelli della serie), scritta dagli sceneggiatori e assistenti dello show, prima della quarta stagione, nella quale viene approfondita e messa in risalto la relazione tra i due giovani, nel momento in cui questa non viene rappresentata sullo schermo in quel periodo: infatti, la quarta serie inizia con il loro ritorno, per cui i *Diari* riempiono narrativamente quanto intercorre tra la fine della terza e l’inizio della quarta stagione.

Certamente, dunque, i paratesti presi in considerazione per questa serie sono di tipo espansivo e rientrano completamente in quelli evidenziati da Mittell, alla luce anche della dimensione transmediale delineata da Jenkins.

---

7 <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-12-ca-36282-story.html> (06/22).

8 Disponibili su: <https://paceyandjoey.tumblr.com/tagged/summer+diaries/page/3> (06/22).

Infine, un ultimo esempio che merita attenzione è la serie *Lost*, creata da J.J. Abrams, D. Lindelof e J. Lieber e prodotta in collaborazione da ABC, Bad Robot Productions e Grass Skirt Productions dal 2004 al 2010 per un totale di sei stagioni, con i suoi numerosi paratesti. La serie prende le mosse dall'incidente aereo del volo di linea Oceanic 815 da Sidney a Los Angeles e i suoi paratesti sono numerosissimi, adattati, tra l'altro, per le diverse nazioni (Barra 2009).<sup>9</sup> Non si può non partire da *Lostpedia*, l'enciclopedia creata da Kevin Croy, apparsa per la prima volta il 22 settembre 2005, e implementata grazie al lavoro dai fan. *Lostpedia* fornisce sinossi dettagliate degli episodi, biografie dei personaggi, oltre a tutta una serie di altre informazioni specifiche relative alla serie, nonché include informazioni sugli ulteriori paratesti di *Lost*, inclusi romanzi, l'ARG (alternate reality game) *Lost Experience* e altri contenuti web. In aggiunta a ciò, la narrazione della serie dai molteplici apparati paratestuali viene integrata con trailer, puzzle, spot pubblicitari, libri, web video e siti web, come ad esempio il sito della compagnia aerea fittizia Oceanic Airline – la compagnia dell'aereo che precipita nell'isola nella prima stagione –, il quale dà la possibilità ai giocatori di trovare nuovi indizi.

Il paratesto forse più interessante relativo alla serie, però, è il paratesto integrato ed espansivo *Bad Twin* (2006), l'estensione transmediale letteraria derivata da *Lost*.

Nella serie la narrazione espansa dai paratesti e una serialità di tipo complesso hanno consentito lo sviluppo di un sistema di *storytelling* con personaggi dal respiro corale, consentendo la rappresentazione, lungo un ampio arco narrativo, della singolarità di ogni personaggio nella sua evoluzione e crescita:

*Lost* si basa principalmente sullo sviluppo dei personaggi, sulla loro interazione e sul loro legame con l'enigma dell'isola. Ogni puntata è un tassello nell'evoluzione del plot principale, che nel suo progredire, concorre a delineare i contorni delle diverse figure che abitano lo *storyworld* [...] La conoscenza progressiva di frammenti della storia dei personaggi va a disporsi in un mosaico, che nel suo mutare e ricomporsi, coinvolge lo spettatore in un continuo esercizio ermeneutico che si situa alla base di quello che è stato definito 'testo espanso', per la sua dilatazione interna e la sua incessante germogliazione testuale (Piga Bruni 2018, 49-50).

---

<sup>9</sup> Dato piuttosto interessante e non usale, che apre un altro discorso teorico relativo alla transculturalità in relazione alla transmedialità e all'intermedialità, di cui si stanno occupando recentemente numerosi studiosi.

Da ciò prende le mosse il paratesto letterario da essa derivato, *Bad Twin*, ufficialmente scritto da Gary Troup,<sup>10</sup> uno dei passeggeri del volo Oceanic 815, che è stato identificato dagli autori della serie come colui che viene risucchiato dalla turbina durante il primo episodio della serie: il romanzo è incentrato su Paul Artisan, un investigatore privato che viene assunto da Clifford Widmore, un membro di alto profilo della dinastia Widmore, per scovare il suo gemello, Alexander. Alexander è sempre stato descritto come il gemello cattivo, ma nel corso dello svolgimento del romanzo Paul scopre che la famiglia Widmore è ben più complessa di quanto possa apparire ad uno sguardo superficiale. In generale è più facile che i paratesti transmediali contemporanei siano di tipo esperienziale che testuale e questo romanzo canonicamente integrato costituisce, dunque, un'eccezione.

