



Giovanni Guagnelini

---

# soglie

---

Immanenza e trascendenza





## 1. Un'esortazione

Nelle ultime righe dell'introduzione e nelle prime della conclusione di *Soglie*, Gérard Genette (1987, p. 16 e p. 398) afferma e ribadisce che il suo studio "non è altro che un'esplorazione del tutto incoativa, provvisoriamente al servizio di quello che, grazie al lavoro di altri, forse seguirà", un'introduzione che vuol esser innanzitutto "un'esortazione allo studio del paratesto". Si può allora contribuire ad arricchire la tassonomia esistente concentrandosi su alcune pratiche ed elementi tralasciati in *Soglie* e indicati dallo stesso Genette come possibili ambiti in cui continuare l'esplorazione. Oppure, anziché proseguire l'esplorazione cercando di arricchire la tassonomia esistente, si potrebbe tornare a riflettere sui criteri che la reggono e, quindi, sulla nozione stessa di paratesto: cosa che, tutto sommato, mi sembra semplicemente un modo differente di seguire l'esortazione. Seguiamo, allora, andando *indietro*.

Servendosi delle parole di Hillis Miller, Genette (1987, p. 3) afferma che "una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall'altra della frontiera che separa l'interno dall'esterno: essa è anche la frontiera stessa, lo schermo che costituisce la membrana permeabile tra il dentro e il fuori. Essa li confonde lasciando entrare l'esterno e uscire l'interno, separandoli e unendoli"<sup>1</sup>. Il paratesto è infatti una soglia, una zona, come spiega Genette, sia di transizione che di transazione ma anche, mi sembra, una zona di transizione continuamente sottoposta a transazione. La nozione di paratesto risulta allora essere interessante non tanto perché fissa dei limiti ma, piuttosto, perché pone un problema di limiti; limiti che, ovviamente, pertengono al testo, che "si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali [...], delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso" (Genette 1987, p. 3).

La problematizzazione di questi limiti, nonché la possibilità di organizzare ciò che si trova intorno al testo, si basa innanzitutto, secondo Genette, su criteri essenzialmente spaziali e materiali, criteri che in *Soglie* sembrano venir posti come complementari; ed è proprio questa loro complementarità che mi pare rappresentare una possibile aporia. Infatti un testo, per Genette, è una idealità e ogni sua materializzazione è un fatto paratestuale: "già la trascrizione – ma anche la trasmissione orale – sovrappongono all'idealità del testo una porzione di materializzazione, grafica o fonica, che può provocare [...] degli effetti paratestuali. In questo senso, [...] non è mai esistito un testo senza paratesto" (Genette 1987, p. 5). Se è vero che il riconoscimento e la distinzione dei vari elementi paratestuali si stabilisce sulla base della loro collocazione rispetto al testo, è altrettanto vero che questa stessa collocazione non può che darsi nello spazio del volume, nella materialità del libro. Tuttavia, questa materialità è già, per definizione, paratestualità;



## Soglie. Immanenza e trascendenza

Giovanni Guagnellini

una paratestualità che investe anche quel testo da cui il paratesto dovrebbe distinguersi. Ricordo a tal proposito che il paratesto indubbiamente presenta il testo, e lo fa "nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: [...] *renderlo presente*" (Genette 1987, p. 3). Questo secondo senso più forte, centrale per la nozione di paratesto, in *Soglie* sembra però venir trascurato a favore del primo. Infatti la nomenclatura dei vari elementi peri- ed epitetuali ci fa conoscere estesamente quelle produzioni verbali che vestono, rinforzano e accompagnano il testo presentandolo; un testo che tuttavia si è dovuto preventivamente e del tutto implicitamente rendere presente per poter esser presentato. "È attraverso il paratesto [...], che il testo diventa libro" e "la composizione, cioè la scelta dei caratteri e della loro impaginazione, è chiaramente l'atto che dà la forma di libro a un testo" (Genette 1987, p. 4 e p. 34). Eppure, delle oltre quattrocento pagine di *Soglie* solamente una ventina è dedicata al peritesto editoriale, a quell'insieme di produzioni attraverso cui l'idealità del testo si rende presente. Mi sembra allora che l'aspetto materiale si trovi a essere presupposto da quello spaziale, piuttosto che essergli complementare, fatto, questo, che potrebbe avere qualche ricaduta sull'idealità del testo e, conseguentemente, sui suoi stessi limiti. Al fine di verificare e valutare tale possibilità penso sia necessario, e per certi versi doveroso, ampliare lo sguardo fino a includere uno degli studi più recenti di Genette che torna ad analizzare, seppur in una differente prospettiva, alcune delle questioni già affrontate in *Soglie*. D'altronde è lo stesso Genette (1999, p. 129) a ribadire, in quello che definisce un esercizio di "autodizione prepostuma", che il paratesto è "ciò mediante cui un testo diviene un libro" (Genette 1999, p. 148), ma aggiungendo di aver colto le implicazioni teoriche, ovvero, le implicazioni ontologiche di questa stessa affermazione solo a posteriori. È infatti a posteriori, nel primo volume di *L'opera dell'arte*

(Genette, 1994), che queste implicazioni vengono affrontate e discusse analizzando la relazione fra l'idealità del testo e la materialità del libro.

