



UnissResearch



Pissarello, Giulia (1993) "*Limina*": *considerazioni sul paratesto*.  
Stultifera navis, Vol. 1 (parte seconda), p. 257-275. ISSN 1720-  
2655.

<http://eprints.uniss.it/4457/>

*Stultifera Navis*

*Studi di anglistica*

1993



*Edizioni ETS*

## «Limina». Considerazioni sul paratesto

Giulia Pissarello

Dal nome («Seuil») della casa editrice presso la quale ha pubblicato diverse opere, Genette ha mutuato il titolo (*Seuils*) per uno studio sul paratesto nel quale tale nome designa metaforicamente non solo la *posizione* del paratesto stesso rispetto al testo ma anche la sua funzione. Esso infatti, se da un lato comprende tutto ciò che demarca e circonda il testo — il nome dell'autore, il titolo, il sottotitolo, il nome della collana e della casa editrice, la veste editoriale, le dediche, le epigrafi, i titoli o la suddivisione numerica dei capitoli, gli intertitoli, l'introduzione, la prefazione, le note autoriali, ecc. — dall'altro consente o almeno facilita l'accesso al testo medesimo orientando l'atteggiamento del lettore nei suoi confronti. Tutti questi elementi, ai nostri giorni in misura molto più rilevante che in passato<sup>1</sup> a causa di una serie di modificazioni epocali e culturali, identificano il testo e contemporaneamente adempiono al loro stesso compito istituzionale di incuriosire, attirare, *sedurre*<sup>2</sup> il potenziale letto-

<sup>1</sup> Il titolo, come noi lo concepiamo, è il frutto di una scelta filologico-editoriale posteriore talvolta anche di secoli alla creazione effettiva dell'opera cui si riferisce dal momento che, come è noto, nell'antichità gli autori non apponevano né firma né titolo alle loro opere. La titolatura ed ogni qualsivoglia elemento paratestuale di identificazione nasce con i filologi Alessandrini, a partire dal III sec. a.C.

<sup>2</sup> Il titolo, non è forse superfluo ricordarlo in questa sede, viene «generato» per sottrazione e come erudita estrapolazione dal Proemio che aveva istituzionalmente la sua collocazione nell'*incipit* di un'opera e che enunciava al pubblico l'argomento, il nome e la provenienza dell'autore, lo scopo perseguito. In altre parole si può affermare che in passato il titolo, essendo in pratica l'inizio del testo stesso, non ha

re, condizionandone altresì, spesso soltanto a livello inconscio, le modalità di fruizione. Alcuni effetti paratestuali, è bene precisarlo, erano già presenti quando il testo era trasmesso oralmente (gestualità, intonazione, commenti, ecc.) o attraverso manoscritti (miniature, illustrazioni, glosse, ecc.). A ciò si può aggiungere che sia il proemio-esordio dell'oratoria antica sia il proemio-proposizione del poema epico venivano già impiegati nell'ottica di una strategia standardizzata di offerta al pubblico di un *testo*.

Questa *terra di nessuno* tra il mittente e il messaggio non solo si colloca nei dintorni del testo ma è sicuramente in relazione con quest'ultimo anche quando non fa materialmente parte dell'*oggetto* o *artefatto* che è il testo stesso presentato al pubblico sotto forma di volume; ad esempio, i titoli dei singoli episodi e lo schema delle corrispondenze approntato da Joyce per *Ulysses*, pur non essendo, per volontà autoriale, pubblicati unitamente al romanzo, sono elementi *presenti* alla generalità dei lettori e condizionanti l'esegesi. Anzi, in un caso del genere, l'apparato paratestuale è considerato per tacito consenso come imprescindibile propedeutico al testo, pur non essendone parte istituzionale.

Unico elemento paratestuale indispensabile è il titolo; anzi, paradossalmente, come afferma Genette, «esistono [...] sia pure accidentalmente, dei paratesti senza testo, come nel caso di opere scomparse o abortite, delle quali conosciamo solo il titolo»<sup>3</sup>, ma non il contrario, essendo il titolo il *nome* del-

valenze estetiche di «seduzione» più o meno mirata, ma anzi, nel suo voler essere sommario del contenuto dell'opera, nel suo processo generativo, perde quella potenzialità informativa che invece ha il proemio saldamente inserito nel testo. Per quanto attiene la funzione di titolo rivestita dall'*incipit* nella tradizione classica, cfr. G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino 1974, pp. 10 e 53-4.

<sup>3</sup> G. Genette, *Soglie*, trad. a cura di C. Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 5-6. Come esempio egli menziona le numerose epopee postomeriche o tragedie greche classiche e più recentemente ricorda la *Bataille des Thermopyles*, uno dei progetti abbandonati da Flaubert. È comunque forse il caso di ricordare che nell'antichità esistono casi di frammenti anepigrafi o adespoti sui quali il filologo antico e/o mo-

l'oggetto-testo, senza il quale l'oggetto stesso resta inesistente nell'ordine verbale. È in particolare quest'ultima esigenza, cioè quella di poter parlare di un libro, a far sì che si tenda ad abbreviarne il più possibile il titolo, e a sottacerne l'eventuale sottotitolo. Come osserva Levin, i titoli non sono che «verbal handles» indispensabili per il lettore, così come per l'uomo in generale è indispensabile poter designare comunque ogni cosa, specialmente tutto ciò che, come un testo, è «fabricated from words»; diversamente — egli afferma — si genera la situazione profondamente angosciante di un'alienazione dal reale simile a quella descritta da Lewis Carroll, in *Through the Looking-Glass*, quando Alice si addentra nel «'wood where things have no names'. Anyone who passes through that obscure forest [...] loses his sense of identity and finds himself in a semiotic chaos where nothing is signified because all signifiers have disappeared»<sup>4</sup>.

