

Ecdotica

3
(2006)

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy,
Inés Fernández-Ordóñez, Hans Walter Gabler,
Guglielmo Gorni, David C. Greetham,
Neil Harris, Lotte Hellinga,
Mario Mancini, Armando Petrucci,
Bodo Plachta, Amedeo Quondam,
Ezio Raimondi, Antonio Sorella,
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Laura Fernández,
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani,
Camilla Giunti, Gonzalo Pontón,
Paola Vecchi Galli, Marco Veglia

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdoticadipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CCE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- NEIL HARRIS, Profilo di un incunabolo: le «Epistolae in cardinalatu editae» di Enea Silvio Piccolomini (Roma 1475) 7
- FEDERICO DELLA CORTE, “Usus scribendi”, “ratio typographica” e altri preliminari a un’edizione di Aretino 34
- CRISTINA URCHUEGUÍA, Tra poetica e fisica. Nota preliminare a Martens e Reuß 51
- GUNTER MARTENS, Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale 60
- ROLAND REUSS, Vicende del manoscritto, vicende della stampa. Appunti sulla “genesì del testo” 75
- DAVID C. GREETHAM, Philology Redux? 103

Foro

- L'autore in tipografia 129
- NEIL HARRIS, Come riconoscere un “cancellans” e viver felici, p. 130 • SONIA GARZA MERINO, El “original” de imprenta. El diseño del libro impreso antiguo según su autor, p. 153 • PAOLA ITALIA, Le “penultime volontà dell'autore”. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento, p. 174

Testi

- JEREMY LAWRENCE, Stoppard, Housman and the mission of textual criticism 187

Questioni

FRANCESCO BAUSI, Mito e realtà dell'edizione critica. In margine al Petrarca del Centenario

207

Rassegne

Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV* (JULIÁN MARTÍN ABAD), p. 221 • Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI^e siècle* (ENRICO FENZI), p. 228 • Clive Griffin, *Journeymen-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain* (EDOARDO BARBIERI), p. 232 • Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos* (MADDALENA SIGNORINI), p. 237 • Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane* (STEFANO CREMONINI), p. 239 • Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (ROGER CHARTIER), p. 244 • Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture* (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 250 • Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo* (ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI), p. 261 • Willard McCarty, *Humanities Computing* (NICHOLAS HAYWARD), p. 271 • «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, “Graphical Editor for Manuscripts”» (FRANCESCA TOMASI), p. 273 • Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 282

Cronaca

L'Institut für Textkritik [Istituto per la critica testuale] – una cooperativa di editori indipendenti (PETER STAENGLER), p. 291 • Le Edizioni Sylvestre Bonnard (REDAZIONE DI ECDOTICA), p. 295

VICENDE DEL MANOSCRITTO,
VICENDE DELLA STAMPA
APPUNTI SULLA "GENESI DEL TESTO"

ROLAND REUSS

Con le seguenti osservazioni si intende chiarire una domanda che ha occupato in modo crescente gli editori a partire dalla metà del secolo scorso, e che ha lasciato al contempo profonde tracce nella letteratura scientifica¹. Ai giorni nostri questa domanda non ha ancora ricevuto una risposta adeguata: perché e a che scopo si interessa la scienza della letteratura, e in particolare l'editorialistica, di «genesi del testo»? intendendo inizialmente il senso del termine a partire dal *common sense*. Si sarebbe portati a credere che la risposta sia a portata di mano, e che fondamentalmente ci si debba preoccupare solo di norme esecutive o di precisazioni. Ma la questione non è in realtà così semplice. La domanda relativa al significato di «genesi del testo», intesa come domanda fondamentale, deve essere forse di volta in volta nuovamente riformulata – e questo ha conseguenze. Poiché dal modo di rispondere a questa domanda (posto, dunque, che le si possa rispondere), dipendeva e dipende il luogo che può occupare la descrizione di una cosa come la «genesi del testo» nelle edizioni storico-critiche.

ROLAND REUSS (Università di Heidelberg) è cofondatore e Presidente dell'Institut für Textkritik (Istituto per la Critica testuale, ITK, Heidelberg). Curatore dell'edizione storico-critica brandeburghese di Kleist; dell'edizione storico-critica di Kafka; del periodico *TEXT-kritische Beiträge* (*Contributi di critica testuale*). Indirizzi di ricerca: teoria dell'edizione, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, romanticismo, Paul Celan, media digitali. [Traduzione di Lorenzo Boccafogli]

¹ Cfr. l'antologia a cura di Hans Zeller e Gunter Martens, *Textgenetische Edition*, Tübingen 1999; qui lo stato della discussione, riassunto con intenti sistematici: Klaus Hurlbusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens», pp. 7-51. Questo saggio costituisce una versione riveduta e ampliata di «Deutungen literarischer Arbeitsweise», *ZFDPh* (*Zeitschrift für deutsche Philologie* [Rivista di filologia tedesca]), 105 (1986), numero speciale, pp. 4-41.

Iniziamo il nostro percorso con un saggio in cui, forse come in nessun altro, si trovano raccolte le convinzioni (e i problemi) dell'allora in erba «genetica testuale» («Textgenetik»); si tratta dello studio di Friedrich Beißner intitolato «Hölderlins letzte Hymne», pubblicato per la prima volta nello *Hölderlin-Jahrbuch* del 1948-1949².

Questo testo, che al livello dei materiali si occupa soprattutto delle tracce autografe pubblicate da Beißner sotto il titolo di *Mnemosyne*, accoglie anche in forma riassuntiva quelle acquisizioni (trasmesse tramite la *Suttgarter Ausgabe*, soprattutto nella *Premessa* al volume I, 2) che per lungo tempo hanno sostenuto – e che, con tutte le differenze del caso, ancora oggi sostengono – le teorie degli studiosi di «genetica testuale».

A tal proposito è sorprendente il fatto che Beißner non esordisca con riflessioni che si riferiscano esclusivamente a materiali autografi. In prima istanza, invece, egli rivolge la propria attenzione al rapporto tra stampa e manoscritto. Tale attacco è sorprendente proprio perché nel caso di *Mnemosyne*, a differenza, per esempio, di *Brod und Wein* (risp.: *Die Nacht*) o dei cosiddetti *Nachtgesänge*, non esiste alcuna fonte a stampa, e al contempo il rapporto tra stampa e autografo circoscrive precisamente l'ambito nel quale la «genetica testuale» di allora mostrava il proprio punto debole dal punto di vista metodologico.

Relativamente all'edizione dei testi di Hölderlin, in una lettera datata 7 febbraio 1807, Leo v. Seckendorf aveva ammesso a Justinus Kerner di «aver comunque dovuto, seppur con estrema delicatezza, apportare qui e là cambiamenti al fine di poter fornire un senso»³. Questa dichiarazione permette a Beißner di indicare le difficoltà con le quali un editore di Hölderlin, in tali casi, si deve sempre confrontare. In primo luogo la contraffazione: «Se gli originali di stampa con i ritocchi di Seckendorf fossero ancora accessibili, sarebbe cosa semplice ristabilire il testo voluto dal

² *Hölderlin-Jahrbuch* 1948-1949, pp. 66-102; ristampato in Friedrich Beißner, *Hölderlin, Reden und Aufsätze*, Weimar 1961, pp. 211-46; da quest'ultimo testo le citazioni a seguire. Per quanto riguarda le intenzioni (ma non per quanto riguarda la reale modalità di procedimento), Beißner si riallaccia a Reinhold Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», *Euphoriön*, 25 (1924), pp. 629-62. Nonostante, per certi versi, si possa riconoscere in Backmann il «fondatore della moderna genetica testuale filologico-editoriale» (Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1], pp. 23 ss.), è stato Beißner che con la sua prassi editoriale ha reso popolare e abituale il pensiero della genetica testuale nella germanistica.

³ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke [= STA]*, a cura di Friedrich Beißner e Adolf Beck, 8 voll., Stuttgart 1943-1985, vol. VII, l. 2, p. 381. Nel *Musen Almanach für das Jahr 1807* furono pubblicate *Die Herbstfeier*, *Die Wanderung*, *Die Nacht*, nel seguente *Musen Almanach für das Jahr 1808*: *Pathmos*, *Der Rhein* e *Andenken*.

poeta». Il materiale a disposizione non fornisce questo – apparentemente radicale – mezzo di ricostruzione delle intenzioni dell'autore, e così spetta alla filologia il compito di identificare, senza conoscere gli originali di stampa, i luoghi che Seckendorf potrebbe aver variato.

Un po' laconicamente, con due frasi retoricamente raffinate ma necessarie alla spiegazione, Beißner pone in chiaro lo stato del problema – e, al contempo, *ad acta*. Nella prima frase, egli si riferisce esplicitamente a quella speranza che dovrebbe aver animato non solo le precedenti generazioni di filologi, ma anche alcuni ricercatori odierni nella loro tecnica di emendazione: «Dichiarare aggiunte di Seckendorf tutte le deviazioni da una stesura eventualmente ancora disponibile o da una copia provvisoria sarebbe un procedimento troppo semplice»⁴. In altre parole: secondo Beißner – e su questo ha ragione – è certo che nel caso singolo non si può dire nulla né a favore né contro la fedeltà del testo stampato sulla base degli abbozzi autografi o degli scritti in bella copia, seppur semidefinitivi, nel caso in cui le più recenti circostanze della messa a stampa non siano chiare (come, del resto, quasi sempre accade).