## 2. Immanenza e manifestazione. Abbassare la soglia

I due volumi de *L'Opera dell'arte* analizzano rispettivamente i “modi di esistenza” e i “modi di azione” delle opere d'arte, ovvero, da un lato, l'oggetto in cui un'opera consiste e i modi in cui può trascenderlo, dall'altro, la sua funzione, il modo in cui un'opera d'arte, appunto, opera, terminando così ciascuno là dove l'altro ha inizio. Se i due volumi vanno dunque a formare una struttura circolare dove è difficile stabilire dei limiti, un inizio e una fine, propongo, per ciò che qui m'interessa chiarire, di entrare in questo circolo dai “modi di esistenza” per poi (momentaneamente) optare, tra immanenza e trascendenza, per la prima.

L'immanenza, sulla scorta della nota distinzione proposta da Nelson Goodman (1968), si articola in due regimi, autografico e allografico, che riguardano l'oggetto, materiale o ideale, in cui un'opera fondamentalmente consiste. A determinare questa distinzione teorica sono criteri di ordine empirico come, ad esempio, la pertinenza della nozione di autenticità, che sembra venir meno in quelle arti che, facendo ricorso ad una notazione<sup>2</sup>, si definiscono non per la loro identità numerica ma, piuttosto, per la loro identità specifica, ovvero per la possibilità di riconoscerne proprietà costitutive e contingenti. Di questa possibilità la presenza di una notazione è contemporaneamente effetto e strumento, così da poterla considerare un indice sicuro di allografia<sup>3</sup>. Alle arti allografiche, tra le altre, appartiene anche la letteratura, dove l'insieme delle proprietà costitutive, quelle necessarie a individuare l'opera da una manifestazione all'altra, ovvero ciò che va a costituire l'oggetto di immanenza, viene identificato da Genette con il testo, mentre le proprietà contingenti altro non riguardano che le differenti manifestazioni di quel testo o, se vogliamo, le sue proprietà paratestuali. A tal proposito scrive Genette (1994, p. 22):

Il fatto che la condivisione di tutti i tratti pertinenti di identità specifica comporti una identità assoluta, è [...] la condizione degli oggetti ideali, e un testo o una partitura è un oggetto ideale, in quanto due testi o due partiture che presentino la stessa identità specifica sono molto semplicemente lo stesso testo o la stessa partitura, che [...] nessuna differenza di posizione nello spazio può separare, dato che, diversamente dai loro esemplari che sono oggetti fisici, un testo o una partitura, che sono oggetti ideali, *non* sono nello spazio.

La distinzione tra immanenza e manifestazione, propria delle opere allografiche, sembra rievocare quell'aporia all'interno di *Soglie* che avevo cercato di evidenziare precedentemente; aporia che è ora possibile ricondurre, nello specifico, alla relazione che lega e separa immanenza e manifestazione.

Intendere il testo come una idealità, infatti, pone il problema di come procedere all'individuazione delle sue proprietà costitutive, di come distinguere ciò che è proprio all'immanenza da ciò che pertiene alla manifestazione. Genette propone di effettuare questa distinzione attraverso un'operazione di *riduzione allografica* che investa indistintamente tutte le manifestazioni sia scritte che orali, attuando così una selezione convergente delle loro proprietà comuni; selezione che va a costruire l'oggetto di immanenza ideale<sup>4</sup>. La riduzione allografica sembra quindi risolversi nell'elezione di un minimo comune denominatore<sup>5</sup> concernente tutte le manifestazioni che, proprio perché comune, non può che situarsi al di sopra della distinzione tra scritto e orale, andando così, mi sembra, a fissare in modo aprioristico la “profondità” dell'immanenza. Sostenere, infatti, come fa Genette (1994, p. 133), che “un'esecuzione non esegue una (de)notazione, ma il suo oggetto d'immanenza ideale”<sup>6</sup> è possibile solamente se si è deciso arbitrariamente di non considerare pertinenti le peculiarità delle diverse sostanze dell'espressione rispetto all'identità dell'opera, escludendo di fatto, e a priori, l'eventualità che alcune di queste stesse peculiarità possano venir elette a proprietà costitutive. Tuttavia, una tale esclusione dovrebbe portare, conseguentemente, a considerare la convertibilità tra i modi di manifestazione non come una questione marginale ma, piuttosto, come una condizione fondamentale. Infatti questa stessa condizione, implicitamente e arbitrariamente posta a monte in virtù del modo di operare la riduzione, la si dovrebbe poter riscontrare a valle; si dovrebbe ma, di fatto, non solo tale riscontro non sempre si dà, ma Genette non sembra nemmeno preoccuparsene eccessivamente. I casi di inconvertibilità vengono infatti liquidati in nome di una consuetudine che tende a considerare “contingenti” gli aspetti specifici di un modo di manifestazione, come, ad esempio, le opzioni di impaginazione o le polizze tipografiche che, ricorda Genette, non vengono solitamente rispettate nemmeno da un'edizione all'altra. Tuttavia è egli stesso a evidenziare il fatto che, rispetto a questa norma, possono darsi notevoli eccezioni<sup>7</sup>, in cui diversi elementi paratestuali, non trasmissibili da un modo di manifestazione all'altro, risultano essere in linea di principio inerenti all'opera. Genette affronta queste eccezioni da un lato annullandone la pertinenza grazie al richiamo di quella consuetudine di cui si diceva, dall'altro etichettandole come casi di opere *miste*, ovvero opere “che fanno appello al contempo alle risorse della lingua e a quelle [...] delle arti grafiche”, sposando così “l'idealità del testo alla materialità del grafismo” (Genette 1994, p. 136 e p. 26). Ma tale matrimonio, più che per amore, sembrerebbe essere un matrimonio d'interesse; interesse teorico, s'intende. Infatti, una volta riconosciuta la pertinenza della “materialità del grafismo” o di altri elementi solitamente considerati paratestuali, si produce, come d'altronde riconosce Genette (1994 p. 136), un abbassamento della soglia d'idealità molto al

