

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

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

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelina Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

Ibrido

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura

Nicola TALLARINI

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Abstract:

This article examines an editorial practice entrusted to «letterati editori» - intellectuals who cooperate with publishing houses in a specific historical period in Italy: it deals in detail with the drafting of flaps, back covers and editorial notes prepared for presentation to the public, works published within the editorial series. The publication of numerous collections confirms that these literary forms must be considered as a genre of Italian literature. These texts are hybrid peritextual forms between literature, criticism and essay. They contain reflections about literature and offer a privileged point of view for understanding how literary works have been presented in a specific historical period.

Keywords:

Essay, Genre, Hybrid, Hybridism, Paratext, Publisher, Publishing

1. *Per uno studio dei risvolti e delle quarte d'autore*

Nella seconda metà del Novecento numerose case editrici italiane, impegnate nel proporre e diffondere nuovi modelli culturali e letterari, intensificarono la collaborazione con i letterati editori - secondo la fortunata definizione di Alberto Cadioli (1995, 2003, 2017) -, scrittori e critici specializzati in svariati compiti, tra cui la scelta dei libri da presentare, la direzione di collane e la redazione di precise forme letterarie che si trovano ai margini del libro. Negli ultimi decenni la pubblicazione di raccolte di quarte e risvolti di copertina si è intensificata a tal punto da avvalorare la convinzione che queste specifiche forme letterarie vadano considerate alla stregua di generi peculiari della letteratura italiana. Queste redazioni sono frutto di ricerche volte a chiarirne l'attribuzione, a scoraggiarne la dispersione e a favorirne la fruizione da parte di un pubblico vasto; si tratta di iniziative editoriali che hanno reso meno sfuggente e precario un genere di norma posto nelle zone più fragili e passeggere del libro. Si deve a Vanni Scheiwiller la pubblicazione nel 1988 dei *Risvolti dei «Gettoni»* di Elio Vittorini; le note editoriali di Giacomo Debenedetti per la collana «Biblioteca delle Silerchie», attiva tra il 1958 e il 1967, furono raccolte postume con il titolo di *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, e pubblicate da

Theoria nel 1991 nella collana «Confini»; pubblicato nel 2003 in sole mille copie e donato agli amici della casa editrice Einaudi, *Il libro dei risvolti* di Italo Calvino è stato curato da Chiara Ferrero (Cfr. Cadioli, 1993: 141-165)¹; nello stesso anno, in occasione del quarantesimo anniversario dall'uscita del primo libro *Adelphi* e del cinquecentesimo numero della collana «Piccola Biblioteca», Roberto Calasso raccolse nel volume *Cento lettere a uno sconosciuto* una selezione di cento tra gli oltre mille risvolti scritti a partire dal 1965; sempre nel 2003 è stato pubblicato da Sellerio *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, interamente composto di scritti peritestuali, a partire da quelli redatti per la collana «La memoria»²; nel 2016 è apparso *La gioia della partita. Scritti 1950-1977* (*Adelphi*), uno tra i volumi più significativi dell'opera intellettuale di Cesare Garboli, che raccoglie risvolti e testi introduttivi redatti tra il 1963 e il 1977; nello stesso anno, sempre per *Adelphi*, viene pubblicato *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, in cui sono raccolti parte degli scritti riconducibili alla carriera di consulente editoriale ed editor di Giorgio Manganelli³. Tra i «risvoltisti» ricordiamo altri protagonisti dell'editoria del periodo - entrambi oggetto di studi monografici da parte di Gian Carlo Ferretti - che dal '62 al '68 diressero la collana «Il Tornasole»: Niccolò Gallo, che già a partire dalla Collana «Castelletto» aveva impostato una organizzazione artigianale del lavoro editoriale seguendo sia tutto ciò che riguardava il corpo del libro (formato, caratteri, carta, grafica, sovraccoperte, risvolti) sia la sua promozione (comunicati stampa, pubblicità) (Ferretti, 2015: 19-20)⁴; prendendo in esame la ricca documentazione della Mondadori è stato possibile confermare la vasta opera editoriale di Vittorio Sereni che comprendeva un «lavoro di contatti, trattative, scelte, valutazioni, suggerimenti agli autori, revisioni, risvolti, testi per

¹ Tra le iniziative editoriali, ricordiamo «Centopagine», attiva dal 1971 al 1985, per la quale Calvino ha curato la scelta dei titoli, rivisto le traduzioni e assegnato, o scritto, le note introduttive e le quarte.

² In una recente intervista apparsa sulle pagine del «Sole 24 ore», Antonio Sellerio ha ricordato la nascita della collana (Bricco, 2019). Salvatore Silvano Nigro, in veste di consulente editoriale, ha promosso una larga diffusione del peritesto d'autore nelle iniziative *Adelphi* e Sellerio e si è cimentato nella stesura dei risvolti per i romanzi di Andrea Camilleri: i testi sono stati raccolti nel 2007 in una pubblicazione, tirata in 300 copie e fuori commercio, intitolata *L'arte del risvolto, Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri* (Sellerio).

³ Così si esprimeva Salvatore Silvano Nigro nell'appendice intitolata «Quel tonnello di carta»: «Manganelli lavorò intensamente per la Garzanti. E custodì, in copia carbone, i pareri di lettura: puntigliosi sempre, distesi e asciutti fino alla monosillabica opinione espressa con un *sì* o un *no* [...]. Anni dopo aver lasciato la Garzanti, le sue schede di lettura vennero tenute presenti in casa editrice per la stesura dei risvolti; soprattutto per le loro fulminanti definizioni delle tecniche narrative o delle scelte di stile [...]. Manganelli era una talpa di redazione, peraltro rattenuta. Preparava anonimi testi di servizio. Non gli era concesso firmarli, se non per uso interno. Nessuno sapeva o sospettava, neppure Citati, che stava per svelarsi un grande scrittore» (Nigro, 2016: 299-300).

⁴ Ferretti ha attribuito a Gallo i risvolti non firmati per le edizioni Mondadori di *Garofano rosso* di Elio Vittorini e *Doge* di Aldo Palazzeschi (2015: 87).

il catalogo o per la pubblicità» (Ferretti, 1999: 77). I letterati editori appena citati hanno rivestito un ruolo attivo nelle case editrici in cui hanno collaborato, protagonisti nei processi decisionali e nella costruzione del catalogo e dei progetti editoriali. Ricordiamo, inoltre, il contributo dato da Jorge Luis Borges alle edizioni Franco Maria Ricci. È probabile che l'enorme influenza esercitata da Borges su alcuni tra i principali scrittori italiani del Novecento abbia favorito la pubblicazione di raccolte di peritesti d'autore. Il *prólogo* è un terreno meno noto dell'opera borgesiana; tuttavia, la sua attività di prefatore, insieme a quella di collaboratore di case editrici per la pubblicazione di antologie e collane editoriali, ha impegnato lo scrittore per tutta la vita. Borges si cimentò in periodi alterni nella scrittura di poesie e racconti, mentre la sua attività critica fu una costante; tra saggi, recensioni e prefazioni si contano circa mille testi «critici» (Ghezzani, 2008: 9). Nei primi cinquant'anni scrisse circa ottanta prefazioni, negli ultimi dieci un centinaio. Come ha affermato Chiappini: «No conocemos autor, al menos en lengua castellana, que sea tan obsequioso, tan prolífico como Borges en esto de decir prólogos» (1991: 6). *Prólogos con prólogo de prólogos* (1975) raccoglie una scelta di questa sua prima produzione che va dal 1925 al 1974. Negli anni Settanta, su richiesta di Franco Maria Ricci, Borges scelse e introdusse venticinque libri fantastici per comporre la collana editoriale «La Biblioteca di Babele»; più tardi questi testi furono riuniti in *Prólogos de la Biblioteca de Babel* (2000). L'ultima collana diretta da Borges fu «Biblioteca personal», una collezione di libri scelti assieme a María Kodama e pubblicati da «Hyspamérica» tra il 1985 e il 1986⁵.