A questo punto resterebbero solo due modi possibili di affrontare il problema. O si rinuncia del tutto all'emendazione dei testi a stampa, causa la radicale manchevolezza delle possibilità di verifica (non si tratta qui, è opportuno rilevarlo, di casi come «nnd» o «nud», anche se l'argomentazione potrebbe proseguire), oppure si cerca di sviluppare altri criteri di intervento, che però non potrebbero mantenere i caratteri propri, nel senso qui inteso, di una «genetica testuale»⁵. Beißner non ha potuto, o non ha voluto, seguire uno dei due percorsi indicati, e così la sua seconda frase, concernente il rapporto tra stampa e manoscritto, lascia il problema appena abbozzato in una condizione di aporia: «Una messa a confronto dei testi a stampa con le versioni preparatorie manoscritte aiuta pur sempre, e non di rado, a stabilire l'originale voluto dal poeta, e in ogni caso favorisce una comprensione migliore»⁶.

Lontanissima dal poter indicare una via d'uscita dalla situazione descritta, la vaghezza della frase evita con un escamotage proprio quelle difficoltà che erano state mostrate in tutta la loro gravità. Tuttavia restano sempre aperte queste domande: quando, e precisamente in che mo-

⁴ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 211.

⁵ Il lemma è qui: interpretazione. Cfr. Roland Reuß, «Franz Kafka: "Erstes Leid"», *TEXT*, 1 (1995), pp. 11-20; Friedrich Jakob, «Noch einmal: Franz Kafkas "Erstes Leid"», *TEXT*, 2 (1996), pp. 137-8; Roland Reuß, «Franz Kafka: "Erstes Leid". Replik auf Friedrich Jakob», *ivi*, pp. 139-41.

⁶ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 221.

do, può un confronto di un'edizione *galleggiante* con uno scritto autografo aiutare a *fixare* l'originale inteso dall'autore? Per principio, è possibile? Ed è di fatto vero che il confronto tra stampa e manoscritto favorisce «in ogni caso una comprensione migliore» del primo?

Alla prima domanda Beißner non ha mai risposto (non ha voluto o non ha potuto); per quanto concerne la seconda, ha dato appoggio ad un'interpretazione che non tiene affatto conto della polivalenza del linguaggio poetico – le si pone di fronte inerme. Poco più tardi, di fatti, Beißner chiarisce ciò che reputa essere uno dei principali punti di vista ermeneutici della «genetica testuale»: «Al lettore, dunque, che si adopri a chiarificare l'impressione ricevuta nel primo, immediato approccio, e a fondare e approfondire la comprensione che ancora procede solamente a tentoni nel buio, capita spesso di trovarsi ad oscillare tra due possibilità di significato. Quanto spesso lo aiuta, in tale situazione, la consultazione e comprensione di un abbozzo!»⁷. La «genetica testuale» della tradizione beißneriana – e questa sua proprietà ci occuperà ancora – marca qui il luogo di una mancanza eclatante: manca cioè di una compiuta poetica del testo, la quale in questo caso permetterebbe di comprendere le polivalenze quali essenziali e integranti componenti dei testi poetici, e non più come difetti della «tessitura» («Textur») del testo, che potrebbero essere rimossi per mezzo dei «materiali preparatori» consultati.

Gli esempi che fornisce per tale condotta, nei «chiarimenti» della sua edizione, raggiungono un numero elevatissimo⁸, e hanno trovato largo seguito nella letteratura secondaria hölderliniana (ma sicuramente non solo in essa)⁹. Deve essere però chiaro che la descrizione della «genesì del testo» non offre fundamentalmente alcun aiuto per l'interpretazione di brani obbiettivamente ambigui (polivalenti) di testi pubblicati (o di ste-

⁷ Ivi, p. 212.

⁸ Un esempio tra tanti: l'interpretazione di Beißner dei vv. 50-1 [«dem / Gleich fehlet die Trauer»] della sua «terza versione» di *Mnemosyne*: «Il lutto (si tratta del portare il lutto, di coloro che nel verso 46 della seconda versione sono detti gli afflitti dal lutto) manca comunque a colui che non si è unito agli altri, e che ha suscitato l'indignazione degli dei [...]» (*STA*, vol. II, l. 2, p. 830). La difficoltà di Beißner con la costruzione delle frasi di Hölderlin, nelle quali non è mai possibile stabilire univocamente soggetto e oggetto (e proprio questo è un dato positivo), è qui, come al solito, palese (cfr. l'interpretazione di *Andenken*, vv. 56/57, *STA*, vol. II, l. 2, pp. 896 ss., dove dalla sintassi non è possibile capire se «die See» e «das Gedächtnis» siano rispettivamente soggetto e oggetto della proposizione).

⁹ Istruttive a questo riguardo sono le discussioni tra Bernhard Böschstein e Dietrich E. Sattler, documentate in *TEXT*, 1 (1995), pp. 146 ss.

sure in bella copia messe a disposizione). Tale assunzione, potrebbe essere proprio questo il caso, si basa su di una conclusione errata e su un'inconfessata debolezza della relativa teoria e pratica dell'interpretazione. La dimensione sintagmatica del testo, se oppone resistenza alla comprensione, non può essere semplicemente resa accessibile in modo paradigmatico.

Si può pure procedere oltre, e rivolgere questa critica a tutte quelle posizioni che presumono sia *necessario* per la comprensione dei testi il prendere visione della loro «genesi»¹⁰. Frasi che reclamano una validità generale, come – cito volontariamente una dichiarazione più recente, piuttosto accentuata, che può ben esprimere tale opinione – «L'intendimento del testo dipende in modo decisivo da quali visioni comprensive un interprete ottiene dall'analisi del procedimento poetico. Ciò può divenire a tal punto qualcosa di comprensivo, che un'esauritiva conoscenza del testo è possibile solo tramite l'inclusione della genesi del testo e delle varianti di questo»¹¹, reclamano certamente tale assunto, ma del peso della dimostrazione non si faranno quasi mai carico. Questi brani, che appaiono così chiari, implicano dunque la tesi, gravida di conseguenze, secondo cui per testi di cui si abbia un solo esemplare o che siano privi di versioni autografe, come *Der Findling* o *Der Zweikampf* di Kleist (per fare due esempi eclatanti), non sarebbe possibile alcuna «esaustiva conoscenza del testo», e perciò neanche, propriamente, qualcosa come una comprensione di esso. Ciò è apertamente insensato. Nessuna comprensione del testo, se veramente ne esiste una, è compromessa dall'inesistenza o dall'inaccessibilità di materiali preparatori o di abbozzi. Si potrebbe addirittura sostenere che la riuscita di un'interpretazione si attesti nel modo migliore laddove non abbia bisogno di appoggiarsi alla stampella della «genetica testuale».

La stessa cosa vale per tutti quei più recenti modelli, i quali, riflettendo specularmente il procedimento di Beißner, interpretano il rapporto tra materiali provvisori di un brano e brano medesimo nella forma della negazione determinata¹². Sono a tal punto circospetti da non ridurre

¹⁰ Cfr. «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214: «[...] quanto più profondamente può essere compreso un testo colto sul nascere, di quanto non lo si comprenda se lo si osserva nella sua versione definitiva e secondo il modo d'analisi tradizionale».

¹¹ Bodo Plachta, *Editionswissenschaft*, Stuttgart 1997, p. 99.

¹² Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, a cura di Georg Lasson, 2 voll., Hamburg 1932, vol. I, p. 36 [edizione italiana: *Scienza della Logica*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. I, pp. 47-8]: «Quel che risulta, la negazione, in quanto è negazione *determinata*, ha un *contenuto*. Cotesta negazione è un nuovo concetto, ma un concetto che è superiore e più ricco che non il precedente. Essa è infatti divenuta più ricca di

semplicemente la semantica di un testo finale a una funzione dei suoi materiali provvisori. E in opposizione alla tendenza di Beißner all'*identificazione* semantica, sottolineano che è possibile comprendere meglio il testo finale, *nella sua differenza specifica*, nel momento in cui lo si confronta con le sue versioni precedenti. Il criticato cortocircuito di testo e «genesi» resta però lo stesso.