di sotto del livello strettamente linguistico; ma proprio a questo livello, è bene ricordarlo, si colloca la nozione di testo. Nel caso di queste opere definite “miste” tale aggettivo, allora, non solo indica la problematicità di mantenere nella pratica la distinzione posta a livello teorico tra i due regimi di immanenza, ma indica anche la difficoltà di riconoscerle come letterarie, poiché sarebbe proprio l’aver un testo come oggetto d’immanenza lo specifico delle opere letterarie<sup>8</sup>. Inoltre, se ci si attiene alla definizione di testo data da Genette, questa difficoltà sembrerebbe superare i limiti delle “notevoli eccezioni” investendo anche altri casi, sicuramente meno notevoli ma, proprio per questo, in grado di ricondurre l’eccezionalità a regola; regola forse non comune, ma comunque piuttosto diffusa. Un possibile esempio viene fornito, involontariamente, dallo stesso Genette (1994 p. 23) quando si serve di due edizioni di *Recueillement* di Baudelaire per spiegare che gli oggetti di immanenza allografici, differentemente da quelli autografici, non possono trasformarsi senza evitare di diventare altri: “il testo [...] nell’edizione del 1862 (*Le Boulevard e Almanach parisien*), dove leggiamo: ‘*Sois sage, ô ma douleur...*’, è un altro testo [...] rispetto a quello del manoscritto (1861) e delle altre edizioni, dove si legge: ‘*Sois sage, ô ma Douleur...*’”. Leggiamo? Certo, noi possiamo, anche attraverso una lettura silenziosa, sentire le sonorità di un verso poetico, ma mi sembra piuttosto difficile *sentire* la differenza tra una lettera minuscola e una maiuscola; tutt’al più, tale differenza la si potrà vedere poiché è una differenza che pertiene alla scrittura ed è, perciò, difficilmente convertibile nella manifestazione orale<sup>9</sup>. Certo, Genette ha ragione nel porre in luce la differenza tra le due versioni e a sottolinearne l’importanza. Infatti, restando nel merito della differenza che qui ci interessa, il cambiamento da minuscola a maiuscola comporta una mutazione da nome comune a nome proprio, mutazione che mi sembra dar luogo a considerevoli effetti di senso. Tuttavia, se è corretto affermare che le due versioni hanno due oggetti di immanenza distinti, mi pare meno corretto, quantomeno se ci si attiene alla definizione che ne dà Genette, identificarli come testi. Il punto è che questa definizione di testo sembra sganciarsi completamente dall’ipotesi diacronica che sta alla base della distinzione tra i due regimi. Autografia e allografia, infatti, non definiscono tanto un’arte in sé quanto, piuttosto, uno stadio in cui un’arte si trova in un determinato momento storico, come ad esempio il caso delle “notevoli eccezioni” di cui parla Genette, il cui carattere misto può venir interpretato come il sintomo di una transizione in corso. Ma tale transizione mi sembra impossibile da riconoscere nel momento in cui si stabilisce che l’aver un testo come oggetto d’immanenza è il *proprio* delle opere letterarie poiché, così facendo, non solo si pone il regime allografico come consustanziale alla letteratura ma, inoltre e soprattutto, si quantifica, se così si può dire, il grado di allografia, di idealità, che dovrebbe contraddistinguere la letteratura stessa. A tal proposito,

è importante sottolineare che il passaggio da un regime all’altro che un’arte può compiere risponde, essenzialmente, a esigenze pratiche dipendenti perlopiù dalle relazioni variabili tra il necessario e il possibile come, ad esempio, nella transizione da autografia ad allografia, dove il ricorso a una notazione risponde appunto a queste stesse esigenze:

Là dove le opere sono transitorie [...], o per essere prodotte richiedono una partecipazione collettiva [...], può essere elaborata una notazione allo scopo di trascendere le limitazioni del tempo e i confini dell’individuo. Questo implica che sia stabilita una distinzione fra le proprietà costitutive e quelle contingenti di un’opera (e, nel caso della letteratura, i testi hanno sostituito le esecuzioni orali come oggetti estetici primari) (Goodman 1968, pp. 108-109).