La presenza di un testo come questo, nonché delle numerose estensioni transmediali derivate da *Lost* che si sono nominate – tra cui, in particolare, siti *internet* e giochi per il computer – fa comprendere come questa serie televisiva utilizzi “la transmedialità per espandere il proprio universo narrativo verso l'esterno” (Mittell 2017, 507). Al contrario di quanto avviene in questo caso, per la serie *Breaking Bad* la transmedialità che è stata creata mira a ripiegarsi su stessa, con una sorta di “*storytelling* centripeto”: “Se la transmedialità espansiva di *Lost* metteva in scena nuovi eventi e allargava il mondo narrativo, *Breaking Bad* si è invece concentrata principalmente sui personaggi” (Mittell 2017, 508).<sup>11</sup>

Per quel che concerne *Lost*, dunque, siamo di fronte ad un apparato transmediale di tipo profondamente espansivo, tanto che i suoi paratesti, attraverso i differenti passaggi mediali, introducono innovazioni nello *storytelling* per quanto riguarda trama, ambientazione e personaggi (Ibid.: 497). In tutto al momento sono state rilasciate nel mercato con strategie *top-down*: sei stagioni televisive, cinque ARG, un videogioco, quattro romanzi canonici, due serie di web video, diversi siti web, nonché una vasta gamma di *merchandising*. Ovviamente a tutto ciò si sommano i prodotti derivati dalle strategie *bottom-up*, per cui è possibile affermare che quello di *Lost* è uno degli esempi di paratestualità più capillare, che è riuscita ad attraversare tutti i diversi media disponibili. Il suo *storytelling* è, dunque, centrifugo (Ibid.: 497) che ben si confà al tipo di

---

10 Chi ha materialmente scritto il romanzo è Laurence Shames.

11 Per un confronto estensivo tra la transmedialità di *Lost* e quella di *Breaking Bad* si rimanda a Mittell 2017, 512-518.

mitologia complessa in cui la serie, insieme ad altri universi espansi come *Star Wars* e *Harry Potter*, rientra. Come per gli altri prodotti della stessa portata, dal punto di vista narratologico, *Lost*, proprio in relazione a questo uso centrifugo dell'apparato transmediale, ha consentito di inglobare "molti generi, stili e attrattive diversi, proposti simultaneamente nel testo televisivo principale" (Ibid.: 499). In questo senso i paratesti transmediali di *Lost* sono incentrati sull'esplorazione e sull'espansione del tessuto narrativo e della mitologia che caratterizza l'isola, mantenendo però lo sviluppo dei personaggi e degli eventi principali ancorati al testo principale televisivo.

#### 4. Conclusioni

Alla luce di quanto fin qui posto in evidenza, è possibile pertanto affermare che la paratestualità, con l'avvento del nuovo panorama mediatico, si è andata modificando, piegandosi in favore di paratesti di tipo espansivo, che mirano all'estensione dello *storytelling*. Di conseguenza, se le categorie critico-analitiche di Genette in merito, dapprima relative all'architestualità e poi più specificatamente alla paratestualità, si dimostrano, per certi versi, ancora oggi valide e in grado di sostenere dal punto di vista teorico una parte dei paratesti che caratterizzano la contemporaneità, è anche vero che è stata necessaria l'introduzione di ulteriori chiavi teoriche che consentissero l'analisi della paratestualità in relazione al nuovo apparato transmediale, che oggi sembra caratterizzare tutti i prodotti del mercato culturale.

Se ogni prodotto, come è apparso evidente, porta con sé un maggiore o minore grado di transmedialità, ma è comunque sempre caratterizzato da questa, non è possibile tentare di analizzare le nuove ed espanse tipologie di paratesti televisivi seriali senza ricorrere a nuove definizioni e riflessioni teoriche in merito, come quelle evidenziate da Mittell e, in parte, da Gray.

In aggiunta a ciò, è anche emerso che la materia paratestuale, la quale in precedenza era facilmente identificabile e definibile, ora tende a fluttuare e a non rimanere stabile nel tempo: ciò ovviamente rappresenta un ulteriore elemento di difficoltà per l'analisi dei paratesti contemporanei, che in alcuni casi, complice il mezzo effimero di trasmissione, tendono a scomparire. Tale dato presuppone una certa problematicità nel mantenere stabili anche le nuove chiavi teoriche di indagine.

I paratesti contemporanei della nuova serialità televisiva tendono, dunque, a proporre nuove e differenti sfide al panorama teorico di riferimento, il quale per la stessa natura temporanea ed evanescente di questi deve porsi in continuo rinnovamento: la rilettura delle categorie genettiane e l'introduzione dei nuovi impianti teorici di Jenkins e degli altri studiosi del nuovo panorama mediatico non si dimostra in grado di tenere completamente e una volta per tutte rispetto all'evoluzione rapida dei media, ma dimostra la necessità di una continua rilettura da parte degli studiosi: in altre parole, la paratestualità seriale televisiva contemporanea è in così rapida evoluzione che anche le categorie teoriche ad essa connesse e al momento funzionali devono essere in grado di aggiornarsi continuamente.