Secondo l'esempio addotto, relativo alla polivalenza nel testo definitivo e alla chiarezza nel materiale provvisorio, si dovrebbe obiettare a tale concezione che il confronto mette allo scoperto precisamente la progressione poetica, secondo cui, tramite una variazione, si giunge ad una polivalenza fruttuosa. In tal modo si rileva, però, che lo sviluppo di una data polivalenza è già di per sé il compito dell'interpretazione del testo definitivo¹³, e che la polivalenza nella comprensione¹⁴ del testo assume validità anche senza alcuna conoscenza dei materiali preparatori. Ai fini della valutazione estetica o della spiegazione scientifica di un passo, nessuno ha la necessità di conoscerne i materiali provvisori. A tali fini è invece importante ricordare (ed ha un peso maggiore) che ogni determinato luogo di un testo poetico si rapporta negativamente non solo ai corrispondenti luoghi dei materiali provvisori, ma *tout court* (diciamolo tranquillamente: assolutamente) a tutte le altre possibilità di articolazione linguistica¹⁵. Qualcosa sta (veramente) al suo posto, e *tutto* il resto

quel tanto che è costituito dalla negazione, o dall'opposto di quel concetto. Contiene dunque il concetto precedente, ma contiene anche di più, ed è l'unità di quel concetto e del suo opposto».

¹³ Con interpretazione testuale si deve qui comprendere qualcos'altro da ciò che Beißner in «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214, chiama con sprezzo una trattazione «secondo il modo d'analisi tradizionale». Cfr., riguardo a ciò, Roland Reuß, «... / Die eigene Rede des andern». Hölderlins «Andenken» und «Mnemosyne», Basel-Frankfurt a.M. 1990, pp. 83-96.

¹⁴ Da distinguere dall'interpretazione articolata «concettualmente». L'ermeneutica, perciò, non è da confondersi con la teoria dell'interpretazione. L'ultima deve elaborare dei concetti, la prima una prassi che può anche essere priva di concetti (sebbene questi siano necessari per la sua elaborazione). Nei nuovi contributi alla «genetica testuale» che si occupano esplicitamente del problema della relazione tra testo e «genesi», la differenza tra interpretazione ed ermeneutica viene completamente ignorata (Cfr. Hurlbusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1] *passim*). Già con Schleiermacher la situazione era la stessa.

¹⁵ Detto diversamente: i testi non possono essere spiegati con gli strumenti della logica dell'essere. Cfr. le argomentazioni di Hegel in *Bestimmende Reflexion* (*Riflessione determinante*, cfr. nota 12, vol. II, p. 20; edizione italiana: vol. II, p. 23): «Nella sfera dell'essere, l'esser determinato o esserci era l'essere che aveva in lui la negazione, e l'essere era l'immediato terreno ed elemento di questa negazione, la quale era quindi essa stessa la negazione immediata. All'esser determinato o esserci *corrisponde nella sfera dell'essenza l'esser*

(tutto il resto possibile) non vi sta. Il confronto di una versione preparatoria con il luogo concreto di un testo definitivo, ad un primo sguardo un arricchimento della comprensione (*del testo*), limita quindi inutilmente questo punto di vista della negatività più generale¹⁶. Ed è solamente retorico postulare che la «genesi del testo» renda possibile mettere in discussione «l'inaudita pretesa»¹⁷ dell'integrità e dell'integralità, presente anche nel testo poetico più modesto¹⁸. Espresso altrimenti: la «genetica testuale» non sostituisce il compito filologico di imparare ancora una volta, e per ogni testo, la lingua che già sempre si crede di padroneggiare. Utilizzo più esteso di vocabolari.

Con un salto, senza mediazione, tramite uno straniante «ma», si apre per Beißner la via per parlare delle pure condizioni di trasmissione dello scritto autografo: «Ma non poche poesie sono deducibili solamente a partire dagli abbozzi, i quali, attraverso innumerevoli variazioni, si presentano ad un primo sguardo inestricabili»¹⁹. Il mutamento dell'angolo visuale, che dovrebbe fornire alla pratica della «genetica testuale» una seconda legittimazione, è al contempo un rovesciamento. Seguendo l'interpretazione di Beißner, così come nel caso sopraccitato al testo pubblicato mancavano proprio i manoscritti, qui agli abbozzi conservati manca il corrispondente testo pubblicato. Lo studio della «genetica testuale» mette in questo modo l'editore, secondo Beißner, nella condizione di dover portare a compimento l'incompiuto, e di dover ricondurre lo stato di aggregazione degli abbozzi alla condizione di sviluppo lineare del testo stampato. In questo modo, per ogni nuova edizione,

posto. Questo è anch'esso un esser determinato, ma il terreno suo è l'esser come essenza, o come pura negatività. È una determinazione o negazione non come tale che è, ma immediatamente tolta».

¹⁶ Lo stadio iniziale rappresenta, detto in termini molto generali, solo una piccola parte di negatività presente ad un qualsiasi punto del testo poetico.

¹⁷ Paul Celan, *Gesammelte Werke*, a cura di Beda Allemann und Stefan Reichert, 5 voll., Frankfurt a.M. 1983, vol. III, p. 199.

¹⁸ Qui sorpassa il segno, in particolare, la *critique génétique*, elaborata teoreticamente in Francia e ricca di seguito nella prassi editoriale. Cfr. ad esempio Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften, Einführung in die «critique génétique»* (Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien 1999), p. 27: *L'avant-texte* «mina alle basi», seguendo l'autore, «la finora intoccabile "autorità" del testo, poiché questo viene retrocesso al livello di una condizione tra altre». Anche se, come si evince, tale rappresentazione emana una forte capacità d'attrazione, i grandi testi della tradizione non faranno un tale favore alla «genetica testuale», alla *critique génétique*.

¹⁹ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), pp. 221 ss.

viene varcato il Rubicone dell'arroganza, poiché questo processo non è solamente, come Beißner poco più avanti scrive²⁰, un «con-poetare» («Mitdichten»), bensì, in primo luogo, un «pre-poetare» («Vordichten»); e ci si può solo meravigliare di fronte alla naturalezza con cui i filologi della generazione beißneriana²¹ si siano accinti a produrre testi che non erano (per intero o per parte) andati perduti (*ri-costruzione*), ma che addirittura non erano mai esistiti prima (*costruzione*).

È sufficiente osservare discipline correlate per notare quanto tale pre-azione sia strana. Uno storico dell'arte che si fosse occupato di William Turner per tutta la sua vita, si renderebbe ridicolo qualora, dall'alto della sua esperienza, si mettesse a dipingere quadri a olio completi sulla base degli schizzi di Turner, e poi li presentasse non come proprie abborracciature, ma come opere dello stesso Turner. Oppure, nel caso di progetti musicali: i conosciuti completamenti della decima sinfonia di Gustav Mahler e di *Lulu* di Alban Berg, o ancora il completamento dell'*Incompiuta* di Franz Schubert, si presentano come costruzioni problematiche indirizzate agli scopi pragmatici dell'esecuzione, non come autonome *Opere* complete di Mahler, Berg o Schubert; ma soprattutto nessun musicologo rispettabile giungerebbe all'idea di accogliere le partiture costruite (non *ri-costruite*) in un'edizione critica. *Sotto l'aspetto scientifico* non c'è un qualcosa da ricavare da abbozzi e progetti che si collochi *materialmente* al di là di essi. Tentando qualcosa del genere si produce artigianato, se si ha fortuna poesia – forse, a volte, anche piuttosto buona²². Ma in questo caso non si tratterebbe più della poesia dell'autore editato, ma di un discorso proprio (e di nessun altro).

Uno degli aspetti fino ad oggi meno osservati del progetto beißneriano è il fatto che egli tenta costantemente di suffragare la necessità del suo approccio di «genetica testuale» ad Hölderlin tramite una citazione da Goethe. Questo valeva forse negli anni Quaranta, innanzitutto per giustificare il fatto che una tale fatica dovesse essere dedicata alla rappresentazione di un lascito, del quale molti contemporanei supponevano

²⁰ Ivi, p. 214. Cfr. il luogo canonico nella *Prefazione* alla *STA*: «Non è indifferente, per la vera comprensione di un'opera d'arte, il fatto di sapere e considerare profondamente dopo quante possibilità tentate e soppesate si costituisca quella forma che è apparentemente l'unica possibile e ovvia, e *il trattamento vivente del diveniente, che procede insieme e con-poeta*, è spesso più giusto e più fruttuoso dello smembramento estetico dell'essente» (*STA*, vol. I, l. 2, corsivi miei).

²¹ E anche della successiva. Cfr. ad esempio i tre volumi della *Hölderlin-Ausgabe* di Jochen Schmidt, editi per il Deutscher Klassiker Verlag.

²² Cfr. Beißner.

scaturisse da un cervello più o meno ottenebrato. E cosa di più suggestivo, per realizzare tutto ciò, del riferimento ad un «testimone della corona» la cui sagacità *in poeticis* era indiscussa? La citazione goethiana²³, impiegata da Beißner continuamente e al di fuori di ogni contesto, prelevata da una lettera di Goethe a Zelter del 4 agosto 1803: «Le opere d'arte e quelle di natura non vengono conosciute quando sono ultimate; le si deve catturare nell'atto del sorgere per poterle, in qualche misura, affermare»²⁴, ha avuto per Beißner, accanto e al di là di quello contenutistico, un aspetto strategico. Quando Beißner scrive che questo detto vale «in modo del tutto particolare per le tarde poesie di Hölderlin»²⁵, in quel momento attacca – apparentemente con successo – il principe weimariano dei poeti, insospettabile di qualsivoglia assurdità, al carretto filologico con il quale Hellgrath prima, lui poi, hanno cercato di riabilitare la tarda poesia hölderliniana, e al contempo di legittimare il proprio lavoro scientifico. La forza suggestiva della citazione ha alleggerito la mediazione sociale dell'iniziativa scientifica, ha dispensato dal lavoro del concetto e ha anche protetto, del resto, il procedimento editoriale.