Il contributo dato dagli intellettuali in ambito editoriale è stato a lungo trascurato dalla critica forse per il pregiudizio che porterebbe a separare la figura e l'opera di un autore dai suoi contributi all'editoria. Questo vuoto bibliografico sarebbe dovuto all'idea che la creatività di un intellettuale si esprima più efficacemente con le opere che con il lavoro editoriale, inteso come attività subordinata (Ferretti, Guerriero, 2011: 5). Nella migliore tradizione editoriale, alla stesura dei peritesti è dedicata un'attenzione non inferiore a quella con cui si redige un'opera: il messaggio viene scritto accuratamente e, non diversamente da una lettera, ha un emittente, in questo caso l'editore, e un destinatario che qui viene individuato nella schiera indefinita del pubblico. D'accordo con Cadioli,

⁵ L'ambizioso progetto iniziale era quello di offrire ai lettori una collana d'autore con le cento preferenze letterarie di Borges, il quale non riuscì a portarla a termine perché morì un anno dopo aver cominciato l'impresa. Le prefazioni di questa sua ultima collezione furono in seguito raccolte e pubblicate da Alianza nel 1988. Segnaliamo, infine, *El círculo secreto* (Borges, 2003), un libro di prefazioni già pubblicate in altri volumi.

L'attività editoriale si impone, nel corso del Novecento, come possibilità nuova e importante per esercitare una critica letteraria militante: le scelte dei titoli da pubblicare e i paratesti di presentazione dei libri consolidano alcuni canali della letterarietà contemporanea e valorizzano specifici modelli di letteratura. (Cadioli 1995: 22)

L'intento della presente analisi è riflettere sulle peculiarità della quarta e del risvolto di copertina a testimonianza di un processo di ibridazione avvenuto tra letteratura ed editoria. L'ipotesi è che si tratti di un genere ibrido, frutto dell'unione di più pratiche, di cui il letterato editore si sarebbe servito per fornire al lettore alcune chiavi di lettura in modo da stimolare il desiderio di interpretare criticamente l'opera. Questi testi contengono riflessioni sulla letteratura e offrono un punto di vista privilegiato per comprendere il modo in cui i libri sono stati presentati ai lettori in un determinato periodo storico.

2. *Il peritesto d'autore come genere ibrido*

Il paratesto assume forme diverse in base a ragioni di carattere temporale, culturale ed editoriale; tuttavia, esso rimane vincolato al testo, rispetto al quale la sua esistenza è più precaria e fugace. Proprio in questa provvisorietà vi è una delle differenze più evidenti tra testo e paratesto, in quanto quest'ultimo si trova nelle zone periferiche del libro che, potendo mutare con facilità da un'edizione all'altra, sono di norma transitorie e di passaggio. Intendiamo il paratesto come una zona di *transizione* tra testo ed extra-testo e *transazione* (Genette, 1987: 8), di scambio e comunicazione, nella quale lo scrittore, l'editore o il letterato editore possono dirigere l'interpretazione del libro da parte dei lettori. Con riferimento al paratesto verbale, Lejeune ha parlato di «cette frange du texte imprimé, qui, en réalité *commande* toute la lecture» (Lejeune, 1975: 45)⁶. L'editore moderno, consapevole del

⁶ Genette ha distinto le varie categorie in base alla loro ubicazione rispetto al libro; peritesto ed epitesto si dividono il campo spaziale del paratesto: «*paratexte*= *péritexte*+*építex*te» (1987: 11). Per la sua natura liminale, attorno allo studio dei paratesti si concentrano studiosi provenienti da vari settori. Di seguito alcune tra le principali iniziative riconducibili all'ambito accademico italiano, a partire dal convegno Interuniversitario che ha avuto luogo a Bressanone dal 1987 al 1989, intitolato *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*, i cui atti sono stati pubblicati nel 1992 (Padova, Editoriale Programma). Ricordiamo il convegno collegato al progetto COFIN «Oltre il testo: dinamiche storiche paratestuali nel processo tipografico-editoriale in Italia» e la mostra realizzata presso la biblioteca Universitaria di Bologna da cui è scaturito, nel 2004, il catalogo *Sulle tracce del paratesto* a cura di Marco Santoro, Antonino Biancastella, Maria Gioia Tavoni (Bologna, Bononia University Press). A distanza di un anno è stato pubblicato *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni (Roma, Edizioni dell'Ateneo). È del 2001 la monografia *Paratesto*, a cura di Cristina Demaria e Riccardo Fedriga. Dal 2000 l'Associazione italiana biblioteche organizza convegni incentrati sul tema della conservazione dei libri del Novecento: oggetti d'esame de *Il vestito dei libri*, del 2004, erano le parti fragili del libro come sovraccoperte, fascette e risvolti. Gli atti sono stati pubblicati nel 2005 in *Conservare il Novecento: i vestiti del libro: Convegno nazionale, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 26 marzo*

significato delle soglie con le quali il lettore viene a contatto, si è servito di questi spazi per attuare le strategie di vendita, giustificare la scelta del libro o per proporre un'interpretazione. Roberto Calasso ha descritto il momento in cui il lettore attraversa le soglie che precedono la lettura del testo:

Osserviamo un lettore in libreria: prende in mano un libro, lo sfoglia - e, per qualche istante, è del tutto separato dal mondo. Ascolta qualcuno che parla, e che gli altri non sentono. Accumula casuali frammenti di frasi. Richiude il libro, guarda la copertina. Poi, spesso, si ferma sul risvolto, da cui si aspetta un aiuto. In quel momento sta aprendo - senza saperlo - una busta: quelle poche righe, esterne al testo del libro, sono di fatto una lettera: la lettera a uno sconosciuto. (Calasso, 2013: 92)

Sui generi qui presi in esame non sono state individuate delle regole: «Il risvolto è un'umile e ardua forma letteraria che non ha ancora trovato il suo teorico e il suo storico» (Calasso, 2003: 17). Un giudizio che ricorda quello espresso da Borges nel 1975, in occasione della pubblicazione della prima raccolta di prefazioni:

Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. (Borges, 1975: 8)

La discussione sui generi ricopre un vasto arco temporale ed è sostenuta dalla necessità di denominare nuove tipologie di scrittura. Se da una parte gli studi sono condotti con la convinzione che la classificazione dei generi sia una fase imprescindibile per comprendere e definire i fenomeni letterari, diversamente, quando si pone l'accento sull'inconsistenza teorica della nozione di genere, questi sono considerati alla stregua di strumenti utili per analisi di secondo piano. I generi principali hanno subito, nei secoli, continui processi di ridefinizione e di riassetamento del campo della letterarietà. Influenzato dalle teorie evolucionistiche darwiniane, nella seconda metà dell'Ottocento Ferdinand Brunetière considerò i generi letterari come organismi che nascono, si sviluppano, invecchiano, muoiono oppure si trasformano⁷. Si evince un'idea di genere come

2004, a cura di Giuliana Zagra (Roma, Associazione italiana biblioteche). Ricordiamo, infine, la rivista «Paratesto», ideata da Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni e pubblicata dalla casa editrice Fabrizio Serra.

⁷ *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura* (pubblicata in italiano nel 1980 da Pratiche, con introduzione di Paolo Bagni) di Ferdinand Brunetière è una raccolta di dieci lezioni tenute alla École normale supérieure tra novembre e dicembre del 1889, in seguito riordinate da Julien Pichon. Pubblicata nel 1890 con il titolo *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* è un'opera emblematica del positivismo applicato agli studi letterari in cui domina un'idea di genere come forma letteraria che prescinde dal genio individuale e si presenta come un organismo la cui evoluzione può essere compresa e prevista. Questo sistema offre un modello basato sull'oggettività; i generi nella storia, se assimilati a esseri viventi, seguono le logiche della selezione naturale. Il percorso di un genere letterario si può riassumere con i seguenti verbi: nascere, crescere, morire. Due diverse indagini sono possibili seguendo due diversi processi: ontogenesi (un genere nasce, cresce,

forma letteraria che prescinde dall'intenzione di un individuo e si delinea come un organismo la cui evoluzione andrebbe compresa e prevista. Tra le illustri opposizioni di questa teoria naturalista, in cui il genere era esaminato alla stregua di una specie biologica, ricordiamo le riflessioni di Benedetto Croce, secondo il quale l'opera poetica è unica e indivisibile perché ogni espressione nasce dall'unicità di un singolo individuo. È stato probabilmente questo atteggiamento di scetticismo, insieme all'ammissione del carattere singolo e incomparabile delle opere, ad aver limitato l'importanza e l'intensità degli studi verso la teoria e lo studio dei generi letterari, una scarsa considerazione che vale per le forme letterarie più diffuse e per quelle più marginali. Nella seconda metà del Novecento, questo argomento venne osservato da molteplici approcci: se i testi letterari sono manifestazioni estetiche di un modo di intendere la realtà, allora i generi letterari sono determinati da fenomeni storici e sociologici, e la nascita o il tramonto di questi può coincidere con cambiamenti di gusto estetico e di posizioni ideologiche. Nascita, successo e declino di un genere andrebbero di pari passo con i fenomeni sociali e storici, come rimarcato da Robert Escarpit:

On n'invente pas un genre littéraire: on l'adapte aux nouvelles exigences du groupe social, ce qui justifie l'idée d'une évolution des genres calquée sur l'évolution de la société [...]. À la détermination du langage et des genres, il faut ajouter celle de cet élément moins définissable qu'on appelle le style. (1958: 104-105)

Riferendosi al Novecento, che ha visto il disgregarsi dei generi, Tzvetan Todorov è intervenuto sul tema dichiarando che i generi letterari fungono da «modelli di scrittura» per gli autori e da «orizzonti d'attesa» per i lettori: «comme n'importe quelle institution, les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent [...] l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie» (1978: 51)⁸. Schaeffer ha mostrato che occorre considerare sia l'aspetto creativo della letteratura sia quello della ricezione perché ogni singolo genere è recepito in un determinato momento storico che va compreso e ricostruito (1989: 131-155). Sulla base delle analisi fornite dallo studioso, possiamo affermare che risvolto e quarta - le cui denominazioni italiane derivano dalla posizione che questi testi occupano all'interno del

raggiunge la sua perfezione - stabilità e maturità -, declina, infine muore) e filogenesi (la trasformazione di un genere in un altro).

⁸ I generi, tuttavia, non scompaiono, ma vengono sostituiti: «un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens: par inversion, par déplacement, par combinaison [...]. Ce n'est pas un hasard si l'épopée est possible à une époque, le roman à une autre, le héros individuel de celui-ci s'opposant au héros collectif de celle-là: chacun de ces choix dépend du cadre idéologique au sein duquel il s'opère» (Todorov, 1978: 47-51).

libro - sono «piccoli» generi in cui convivono le dimensioni del racconto e della riflessione, generalmente brevi e in prosa, redatti da scrittori impegnati nel lavoro editoriale a contenuto generalmente promozionale e critico.

La copertina con i risvolti vide la sua affermazione nel secondo Novecento nel continuo scambio di ruoli tra copertina e sopraccoperta: «ormai dettata indipendentemente dallo spessore del cartoncino [i risvolti, inizialmente molto stretti] si allargano, per diventare il supporto quasi immancabile del corredo paratestuale del libro (Puglisi, 2003: 61). Nella tradizione italiana è stato fatto largo uso della sovraccoperta (o sovracoperta) o sopracopertina, il «foglio che si avvolge a un libro per proteggere la copertina o la rilegatura e contenente sui risvolti la presentazione dell'opera e cenni biografici sull'autore» (Frattarolo, Santoro, 1982: 92)⁹. La sovraccoperta ha assunto una «valenza autonoma», diventando «il punto di incontro tra editore e artista» (Puglisi, 2003: 55), un elemento su cui ideare progetti editoriali e costruire «l'identità e la riconoscibilità della collana» (Puglisi, 2003: 70). Già dalla fine dell'Ottocento questo spazio è stato usato per informare il lettore sui contenuti del libro, per evidenziare il genere letterario, collocare il libro in una collana editoriale, «esaltarne il valore di best seller, fino al punto di accentuarne gli aspetti promozionali e pubblicitari» (Baroni, 2001: 178). Il peritesto verbale che ospita la presentazione del letterato editore ha assunto varie forme, dalla scheda bibliografica inserita all'interno del volume, alla quarta di copertina quando il volume è in broccatura, ai risvolti di sovraccoperta quando il testo viene ospitato sulle tradizionali bandelle¹⁰. La scelta di condensare la presentazione del libro e dell'autore nello spazio della quarta o in quello del risvolto - insieme a quella di proporre un libro con o senza sovraccoperta - ha lo scopo di caratterizzare un progetto editoriale e nasce da motivazione estetiche e pratiche. Ne consegue che un'analisi del peritesto ci consente di comprendere «come, in un certo tempo

⁹ Nella definizione di Giuliano Vigini: «foglio di carta, generalmente stampato di colore, che avvolge la copertina di un volume a scopo protettivo o di richiamo» (1985: 97).