Ricordare, come fa Goodman, che il passaggio da un regime all’altro che un’arte può compiere può a sua volta comportare il cambiamento del suo oggetto estetico primario risulta particolarmente interessante, anche se lo si ricorda tra parentesi, perché riguarda innanzitutto lo statuto assegnato alla notazione stessa. Infatti, affermare che in letteratura il ruolo di oggetti estetici primari è stato assunto dai testi vuol dire, innanzitutto, riconoscere un’autonomizzazione della notazione stessa; autonomizzazione che, tuttavia, non sembra darsi solamente rispetto alle esecuzioni orali ma anche, e soprattutto, rispetto a un modello *orale* di scrittura. A tal proposito Compagnon (1979, pp. 250-251) scrive che prima della stampa “le texte, précédé ou non d’un titre, défilait de la première à la dernière ligne sans interruption, sans pause, sans blanc. Il se pliait à l’idéal du discours, le *flumen orationis*, comme si la continuité était dans sa nature, celle de la voix et de la lecture à haute voix”. Ma con l’avvento della stampa si comincia ad assistere alla “substitution au *modèle linéaire* du texte, essentiellement oral, d’un *modèle spatial*, le livre. Ils s’opposent comme la voix et le regard: le livre et le nouvel espace de la page imprimée font obstacle à la traditionnelle lecture à haute voix et commandent une lecture visuelle. La disposition typographique donne immédiatement à voir la structure du texte”. Nel passaggio della scrittura al modello spaziale del libro, che ne magnifica la dimensione visiva, si può forse scorgere la perdita da parte delle esecuzioni orali del titolo di oggetti estetici primari, ma l’autonomizzazione del testo notazionale può condurre, paradossalmente, ad assumere come costitutive proprietà che non riguardano la scrittura in senso stretto ma riguardano piuttosto l’oggetto libro. Di questo testimoniano ancora una volta, attraverso la necessità di ricorrere a indicazioni complementari di valore prescrittivo (specifiche d’impaginazione, polizze tipografiche, ecc.), le «notevoli eccezioni» di Genette. Tuttavia, come più sopra anche qui, il richiamo alle “notevoli eccezioni” corre il rischio di mostrare e nascondere al contempo. Infatti, la rilevanza degli elementi paratestuali in questi casi risulta evidente per il



Fig. 1

modo stesso in cui questi elementi vengono tematizzati ed esibiti, un modo talmente eclatante che può però portare ad ascrivere all'eccezionale non solo questi specifici casi ma, con essi, anche una più generale rilevanza degli elementi paratestuali, dell'oggetto libro all'interno della pratica letteraria. Rispetto a questa più generale rilevanza l'opera di Kafka può costituire un esempio particolarmente interessante data la frequenza con cui gli aspetti paratestuali vengono affrontati e discussi nelle lettere inviate agli editori. Le possibili scelte in merito a corpo dei caratteri, opzioni di impaginazione, illustrazioni, ecc., non si può dire che vengano, infatti, semplicemente suggerite. L'insistenza e la tenacia, al limite della pedanteria, con cui Kafka propone, difende e impone le proprie preferenze inducono a vedervi non tanto dei semplici suggerimenti, quanto delle vere e proprie prescrizioni. Per quanto interessanti, tralascierò qui le questioni legate alle opzioni di impaginazione e al corpo dei caratteri per soffermarmi invece sull'elemento più esterno del peritesto, la copertina.

Egregio Signore!

Lei mi ha scritto ultimamente che Ottomar Starke disegnerà un frontespizio per *La metamorfosi*. Ora ho provato un piccolo spavento, probabilmente molto superfluo in quanto conosco questo artista dal *Napoleone*.

Siccome Starke fa delle effettive illustrazioni, mi è passato per la mente che voglia disegnare magari l'insetto stesso. Questo no, per carità, questo no! Non vorrei limitare il campo della sua competenza, ma rivolgere soltanto una preghiera sulla base della mia ovviamente migliore conoscenza del racconto. Non lo si può far vedere neanche da lontano. Se questa intenzione non c'è e quindi la mia preghiera diventa ridicola, tanto meglio. A Lei sarei grato se volesse trasmettere e sostenere il mio desiderio. Se mi fosse lecito avanzare a mia volta proposte per un'illustrazione, sceglierei scene come: i genitori e il procuratore davanti alla porta chiusa, o, meglio ancora, i genitori e la sorella nella stanza illuminata, mentre la porta che dà nella camera attigua, tutta buia, rimane aperta (Kafka 1988, pp. 159-160)<sup>10</sup>.

Tra il testo e la sua manifestazione in forma di libro s'interpone inevitabilmente un ventaglio di possibili



Figg. 2-3

tà che necessitano di essere vagliate e selezionate e, in un'ottica genettiana, il solo fatto che Kafka dia delle direttive in merito a queste possibilità fa sì che l'oggetto d'immanenza non coincida più con il livello testuale<sup>11</sup>. Tuttavia, quel che mi sembra interessante è che queste direttive, al di là del fatto che sia l'autore a dettarle, non sembrano affatto essere arbitrarie. Le indicazioni in merito all'illustrazione per *La metamorfosi*, l'imperativo tassativo di non far vedere l'insetto nemmeno da lontano, si basano, come Kafka stesso scrive, sulla sua migliore conoscenza del racconto; racconto in cui, fin dalle prime righe, si possono rintracciare le ragioni, tutt'altro che arbitrarie, di tali prescrizioni.