Se ci si dà pena di cercare più precisamente in quale contesto di pensiero la discussione filologica della «genesì del testo» si collochi tramite la citazione da Goethe, si giunge ad occuparsi, non per niente, dei pensieri goethiani riguardo al concetto della considerazione genetica («genetische Betrachtung»). Essi si trovano espressi nel modo più conciso in una piccola, frammentaria annotazione che la *Weimarer Ausgabe* raccoglie sotto le *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* del 1795²⁶. Il progetto contiene in primo luogo una tipologia dei naturalisti, che Goethe schizzò tenendo presenti le principali domande nei diversi indirizzi di ricerca, con l'intenzione di completarla²⁷. Essa differenzia quattro tipi di ricercatori:

1. Coloro che utilizzano, che cercano ed esigono l'utile, sono i primi che abbozzano il campo della scienza e allo stesso modo afferrano ciò che è pratico; la coscienza dovuta all'esperienza dà loro sicurezza, il bisogno una certa ampiezza.

²³ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 212; cfr. *STA*, vol. I, l. 2, p. 318.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke* [= *WA*], edito per conto della Granduchessa Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, vol. IV, l. 16, pp. 265 ss.; Beißner ne modifica palesemente l'interpunzione.

²⁵ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 212.

²⁶ *WA*, vol. II, l. 6, pp. 300-11.

²⁷ «In tutti gli sforzi scientifici bisogna rendersi conto che ci si troverà in queste quattro regioni» (ivi, pp. 302 ss.).

2. Gli assetati di sapere hanno bisogno di uno sguardo tranquillo, libero dall'interesse personale, una curiosità inquieta, un intelletto lucido, e stanno sempre in relazione a quelli; elaborano anche in senso solamente scientifico ciò che trovano.
3. I contemplatori già si comportano in modo produttivo, e il sapere, nel momento in cui si accresce, esige senza accorgersene la contemplazione, e poi dall'interno di questo si innalza; e per lo stesso motivo per cui i sapienti benedicono e si fanno il segno della croce di fronte all'immaginazione («Imagination»), essi devono, quando meno se l'aspettano, chiamare in aiuto la facoltà («Einbildungskraft»).
4. Coloro che tutto abbracciano («die Umfassenden»), che potrebbero esser detti in un senso più orgoglioso i creatori, si comportano nel modo più produttivo di tutti; dal momento in cui procedono innanzitutto dalle idee, essi esprimono già l'unità del tutto, e dunque è la natura che deve, per così dire, conformarsi a quest'idea²⁸.

La tesi di Goethe è qui che la considerazione genetica media tra il sapere e la contemplazione, e per questo gioca un ruolo particolare nella scienza, poiché: «È evidente che nei nostri discorsi ci soffermeremo per lo più sui confini della seconda e della terza regione; ci muoveremo con coscienza dall'una all'altra»²⁹. L'assunto fondamentale – e già qui si mostra che la posizione di Beißner non si lascia, dal punto di vista della teoria della scienza, ricondurre a quella di Goethe – concerne ciò che Goethe definisce «cosa sorta» («entstandene Sache») ³⁰. Essa è già presente in sé, e come tale si offre alla «considerazione genetica»; non viene (ri-)costruita da essa³¹.

Ciò che in essa interessa a Goethe è un movimento diretto non in avanti, ma all'indietro: «Quando vedo dinnanzi a me una cosa sorta, ne ricerco l'origine (“Entstehung”) e misuro il percorso a ritroso, tanto quanto posso, così mi accorgo di una serie di gradi che non posso vedere uno accanto all'altro, ma che devo richiamare alla mente, attraverso la memoria, come un ideale interezza»³². Tramite il riferimento al noto assioma «natura non facit saltus»³³, e al concetto della costanza di una sem-

²⁸ Ivi, pp. 301 ss.

²⁹ Ivi, p. 303.

³⁰ *Ibid.*

³¹ In tal modo risulta chiaro che l'affermazione «Le opere d'arte e le opere di natura non si possono conoscere quando sono ultimate» non si riferisce a prodotti che mai *diverranno* completi, e che dovrebbero in prima istanza venir «conquistati». Punto di partenza della tesi di Goethe sono oggetti la cui figura ormai formata può essere osservata (dunque non: intravista).

³² WA, vol. II, l. 6, pp. 303 ss.

³³ Compare in una posizione centrale nella modernità presso Carl von Linné, *Philo-*

pre più affinata formazione di intervalli³⁴, Goethe cerca di rendere plausibile il fatto che si possa passare dall'osservazione di ciò che è divenuto alla «contemplazione di un diveniente»: «All'inizio tendo ad immaginarmi determinati stadi; ma poiché la natura non fa salti, sono alla fine costretto a contemplare come un intero la serie di un'ininterrotta attività, togliendone ciascuna singolarità senza distruggerne l'impressione»³⁵. La contemplazione che per tal via si presenta si situa naturalmente, come Goethe nota alludendo a Kant, al di là di ogni esperienza: «Pensando ai risultati di tali tentativi, allora si vede che alla fine l'esperienza deve cessare, la contemplazione di un diveniente deve fare la sua entrata, e in fine l'idea deve essere espressa»³⁶. Questa idea che deve essere espressa non è evidentemente né l'oggetto, cioè il prodotto, né il processo tramite cui il prodotto è emerso, bensì entrambe le cose insieme.

L'immediata obiezione al collegamento di Beißner con la «considerazione genetica» goethiana, che cioè Beißner abbia, in modo inaffidabile, riferito ad opere d'arte rappresentazioni della conoscenza della natura – vorrei ricordare soltanto il discorso sulle «parole-germoglio» («Keimworte[n]») ³⁷ –, si potrebbe in ogni caso sollevare contro lo stesso Goethe, poiché Goethe nomina in un solo istante prodotti di natura e prodotti di cultura, e non solo nella lettera a Zelter del 1803, continuamente citata da Beißner. Ancora prima di addurre «l'esempio della metamorfosi degli insetti come opera della natura»³⁸, egli inserisce in rilievo nel frammento del 1795 «l'esempio di una città come opera dell'uomo»³⁹. Nondimeno, da questo punto di vista – Goethe avrà probabilmente pensato a Roma –, non si potrà passare con tanta leggerezza ad un'opera d'arte singolare,

sophia Botanica (Stockholm 1751, nr. 77). Cfr. però già in Aristotele, *Historia animalium*, l. 8, sez. 1., righe 588 b 4 ss.; *De partibus animalium*, l. 4, sez. 5., righe 681 a 12 ss.

³⁴ «Suddivisione in momenti più lunghi. / Ricerca di una [suddivisione, *N.d.T.*] più fine. / Ricerca di ancor più numerosi punti intermedi» (WA, vol. II, l. 6, p. 304).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cfr. «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214: «Come prima cosa il poeta suddivide in grandi spazi intermedi alcuni motivi o locuzioni sulla pagina – *parole-germoglio* (“*Keimworte*”), dalle quali più tardi cresce la fertile strofa. E questa crescita avviene in modo tale da colmare di gioia nel profondo del cuore l'interprete del manoscritto che procede con esso e con-poeta: se lo spazio lasciato libero si dimostra troppo piccolo, e così le ultime parole-germoglio vengono ricoperte dal progetto in crescita, e più oltre, sotto, devono essere ricollocate insieme a nuove parole-germoglio in via di sviluppo, e talvolta devono essere addirittura ripetute una seconda volta». Fa caldo ai tropi(ci) e nelle regioni subtropicali (sub-tropi).

³⁸ WA, vol. II, l. 6, p. 304.

³⁹ *Ibid.*

creata da un uomo singolo. Ma indipendentemente da ciò, come già rilevato, il concetto goethiano della «considerazione genetica» non si estende al compimento di qualcosa che si offrirebbe incompleto come base dell'osservazione⁴⁰. Le domande sollevate da Goethe nel seguito, se «ciò che c'è (“das Vorhandene”) si sviluppa da un seme originario? O se invece, secondo legge, determinati elementi primi non vengono trasformati e ri-formati»⁴¹, sono già problematiche nell'osservazione della natura, per tacere dell'estetica, e (eh già) della sua sottodisciplina, la filologia. La teleologia resta retrospettiva nella sua recessione dal *telos* raggiunto e al contempo ancora dinnanzi, e per questo di fatto *ricostruttiva*.