¹⁰ In più occasioni si è data la stessa definizione per quarta di copertina, bandella, risvolto o aletta: «un testo lungo, al massimo 1000-1200 battute, che può essere posizionato nel primo risvolto (in caso di sovraccoperta o di broccatura con alette) o in quarta di copertina (nei volumi broccurati senza alette)» (Ponte di Pino, 2008: 137). La differenza tra quarta/risvolto e prefazione è che le prime sono pensate per essere lette velocemente in libreria, mentre l'ultima viene letta con più calma, o saltata, dopo l'acquisto. A parere di Frattini, il testo della quarta dovrebbe essere in sostanza «la sostituzione naturale delle parole pronunciate dal libraio, il cui attuale compito è stato invece relegato alla cassa» (Frattini, 2012: 35). In Italia solo nella seconda metà del Novecento si è diffuso l'uso della quarta di copertina, il breve testo posto sul retro del libro assieme alla trama, un estratto del testo, una citazione o «strilli dal sapore più pubblicitario (*blurb*) [detti anche soffiotti editoriali]» con il richiamo biografico sull'autore, il prezzo, il codice ISBN, la didascalia dell'immagine (Frattini, 2012: 35). La quarta è un ulteriore spazio di comunicazione che generalmente richiede al lettore potenziale una pausa intermedia.

o in un certo ambiente, si sia letto un testo e come sia stato considerato il suo autore; e a quali lettori si siano rivolti gli editori e quali suggerimenti di lettura abbiano dato» (Cadioli, Peresson, 2007: 177). Come ha evidenziato Paola Puglisi, in Italia la tipologia testuale dei risvolti di copertina si sarebbe configurata sul modello delle schede biografiche editoriali, «foglietti volanti, redatti ed inseriti nel libro a cura dell'editore, che recano i dati essenziali dell'edizione, l'eventuale titolo di collana, una dettagliata descrizione fisica [...], notizie biografiche e bibliografia dell'autore, e infine una nota informativa» (2003: 94-95)¹¹. Chiamato anche aletta o bandella, per risvolto si intende una delle parti ripiegate di una sovraccoperta «dove trovare notizie sull'autore, giudizi sul libro, una succinta presentazione dell'opera o qualche breve citazione che ce ne faccia intuire l'architettura e lo stile» (Mistretta, 2002: 34). Può essere utile, a questo punto, riportare le considerazioni di Puglisi:

I risvolti [...] accolgono una breve presentazione del libro, spesso espressamente redatta dall'autore stesso (ma non sempre firmata), qualche passaggio tratto da recensioni favorevoli, o notizie biografico-critiche sull'autore. Nasce così il *blurb* (letteralmente qualcosa di simile al *blablabla*) - espressione tipicamente angloamericana, a cui diamo qui la precedenza rispetto ad altre analoghe solo perché è legata allo studio delle più antiche sopraccoperte inglesi; mentre più ampia, come vedremo, è la sfera dei significati del *prière d'insérer* [Genette, 1987], che ci conduce fino al nostro moderno *risvolto di copertina* (o *soffietto*), e alla *quarta di copertina*. (2003: 19)

Insieme alle quarte e ai risvolti, concepiti per il lettore potenziale, gli scritti prefativi che si nascondono nelle prime pagine del libro -, prefazioni, introduzioni e note - hanno assunto, nella tradizione italiana, una loro rilevanza letteraria. Trovandosi all'interno del libro, hanno di norma una forma più distesa e variabile a seconda del progetto editoriale¹².

¹¹ Nelle schede di lettura, redatte dai consulenti, viene espresso un parere su un libro straniero o su un dattiloscritto italiano sottoposto al giudizio (Mistretta, 2002: 51). Di seguito una definizione di scheda di lettura: «2-4 cartelle dattiloscritte, che comprendono un riassunto del libro, con contenuto o trama, genere, stile e livello di leggibilità, segnalazione di libri analoghi per argomento, stile e genere ed eventuali concorrenti; un giudizio sulla sua qualità e sul tipo di lettore potenzialmente interessato; la scheda può concludersi con considerazioni di carattere commerciale (vendibilità, target, argomenti di vendita) [...] è un documento assai importante, non solo per valutare la pubblicabilità del volume, ma anche perché le informazioni che contiene potranno essere utilizzate nelle fasi successive della lavorazione e commercializzazione» (Ponte di Pino, 2008: 86).

¹² Pur non seguendo un taglio diacronico, Seuil contiene una breve storia della prefazione, divisa in quattro fasi, a partire dal foglio che gli editori francesi di fine Ottocento consegnavano ai giornali per presentare e pubblicizzare un libro: un contenuto che in seguito avrebbe trovato ancor più diffusione perché inserito in ogni copia del giornale; successivamente, questo tipo di testo sarebbe diventato peritesto, trovando posto direttamente sul libro. Le radici delle forme letterarie prese in esame andrebbero ricercate in forme letterarie marginali come il *prière d'insérer* e la lettera dedicatoria. Il primo, di origine Ottocentesca, è un testo che l'editore inviava ai giornali per comunicare l'imminente pubblicazione di nuovi libri. A parere di Oliviero Ponte di Pino il risvolto è un microgenere letterario che ha come antenati l'epistola indirizzata dall'autore al principe che aveva protetto, finanziato e voluto l'opera (2008: 137). Per quanto riguarda la tipologia di scritti qui presa in esame, il precursore può essere individuato in Aldo Manuzio, che ha incarnato la «figura proverbiale di intellettuale-editore» e «intendeva l'operazione tipografica come parte integrante del lavoro filologico e letterario (Ragone, 2005: 20). Le sue prefazioni sono state recentemente ripubblicate da Adelphi nel 2017 con il titolo *Lettere prefatorie a edizioni greche* sotto l'attenta cura di Nigel Wilson.