Un *insetto* è ciò in cui si trova trasformato Gregor Samsa nelle traduzioni italiane del racconto. Insetto è infatti il termine ricorrente scelto per tradurre *Ungeziefer* che, in analogia con i sostantivi collettivi *Ge-birge*, *Ge-fühl* e *Ge-wässer*, "si configura come nome di specie, riferibile, benché al singolare, non tanto a un singolo individuo, quanto a un tipo, a cui si guarda come all'espressione di una massa indifferenziata" (Bruschi Borghese 2006, p. 343). S'intuisce che, se l'includibile determinazione implicata da un'eventuale illustrazione del lessema italiano *insetto* ne comprometterebbe in maniera evidente il carattere di genericità, con *Ungeziefer* le cose non possono che complicarsi ulteriormente. La caratterizzazione minima, la bassa densità di tratti figurativi posta in campo dal termine utilizzato da Kafka sembrerebbero inoltre permanere anche sotto lo sguardo di Gregor nelle righe successive del racconto. Infatti, se nelle diverse traduzioni italiane ad agitarsi davanti ai suoi occhi sono molte, numerose gambe o zampe, attribuendogli così tratti ora più umani ora più animali, nell'originale, con l'utilizzo di *Beine*<sup>12</sup>, rimane nell'indistinto non solo il dato numerico ma anche ciò a cui tale dato si riferisce. Già dall'inizio del racconto il corpo di Gregor sembrerebbe quindi sottrarsi, sfuggire a una sua "effettiva illustrazione". Gregor si sveglia nella sua stanza e in questa stanza si aggira, si muove per tutto il racconto, una stanza normale (*Menschenzimmer*), consueta, che in alcuni passi sembra fornire riferimenti utili a formulare ipotesi in



Fig. 5, 4

merito alle dimensioni di Gregor; ipotesi che sembrano però rivelarsi tra loro incongruenti. A tal proposito, mi sembrano emblematiche le due celebri trasposizioni realizzate da Peter Kuper (2003) e Robert Crumb (1993). Se prestiamo attenzione solamente alle dimensioni attribuite al corpo di Gregor, le scelte interpretative dei due autori risultano molto simili e probabilmente fedeli ai singoli passi da tradurre in immagine, ma rispetto all'economia dell'intero racconto ciò che emerge da entrambi gli adattamenti è il continuo variare di queste stesse dimensioni, che ne pone in luce la costitutiva indecidibilità. Ad esempio, soffermandoci sulla tavola di Crumb (fig. 1) dove appaiono affiancate, quasi a favorirne la comparazione, la porta della stanza di Gregor e l'illustrazione incorniciata della signora col cappellino e il boa di pelliccia, risulta lampante la loro differenza di dimensioni, una differenza che sembra contraddire le dimensioni di Gregor nelle altre tavole (figg. 2-3).

La stessa contraddizione è riscontrabile anche nella trasposizione di Kuper, dove Gregor ha le stesse dimensioni sia del quadretto della signora con boa e cappello (fig. 4) sia del suo letto, che sembra riempire da una sponda all'altra (fig. 5).

Questa negazione dello sguardo sembra entrare in risonanza con la negazione che appare fin dalle primissime righe del racconto<sup>13</sup> attraverso quel triplice prefisso *un-* che volge al negativo gli aggettivi e il nome così come si volge al negativo qualunque determinazione dei tratti di Gregor neutralizzandone la visione: né uomo né animale. Come scrive Deleuze (1968, p. 44), "per produrre un mostro, è una formula insufficiente accumulare determinazioni eteroclitiche o iperdeterminare l'animale. Molto meglio far emergere il fondo dissolvendo la forma". Ciò che dal racconto emerge chiaramente non sono dunque i lineamenti, l'aspetto del corpo di Gregor quanto, piuttosto, il ribrezzo, l'orrore che questo stesso corpo suscita, la sua mostruosità. Ma assieme alla mostruosità di Gregor è anche un'altra mostruosità a sorgere e a delinearci in quelle stesse pagine: quella della famiglia, il parassita di Gregor<sup>14</sup>. La mostruosità di Gregor è il fondo che permette di far emergere la



Fig. 6

mostruosità della famiglia. D'altronde, come ricorda Fabbri (1995) "*mostro* deriva [...] da *monéo*, verbo latino di consiglio e d'avvertimento. Ha a che fare con l'esibizione di proprietà che non sono né descrittive né referenziali, ma morali". La preghiera di Kafka di non far vedere l'insetto neanche da lontano è di fatto stata accolta dalla casa editrice. Infatti nell'edizione del 1916 l'illustrazione di copertina (fig. 6) mostra il padre in veste da camera col viso fra le mani, mentre sullo sfondo campeggia una porta semiaperta che non lascia intravedere nulla se non una stanza completamente buia.

Illustrazione di copertina, opzioni di impaginazione, corpo dei caratteri riguardano quella zona del peritesto che dipende innanzitutto dalla responsabilità e dalle decisioni dell'editore; editore con cui Kafka intrattiene una vasta e serrata discussione da cui emergono reciproche concessioni in cambio di promesse che subito diventano debiti da riscuotere. Una vera e propria transazione, che riguarda quella zona di transizione che è il paratesto e investe non solo i limiti delle rispettive competenze e responsabilità degli attori in gioco, ma, soprattutto, i limiti del testo, dell'oggetto di immanenza.