Un procedimento filologico che pretenda, a partire da un abbozzo, di costruire un testo mai esistito, non si potrà richiamare a Goethe. E sarà sempre minacciato dal pericolo che può essere dedotto in negativo dalla caratterizzazione positiva che Goethe dà di «coloro che abbracciano tutto»: «dal momento in cui procedono innanzitutto dalle idee, essi esprimono già l'unità del tutto, e dunque è la natura che deve, per così dire, conformarsi a quest'idea»⁴². È sufficiente porre la parola «abbozzi» al posto della parola «natura», per vedere quanto sarebbe inadatta un'applicazione della posizione goethiana alla filologia editoriale.

La più pesante (e nient'affatto nuova) obiezione ad un tentativo di costruzione genetica di testi sulla base degli abbozzi è stata però sino ad ora solamente delineata. È in un modo molto più radicale che i testi non si formano secondo il modello delle piante, poiché i mutamenti nel corso della loro produzione si devono solo di rado ad una serie di regole immanenti. Proprio al contrario, essi risultano da interventi rispetto a cui i processi di crescita naturale sono solo apparenti. Per loro natura, questi interventi non sono derivabili dal resto, pena il negare che l'autore possa apportare modifiche *liberamente*. Il riconoscimento di questa libertà implica però la comprensione del fatto che in ogni momento e ad ogni passo ciò che è stato precedentemente scritto e stabilito possa essere mutato *completamente* nell'espressione e anche nel significato, non solo nel dettaglio⁴³. *Scriptura facit saltus*. E la tradizionale osservazione

⁴⁰ Sull'esempio della città: la scienza che sostiene la «considerazione genetica» è l'archeologia, non la pianificazione urbanistica.

⁴¹ WA, vol. II, l. 6, pp. 304 ss.

⁴² Ivi, p. 302.

⁴³ Deve essere detto più precisamente che le modifiche nel dettaglio non sono mai *solamente* modifiche nel dettaglio. Esse stanno in un rapporto di mediazione con la totalità del progetto.

di processi di «genesi del testo» deve buona parte della sua attrattività proprio a questa circostanza. Il pensiero di una teleologia immanente come modello di spiegazione è perciò fuori discussione (questo non significa che gli abbozzi non possano «migliorare» nel corso del tempo, ma che non *deve* essere necessariamente così, e se talvolta ciò si verifica, è perlopiù perché una regola viene infranta, non seguita). Per questo motivo, nel trattare manoscritti, è molto più appropriato *descrivere* ciò che di volta in volta *scaturisce*, che non (cercare di) *spiegare* come da essi *emergano* i testi risultanti (o come questi ultimi potrebbero emergere dai primi). Il problema dell'idea che i testi *si sviluppino* nella loro «genesi» sta nel pronome riflessivo utilizzato. Esso presuppone un'identità tutt'altro che indiscutibile⁴⁴.

Se è vero (1.) che la «genetica testuale» – per formulare la cosa nel modo più incisivo possibile – non fornisce alcun chiarimento interpretativo *supplementare* per i testi definitivi, allora non è neppure necessaria per la comprensione di testi poetici; se è vero (2.) anche che i tentativi di comporre testi finali o testi di lettura per mezzo di (pseudo-)sillogismi genetici sono tutti quanti (come potrebbe dire Kant) in esubero («überschwenglich»)⁴⁵, allora si pone nuovamente la domanda su che cosa esatta-

⁴⁴ Colpisce che un approccio così ambizioso, ma purtroppo arenatosi, come quello di Beda Allemann (cfr. Rolf Bücher, «Beda Allemann über Textgenese», in *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Axel Gellhaus zus. m. Winfried Eckel, Diethelm Kaiser, Andreas Lohr-Jasperneite u. Nikolaus Lonsa [a cura di], Würzburg 1994, pp. 327-38) sostenga proprio qui la riflessione: la «nascita della poesia», «che è già un *movimento della poesia*, una realizzazione e un processo di constatazione letterario e poetico, in relazione, in primo luogo, al non detto che la precede, vale a dire il concetto poetico, è un processo provocato e azionato dal poeta [...]» (pp. 336 ss.). Cfr. anche: «Da pensare sarebbe piuttosto un modo del trovare-se-stesso del testo poetico-letterario» (p. 338).

⁴⁵ Perché condizionati da uno scambio di livelli. Per l'uso della parola in Kant cfr. Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*, 4 sezioni. Finora pubblicati: 29 voll., a cura dell'Accademia prussiana delle scienze (voll. 1-22), dell'Accademia tedesca delle scienze di Berlino (vol. 23) e dell'Accademia delle scienze di Göttingen (a partire dal vol. 24) (Berlin, dal 1902 in poi), III 414 (KrV 1787) [edizione italiana: I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, a cura di Pietro Chiodi, Torino, UTET, 1967, p. 495]: «Come sarà possibile, infatti, che sia data un'esperienza tale da adeguare l'idea, quando l'incongruenza con l'esperienza è proprio ciò che caratterizza l'idea? L'idea trascendentale d'un essere originario, necessario, onnisufficiente, è di una così smisurata grandezza, di una sublimità così al di sopra di ogni realtà empirica, sempre condizionata, che, per un verso, non sarà mai possibile trovare nell'esperienza una materia sufficiente a riempire un concetto siffatto, e per l'altro si andrà sempre brancolando nel condizionato, in una ricerca perpetua e vana dell'incondizionato, di cui nessuna legge di sintesi empirica sarà mai in grado di offrirci né un esempio né il minimo segno».

mente fornisca l'indagine della «genesi del testo»; all'editorialistica in particolare e alla scienza della letteratura in generale. Prima che io, nuovamente prendendo le mosse dalla posizione di Beißner, mi occupi più da vicino di questa domanda, vorrei di nuovo ritornare, pur se frammentariamente, su un problema appena abbozzato, per lo più rimosso dagli studiosi di «genetica testuale»; o che, quand'anche riceve un trattamento dettagliato, non viene articolato in modo sufficientemente preciso.

Se è vero che la «genesi del testo» («Textgenese») significa genesi *del* testo («Genese des Textes», in entrambi in significati del genitivo), allora non ha molta importanza concentrarsi su spiegazioni del concetto di «genesi» quando allo stesso tempo il concetto di «testo» resta completamente indefinito⁴⁶. È possibile che in questa dimenticanza si esprima una buona parte di rassegnazione di fronte ai numerosi, naufragati tentativi di stabilire il concetto di «testo». Ma la rassegnazione non è di certo un comportamento scientificamente richiesto. Precisamente, la difficoltà consiste qui nel fatto che tutte le posizioni che comprendono la genesi del testo come *autogenesi*, e che con questo (cosa che non è assolutamente ovvia) intendono il rapporto degli abbozzi con il testo compiuto – che lo vogliano oppure no –, assumono implicitamente la già criticata ipotesi naturalizzante dei processi produttivi. Il testo non è inteso qui solamente come il prodotto finale e sostanziale del processo di formazione, ma è allo stesso tempo movimento autonomo, sulla via del giungere-a-se-stesso attraverso i *suo*i abbozzi. Riguardo a ciò, non mi disturba tanto il fatto che questa assunzione contenga un certo hegelismo, quanto piuttosto che si tratti di un cattivo hegelismo: la distruttività e la produttività degli interventi non derivabili che di volta in volta

⁴⁶ Ciò risulta particolarmente evidente nel caso del brano di Beda Allemann citato in nota 44. Allemann parla esplicitamente «dell'elaborazione di una disciplina alla quale vorrei dare il nome di genetica testuale» (p. 330). Cfr. anche la formulazione enfatica che segue, p. 334. La citazione di Goethe fatta da Beißner viene citata affermativamente come programma che finora non è stato adempiuto (p. 329). Purtroppo Allemann e i suoi alunni non hanno sviluppato il concetto di «genetica testuale» abbastanza da poterlo definire in modo differente e contrapposto a quanto comunemente concepito. È significativo che il testo pubblicato postumo da Bücher contenga soprattutto definizioni di tipo negativo, che spiegano che cosa *non* deve essere compreso sotto la denominazione di «genetica testuale». Cfr. anche il saggio di Axel Gellhaus, «Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung», nel testo da lui pubblicato insieme a Winfried Eckel, Diethelm Kaiser, Andreas Lohr-Jasperneite u. Nikolaus Lohse, *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg, 1994, pp. 11-24; e nel testo, sempre di Gellhaus, *Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik*, ivi, pp. 311-26. Il problema logico-concettuale di questo saggio è che in esso ci si preoccupa di comprendere concetti derivati, mentre non si è ancora arrivati ad una vera definizione del concetto fondamentale e generale (qui: testo).

si presentano – e che possono solo essere interpretati come interventi di un soggetto vivente in una «tessitura» solamente virtuale – sono qui già dall'inizio inghiottiti dal concetto, e non possono più essere descritti nella loro individualità. A partire da qui si lascerebbe supporre che il concetto di genesi del testo (questa volta senza virgolette) verrebbe probabilmente conservato in modo migliore laddove *all'interno* di un testo definitivo (cioè *togliendo* qualsivoglia lavoro preparatorio), nel movimento autoreferenziale proprio dei testi poetici⁴⁷, si costituiscono senso e significato di un testo individuale: movimento autonomo del testo («Selbstbewegung des Textes»)⁴⁸. Rimane in ogni caso la domanda su che cosa sia propriamente la genesi del testo, di che cosa si occupino coloro che la praticano, e quale potrebbe essere il significato del loro operare – e tale operare ha senz'altro un significato.