3. *Le forme brevi della riflessione*

Le forme letterarie appartenenti alla sfera della riflessione sono state generalmente trascurate nelle principali discussioni sui generi. Da una parte le difficoltà nella classificazione ne ha garantito la libertà di forma e contenuto, dall'altra queste sono state private di denominazioni di riferimento, finendo per essere considerate non letterarie e di secondo piano. È mancata, innanzitutto, una teoria che distinguesse il saggio dagli altri generi e insieme tentasse di unificare le sue diversità formali¹³. In *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, pubblicato nel 2002, Alfonso Berardinelli ha lamentato lo scarso interesse verso il genere saggistico, conseguenza sia di una disattenzione da parte del mercato editoriale sia della presenza di pochi scrittori propensi ad affrontare questo genere:

La mia convinzione consiste in questo: che troppo spesso si vanno a cercare in generi letterari più tradizionalmente accreditati, come il romanzo e la poesia, quelle qualità di rivelazione, di invenzione, di eccellenza stilistica e di denuncia che invece si trovano in misura maggiore nella saggistica. (Berardinelli, 2002: 204)

Hans Hennecke ha parlato del saggio come del quarto genere da aggiungere alle tre grandi categorie di cui per secoli si è discusso: la lirica, l'epica e il dramma (1958). Il quarto genere, all'interno del quale rientrerebbero filosofia, storiografia e oratoria, ha preso persino la denominazione di *didattico*, un iper-genere frutto dell'unione di più generi (Berrio, Calvo, 1992: 264). Potremmo collocare le forme paratestuali all'interno, o ai margini, di un macrogenere letterario che possiamo chiamare *didattico*, della riflessione o, per estensione, *saggistico*. Il saggio si differenzia dal discorso narrativo sia perché porta avanti un discorso di tipo argomentativo sia perché tradizionalmente non riferisce fatti che seguono l'ordine della fabula. Quando si discosta dalla scrittura accademica e scientifica, un saggio può conservare la propria autonomia artistica nel momento in cui l'autore è attento al valore estetico della scrittura, consentendo al genere di godere di una specifica autonomia nello stile e nella forma. Non diversamente dal genere saggistico, i generi paratestuali entrano nel discorso letterario in base al riconoscimento dell'autonomia e peculiarità della loro forma.

¹³ Suonano attuali le parole di Enrico Falqui, secondo il quale critica e saggio attendevano di essere riconosciuti come generi autonomi: «un'altra storia è ancora da scrivere: quella della *saggistica* e della *prosa d'arte* nel Novecento, in adeguato rapporto alla pienezza del loro svolgimento, anzi che, come si è fatto fino ad oggi, con esclusivo riguardo alle singole riuscite dei vari autori [...] e molto sarà il posto, molto l'elogio che vi si dovrà accordare alla produzione elzeviristica di *terza pagina*» (Falqui, 1969: 152).

Come si può constatare attraverso un'attenta lettura di risvolti e quarte d'autore, con l'inserimento di moduli narrativi, si ottiene l'avvicinamento alla dimensione della finzione con un conseguente effetto di letterarietà. Un'analisi degli scritti che rientrano in questo macrogenere servirebbe a metterne in luce e valorizzarne le possibilità comunicative, la dimensione pragmatica volta a persuadere i lettori, e insieme il loro ruolo e spazio dell'ambito culturale. Insieme alla scarsa qualità della produzione saggistica, Berardinelli ha lamentato la scomparsa della figura del critico letterario avvenuta negli ultimi decenni. Una letteratura senza critica sarebbe per Berardinelli «impossibile o infelice come un organismo senza antenne o orientamento, come un animale senza olfatto né vista né gusto né tatto» (Berardinelli, 25 marzo 2018: 23). In sostanza, si avvertirebbe oggi il venir meno di personalità che, sulla scia di una tradizione che va da Dante a Calvino, passando per Foscolo, Pasolini, Vittorini, Debenedetti, Sciascia, avevano accompagnato l'attività creativa a quella critica¹⁴. Il critico avrebbe oramai perso il controllo della vastissima produzione presente in tutte le arti, rimanendo «letteralmente senza mestiere [...] uno dei tanti fossili viventi che residuano dalla profonda alterazione del lavoro culturale» (Zinato, 2007: 12). Il fenomeno qui descritto è connesso a quello della produzione di quarte e risvolti d'autore, dove la componente critica era considerata imprescindibile. Insieme al venir meno della figura del letterato editore, sarebbe stato ridotto lo spazio destinato al critico inteso come intellettuale illuminista e impegnato, in quanto questa figura non sarebbe gradita né alle istituzioni culturali né a quelle di mercato¹⁵. Un lettore onnivoro, attore professionista nel campo editoriale, nello scrivere una prefazione o un risvolto non pensa solo a un singolo libro, ma a un contesto culturale più ampio. La scrittura di un risvolto o di una quarta rimane maggiormente legata al presente, al momento della pubblicazione o ripubblicazione di un'opera, alla consapevolezza della precarietà del supporto; emerge con maggiore chiarezza

¹⁴ Allo stesso modo si avverte la mancanza di critici che - come Spitzer, Auerbach - «sceglievano un testo, un brano, un fenomeno stilistico ricorrente e da quello risalivano all'inconscio o alla *Weltanschauung* dello scrittore» (Berardinelli, 2007: 84). Gianni Turchetta aveva segnalato la «tendenziale scomparsa della figura tradizionale del critico, se per critico s'intende un intellettuale solitario e indipendente» pur considerando la ancora viva e necessaria «critica editoriale» in cui si decide ciò che si deve pubblicare, e in che modalità (Turchetta, 1991: 269).

¹⁵ A parere di Berardinelli il critico negli anni Sessanta si sarebbe allontanato dalla propria natura di saggista e si sarebbe specializzato al fine di professionalizzarsi e godere di un riconoscimento istituzionale: «l'unità della critica esplose così in una serie di schegge specialistiche. Non punti di vista critici, ma metodi presuntivamente *scientifici* di analisi del testo letterario» (Berardinelli, 2019: 24). La scomparsa del critico favorirebbe una situazione letteraria più difficile da delineare e di qualità inferiore in cui dominerebbe la tendenza a «scrivere romanzi gradevoli o ripugnanti ma vendibili e premiabili» (Berardinelli, 25 marzo 2018: 23). Ne *Il critico senza mestiere* Berardinelli si era soffermato sulla fine dello spirito critico che aveva caratterizzato la cultura occidentale e sul dissolvimento della critica in senso classico come «commento, mediazione discorsiva e valutazione» (Berardinelli, 1983: 128).

l'idea di pubblico al quale rivolgersi, per cui occorre aggiornare il testo alle varie esigenze. In generale queste si differenziano da una introduzione lunga o da un saggio introduttivo per la dimensione e per la più marcata componente elogiativa volta alle finalità commerciali.

Occorre ricordare, tuttavia, che quarta e risvolto d'autore andrebbero distinti da testi che hanno una impronta commerciale più marcata. Per peritesto d'autore intendiamo gli elementi che assegnano maggior prestigio a un'opera e che caratterizzano la fase dell'editoria che precede l'odierna, caratterizzata dall'esplosione delle seguenti pratiche: copertine piene di slogan, aggettivi altisonanti che rendono il libro sempre più un oggetto commerciale, da acquistare, consumare in fretta perché venduto online o in librerie sempre più omologate¹⁶. Non è facile, oggi, individuare in maniera esatta i confini del paratesto, in particolare nella nostra epoca se consideriamo l'evoluzione del mercato digitale e delle nuove tecnologie. Il confronto tra le quarte di oggi con quelle di qualche decennio prima permetterebbe di cogliere il mutamento avvenuto in editoria, un settore oggi dominato da pochi gruppi editoriali, ai quali appartiene quasi per intero il mercato librario. Nei luoghi in cui oggi si acquistano libri, compresi i siti internet, la «vendita è solamente visiva [...] si è solo davanti alla merce» (Peresson, 2012: 7); spesso non si ha alcun contatto con il librario, al quale tuttavia rimane il compito di scegliere i libri da tenere in libreria sulla base degli elementi paratestuali come copertina, scritti presentativi e schede redazionali.