Il titolo, tuttavia, non rappresenta soltanto il *nome* o la carta di identità del testo; esso infatti, sebbene non sia necessariamente l'elemento di richiamo primario (costituito più spesso dal nome dell'autore)<sup>5</sup>, ha *pure* una funzione di ade-

derno ha esercitato la sua acribia nel tentativo di attribuirli, identificarli, designarli. Laddove questo è stato possibile, per la presenza di una tradizione parallela di riferimento, il testo ha avuto il suo paratesto, altrimenti è stato edito *ope ingenii* e inserito in collettanee selezionate per generi letterari (Frammenti degli storici, dei tragici, dei lirici ecc.). Questa soluzione esemplifica forse un caso limite in cui il paratesto-titolo è stato apposto successivamente dagli studiosi con un procedimento meramente convenzionale di identificazione presumibile per genere letterario.

<sup>4</sup> H. Levin, *The Title as a Literary Genre*, in *The Modern Language Review*, 72 (1977), p. xxiii. Un caso analogo di smarrimento di fronte all'impossibilità di identificare un oggetto con un nome si trova, ad esempio, anche alla fine di *Heroes and Villains* (1969) di A. Carter allorché la protagonista Marianne appare disorientata dalla propria impossibilità di dare un nome alle cose che vede sulla spiaggia: «Losing their names, these things underwent a process of uncreation and reverted to chaos, existing only to themselves in an unstructured world where they were not formally acknowledged». A. Carter, *Heroes and Villains*, Penguin Books, Harmondsworth 1981, p. 136.

<sup>5</sup> È appena il caso di rilevare, comunque, che oggi un libro diviene un bestseller anche grazie al nome del suo autore: per esempio il successo editoriale di *Il pendolo di Foucault* è certamente dipeso in misura non trascurabile dalla popolarità che

scamento alla quale sono legati i problemi che esso pone all'autore, all'editore, al pubblico e soprattutto al traduttore, che deve non solo *intenderlo* ma anche *renderlo* in un codice linguistico-culturale ed in un contesto pragmatico diverso da quello originario<sup>6</sup>. Il titolo, in quanto microcosmo dell'intera opera, crea problemi di decodifica i quali, a rigore, possono essere risolti soltanto una volta esaurita l'esplorazione testuale. Ma ciò è vero soprattutto per i testi moderni, per i quali il gioco dell'occultamento/disvelamento del senso, quello a cui essi affidano la propria seduzione, trova appunto nel titolo uno dei luoghi strategici.

Per ogni testo il titolo, sia pure apocrifo e attribuito a posteriori, è comunque da sempre un dato *necessario*<sup>7</sup>, in quanto elemento identificante. In effetti i testi privi di titolo ne hanno poi sempre ricevuto uno derivato ad esempio dal luogo del rinvenimento, come *The Book of Kells*, o dal contenuto, come *Il Libro dei Morti* degli Egizi, o dal genere letterario al quale appartengono. Nella letteratura latina il titolo sottolinea spesso la paternità di uno scritto, basti citare opere come *Cicero de Amicitia*, *Cicero de Senectute* nelle qua-

Umberto Eco si è procurato con il precedente romanzo, *Il nome della rosa*, sapientemente sfruttata dalla casa editrice, a dimostrazione di come ai nostri giorni il nome dell'autore più che conferire *auctoritas* al testo, svolga una funzione eminentemente promozionale.

<sup>6</sup> Il titolo infatti, quando, come spesso si verifica, ha carattere polisemico e quindi ambiguo, può risultare intraducibile: il che è quanto accade appunto nel caso del citato studio di Genette; *Seuils* è stato reso in italiano con *Soglie*, ma come osserva Camilla Cederna nella sua *Nota del traduttore* (G. Genette, *op. cit.*, p. IX), «traducendo *Seuils* letteralmente [si] dissolve il significativo riferimento alla casa editrice Seuil. Giocando sul doppio statuto di nome comune e nome proprio il titolo francese viene così a connotare, tematizzandolo, un importante aspetto dell'oggetto paratestuale che è la sua derivazione editoriale».

<sup>7</sup> A questo proposito Levin, ricapitolando brevemente la storia della titologia, ricorda: «The very earliest ones, the clay tablets of the Babylonians and the Assyrians, were simply designated by number. The books of Moses were identified by their first words in Hebrew. In the Saptuagint this was true of Genesis, where the word coincided with the theme to emphasize that most primordial of starting-points. [...] Etymologically our collective term, The Bible, means neither more nor less than the Book, pre-eminent and unmodified. All the other books have needed qualifiers» (*art. cit.* p. xxiv).

li, mentre il nome dell'autore serve a conferire appunto *authoritas* al testo (e dunque ad assolvere in qualche modo ad una funzione di legittimazione e garanzia), ciò che segue svolge invece una funzione che potremmo definire tradizionale, vale a dire quella descrittivo-esplicativa imprescindibile nei testi classici, nei quali il titolo è sempre apocrifo<sup>8</sup>.