È evidente l'attenzione accordata da Kafka a "*ciò mediante cui un testo diviene un libro*", a ciò che Genette dichiara essere l'oggetto di studio di *Soglie* ma che di fatto egli stesso elude. Infatti, scelte d'impaginazione e illustrazioni rinviano alla questione dello statuto sostanziale della paratestualità; questione che, scrive Genette (1987, pp. 8-9), "verrà qui risolta, o elusa [...] dal fatto che quasi tutti i paratesti considerati saranno essi stessi d'ordine *testuale* o per lo meno verbale [...]. Molto spesso, dunque, il paratesto è esso stesso un testo: se non è ancora *il* testo, esso è già testo". Come ho cercato di mostrare fino a qui, la questione dello statuto sostanziale non può venir elusa poiché è lo stesso oggetto di studio di *Soglie* a porla come *la* questione. Prova ne sia il fatto che in *L'opera dell'arte*, quando viene analizzata la relazione fra immanenza e manifestazione, ovvero tra testo e libro, non si fa menzione di epigrafi, prefazioni o dediche, ma ad assumere un ruolo di primo piano sono invece proprio gli aspetti sostanziali. Ecco perché

si dovrebbe quantomeno riformulare l'affermazione di Genette dicendo che il testo è esso stesso un paratesto: se non è ancora il paratesto, esso è già paratesto.

### 3. Zone di traduzione e regole di gioco

Quanto detto a proposito della *Metamorfosi* di Kafka permette di attraversare sia la soglia che unisce e separa immanenza e trascendenza, sia *Soglie* per giungere alla *Conclusion*. Infatti le preoccupazioni di Kafka riguardano l'adeguatezza della copertina, il suo essere adatta a presentare il racconto<sup>15</sup>, ponendo così l'accento su quel carattere funzionale che Genette riconosce come proprietà essenziale del paratesto che è, ricordiamolo, uno strumento di adattamento, e proprio per questo un adattamento esso stesso; un adattamento che sembra assumere la forma specifica della traduzione che, dopo Jakobson (1959), chiamiamo intersemiotica.

Non ripercorrerò qui tutto il dibattito che sulla traduzione intersemiotica si è generato negli ultimi anni, ma vorrei comunque soffermarmi su alcune questioni sollevate da diversi studiosi all'interno del numero monografico di *Versus Sulla traduzione intersemiotica*, che di quel dibattito offre un ottimo quadro d'insieme.

In quella sede Omar Calabrese (2000, p. 114), ponendo la questione del rapporto identitario che si instaura fra autore e traduttore, affermava che "ci troviamo di fronte a un incontro-scontro, che può portare all'annullamento come all'esaltazione di ciascuno dei due". Tale rapporto si può declinare in tre modi: "nel primo, il traduttore si nasconde per esaltare l'identità dell'autore. Nel secondo, invece, ognuno dei due assume una propria identità senza cancellare quella dell'altro. Nel terzo, infine, va in subordine rispetto al traduttore, che diventa a sua volta autore". Il primo e il secondo modo sono quelli che ci interessano maggiormente visto che riguardano rispettivamente i casi classici di traduzione tra lingue naturali e l'adattamento che, nell'esempio di Calabrese, si specifica nell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria. Se l'adattamento sia o meno da considerarsi traduzione è infatti uno dei punti più discussi all'interno del monografico. Emblematica a tal proposito la posizione di Umberto Eco (2000, p. 96) che pone l'accento sul fatto che, a differenza di quanto avviene nelle traduzioni propriamente dette, "l'atteggiamento critico [...] nell'adattamento diventa preponderante, e costituisce il succo stesso dell'operazione di trasmutazione". L'adattamento quindi, anziché venir riconosciuto come traduzione dell'opera, si configurerebbe esso stesso come opera autonoma. Tale ipotesi può venir avvalorata qualora si decida di prestare attenzione proprio al paratesto degli adattamenti in questione. Il ricorrere nei titoli di testa di formule quali: "liberamente ispirato a...", "basato su...", "tratto da...", ecc..., sembrerebbe infatti motivare le varie differenze rispetto al testo fonte proprio in virtù della forte autonomia che si vuol conferire all'adattamento stesso. Se negli studi sulla traduzione intersemiotica

il campo artistico sembra delinearci come luogo privilegiato d'indagine, non si può tuttavia ignorare che la denominazione teorica proposta da Jakobson non sembra trovare alcun riscontro nell'autoqualificazione delle stesse opere (Basso 2000). In altre parole, sembrerebbe che nel campo artistico vi sia una chiara tendenza non solo a evitare il termine traduzione, ma anche alla negazione del valore di fedeltà<sup>17</sup> che, per quanto controverso, rimane centrale in traduzione. Propongo pertanto uno spostamento di campo, o quantomeno di *zona*. Infatti, come si è detto, se nel campo artistico l'adattamento del testo-opera diventa anch'esso opera e il testo-opera pretesto, nella zona paratestuale troviamo invece "un discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliario, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragione d'essere, e che è il testo" (Genette, 1987 p. 13). Tuttavia, anche il paratesto è un adattamento, come d'altronde lo sono tutte le traduzioni (Fabbri 2000, p. 274), ma il suo essere di "servizio" mi sembra porre di fatto i suoi responsabili in quel rapporto identitario tra autore e traduttore che corrisponde al primo caso indicato da Calabrese. Il paratesto, come ogni traduzione, sembra infatti segnato da una compresenza di costrizioni e virtualità, dove sono proprio le prime a generare le ultime: da un lato lo scopo di assicurare al testo "una sorte conforme al disegno dell'autore" (Genette 1987, p. 401), dall'altro la possibilità di riconfigurare il testo, di rinnovarlo continuamente. Infatti se la traduzione, come ricorda Eco (2003), non riguarda solamente il passaggio tra lingue diverse, ma soprattutto tra culture, o enciclopedie differenti, e proprio per questo rappresenta il luogo di complesse negoziazioni, similmente il paratesto è un luogo innanzitutto di transazione. La paratestualità, in quest'ottica, consente di compiere un salto dall'immanenza verso la trascendenza dell'opera. Genette (1994, p. 175) spiega che questo secondo modo d'esistenza riguarda le maniere "con cui un'opera può alterare o travalicare la relazione che intrattiene con l'oggetto materiale o ideale in cui essa, fondamentalmente, 'consiste', e tutti i casi in cui si introduce un tipo o un altro di 'gioco' tra l'opera e il suo oggetto d'immanenza". Infatti per Genette (1994, p. 260) testo (oggetto d'immanenza) e opera non coincidono visto che quest'ultima "è la maniera in cui il testo agisce", il modo in cui il testo, appunto, opera in relazione con un soggetto. La trascendenza, allora, è ciò che ci permette di passare dai "modi di esistenza" "ai modi di azione", dal testo all'opera. Come suggerisce Martin Rueff (1999, p. 44):