Lo studio dei peritesti d'autore - intesi come contenitore del testo e al contempo come generatore di contenuti - costituisce un punto d'incontro tra l'attività editoriale e la storia della letteratura. La lettura di questi testi mostra come la componente critica fosse presente persino negli spazi del libro dedicati alle scritture marginali. Il rigore metodologico necessario alla scrittura di risvolti e quarte permette alla pagina di aderire maggiormente al presente e al momento in cui la pagina svolgerà la propria funzione in libreria. In comune con il letterato editore, il «saggista ha bisogno di un pubblico, della sua presenza attuale, delle sue aspettative: magari per deluderle. È difficile scrivere saggistica per il futuro» (Berardinelli, 2007: 58-9). Come il saggio, anche i peritesti rientrano nella schiera degli strumenti di autocoscienza, dei generi per esprimere una consapevolezza storica, per chiarire un disegno progettuale, offrendo l'occasione per esporre un'idea di letteratura, facendo convergere più livelli di discorso: critico, narrativo, evocativo. Questi piccoli saggi indirizzati a chi deve scegliere, comprare e leggere un libro hanno funzioni critiche

¹⁶ Alle bandelle commerciali di oggi è ispirato *Fascette oneste: se gli editori potessero dire la verità* (Trieste-Roma, Italo Svevo, 2020), curato da Marco Cassini, editore e fondatore di Minimumfax e Sur.

dialogiche. Lo studio delle quarte di copertina de «Gli Struzzi» di Barbara Sghiavetta ha confermato che i letterati editori Einaudi hanno trasformato il peritesto in uno spazio in cui esercitare la critica breve (2008: 31-33). Nel caso di Calvino potremmo supporre che quarta e risvolto, ancor più che nelle prefazioni, fossero il luogo in cui esercitare la pratica di una scrittura breve, sintetica e concisa¹⁷. Nei risvolti di Elio Vittorini emergono sia i discorsi personali sia la linea intellettuale che attraversava le sue collane d'autore. D'accordo con Mangoni, Vittorini si serviva dello spazio del risvolto allo scopo di «stabilire gerarchie, giustificare le ragioni di una pubblicazione o di segnalare motivi di dissenso, di avanzare vere e proprie critiche e prese di distanza verso un testo pur stampato nella collana, di ammonire pubblicamente un autore sui rischi che poteva correre» (1999: 680). Vittorini avrebbe trovato nel risvolto «uno spazio libero da riservare per sé»:

Un «genere» critico a lui straordinariamente congeniale, una sorta di diario pubblico nel quale intrecciare le avventure individuali degli scrittori con i destini del mondo, le grandi svolte della storia e le piccole speranze dei singoli [...]. C'è in ognuno di essi il desiderio di dar conto dell'opera e del suo autore, ricostruendo i momenti salienti di un incontro umano, di un dialogo fitto e teso, e contemporaneamente l'ambizione di indicare a tutti la strada che bisognava intraprendere, la direzione in cui si doveva andare. I risvolti [editoriali] vittoriniani si aprono al colloquio coi lettori in modo volutamente discreto, disponibili a una lettura sventata e distratta, ma densi di nette prese di posizione, di autentiche dichiarazioni di fede. (De Michelis, 1988: 25-26)

È grazie al contributo di Vittorini che oggi quarte e risvolti «rappresentano nella tradizione italiana il sorgere e il formarsi di un genere che ha ormai una storia, disseminata di eroismi e di viltà come ogni autentica storia degli uomini, eppure niente affatto insignificante nelle vicende letterarie contemporanee» (De Michelis, 1988: 30). Così come Borges ha fatto del *prólogo* un genere, Vittorini ha inventato, con il risvolto, un nuovo contenuto in grado di porsi come modello, introducendo innovazione strutturali nel sistema critico-editoriale. Se «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica» (Borges, 1975: 8), il risvolto d'autore è un «vero e proprio genere critico» (Frattoni, 2012: 61), «una sorta di diario pubblico nel quale intrecciare le avventure individuali degli scrittori con i destini del mondo, le grandi svolte della storia e le piccole esperienze dei singoli» (De Michelis, 1988: 21).

Le qualità di un buon risvolto nell'epoca del suo massimo splendore sono la capacità ritrattistica, descrittiva e comunicativa. Risvolto e quarta appaiono come un mosaico di altre

¹⁷ Il tema dell'estensione del testo gli era caro, tanto da affrontarlo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non a spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono» (Calvino, 1979: 8).

forme e come forme letterarie ibride al di fuori dei canoni tradizionali. Se il saggio è un ibrido tra letteratura e filosofia, risvolto e quarta sono ibridi tra editoria e letteratura. Un microgenere, dunque, che può presentarsi come un contenitore privo di contenuti e senza una forma stilistica riconoscibile, ma che può essere riempito in base alle diverse esigenze. Una forma in continuo cambiamento, una forma informe che, all'occorrenza, serve per proporre un libro, intuirne le potenzialità e il valore; un testo redatto grazie a capacità di lettura, cultura storica, sociale, psicologica e morale; qualità che rimandano a un preciso extra-testo, ovvero il sistema socioculturale all'interno del quale un'opera viene prodotta, fruita e interpretata.

4. Conclusioni

Quelle menzionate finora sono forme peritestuali ibride tra letteratura, critica, saggio e scrittura editoriale, e appartengono alla categoria della letteratura sulla letteratura: sono creazioni che, come la critica o la recensione, scaturiscono da un'altra creazione. Questo genere ibrido mantiene una sua doppia natura: da una parte conserva le proprietà di una scrittura critica, che nasce dalla prassi del lavoro editoriale e dalla redazione delle schede di lettura, dall'altra conserva le tracce di una scrittura narrativa e poetica. Se l'ibridismo insito nella scrittura editoriale ha come matrice la pratica del saggismo e l'attività critica, occorre chiarire se perfino quest'ultima appartenga alla vasta sfera della letteratura. Come il saggio critico, la scrittura peritestuale nasce dalla lettura di altre opere; ne consegue che oltre a intendere la critica come un genere letterario, dobbiamo riconoscerle la funzione essenziale di strumento di conoscenza e di controparte di tutti gli altri generi.