La velocità delle trasformazioni che contrassegnano l'attuale panorama mediatico assume dimensioni complesse da identificare sul piano teorico ancora di più nel momento in cui la transmedialità coinvolge un'ampia parte dei prodotti culturali: ciò conduce all'accelerazione della necessità di rivedere continuamente le riflessioni sull'apparato paratestuale nella serialità televisiva contemporanea, che sembrano rimanere valide per un arco di tempo piuttosto breve, in modo tale che si possa essere sempre in grado di concettualizzare la paratestualità in forma compiuta, dal punto di vista teorico.

## Bibliografia

- Barra, Luca. 2009. *Lost in Translation, e oltre. Il complesso adattamento del mondo possibile dei paratesti di Lost per lo spettatore italiano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bellavita, Andrea e Bernardelli, Andrea. 2021. *Che cos'è la narrazione cinematografica*. Roma: Carocci.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard. 2002. *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*. Milano: Guerini.
- Bottiroli, Giovanni. 2017. "Sei personaggi in cerca d'autore: il punto di vista ontologico." *Enthymema* XVII: 237-245.
- Bulgarini d'Elci, Jacopo e Dürrenmatt, Jacques, a cura di. 2020. "30 anni di Twin Peaks." *Elephant & Castle* 23: 4-29.
- Calabrese, Stefano, e Grignaffini, Giorgio, a cura di. 2020. *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*. Roma: Carocci.
- Chirchiano, Emanuele. 2017. "Spoiler! la narrazione trans-mediale e i suoi effetti collaterali." *Funes. Journal of narratives and social science* 1, 2: 74-85.
- Dusi, Nicola e Grignaffini, Giorgio. 2020. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci.
- Fidler, Roger F. 2000. *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*. Milano: Guerini.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gillan, Jennifer. 2011. *Television and New Media: Must-Click TV*. London-New York: Routledge.
- Giovagnoli, Max. 2020. "Il transmedia storytelling." In *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, a cura di Stefano Calabrese, Giorgio Grignaffini, 139-160. Roma: Carocci.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York U.P.

- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture*. New York: New York U.P.
- Jenkins, Henry. 2011. "Transmedia 202: Further Reflections." In *Confessions of an Aca-Fan* 2011, [http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html) (05/2022).
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Maio, Barbara. 2009. *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*. Roma: Sabinæ.
- Mallamaci, Valentina. 2018. *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*. Roma: Viola.
- Medaglia, Francesca. 2020. *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*. Roma: Lithos.
- Mittell, Jason. 2017. *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: Minimum fax.
- Piga Bruni, Emanuela. 2018. *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*. Pisa: Pacini.
- Rossini, Gianluigi. 2016. *Le serie TV*. Bologna: Il Mulino.
- Sepinwall, Alan. 2014. *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*. Milano: BUR.
- de Sola Pool, Ithiel. 1983. *Technologies of Freedom*. Cambridge: Harvard U.P.
- Ryan, Marie-Laure and Thon, Jan-Nöel eds. 2014. *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vittorini, Fabio. 2017. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Bologna: Pàtron.
- Vittorini, Fabio. 2018. "Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno". In *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, 269-286. Milano: Mimesis.

Francesca Medaglia è Ricercatrice a tempo determinato di tipo B di Critica letteraria e Letterature comparate presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza – Università di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica nel 2013 presso la stessa Università. Nel 2015/2016 con una borsa di studio Postdottorato “British Academy” dell’Accademia Nazionale dei Lincei ha svolto presso University College London la ricerca “Forme e significati della scrittura a quattro mani: tra allegoria e psicoanalisi. Fuoco grande di C. Pavese e B. Garufi e Pelle d’asino di A. Giuliani e E. Pagliarani”. Nel 2016 con una borsa di studio “Benno Geiger” ha svolto presso il Centro Branca – Fondazione Giorgio Cini la ricerca “Le possibili collaborazioni tra artisti ed il dibattito letterario durante il Futurismo attraverso lo studio dei documenti del Fondo Botta”. È autrice, tra l’altro, di quattro volumi: “La scrittura a quattro mani” (Pensa MultiMedia, 2014), “Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano” (CFR, 2014), “Il ritmo dei tempi in Antonino Contiliano” (Empiria, 2014) e “Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale” (Lithos, 2020).