Al di là delle schematizzazioni tentate da alcuni studiosi sulle funzioni del titolo<sup>9</sup>, è sufficiente, ai fini del presente studio, sottolineare come la scelta di esso sia influenzata dalle convenzioni e dalle mode letterarie: il che spiega come dalla funzione informativo-descrittiva che ha nell'epoca classica (*De Rerum Natura; De Bello Gallico*) il titolo si evolva nei secoli fino a divenire gnomico (come in diverse opere elisabettiane, *All's Well that Ends Well, As You Like It*), tematico (*All for Love*), anagrafico-riassuntivo (*The Life and Strange and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York*).

<sup>8</sup> Nell'antichità il titolo è sempre «editoriale» e non autoriale. Il primo «editore» di se stesso fu presumibilmente Cicerone che, grazie alla sua duplice veste di lettore/studioso della cultura greca e di scrittore latino, appare dotato di coscienza della propria funzione culturale in anticipo sui tempi ed oggi non avremmo l'epistolario se egli stesso, attento a quegli elementi di identificazione, conservazione, e personalizzazione duratura del proprio testo, non avesse voluto «conservarlo» per i posteri. Cfr. T. Kleberg, *Commercio librario ed editoria nel mondo antico*, in G. Cavallo (a cura di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Laterza, Bari 1977, pp. 27-80; F. Fedeli, *Biblioteche private e pubbliche a Roma e nel mondo romano*, in G. Cavallo (a cura di), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Laterza, Bari 1988, pp. 29-65.

<sup>9</sup> C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880). Un essai de constitution de sa théorie*, Mouton, Le Hague-Paris 1973, pp. 166-81, dedica un intero capitolo ai problemi del titolo e assegna ad esso la funzione primaria di identificare l'opera, di indicarne l'argomento e di valorizzarla rispetto alle simiglianti; J. Hollander, 'Haddock's Eyes': *A Note on the Theory of Titles*, in *Vision and Resonance*, Oxford University Press, 1975, pp. 212-26 considera brevemente varie specie di titolo in rapporto al genere letterario e agli effetti che esso esercita sui testi letterari, concentrandosi in particolare su «the short lyric poem»; U. Eco, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano 1979, pp. 90-2 assegna ai titoli, se usati in modo convenzionale, la funzione di marcatori di *topic* o indicatori tematici; Leo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton, La Haye - Paris - New York 1981, pp. 368, analizza come dichiara il sottotitolo i «dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle». Relativamente all'area linguistica italiana e come studio del titolo come *corpus* a se stante si veda M. Di Fazio Alberti, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Edizioni Rai Radio Televisione Italiana, Torino 1984, pp. 175.

*Mariner: Who Lived Eight and Twenty Years. All Alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonogue; Having Been Cast on Shore by Shipwreck, Wherein All the Men Perished but Himself, With an Account How He Was at Last as Strangely Deliver'd by Pyrates*), dicotomico (*Pride and Prejudice* di J. Austen, *Of Mice and Men* di J. Steinbeck), allitterativo (*Manservant and Maidservant* di I. Compton-Burnett), criptico-enigmatico (*S/Z* di R. Barthes), ossimorico (*Inadmissible Evidence* di J. Osborne), ecc.

In parallelo all'emergere della sua funzione di indicatore tematico, il titolo tende via via ad accentuare il carattere criptico che ha spesso nella letteratura moderna, nella quale sembra talvolta inteso non più a orientare ma a disorientare il lettore appunto attraverso la formulazione ossimorica-interstuale (*Darkness Visible* di W. Golding) o allusivo-criptica del tema stesso (*A Maggot* di J. Fowles; *Antic Hay* di A. Huxley, o «semplicemente» intertestuale (*Far from the Madding Crowd* di Hardy, *Tender is the Night* di F. Scott Fitzgerald, *Brave New World* di Huxley). In casi del genere l'individuazione della citazione o allusione letteraria non è essenziale ai fini della funzione di richiamo, ma lo è ai fini di quella semantico-tematico-esplicativa. In altri, come in quello del capolavoro joyciano *Ulysses*, il titolo annuncia un'operazione di riscrittura che in realtà riesce tutt'altro che di agevole decifrazione, a conferma di come i titoli di tipo intertestuale tendano a caratterizzare la produzione letteraria di carattere elitario, sebbene non manchino certo le eccezioni (ad esempio quelle costituite dal citato romanzo di Hardy, *Far from the Madding Crowd*). Occorre inoltre precisare che il rapporto titolo-testo si pone in genere in termini diametralmente opposti per il lettore rispetto all'autore, in quanto per quest'ultimo, come rileva Casadei, «la fase di creazione del messaggio è generalmente anteriore alla intitolazione che funge da elemento catalizzatore delle intenzioni dell'autore medesimo; per il lettore al contrario il momento di ricrea-



zione del messaggio ha inizio proprio dal titolo, in una direzione titolo-testo inversa a quella seguita dallo scrittore»<sup>10</sup>.

La scelta del titolo, oggi non dipende però quasi mai soltanto dall'autore, essendo sempre più legata a logiche di mercato, a tecniche promozionali di tipo pubblicitario, così che esso, in genere, per quanto criptico, non lo è al punto da escludere la massa dei lettori<sup>11</sup>. E poiché quest'ultima è estremamente eterogenea, e diversificata nei gusti, negli interessi, nel livello culturale, il titolo, pur nella propria (eventuale) cripticità, deve anche consentire al pubblico di comprendere a chi si rivolge l'opera. Essa dunque «mentre tenta di richiamare l'attenzione [...] del lettore [...] esercita contemporaneamente un'azione selettiva: fornendo, metalinguisticamente, informazioni sul "genere" dell'opera [...] seleziona il pubblico dei lettori ai quali intende rivolgersi»<sup>12</sup>.