Quanto detto fin qui dimostra che io non assumo affatto un concetto allargato di testo, il quale veda negli abbozzi una parte costitutiva di un «megatesto» («Megatext») (testo come somma di sé più tutti gli abbozzi)⁴⁹. A tale allargamento sono connesse tante e tali inconsistenze logi-

⁴⁷ Cfr. Reuß, «... / Die eigene Rede des andern», (nota 13), pp. 50-5.

⁴⁸ Il movimento immanente ai testi poetici (la loro *vita*) è generalmente minimizzato da quegli editori che continuano a porre un forte accento sulla rappresentazione della «genesi del testo». Cfr. solamente, *pars pro toto*, Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», (nota 2), p. 638: «È la spiegazione della formazione a dare all'apparato un suo proprio valore nei confronti della stampa del testo, in modo tale che se essa riesce nel modo corretto, ne consegue una maggiore importanza del primo rispetto alla seconda. Non tanto per le dimensioni, poiché i manoscritti di un poeta hanno sempre avuto un valore maggiore rispetto alle ultime pubblicazioni delle sue opere (è chiaro che le ultime pubblicazioni sono infatti dei compromessi, come tutto ciò che è arrivato a una conclusione. Essi sono il volto che il poeta vuole mostrare all'opinione pubblica, invece è nei manoscritti, in ciò che è più lontano dalla versione ultima dell'opera che si cela il vero volto del poeta). Ma soprattutto perché il vivente divenire permette di rivolgere sguardi più in profondità di quanto non faccia il già divenuto, l'impietrito». Cfr. la citazione di Beißner nella nota 20. Ma i testi non sono qualcosa di immobile, e neppure qualcosa di morto (come potrebbero avere valore, altrimenti?). «Divenire» e «sostanza» sono da ritrovarsi in essi in eguale misura – nel modo a loro più proprio.

⁴⁹ Presentato nel modo forse più deciso da Siegfried Scheibe, *Zum editorischen Problem des Textes*, in *ZFDPh*, 101 (1982), numero speciale, pp. 12-28. Qui Scheibe definisce inizialmente il testo come «processo storico» (p. 14) e verso la fine della sua argomentazione arriva alla conclusione che «il "testo" unico, fisso e definitivo di un'opera non esiste. Il "testo" di un'opera è costituito più che altro dalla somma delle varie stesure, fissabili in modo storicamente preciso, che di volta in volta si trasmettono all'opera. Queste stesure sono ciò che, in senso editoriale, viene definito "testo" di un'opera» (p. 22). Cfr. anche ivi, p. 28, le *Definitionen* I e II.

che, che una qualsivoglia costruzione teorica capace di racchiuderle non gioverebbe in alcun modo⁵⁰. Ai fini dell'illustrazione del problema del quale si occupa il presente saggio mi pare significativo tracciare un confine netto tra testo e abbozzo⁵¹. Tale confine corrisponde normalmente, nella prassi, a quello tra manoscritto e stampa, anche se la differenza tra questi non è totalmente identica alla precedente. Manoscritti che siano conservati in bella copia (*idealiter* senza qualsivoglia modifica) hanno nel modo più assoluto lo statuto di testi, e sono in ciò paragonabili ai testi a stampa. Se si fa una lista delle condizioni minime⁵² che devono essere soddisfatte per poter definire un prodotto letterario «testo poetico», a queste sicuramente appartengono la stringente linearità delle serie basilari di segni e lettere⁵³, l'esistenza di un certo inizio, una certa metà e una certa fine, e, in modo correlativo, il fatto che tutto ciò che è inserito

⁵⁰ Già in altri luoghi ho rilevato che le *Definitionen* di Scheibe sono circolari (i testi vengono spiegati come stesure di testi e *vice versa*; cfr. Roland Reuß, «“Michael Kohlhaas” und “Michael Kohlhaas”. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst», *BKA II/1*, Berliner Kleist-Blätter 3 [Basel-Frankfurt a.M. 1990], pp. 3-43). È particolarmente difficile comprendere come si riesca ad affermare, se un «definitivo “testo” di un'opera non esiste» (cfr. nota 49), che la caratteristica delle «stesure» sia che «esse sono riconducibili l'una all'altra attraverso un'identità testuale, e l'una dall'altra distinguibili attraverso le varianti testuali» (Scheibe, *Zum editorischen Problem des Textes*, [nota 49], p. 28). La struttura concettuale delle *Definitionen* di Scheibe è talmente confusa che ogni tentativo di metterle a confronto con altri approcci di teoria testuale non è potuto riuscire (cfr. Gunter Martens, «Was ist – aus editorischer Sicht – ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie», in *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Siegfried Scheibe, Christel Laufer (a cura di), Berlin 1991, pp. 135-56).

⁵¹ Qui non si tratta di opporre una cosa all'altra, come non di rado hanno fatto la «genetica testuale» da una parte e i suoi reazionari antagonisti, quali per esempio Karl Konrad Polheim, dall'altra (cfr. la sua polemica «Ist die Textkritik noch kritisch», in *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistiktages 1984*, Georg Stötzel (a cura di), 2 voll., Berlin-New York 1985, vol. II, pp. 324-36. Testo e bozza sono, dal punto di vista del genere, due cose differenti, e necessitano di due differenti metodologie di osservazione e descrizione. Non sono da ricondursi l'una all'altra. Per questo è solamente una valutazione superficiale assumere che la «genetica testuale» può relativizzare il testo (o l'opera) (così Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1], p. 11 e altrove). Che autori recenti, nelle loro affermazioni esplicative riguardo alla propria produzione, pongano l'accento sull'atto dello scrivere, è un fatto storico, ma ciò non significa niente per la relazione concettuale alla base (e non significa che «alla genetica testuale come tale venga riconosciuta dagli autori una particolare importanza», ivi, p. 14 – *μετάβαρις εἰς ἄλλο γένος* e sogno del «genetico testuale»).

⁵² Cfr. Reuß, «... / Die eigene Rede des andern», (nota 13), p. 357.

⁵³ Questo è un presupposto per qualcosa come il testo in quanto tale (indipendentemente dal suo carattere poetico). Naturalmente con esso non viene stabilita alcuna linearità del processo di lettura, per tacere di una linearità del processo di comprensione.

in un testo poetico sia *al suo posto* e che nulla possa venire sostituito (esclusione della combinatoria paradigmatica)⁵⁴. L'ovvia obiezione, secondo cui il Moderno – iniziando con Cervantes o Sterne, per nominare solo gli autori più eminenti – conosca testi che non si attengono più a queste condizioni, è un'obiezione che si lascia facilmente confutare. Proprio i testi che si rapportano criticamente alle condizioni minime sopracitate perderebbero la loro sagacia se allo stesso tempo, tacitamente, non le riconoscessero.

In ultima istanza è la circostanza originaria dell'enunciazione a viva voce propria dei testi stessi, non solo poetici ma in genere, ad essere responsabile delle sopraelencate caratteristiche dei testi poetici⁵⁵ – e ci si può spingere sino al punto di considerare, anche al giorno d'oggi, la possibilità di una lettura a viva voce all'interno di una sequenza come uno dei momenti portanti di ogni produzione di testi poetici. In particolare, la stringente linearità della serie di segni è un risultato diretto del discorso orale, così come il principio secondo cui tutto all'interno di un testo poetico sta esattamente al suo posto si riferisce direttamente al fatto che in corrispondenza di una determinata unità di tempo può essere detta solo e soltanto una cosa (e non un'altra). La correlazione immanente di principio, metà e fine, pienamente descritta per la prima volta da Aristotele⁵⁶, si profila su questo sfondo come una possibilità di porre te-

⁵⁴ La definizione generale di Leon Battista Alberti, secondo cui la bellezza sarebbe «l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio» (Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* [tradotto da Max Theuer; Wien und Leipzig 1912], p. 293 [edizione italiana: Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, trad. it. di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1989]), già da sé esprimeva l'aspirazione dell'arte o (se si preferisce) la premessa euristica di ogni interpretazione di opere d'arte. Soprattutto la *critica* delle opere, anche di quelle moderne, non vi può rinunciare.