La trascendenza potrebbe operare come l'articolazione dialettica, tra l'oggetto dell'immanenza e la relazione artistica [...]. La nozione di trascendenza sembra assolutamente centrale: essa si situa nel cuore dell'opera, e rappresenta anche il punto della sua massima difficoltà, perché nel lavoro sistematico della trascendenza, la relazione trasforma l'oggetto di immanenza e il cronologico investe il logico.



Quanto detto, almeno per quanto riguarda l'ambito letterario, può venir formulato più semplicemente dicendo che "un libro cambia per il fatto che non cambia quando il mondo cambia" (Genette 1994, p. 268). La paratestualità mi sembra allora delinearci come quella zona tra l'oggetto di immanenza e la relazione, zona in cui si danno le regole di 'gioco' tra l'opera e il suo testo: "essendo immutabile, il testo è di per sé incapace di adattarsi alle modificazioni del suo pubblico, nello spazio e nel tempo. Più flessibile, più versatile, sempre transitorio perché transitivo, il paratesto è una specie di strumento di adattamento" (Genette 1987, p. 402). Un adattamento che, come tutte le traduzioni, ha un potere trasformativo.

## Note

- 1 Il testo citato da Genette è Hillis Miller 1979.
- 2 Goodman (1968), infatti, pone la distinzione tra arti autografiche e arti allografiche all'interno di un capitolo intitolato "Arte e autenticità".
- 3 Nelle arti autografiche, come la pittura ad esempio, è impossibile distinguere ciò che è costitutivo da ciò che è contingente a causa di quella che potremmo chiamare saturazione della pertinenza, dato che ogni minimo dettaglio è rilevante.
- 4 Scrive a tal proposito Genette (1994 p. 82): "Le proprietà costitutive di un'opera letteraria [...] sono quelle che definiscono la sua 'identità ortografica'; ma l'espressione inglese *sameness of spelling* ha il merito di non favorire troppo *a priori* il modo scritturale: si tratta insomma della sua identità linguistica, che precede ogni separazione tra l'orale e lo scritto".
- 5 Cfr. Basso 2002 p. 195.
- 6 Genette scrive (de)notazione perché riconosce che i differenti modi con cui si fissano le proprietà costitutive delle opere non sempre possono essere considerati delle vere e proprie notazioni in senso goodmaniano.
- 7 Gli esempi proposti da Genette sono, tra gli altri, le fantasie grafiche del *Tristram Shandy*, i caligrammi di Apollinaire, gli inchiostri colorati in *Boomerang* di Butor, le costellazioni di caratteri del *Coup de dés* di Mallarmé o gli effetti dei bianchi nella poesia contemporanea. Cfr. Genette 1994 p. 136.
- 8 Tuttavia tale difficoltà non sembra trovare riscontro nella consuetudine che permette all'editore Gallimard di pubblicare i *Calligrammes* di Apollinaire all'interno della "collection poésie" considerando quest'opera un'opera letteraria a tutti gli effetti. La nozione di testo proposta da Genette mi sembra far problema perché, come egli stesso ricorda, "non spetta alla teoria precedere, e decretare ciò che deve essere" (Genette 1994 p. 59), alla teoria, semmai, spetta render conto di queste stesse convenzioni e consuetudini.
- 9 A tal proposito scrive Harris (2000 p. 111): "Differenze come quelle che distinguono le maiuscole

dalle minuscole, il tondo dal corsivo ecc. sono [...] caratteristiche di una scrittura, non di una notazione: la *A* maiuscola e la *a* minuscola non occupano posti diversi nell'ordine alfabetico, ma hanno lo stesso posto e condividono lo stesso nome".

10 Lettera inviata da Kafka alla casa editrice Kurt Wolff datata 25 ottobre 1915.

11 "Il livello di individuazione [dell'oggetto d'immanenza] può essere notevolmente abbassato, quando un autore specifica per esempio una polizza tipografica o un colore di stampa" (Genette 1994 p. 122). Sul ruolo dell'intenzione d'autore all'interno di questo studio di Genette si veda inoltre Basso 2002.

12 *Beine* nella lingua tedesca va a ricoprire un vasto campo semantico poiché è riferibile sia agli esseri umani che agli animali e, inoltre, a oggetti e cose.

13 "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt" (corsivo mio).