Sulla cripticità del titolo insiste H. Levin e cita in proposito le parole di Barthes, che addirittura ne concepisce la creazione come il «formulating an enigma and arranging for its decipherment»<sup>13</sup>, dando cioè per scontato che sia necessario applicarsi ad esso con lo stesso abito mentale con cui ci si accinge appunto ad ideare o a penetrare un rebus. Ciò ovviamente non è sempre vero (anzi non lo è praticamente mai per testi di carattere scientifico), ma lo è certamente per alcune opere dello stesso Barthes: una di esse, *S/Z*, costituisce addirittura un caso limite, in quanto si presenta con un titolo che in sé non significa assolutamente nulla. Perché il suo senso si chiarisca, occorre leggere un avvertimento dell'autore, dal quale apprendiamo che la barra separante le due lette-

<sup>10</sup> E. Casadei, *Contributi per una teoria del titolo: Le novelle di Federigo Tozzi*, in *Lingua e Stile*, anno XV, n° 1, marzo 1980, p. 4. Questo saggio contiene alcune utili osservazioni di carattere generale sulla problematica dei titoli.

<sup>11</sup> Cfr. Di Fazio, *op. cit.*, p. 31. Sull'efficacia e sui meccanismi di persuasione della pubblicità e sui codici retorici da essa impiegati sono pertinenti U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, e il saggio di M. Corti, *Il linguaggio della pubblicità*, in *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano 1973, pp. 119-39.

<sup>12</sup> Casadei, *art. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> In Levin, *art. cit.*, p. xxiv.

re S e Z «è la barra di censura, la superficie speculare, il muro dell'allucinazione, il taglio dell'antitesi, l'astrazione del limite, l'obliquità del significante, l'indice del paradigma, quindi del senso»<sup>14</sup>, e occorre soprattutto leggere le complesse disquisizioni autoriali intorno al personaggio di SarraSine / SarraZine del racconto di Balzac *Sarrasine*.

Attraverso l'impiego degli elementi paratestuali (tutti opzionali eccetto il titolo), l'autore — o chi cura l'*editing* — intavola con il lettore un discorso attorno al testo, oppure anche intorno al titolo stesso, come accade nel caso del sottotitolo, che ha sempre la funzione di spiegarlo o integrarlo, fornendo al contempo chiarimenti o commenti intorno al testo. Il sottotitolo — ormai in via di scomparsa nelle opere di carattere narrativo<sup>15</sup> — era usato con particolare frequenza insieme ai titoli anagrafici, di per sé privi di significato. Nel romanzo di T. Hardy, ad esempio, *Tess of the D'Urbervilles* non «dice niente» intorno al personaggio femminile che lo porta, mentre il sottotitolo «A Pure Woman» non solo lo qualifica, ma mira addirittura ad imporre una certa interpretazione, quella autoriale, eterodossa nei termini della morale corrente al tempo in cui l'opera apparve. Analogamente, il sottotitolo «Only Connect» di *Howards End* trasmette il «messaggio» assiologico del romanzo di Forster ed in tal modo tende anch'esso a suggerire al lettore una certa interpretazione del testo.

Al titolo e al sottotitolo possono aggiungersi anche i titoli interni che Genette chiama «intertitoli». Essi, consentendo appunto la nomina delle partizioni interne dell'opera, assolvono in primo luogo ad una funzione omologa a quella del titolo generale, e in secondo luogo alla funzione di sussi-

<sup>14</sup> R. Barthes, *S/Z*, trad. a cura di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1973, p. 100.

<sup>15</sup> Il sottotitolo è, per citare un'«eccezione» nella narrativa contemporanea, presente e importante in un'opera postmoderna come *Small World* di D. Lodge, in cui assolve alla funzione di integrare il titolo stesso spiegando che il romanzo è «An Academic Romance»: precisazione questa che, mentre chiarisce quale sia il referente reale del romanzo, cioè il mondo accademico, ne indica anche il principale referente intertestuale ossia il genere sul quale si modella la sua struttura.

dio mnemonico per il lettore. Nei romanzi dell'Ottocento, la lunghezza del testo e/o la pubblicazione a puntate imponevano una lettura frazionata e prolungata nel tempo che poteva creare delle difficoltà al lettore, posto di fronte ad intrecci complicati, personaggi numerosi, «storie nella storia», analessi e prolessi. A tali difficoltà lo scrittore cercava di ovviare appunto attraverso l'introduzione di intertitoli con funzione essenzialmente didascalica; in *Our Mutual Friend* di Dickens, ad esempio, i sessantasei titoli preposti ai capitoli costituenti il romanzo (cui si aggiungono i quattro utilizzati per ciascuno dei libri in cui esso è suddiviso) costituiscono una sorta di sommario dell'intreccio, fornendo ai lettori, al tempo stesso, orientamenti esegetici<sup>16</sup>.