Il peritesto d'autore entra a far parte della letteratura nel momento in cui si allontana dal suo significato funzionale per acquisire autonomia rispetto all'opera accompagnata, come ben evidenziato da Camilleri:

Alla rilettura di un risvolto è aggiunto il piacere della seconda lettura. Già, li leggo due volte e la seconda volta il risvolto me lo gusto come un *pezzo* autonomo, un *elzeviro* come si diceva una volta, non legato all'occasione del libro. E me lo godo, finalmente, per la raffinata eleganza, per l'ironia, per l'apparente leggerezza della scrittura di Nigro, tutte cose dietro le quali egli ama celare (celiare?) uno sguardo critico acutissimo, implacabile, una specie di raggio laser. (Camilleri, 2007)

Il tratto distintivo tra un peritesto letterario e uno commerciale non è solo da ricondurre alla presenza o meno di uno specifico registro linguistico o di opportune scelte

lessicali, ma potrebbe essere basato sulla funzione estetica e sulla dimensione espressiva, contrapposte alla dimensione funzionale. La letterarietà del peritesto sta nella sua riconoscibilità, nella prevalenza della dimensione narrativa e critica rispetto a quella promozionale; non va ricercata tanto nell'essenza del testo stesso, quanto nell'effetto che produce sia nella sua collocazione originale sia in forma di raccolta. Che non si tratti di elementi secondari lo dimostra la pubblicazione di antologie che hanno una vita autonoma e che si possono leggere con lo stesso interesse con il quale si leggono le raccolte di racconti o saggi. Allo scopo di confermare la natura letteraria del peritesto d'autore è utile un ulteriore richiamo all'«etica della scrittura», cui ha fatto cenno Antonio Fernández Ferrer nell'introdurre la raccolta *Prólogos de la Biblioteca de Babel*:

Para Borges no hay escrito secundario (pensemos en la importancia central que en sus textos tienen elementos tradicionalmente periféricos como epígrafes, posdatas, dedicatorias o notas e pie de página): su afán de escritura se entrega con parejo entusiasmo en cualquier texto. Podría hablarse, incluso, de una especie de irrenunciable «ética de la escritura» para la cual no existe «texto menor» [...]. Los prólogos de Borges [...] son cualquier cosa menos escritos meramente auxiliares o subsidiarios, y en ellos podemos encontrar tantas delicias como en cualquier otro texto de su autor. (Fernández Ferrer, 2001: 13-14)

Possiamo estendere questa convinzione ai letterati editori italiani, ognuno dei quali ha dedicato lo stesso impegno a ogni scrittura, poetico-narrativa o saggistico-editoriale, nella comune ricerca di un «miracolo stilistico», quell'abilità riconosciuta da Calvino nella scrittura di Borges, nel condensare una dottrina o una biografia in poche righe cogliendone la sostanza¹⁸. Per i letterati editori non esistono scritture marginali; le zone periferiche del libro vengono prodotte con la stessa cura che si riserva all'opera¹⁹.

Il paratesto d'autore deve instaurare un rapporto intimo e sedurre il potenziale lettore con testi che possiedano le caratteristiche per appassionarlo e catturarne l'attenzione. Le forme letterarie minori, «arti umili» come la recensione e il risvolto, permetterebbero agli

¹⁸ Nel caso di Borges, la prefazione non è una semplice introduzione all'opera, ma presenta alcune caratteristiche comuni alla sua produzione saggistica. Un elemento evidente è la loro brevità che «si manifesta come capacità, a volte prodigiosa, di sintesi» (Melis, 2005: 244).

¹⁹ La critica esercitata dai letterati editori è un esercizio di lettura; dietro questi scrittori vi sono innanzitutto grandi lettori. Borges in più occasioni ha dichiarato di essere maggiormente orgoglioso dei libri letti che di quelli scritti: «Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer, dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector» (Borges, 2008: 7-8). Da un verso della poesia *Un lector*: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído» (Borges, 1969: 151). Di seguito un parere di Mariana Zinni sulla prefazione borgesiana, intesa innanzitutto come esercizio di lettura: «El prólogo es en primera instancia un ejercicio de lectura, un *ensayo* de lectura que funciona retroalimentando, que aparece antepuesto al texto y por lo tanto obliga a una lectura primera cuando en realidad es cronológicamente posterior al conocimiento del libro: es una manera de ejercer una política de lectura, ya que guía al lector por las páginas del libro obligándolo a veces a reconocer la propia lectura del prologuista» (Zinni, 2008: 181).

autori di instaurare un rapporto diretto con il lettore. Uno dei tratti più seducenti è la possibilità di creare, con il peritesto, una rete di relazioni per valorizzare l'esperienza letteraria. Lo spazio limitato del peritesto obbliga a una selezione minuziosa delle parole e alla ricerca di una scrittura ibrida che sappia evocare e sedurre tenendo conto della sua natura incompleta. In letteratura l'ibridismo si verifica frequentemente ed è un fenomeno che influenza il rinnovamento del canone: nel nostro caso si può facilmente constatare che alla natura ibrida del letterato editore corrisponde quella degli scritti editoriali che accompagnano il libro. Si tratta di forme ibride, che oltre ad avere degli antecedenti, sono vincolate a un determinato periodo storico e insieme a un peculiare rapporto tra gli intellettuali e la società: seguendo il principio di mutabilità, le fasi di apparizione, declino ed eventuale trasformazione, potrebbero coincidere con i cambiamenti avvenuti nel mondo editoriale, dell'idea di pubblico e insieme dei bisogni e dei gusti dei lettori. A favorire la creazione di generi ibridi sarebbero gli stessi mutamenti sociali che mettono in crisi i generi puri, soggetti alle esigenze di sopravvivenza, adattamento e al pericolo della scomparsa. Le forme letterarie, dunque, devono la propria esistenza a ragioni storiche e culturali; quelle qui prese in esame si collocano ai confini della letteratura, tuttavia presentano elementi di indubbia originalità. La notevole varietà e vivacità che caratterizza la letteratura del Dopoguerra è stata accompagnata dalla nascita di nuovi e svariati generi di confine che consentono di delineare una poetica editoriale circoscritta nel tempo. Al di là delle diverse e a volte contrapposte considerazioni sulla natura dei generi, la critica non può trascurare la loro funzione, in quanto queste astrazioni contribuiscono a dar forma allo stile di un autore e a plasmarne la poetica.

Bibliografia

- BAGNI Paolo (ed.) (1980), «Introduzione», in BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura: lezioni tenute all'Ecole normale superiore*, Parma, Pratiche.
- BAGNI Paolo (1997), *Genere*, Firenze, La Nuova Italia.
- BARBATO Maurizio (2003), «Testimonianza», in SCIASCIA Leonardo, *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, pp. 29-41.
- BARONI Daniele (2001), *Sovraccoperta*, in DEMARIA Cristina, FEDRIGA Riccardo (eds.), *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 177-179.
- BERARDINELLI Alfonso (1983), *Il critico senza mestiere: scritti sulla letteratura oggi*, Milano, Il Saggiatore.
- BERARDINELLI Alfonso (2002), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio.
- BERARDINELLI Alfonso (2007), *Il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere.