⁵⁵ Nell'antichità è evidente la relazione che intercorre tra testo e lettura ad alta voce attraverso la funzione del dettare: «tra le fasi che si susseguono nella stesura di un'opera letteraria, particolare importanza viene assegnata a quel quadro complesso che fuoriesce dalla differenza tra un dettato e la scrittura autobiografica di un testo letterario, sia che esso sia di poesia, sia che sia di prosa. Un esame delle testimonianze dirette ed indirette mostra chiaramente che nell'antichità il dettato ricoprì sempre un ruolo più importante delle scrittura di propria mano». Tiziano Dorandi, «Tradierung der Texte im Altertum; Buchwesen», in Heinz-Günther Nesselrath (a cura di), *Einleitung in die griechische Philologie*, Stuttgart-Leipzig 1997, pp. 3-16: 4. A tal proposito è importante ricordare che la lettura a bassa voce è nella nostra cultura una prestazione culturale relativamente tarda; cfr. Paul Saenger, «Silent Reading. Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 13 (1982), pp. 367-414.

⁵⁶ Aristotele, *Poetica*, 7, 1450 b 27 ss.

stualmente un contrappeso al dominio unico del discorso lineare⁵⁷, e di uscire dalla successione puramente temporale di più piccole unità di discorso attraverso figure di riflessione – esse sono già poste tramite la forma più esteriore⁵⁸.

Paradossalmente la stampa non ha annullato alcunché di questo abbozzato concetto di testo, che è legato al discorso orale. Al contrario: i caratteri mobili ricorrenti, regolati dalla matrice, la regolarità della successione delle linee, hanno posto maggiormente in rilievo la linearità di questo tipo di linguaggio scritto, e ogni carattere, così come ogni spaziatura, ha ricevuto il suo posto assegnato già nel testo in rilievo, cioè prima della stampa. Ciò che deriva dal processo di stampa pretende così già dalla sua apparenza, e a ragione, lo statuto di testo. Allo stesso modo la produzione meccanica del testo e la sua comparsa nel medium tecnico rendono ancora più evidente il fatto che il testo è di certo connesso ad un mezzo di notazione, non però ad uno *in particolare*, coniato individualmente. Il testo è, per così dire, apografo *in base alla struttura*⁵⁹. Poiché esso, coscientemente o meno, è in ultima istanza scritto in modo tale da trascendere nell'esposizione del discorso; non è legato inseparabilmente a nessun medium, ma può prender forma in diversi modi. Se io rendo il *Werther* di Goethe in caratteri Oktav, Fraktur, in Doudez o Antiqua, se lo pongo in nero su bianco o giallo su blu, il *testo* rimane (si spera) *lo stesso*.

La stessa cosa non vale in alcun modo per gli abbozzi manoscritti stessi di proprio pugno dall'autore. Proprio cercando il testo, in essi risulta abrogata la legge della successione lineare, la quale domina invece il testo nel suo lato esteriore⁶⁰. In essi ci possono essere scritte sopra e sotto,

⁵⁷ Cfr. Reuß, «... / Die eigene Rede des andern», (nota 2), pp. 53 ss.

⁵⁸ Questo complesso è stato discusso da Hölderlin sotto il titolo di *Identità materiale*: «Il materiale deve essere dunque suddiviso, l'impressione generale mantenuta fino all'arresto, e l'identità diventare una tensione d'allontanamento da un punto all'altro (interrotta da punti di quiete), in cui l'impressione generale si presenta dunque in modo tale che il punto d'inizio e il punto intermedio e il punto finale stanno nella più interna delle relazioni, così che nella risoluzione ritorna indietro (il punto iniziale e) il punto finale sul punto iniziale, e questo su quello intermedio». (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* [= *FHA*]. *Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Dietrich E. Sattler u. a., Basel-Frankfurt a.M. 1976, p. XIV [a cura di Wolfram Groddeck e Dietrich E. Sattler], p. 257.)

⁵⁹ La distinzione limitrofa di Nelson Goodman fra arti autografe e arti allografe, in *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Traduzione di Bernd Philippi, Frankfurt a.M. 1995, pp. 113-22, non è da confondersi con questa. Per la critica a Goodman vedi David C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford 1999, pp. 41-3.

⁶⁰ Cfr. (anche in riferimento al processo di lettura) Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», (nota 1), p. 23, che in realtà utilizza in modo non spe-

collegamenti, titolazioni, sottolineature e cancellazioni. L'indecisione nell'ordine di successione non rappresenta qui alcun difetto, ma un segno distintivo degli abbozzi autografi che continuamente si ripresenta, e che come tale deve essere descritto. Parole cronologicamente anche molto distanti compongono, sulla carta dello scritto autografo, accanto alle costellazioni sintagmatiche della successione, anche costellazioni di contemporaneità, le quali richiedono di essere recepite come tali, e cioè positivamente. Quest'irripetibile costellazione di segni sulla carta (o su di un altro supporto) non è separabile dalla materialità, e non è trasformabile senza perdita di informazioni. Necessità dei facsimili.

Ciò che tradizionalmente è chiamato «genetica testuale» trova la propria sfera d'azione nella descrizione di queste individuali ed irripetibili costellazioni. Di essa parla Beißner laddove decreta come compito dell'editore lo «svolgere ciò che è intricato, distendere in successione ciò che è avvinghiato e confuso»⁶¹. In realtà stabilire i rapporti cronologici rintracciabili all'interno di uno scritto autografo è uno dei compiti più importanti della filologia editoriale. Anche prescindendo dal fatto che sarebbe meglio non chiamare l'ambito tematico «genesi del testo», e il tipo di descrizione «genetica testuale», ma «descrizione della cronologia interna dei manoscritti»⁶², in ogni caso si pongono qui molte domande se si segue la linea beißneriana, come ha fatto la successiva filologia editoriale, seppur con tutte le differenze del caso e anche con intenzioni critiche⁶³.

In primo luogo, come dimostra la pratica, in molti manoscritti, se non addirittura nella maggior parte di essi, non tutto può essere ordinato

cifico il concetto di 'testo': «La lettura spaziale di un testo manoscritto con delle correzioni non può essere armonizzata con la lettura lineare di un libro». Un «testo manoscritto con delle correzioni», proprio per questo, non è un testo.

⁶¹ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214.

⁶² «Genetica testuale» non è, ovviamente, un termine coniato da Beißner. Nel 1971 la relazione tra genesi e cronologia poteva ancora esser descritta come una relazione tra teoria e prassi (o sogno e disincanto): «Con *genesi* si intende il reale processo di nascita di una poesia con tutti i suoi momenti visibili e invisibili [...], con *cronologia* (delle varianti) si intende invece la semplice successione dei momenti visibili della genesi. [...] Mentre la ricostruzione della genesi sarebbe la meta (fin troppo spesso utopica) dell'apparato, la rappresentazione della cronologia ne è generalmente il risultato modesto». Henning Boetius, «Textqualität und Apparatgestaltung», in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, a cura di Gunter Martens e Hans Zeller, München 1971, pp. 233-50: 238.

⁶³ Si ricordi soltanto l'innovativa critica di Hans Zeller del 1958 («Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen», *Euphorion*, 52, 1958, pp. 356-77).

cronologicamente in modo univoco (spesso non più della metà). Ciò che è cronologicamente accertato sta per necessità accanto a ciò che non lo è. Già Backmann l'aveva fatto notare sull'esempio dell'accessibilità della cosiddetta «stesura iniziale», senza però considerare con attenzione la problematica della rappresentazione («Darstellung») che proprio da qui sorge: «le variazioni apportate subitaneamente devono essere incluse. Ma fino a che punto si può ancora sommare ciò che non è stato immediatamente aggiunto, anche se lo è stato chiaramente a brevissima distanza? La principale difficoltà sta qui nella scelta corretta di un limite per ciò che vogliamo definire “stesura iniziale”. Per rigore, si dovrebbe raccogliere tutto ciò che era presente fino al primo completamento dello scritto autografo. Qui non tutto si lascerà sempre chiarire. Ma ciò non ci danneggia in alcun modo; ciò che è irrisolto resta *senza* la datazione prossima»⁶⁴.

In qualsiasi sistema di notazione che si basi (pur se in modi sempre più precisi) sulla differenza temporale tra prima e dopo devono sicuramente sorgere incoerenze di rappresentazione a causa di tale procedimento, poiché *anche l'assenza di* contrassegno è proprio *un* contrassegno, il quale normalmente riferisce ciò che è rappresentato (secondo il modo in cui i contrassegni sono fatti *in concreto*) alla fase più precoce dello scritto autografo. In pratica, questo dilemma ha condotto la maggior parte delle edizioni storico-critiche a fornire nel corso del tempo (e fino ad oggi) indicazioni cronologiche sempre più precise, come se ciò fosse sostenibile sulla base dei manoscritti. Il problema della rappresentazione è stato in questo modo sicuramente circumnavigato, ma questo 'successo' è stato ottenuto al prezzo di sovradeterminare i rapporti cronologici all'interno dei manoscritti. Come uscita da tale situazione sembra offrirsi il posizionamento dell'accento sulla rappresentazione della materialità delle variazioni, piuttosto che sull'astratta, ma raramente completa, cronologia.