Questo tipo di ridondanza paratestuale — qui il lettore può fruire oltre che dei settanta intertitoli, di un elenco dei personaggi (corredato dall'indicazione del ruolo da loro sostenuto all'interno del romanzo) e di quaranta illustrazioni — è di fatto una prassi epocale legata da un lato, come si è detto, alla macchinosità degli intrecci dei romanzi del Sette-Ottocento e dall'altro ad un atteggiamento «comprensivo» dell'autore nei confronti del pubblico, soprattutto in un'epoca in cui questo non era necessariamente molto qualificato sotto il profilo culturale; tale atteggiamento infatti è sempre assente nella produzione letteraria di carattere elitario. Comunque ciò che è vero per il titolo lo è pure per gli intertitoli, in quanto dove c'è divisione del testo in parti, anche queste ultime richiedono una *nominazione* che, se non è data dall'autore, viene «inventata» dal lettore o dal critico, i quali finiscono *sempre* per assegnare, se non titolature vere e pro-

<sup>16</sup> È significativo in proposito quanto Dickens stesso il 2 settembre 1865 afferma nel «Postscript. In lieu of Preface» a proposito delle difficoltà di lettura (ma anche di scrittura per motivi talvolta opposti) inerenti alla pubblicazione periodica: «it would be very unreasonable to expect that many readers, pursuing a story in portions from month to month through nineteen months, will, until they have it before them complete, perceive the relations of its finer threads to the whole pattern which is always before the eyes of the store-weaver at his loom» (C. Dickens, *Our Mutual Friend*, Oxford University Press, London 1952, p. 821).

prie, per lo meno numeri d'ordine alle varie sezioni o capitoli dell'opera.

Uno degli elementi più genuinamente autoriali ed anche più «superflui» del paratesto è la dedica, che il lettore tende a non collegare col testo e sulla quale non si sofferma in genere con molta attenzione a causa della «privatezza» del messaggio in essa racchiuso. L'introduzione della dedica risale all'antica Roma ed ha subito nel tempo numerose modifiche non tanto nei contenuti, rimasti nella sostanza immutati per secoli, quanto nella funzione. Dopo il XVIII secolo scompaiono infatti le dediche in elogio di un qualche mecenate o potente ed il dedicatario diviene una persona che l'autore ritiene meritoria della dedica stessa: ad esempio, colui o colei che hanno ispirato l'opera o che hanno partecipato alla sua gestazione ecc. o che egli giudica capaci di apprezzarla e di comprenderla. Pur essendo in certa misura anche legata a fattori epocali di genere, la dedica ha da sempre contemplato due destinatari in quanto elemento privato reso disponibile ai lettori: l'autore di fatto informa di un suo legame affettivo anche questi ultimi e talvolta, come nel caso in cui la dedica sia *in memoriam*, soltanto loro.

Sulla superfluità della dedica a fini esegetici e sulla sua sostanziale estraneità al testo non è d'accordo Genette, secondo il quale «la dedica d'opera implica sempre dimostrazione, ostentazione, esibizione: essa mostra una relazione intellettuale o privata, reale o simbolica, e questa esibizione è sempre al servizio dell'opera, come argomento di valorizzazione o tema di discussione»<sup>17</sup>. In effetti essa informa il lettore (ed il dedicatario stesso) di una volontà autoriale che, nella maggior parte dei casi, anche se per motivi diversissimi, risulta correlabile al testo. Ma va aggiunto che tale correlazione è in genere troppo legata a fattori biografici per poter essere colta dal lettore.

Quanto alla dedica privata, quella che l'autore scrive diret-

<sup>17</sup> Genette, *op. cit.*, p. 132.

tamente su un singolo esemplare, può anch'essa divenire parte del paratesto, ma appunto di un paratesto privato, destinato non *al* lettore ma ad *un* lettore.

Di carattere decisamente pubblico è invece l'epigrafe, oggi frequentemente usata nella narrativa, diversamente da quanto accadeva in passato, quando compariva in opere saggistiche piuttosto che nella poesia o nel romanzo; la prassi di rinviare ad altri testi, citandoli direttamente, di norma all'inizio (per convenzione nella prima pagina dispari dopo la dedica) ma spesso, come ad esempio in alcuni romanzi gotici (*The Monk* di M.G. Lewis, *Melmoth the Wanderer* di C.R. Maturin) o postmoderni (*The French Lieutenant's Woman* di J. Fowles), anche all'interno di singole parti o capitoli dell'opera, è relativamente recente. Essa si diffuse in Inghilterra a partire dai primi decenni del XVIII secolo quando, ad esempio, Addison e Steele usano citazioni in latino da Cicerone, Lucrezio, Orazio, Ovidio ecc. come premesse «didattiche», pertinenti all'argomento di ogni saggio dello *Spectator*. Alla base di ogni citazione c'è sempre *comunque* un principio di intertestualità che è il tratto fondamentale dell'epigrafe e che può risultare molto importante ai fini della piena comprensione dell'opera nonché della poetica autoriale. Ciò è vero in particolare per i modernisti e per i postmoderni, nella produzione dei quali le epigrafi abbondano e divengono una parte essenziale — necessariamente sempre in qualche misura criptica, allusiva, indiretta — del «messaggio» inviato dall'autore al lettore. «Gesto silenzioso la cui interpretazione rimane una responsabilità del lettore»<sup>18</sup>, l'epigrafe, per definizione una citazione da apporre ad un testo «come ricordo o testimonianza pertinente al tema trattato»<sup>19</sup>, assolve per Genette, quattro funzioni principali, nessuna delle quali esplicita, che egli distingue rispettivamente in due dirette e due oblique, ossia rispettivamente:

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>19</sup> A. Marchese, *Dizionario di stilistica e di retorica*, Mondadori, Milano 1989, p. 102.