14 Come infatti osserva Nabokov (1980), i familiari di Gregor sono i suoi parassiti, la famiglia sembra configurarsi come il vero mostro.

15 A tal proposito riporto le parole di Duchet che precedono immediatamente il passaggio citato in nota da Genette (1987 p. 4): "Jaquette et couverture ont déjà parlé le texte, déjà situé son contenu et son mode d'écriture, déjà distingué 'littérature' et 'sous-littérature', nouveau roman et roman nouveau, déjà choisi le lecteur sans lequel il n'y aurait pas de texte du tout" (Duchet 1971 p. 6).

16 Parlare di fedeltà non vuol dire affatto intendere la traduzione nei termini di una semplice e indolore operazione di trasferimento come i dizionari suggeriscono ma, piuttosto, come il risultato di un lavoro interpretativo, di complesse negoziazioni (Eco 2003) che, osserva Fabbri (2000 p. 273) sulla scorta di Claude Hagège (1985), fanno della traduzione "un'attività che trasforma le lingue di partenza e di arrivo" e non il passaggio tra due stati. Come sottolinea Umberto Eco (2003), consultando un qualunque dizionario, tra i sinonimi di fedeltà non si trova la parola esattezza, ma parole come lealtà, onestà, rispetto, pietà. Fedeltà, quindi, non da intendere come equivalenza, peraltro impossibile, ma come operazione imperfetta in complesso equilibrio tra virtualità e costrizioni.

17 Esemplari in tal senso le dichiarazioni di Jean-Luc Godard e Saul Bass in merito rispettivamente al film *Le Mépris* e ai titoli di testa di *The Big Country*: "Il romanzo di Moravia è un volgare e grazioso romanzo da leggere in treno, pieno di sentimenti classici e fuori moda, nonostante la modernità delle situazioni. Ma proprio con questo genere di romanzi spesso si girano buoni film [...]. Il soggetto di *Le Mépris* sono persone che si guardano e si giudicano, per poi essere a loro volta guardate e giudicate dal cinema, rappresentato da Fritz Lang che interpreta se stesso: insomma la coscienza

za del film e la sua onestà”; cit. in Farassino 2002 p. 53. “I did a title for Willie Wyler for *The Big Country* in 1958, and got a call from one of my friends who saw the film and said, ‘You know, that isn’t like a Saul Bass title’. I asked, ‘What the hell is a Saul Bass title?’. It’s the film that counts, and the title has to be supportive of the film” (Kirkham 1995 p. 20).

## Bibliografia

- AA.VV., 1995, *Identità-Alterità figure del corpo*, Venezia, Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d’arte, Marsilio.
- Basso, P., “Fenomenologia della traduzione intersemiotica”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Basso, P., 2002, *Il dominio dell’arte*, Roma, Meltemi.
- Bollino, F., a cura, 2006, *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Bologna, Clueb.
- Brower, R., a cura, 1959, *On Translation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Bruschi Borghese, L., “Tradurre Kafka”, in Profeti, M. G., a cura, 2006, pp. 341-352.
- Calabrese, O., “Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Compagnon, A., 1979, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Crumb, R., 1993, *Kafka for Beginners*, Cambridge, Icon Books, 1993; trad. it., *Kafka. Per cominciare*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Deleuze, G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; trad. it., *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- Duchet, C., 1971, “Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit”, in “Littérature”, n. 1, pp. 5-14.
- Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000, *Versus, Sulla traduzione intersemiotica*, n. 85/86/87.
- Eco, U., 2000, “Traduzione e interpretazione”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1995, *Difficoltà del viso*, in AA.VV., 1995.
- Fabbri, P., 2000, “Due parole sul trasporre”, in Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000.
- Farassino, A., 2002, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it., *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., 1994, *L’Œuvre de l’art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it., *L’opera dell’arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999.
- Genette, G., 1997, *L’Œuvre de l’art. La relation esthétique*, Paris, Seuil; trad. it., *L’opera dell’arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998.
- Genette, G., 1999, *Du texte à l’œuvre*, in *Figures IV*, Paris, Seuil; trad. it., *Dal testo all’opera*, in Bollino, F., a cura, 2006.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs – Merrill; trad. it., *I linguaggi dell’arte*, Milano, il Saggiatore, 1998.
- Hagège, C., 1985, *L’homme de paroles*, Paris, Arthème Fayard; trad. it., *L’uomo di parole*, Torino, Einaudi, 1989.
- Harris, R., 2000, *Rethinking Writing*, London, The Athlone Press; trad. it., *La tirannia dell’alfabeto*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2003.
- Jakobson, R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower, R., a cura, 1959; trad. it., *Aspetti linguistici della traduzione*, in Jakobson 2002.
- Jakobson, R., 2002, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- Kafka, F., 1988, *Lettere*, Milano, Mondadori.
- Kirkham, P., 1995, “Saul Bass and Billy Wilder: In Conversation”, in “Sight and Sound”, n. 6.
- Kuper, P., 2003, *The Metamorphosis*, New York, Crown Publishers; trad. it., *La metamorfosi*, Parma, Guanda, 2008.
- Nabokov, V., 1980, *Lectures on Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich; trad. it., *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1992.
- Profeti, M. G., a cura, 2006, *Il viaggio della traduzione*, Firenze, FUP.
- Rueff, M., 1999, “*Existere est percipi*. Sull’estetica di Gérard Genette” in “Studi di estetica”, n. 20.