- BERARDINELLI Alfonso (2018), «Chi lancia libri uccide lettori», *La Domenica del Sole 24 Ore*, 25 marzo 2018, p. 23.
- BERARDINELLI Alfonso (2019), «Il critico e la sua solitudine», *La Domenica del Sole 24 Ore*, 22 dicembre 2019, p. 24.
- BERRIO GARCÍA Antonio, HUERTA CALVO Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Catedra.
- BORGES Jorge Luis (1969), *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES Jorge Luis (1975), *Prólogo con prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- BORGES Jorge Luis (2001), *Prólogos de la Biblioteca de Babel* [2000], Madrid, Alianza.
- BORGES Jorge Luis (2003), *El círculo secreto: prólogos y notas*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES Jorge Luis (2008), *Biblioteca Personal* [1988], Madrid, Alianza.
- BRICCO Paolo (2019), «Io, l'amore dei Sellerio per i libri e un'avventura che dura da 50 anni», *La Domenica del Sole 24 Ore*, 5 maggio 2019.
- BRUNETIÈRE Ferdinand (1980), *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura: lezioni tenute all'École normale supérieure (L' évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1890]) trad. Paolo Bagni, Parma, Pratiche.
- CADIOLI Alberto (1993), «Le materie prime dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di Centopagine», in CLERICI Luca, FALCETTO Bruno (eds.), *Calvino e l'editoria*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 141-165.
- CADIOLI Alberto (1995), *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore.
- CADIOLI Alberto (2003), *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Net.
- CADIOLI Alberto (2017), *Letterati editori: attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore.
- CADIOLI Alberto, PERESSON Giovanni (2007), *Le forme del libro*, Napoli, Liguori.
- CALASSO Roberto (2003), *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi.
- CALASSO Roberto (2013), *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi.
- CALVINO Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- CALVINO Italo (2003), *Il libro dei risvolti*, Torino, Einaudi.
- CAMILLERI Andrea (2007), «Risolto dei risvolti», in NIGRO Salvatore Silvano, *L'arte del risvolto. Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio.
- CASSINI Marco (ed.) (2020), *Fascette oneste: se gli editori potessero dire la verità*, Trieste-Roma, Italo Svevo.
- CHIAPPINI Julio (1991), *Los prólogos de Borges*, Rosario, Zeus.
- CROCE Benedetto (1962), *Poesia*, Bari, Laterza.
- DE MICHELIS Cesare (1988), «Prefazione», in VITTORINI Elio, *I risvolti dei «Gettoni»*, Milano, Scheiwiller, pp. 11-30.
- DEBENEDETTI Giacomo (2012), *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»* [1991], Palermo, Sellerio.
- DEMARIA Cristina, FEDRIGA Riccardo (eds.) (2001), *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard.
- ESCARPIT Robert (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- FALQUI Enrico (1969), *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia.
- FERNANDEZ FERRER Antonio (2001), «Presentación», in BORGES Jorge Luis, *Prólogos a la Biblioteca de Babel*, Madrid, Alianza, pp. 7-14.
- FERRERO Chiara (2003), «Postfazione», in CALVINO Italo, *Il libro dei risvolti*, Torino, Einaudi.
- FERRETTI Gian Carlo (1999), *Poeta e di poeti funzionario: il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore.
- FERRETTI Gian Carlo (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.

- FERRETTI Gian Carlo (2015), *Storia di un editor: Niccolò Gallo*, Milano, Il Saggiatore.
- FERRETTI Gian Carlo, GUERRIERO Stefano (2011), *Giorgio Bassani editore letterato*, San Cesario di Lecce, Manni.
- FRATTAROLO Renzo, SANTORO Marco (1982), *Vocabolario biblio-tipografico*, Ravenna, Longo.
- FRATTINI Silvia (2012), *Comunicare il libro: dalla quarta al web*, Milano, Bibliografica.
- GARBOLI Cesare (2016), *La gioia della partita. Scritti 1950-1977*, Milano, Adelphi.
- GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GHEZZANI Alessandra (2008), *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti discorsivi*, Pisa, ETS.
- GUIDA Diego (2013), *Editoria: istruzioni per l'uso: acquisire le competenze di base*, Milano, Bibliografica.
- HENNECKE Hans (1958), «Die vierte literarische Gattung. Reflexionen über den Essay», in HENNECKE Hans, *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur*, Gütersloh, Bertelsmann, pp. 7-10.
- LEJEUNE Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEPRI Laura (2001), «Il canone dei risvolti», in SPINAZZOLA Vittorio (ed.), *Tirature 2001: l'Italia d'oggi: i luoghi raccontati*, Milano, Il Saggiatore, pp. 205-210.
- MANGANELLI Giorgio (2016), *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, Milano, Adelphi.
- MANGONI Luisa (1999), *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MANICA Raffaele (2012), «La critica, in breve», in DEBENEDETTI Giacomo, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, pp. 11-24.
- MELIS Antonio (2005), «Il prologo come forma di appropriazione letteraria», in BORGES Jorge Luis, *Prologhi, con prologo ai prologhi*, Milano, Adelphi, pp. 241-252.
- MISTRETTA Enrico (2002), *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, Bologna, Il Mulino.
- NIGRO Amelia (2007), *Dalla parte dell'effimero: ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.
- NIGRO Salvatore Silvano (2007), *L'arte del risvolto, Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio.
- NIGRO Salvatore Silvano (2016), «Quel tonnellaggio di carta», in MANGANELLI Giorgio, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, Milano, Adelphi, pp. 295-312.
- PERESSON Giovanni (2012), «Le scritte editoriali: una questione commerciale», in FRATTINI Silvia, *Comunicare il libro: dalla quarta al web*, Milano, Bibliografica, pp. 7-14.
- PONTE DI PINO Oliviero (2008), *I mestieri del libro: dall'autore al lettore*, Milano, TEA.
- PUGLISI Paola (2003), *Sopraccoperta*, Roma, Associazione italiana biblioteche.
- RAGONE Giovanni (2005), *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- SCIASCIA Leonardo (2003), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Palermo, Sellerio.
- SGHIAVETTA Barbara (2008), *Editoria a testa alta. Le quarte di copertina de «Gli Struzzi»*, Bologna, Pàtron.
- SPORTELLI Annamaria (ed.) (2001), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Bari, Laterza.
- SPORTELLI Annamaria, DESTRO Alberto (ed.) (1999), *Ai confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis.
- TODOROV Tzvetan (1978), *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
- TURCHETTA Gianni (1991), «Le funzioni editoriali», in SPINAZZOLA Vittorio (ed.), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, pp. 261-271.

- VIGINI Giuliano (1985), *Glossario di biblioteconomia e scienza dell'informazione*, Milano, Bibliografica.
- VITTORINI Elio (1988), *I risvolti dei «Gettoni»*, Milano, Scheiwiller.
- ZINATO Emanuele (2007), «Il critico come intruso», in BERARDINELLI Alfonso, *Il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere, pp. 9-51.
- ZINNI Mariana (2008), «Los prólogos de Borges: modos del devenir ensayo», *Variaciones Borges*, n. 25, pp. 175-185.

Come citare l'articolo:

Nicola Tallarini, «Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura», *InterArtes* [online], n.2 "Ibrido" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 25-42. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/02cecf67-7045-409c-9faa-ba594192dc22/02+vTallarini+.pdf?MOD=AJPERES>>