- 1/ Chiarire e giustificare il titolo.
- 2/ Commentare il testo nel tentativo di precisare o sottolinearne indirettamente il significato.
- 3/ Sottolineare l'importanza dell'epigrafato — cioè dell'autore del testo citato — piuttosto che del contenuto stesso della citazione.
- 4/ Segnalare una pretesa intellettuale dello scrittore che ne fa uso e che «in attesa di ipotetici resoconti nelle gazzette, premi letterari e altre consacrazioni ufficiali [...] per mezzo di essa sceglie i suoi pari»<sup>20</sup>.

Ovviamente queste funzioni, in particolare le ultime due, non sono sempre presenti: non lo sono certamente, ad esempio, in un autore come T.S. Eliot, che dimostra estrema cura nello scegliere epigrafi non solo pertinenti al testo, ma anche ad esso legate da nessi molto più profondi di quanto possa apparire a prima vista. Tale ricerca di collegamenti tra il testo e l'epigrafe, è ad esempio, evidente in modo specifico nelle sue *misquotations* epigrafate da Dante. Ciò sottolinea l'importanza attribuita da Eliot appunto al contesto, anzi ai vari contesti del microtesto utilizzato, i quali agiscono come una serie di onde concentriche che si propagano dalle singole parole citate, dal passo cui appartengono, dall'opera in cui questo è contenuto, dall'epoca e dal mondo dell'autore citato, ecc.<sup>21</sup>.

Un altro esempio indicativo di questo tipo di funzionalità dell'epigrafe è fornito da quella di *A Portrait of the Artist as*

<sup>20</sup> Genette, *op. cit.*, p. 157. Per quanto attiene la funzione e le caratteristiche tipologiche di scritture d'apparato in generale dal Millecento ad oggi (iscrizioni pubbliche e funerarie, scritte murali o graffiti, didascalie di affreschi o di dipinti, scritte su oggetti, su stampe incise, titolature di libri ecc.) in cui la scrittura stessa sia intenzionalmente volta a trasmettere messaggi verbali e visivi, risulta particolarmente interessante ed esaustivo, per gli esempi ed i campioni di modi di produzione e di uso forniti, lo studio di A. Petrucci, *La scrittura*, Einaudi, Torino 1986.

<sup>21</sup> In relazione ai versi 133-136 del XXI canto del *Purgatorio* inesattamente citati da Eliot in epigrafe a *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, almeno fino all'edizione dei *Collected Poems* del 1936, si veda F. Gozzi, *Lecture eliotiane*, ETS Editrice, Pisa 1985, p. 22.

a *Young Man* di Joyce, «*Et ignotas animum dimittit in artes*», tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VIII, 188), che risulta particolarmente «tessuta» al romanzo al quale è collegata in vari modi. Se da un lato essa equipara Stephen a Dedalo in quell'ansia di esplorazione del mistero e dell'ignoto che per Joyce è il segno della vocazione dell'artista, al tempo stesso il richiamo a Dedalo evoca il grande tema della fuga dal labirinto e dell'esilio in patria, del resto presente anche in altri versi dello stesso passo ovidiano:

Daedalus interea Creten longumque perosus  
exilium tactusque loci natalis amore  
clausus erat pelago. «*terras licet*» inquit «*et undas  
obstruat: et caelum certe patet; ibimus illac:  
omnia possideat, non possidet aera Minos*».

(VIII, 183-187)

Il verso 187, ricordando che la fuga viene tentata attraverso l'aria, associa l'eroe mitico, al pari di Stephen, con l'elemento cosmogonico legato all'idea della spiritualità e della libertà. Infine il titolo stesso del poema latino potrebbe applicarsi *in toto* al romanzo joyciano, che presenta appunto il processo metamorfico della formazione interiore di Stephen.

Tra gli elementi che possono essere utilizzati dall'autore (e talvolta anche da altri) a cornice del testo e il cui intento, per usare le parole di Novalis, è fornire «le istruzioni per l'uso del libro»<sup>22</sup>, è compresa la prefazione o quelle sue varianti che sono l'introduzione o la nota preliminare sebbene, come si vedrà, non sempre la definizione di Novalis risulti applicabile.

Naturalmente le «istruzioni» possono essere date in forme svariate che vanno dal suggerimento discreto, porto spesso in tono apologetico o autoironico, a quello polemico o provocatorio, a quello apertamente didascalico che caratterizza ad esempio la prefazione di Doris Lessing a *The Golden Note-*

<sup>22</sup> Novalis, *Fragmente und Studien*, cit in Genette, *op. cit.*, p. 206.

*book* («The shape of the novel is as follows: there is a skeleton, or frame, called *Free Women*, which is a conventional short novel»)<sup>23</sup> anche se poi, contraddicendosi clamorosamente, ella stessa dichiara infine che in una premessa al testo non si dovrebbe mai «spiegare» l'opera perché, ella afferma, «the book is alive and potent and fructifying and able to promote thought and discussion *only* when its plan and shape and intention are not understood because that moment of seeing the plan and shape and intention is also the moment when there isn't anything more to be got out of it»<sup>24</sup>.

In realtà la preoccupazione della scrittrice che la prefazione possa distruggere il piacere dell'esplorazione dell'universo testuale è spesso vanificata dal fatto che la stessa viene molte volte saltata dal lettore; il che può accadere anche per quella variante più ampia e ambiziosa — generalmente non autoriale — che è l'Introduzione. Questa però, riservata generalmente ai classici o ad opere particolarmente importanti o impegnative, raramente è ignorata dal lettore, che tende a vederla come imprescindibile propedeutica del testo; proprio per questo motivo, essa diviene non di rado un vero e proprio apparato critico-informativo che comprende (come, fra le tante, la collana degli Oscar di Mondadori), oltre all'introduzione vera e propria, notizie intorno all'autore e all'epoca in cui visse, un'antologia di giudizi critici, una bibliografia ecc.

Tornando alla prefazione vera e propria, occorre precisare che non sempre essa contiene le «istruzioni per l'uso»; a volte, anzi, si risolve in un puro *pretesto*, non solo in quanto precede il testo, ma perché fornisce all'autore l'occasione per ringraziare enti o case editrici o persone che gli hanno offerto aiuto, consigli, sostegno morale od economico.

Oltre che opzionale e spesso superflua ai fini esegetici, la prefazione è un elemento «mobile», nel senso che può subire

<sup>23</sup> D. Lessing, *Preface to «The Golden Notebook»*, in M. Bradbury (ed.), *The Novel Today*, Fontana/Collins, Glasgow 1977, p. 169.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 185.



modifiche o addirittura essere aggiunta solo in nuove edizioni o ristampe dell'opera: questo fu il caso delle importanti «Prefaces» inserite da H. Walpole rispettivamente nella prima e seconda edizione di *The Castle of Otranto*. Mentre la prima, di carattere apologetico, riflette la preoccupazione dell'autore, impaurito dalla stessa novità dell'opera, di legittimarla attribuendo ad essa lo status di un curioso reperto archeologico («The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples [...]») <sup>25</sup> e a sé quello di un mero traduttore, nella seconda, confortato dal successo ottenuto, egli ne rivendica non solo la nobiltà del lignaggio, indicando in Shakespeare il proprio modello, ma anche illustra e difende i principi artistici su cui si basa il genere narrativo nuovo che proprio da *The Castle of Otranto* prende l'avvio. In questo caso la prefazione può dunque essere considerata, sotto certi aspetti, come una sorta di manifesto letterario.

Questa stessa funzione è svolta in modo ben più ampio, articolato e organico dalle prefazioni alle *Lyrical Ballads* di W. Wordsworth e S.T. Coleridge e da quelle di H. James, che divennero esse stesse testo. Nel primo caso infatti l'«Advertisement» al lettore sulla natura sperimentale delle poesie, presente alla data di pubblicazione nel 1798, subì negli anni successivi aggiunte e modifiche di tale spessore e dimensioni da venire pubblicato postumo nel 1937 con il titolo *Prefaces of the Lyrical Ballads*, senza il testo delle poesie per il quale era stato scritto <sup>26</sup>. Nel secondo caso, da quando R.P. Black-

<sup>25</sup> H. Walpole, *The Castle of Otranto*, in *Three Gothic Novels*, Penguin Books, Harmondsworth 1986, p. 39.

<sup>26</sup> Nel 1800 fu aggiunta all'«Advertisement» del 1798 la prima prefazione wordsworthiana con l'intento di chiarire gli intenti autoriali e fornire altresì importanti chiavi esegetiche; essa fu ripubblicata nell'edizione dell'anno successivo, fu modificata e furono inserite aggiunte nell'edizione del 1802 e 1805, e ricevette la sua forma definitiva nel 1845. Nell'edizione postuma citata (W. Wordsworth, *Prefaces to the Lyrical Ballads*, Thomas Nelson and Sons, London and Edinburgh, Paris-Melbourne-Toronto-New York 1937), sono presenti inoltre una *Appendix on Poetic Diction*, una *Dedication* a Sir George Howland Beaumont, un *Essay, Supplementary to*

mur raccolse le singole prefazioni jamesiane pubblicandole postume in un volume dal titolo *The Art of the Novel*, si assiste addirittura ad un cambio di statuto di questi scritti, che proprio in virtù della loro raccolta in volume, sono divenuti, come scrive Lombardo, un «documento indispensabile per lo studio di James»<sup>27</sup>. Essi infatti, oltre a gettare luce sulle intenzioni estetiche e sul significato delle opere per le quali furono scritte, rivelano le mirabili qualità di teorico di James e illuminano in modo completo, anche se non sistematico, la poetica dell'autore.

Talvolta è un amico o un collega a scrivere la prefazione o l'introduzione: è il caso, ad esempio, dell'edizione del 1937 di *Nightwood* di Djuna Barnes, per la quale T.S. Eliot scrisse un elogio che, data l'autorevolezza del suo estensore, ha indubbiamente condizionato favorevolmente i lettori, anche se in esso Eliot si premura modestamente di affermare che «the few books worth introducing are exactly those which it is an impertinence to introduce»<sup>28</sup>. In casi del genere, nei quali la prefazione assolve nei confronti del lettore il suo «original purpose of indicating an approach»<sup>29</sup>, come rileva Barthes «le rôle du préfacier consiste à énoncer ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion, etc.»<sup>30</sup>.

Ancora per una questione di «pudeur, modestie, discrétion», molti autori di oggi tendono a sostituire la prefazione con un *postscriptum* o postfazione che ha il pregio di porre l'autore sullo stesso piano del lettore in quanto appunto commento post-testo e quindi, si suppone, post-lettura. Contrariamente alla prefazione/introduzione, la postfazione

*the Preface*, ed un *Postscript* del 1836-37 fatto seguire al quinto volume dei *Poetical Works*.

<sup>27</sup> A. Lombardo (a cura di), H. James, *Le prefazioni*, Neri-Pozza, Venezia 1956, p. XLVI.

<sup>28</sup> T.S. Eliot, *Introduction*, in D. Barnes, *Nightwood*, A New Directions Book, New York 1961, p. xi.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. xvii.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Préface* a F. Flahault, *La parole intermédiaire*, Éditions du Seuil, Paris 1978, p. 7.

instaura, dunque, un rapporto più discreto e insieme più concreto con il lettore. Ciò accade, ad esempio, in una «Afterword» come quella di D. Lodge a *The British Museum is Falling Down*, aggiunta nel 1980, quindici anni dopo la pubblicazione del romanzo, in cui l'autore, ragguagliando il lettore intorno alla particolare «anxiety of influence» da cui è informata l'opera, gli fornisce esplicite indicazioni sull'esercizio metaletterario messo in atto nei dieci brani dove compare l'espedito della parodia o *pastiche*, mimando lo stile di autori come Conrad, Greene, ecc.. Lodge inoltre si dichiara qui favorevole, in contrasto con una sua precedente presa di posizione, al fatto che il lettore debba ricevere dall'autore «a hint about what to look for in the book»<sup>31</sup>.

Tra gli elementi che svolgono una funzione in parte esplicativa vanno annoverate anche le note autoriali. In quanto precisazioni e commenti *al* e *sul* testo esse spesso forniscono elementi utili alla sua comprensione durante la lettura. Nel rinviare ad una nota, generalmente a piè di pagina, attraverso un numero o un asterisco, l'autore fornisce al lettore una «glossa» al testo, contenente informazioni o precisazioni, che non potrebbe dare nel testo stesso per non spezzare il discorso, per non distrarre il lettore o per altri motivi di natura per lo più stilistica. La nota, intesa qui come «enunciato di lunghezza variabile (essa può ridursi anche ad una sola parola) relativa ad un segmento più o meno determinato di testo, e disposto in rapporto o in riferimento a questo segmento»<sup>32</sup>, proprio per il suo porsi in diretta e al tempo stesso indiretta relazione con il testo è, indipendentemente dal procedimento di rinvio usato o dalla sua ubicazione a piè di pagina o al termine dell'opera o di una sua sezione, un elemento dallo statuto ambiguo. Digressione autoriale per certi aspetti integrata al testo e per altri disgiunta da questo, a volte quasi un *corpus a sé stante*, essa ha per il lettore, come

<sup>31</sup> D. Lodge, *The British Museum is Falling Down*, Penguin Books, Harmondsworth 1981, p. 171.

<sup>32</sup> Genette, *op. cit.*, p. 313.

si è detto, una funzione in prevalenza esplicativo-informativa: quella ad esempio di fornire definizioni dei termini usati, di indicare fonti, individuare allusioni, chiarire concetti, parafrasare il testo al fine di renderlo più comprensibile, e talvolta, allo stesso fine, quella di aggiungere informazioni su persone, luoghi, eventi, oggetti, ecc.

Era ed è prassi utilizzare per le note caratteri più piccoli, quasi a volerne sottolineare la minore importanza rispetto al testo, anche se ciò non sempre corrisponde al vero in quanto talvolta la nota è ben più di una estensione del testo, o di una «divagazione» autoriale. Essa può divenire infatti la chiave esegetica del testo stesso oppure aggiungervi nuove valenze intertestuali — e dunque semantiche: è il caso delle note eliotiane alla *Waste Land*. Fin dalla prima nota «Not only the title, but the plan and a good deal of incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge) [...] Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem [...]»<sup>33</sup>) Eliot indica le fonti di scrittura mitica immanenti al testo, mai rese esplicite da questo. Svelando alla fine del poemetto i suoi referenti e dunque orientando il lettore sulle possibili chiavi di lettura, egli riconosce tacitamente l'importanza del paratesto e sembra ammettere, in un certo senso, che il testo non sa «parlare» da solo.

Tra gli elementi del paratesto se ne possono infine annoverare anche alcuni che Genette definisce epitesto, cioè quella «frangia nella frangia» costituita da conversazioni, interviste, testimonianze private e pubbliche, ecc. dell'autore sulla propria produzione che possono talvolta chiarirne ed in altri «oscurarne» il significato.

Il *vero* paratesto è comunque, tranne pochissime eccezioni che contemplano anche elementi del peritesto editoriale (copertina, formato, nome dell'autore, grafica), quello costituito dal titolo (non necessariamente però scelto dall'autore),

<sup>33</sup> T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Faber & Faber, London 1974.

dalle dediche, dalle epigrafi, dagli intertitoli, dalle prefazioni o introduzioni, dalle note e dalle postfazioni autoriali. In altre parole esso è ciò che materialmente circonda il testo al quale si riferisce, dal quale è stato irradiato ed al quale rinvia come unico elemento o soglia di mediazione autore-testo, accessibile al *vero* lettore, cioè a colui che materialmente leggerà *quel* testo e *quel* paratesto.