Posto che un autografo (ideale) sia di regola – senza correzione nella stesura base – scritto con un unico e solo inchiostro, al di sopra e al di sotto delle righe della stesura base si troverebbero comunque, suddivise sulla superficie del manoscritto, variazioni apportate a matita; sarebbe quindi possibile (e anche di regola si fa così editorialmente) ascrivere tali note nel loro complesso ad una seconda stesura, cronologicamente successiva. Ma si potrebbe tranquillamente lasciare tale ipotesi al lettore. Fondamentalmente perché anche l'attribuzione delle modifiche a

⁶⁴ Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», (nota 2), p. 645.

matita ad *una* successiva stesura di rielaborazione è più che altro ipotizzata, ma in realtà non così dimostrabile. Perché è nella natura di tali note a matita che *materialiter* si possa stabilire solo raramente se appartengano ad un unico processo di rielaborazione oppure no. Si potrebbe anche supporre che una modifica a pagina 10 sia stata fatta *prima* di una modifica a pagina 8 ed *in un altro momento di rielaborazione*. Dal solo tratto a matita – nel caso in cui per esso, comunque, si potesse cercare un tale significante – non lo si potrebbe stabilire⁶⁵. Dunque la medesima materialità dello strumento di scrittura *può, ma non necessariamente deve*, significare un'identità virtuale della fase del lavoro.

Tuttavia, le rappresentazioni della cronologia interna dello scritto autografo che ordinano le trasformazioni di questo attraverso la tipografia e gli «Stufenapparate» (tabelle che ordinano la stratificazione temporale dell'autografo), portano con sé un problema metodologico ancora più rilevante, il quale al contempo mostra il loro limite. Il «distendere in successione ciò che è avvinghiato e confuso»⁶⁶, come scrive Beißner, porta non solo teoreticamente, ma anche nella prassi editoriale alla trasformazione dell'abbozzo in una gran quantità di microtesti (questa è la conseguenza implicita di ogni genere di «Stufenapparat»), la cui esecuzione editoriale serve soprattutto allo scopo di avere nuovamente del testo al posto dell'autografo – se non un testo intero, almeno in parti. Il primato della successione in tale rappresentazione di un autografo sacrifica il carattere di costellazione proprio delle indicazioni autografe⁶⁷. Se ad esempio Hölderlin non *cancel*la con un tratto, ma *sottolinea* (o, come accade non di rado, semplicemente *lascia*) espressioni modificate o da modificare, si manifesta in tale rapporto con lo scritto che *ciò che se-*

⁶⁵ Qualcosa di simile vale, *mutatis mutandis*, per modifiche apportate a penna. Nelle modifiche *all'interno* di una stesura base i cambi di tratto (*ductus*) sono diagnosticabili per la maggior parte in modo relativamente univoco. Per quanto riguarda invece modifiche isolate, segnate sopra o sotto la riga e appartenenti a momenti successivi del processo di scrittura, la diagnosi degli strati si limita di norma ad una lettura di fondi di caffè.

⁶⁶ «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214.

⁶⁷ E che neppure permette – per quanto ingegnosa – alcuna emendazione dell'editore. Cfr., a tal proposito, Roland Reuß, «Kritisches Selbstgespräch. Zum Abschluß der historisch-kritischen C.F. Meyer-Ausgabe», *TEXT*, 4 (1998), pp. 161-74: 170-2. Allo stesso modo, prendendo per base un concetto di testo estremamente allargato, Gunter Martens, «Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie», *Poetica*, 21 (1989), pp. 1-25: «Diversamente dagli errori di stampa, che sono dovuti al curatore e quindi non sono significanti per il testo dell'autore, su queste basi le sviste di scrittura nei manoscritti dell'autore appartengono al testo e non devono perciò essere modificate» (p. 16).

gue non subentra semplicemente *al posto di ciò che lo precede*, ma entra *con esso* in una *relazione* topografica complessa, la quale racchiude una connessione comunicativa. Questa connessione è, obliquamente alle fila della successione, una relazione di compresenza – per il lettore, ma anche per l'autore. Lo scritto autografo non è – neppure nella microstruttura – un materiale che deve essere trasceso mirando al testo, ma è per sua stessa natura un deposito concreto e legato al proprio luogo, il quale contiene alla stessa maniera scritte precedenti e scritte successive, elementi sottolineati e non, nella riga o sotto o sopra la riga, così come al di fuori di ogni intervallo di riga⁶⁸. Agli «Stufenapparate» non accompagnati da facsimili o trascrizioni diplomatiche, per quanto possano essere precisi, manca proprio tale caratteristica dei manoscritti.

Naturalmente non si vuole in questo modo sostenere che sia superfluo o marginale conservare rapporti cronologici accertabili e offrirli alla lettura. Al contrario. Quanto più precisamente si descrivono (si possono descrivere) questi rapporti, tanto più chiaramente si manifesta la costellazione tramandata nell'autografo. Ma questa costellazione resta ciò che è solamente nel contesto del manoscritto tramandato⁶⁹, e diviene sensibilmente percepibile nel modo più articolato quando un facsimile e una differente trascrizione diplomatica si trovano l'uno di fronte all'altra. Ce ne si può ben render conto sull'esempio della rappresentazione di una variazione nell'elegia di Hölderlin *Brod und Wein*.

Le strofe annotate nel cosiddetto *Homburger Folioheft* (307/5-10) si basano evidentemente sulla copia⁷⁰ di bozze preparatorie (in parte conservate). L'autografo è progettato innanzitutto come bella copia riassuntiva: nella prima strofa – il lavoro ha qui un marcato carattere di testo – non compare alcuna variazione immediata⁷¹. Così una variazione più tarda at-

⁶⁸ La *critique génétique* condotta in Francia ha sin dall'inizio posto al centro dei propri questo punto di vista (per il suo sviluppo cfr. Grésillon, *Literarische Handschriften*, [nota 18]). «Genetica testuale» e «critique génétique» sono spesso usati come sinonimi nella rappresentazione di Grésillon. L'importanza del concetto di testo e del testo stesso (nel senso appena descritto) non viene invece pienamente riconosciuta dalla *critique génétique*.

⁶⁹ E questa costellazione deve essere analizzata in se stessa, prima che altri manoscritti e stampe vengano presi in considerazione. Prendere in modo particolarmente serio la questione della priorità del detentore dello scritto nel processo di edizione.

⁷⁰ *FHA*, supplemento III: *Homburger Folioheft*, a cura di Dietrich E. Sattler und Emery George (1986), pp. 31-6: 31, riga 32, è apparso con una trascrizione sbagliata dell'originale. Cfr. *ivi*, p. 32, riga 1.

⁷¹ *Ivi*, p. 3; cfr. *STA*, vol. II, l. 1, pp. 593-5, *FHA*, vol. 6, a cura di Dietrich E. Sattler e Wolfram Groddeck (1976), p. 222, ha riportato una modifica immediata al vol. 10 (riga 14).

tira su di sé l'attenzione in modo assai più deciso. La prima stesura del verso 14 e seguenti suona così: «Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond / Komēt geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht komt,»⁷². In un momento successivo Hölderlin pone sopra la parola «Schattenbild» (senza cancellarla) la parola «Ebenbild»⁷³. È interessante osservare come questa singolare variazione, che introduce una trasformazione di tutti i rapporti di riflessione⁷⁴, sia rappresentata nelle edizioni correnti.

Nel passaggio in questione la «Apparatdarstellung» (rappresentazione tramite apparati) di Beißner funziona per lemmi e contrassegni verbali, e si presenta in questo modo:

III: *Text H² H³ J h mit folgenden Abweichungen und Änderungen:*

1 Stadt; still] Stadt. Still J h 2 Und, mit Fakeln geschmückt,] ohne Kommata H² J h 3 heim] heim, J h ruhen] ruhen, J h 4 Und Gewinn] Und den Gewinn J h 7 Gärten; vielleicht, daß] Gärten – vielleicht daß H² 8 spielt] spielt, J h 9 Jugendzeit;] Jugendzeit – H² Brunnen] Brunnen, H³ 13 regt] reget h **14 Schattenbild] Ebenbild H^{3b} J h** 15 auch;] auch, J h Schwärmerische] schwärmerische J h kommt,] kommt H² 16 Sternen] Sternen, J h uns,] uns H² J h 18 Gebirgshöhn] Gebirganhöhn J h

In questa riassuntiva «Apparatdarstellung» non c'è solo da rilevare il difetto che la singolare aggiunta di Hölderlin non vi risalta in alcun modo

⁷² *Homburger Folioheft*, (nota 70), p. 31, riga 19 s.

⁷³ Ivi, riga 18.

⁷⁴ A livello tropico il testo di base presenta già da subito un campo di forze in tensione: la luna deve la sua visibilità alla luce del riflesso, ma il testo parla dell'immagine di un'ombra («Schattenbild») – in modo estraniante, come se si trattasse unicamente della visibilità di un contorno. Le interpretazioni che prendono le mosse dal solo sostrato materiale della poesia troveranno già qui difficoltà, figurarsi con l'aggiunta di Hölderlin al di sopra della riga. Accanto al problema semantico, il luogo solleva anche la questione relativa alla relazione dell'unica modifica apportata nella prima strofa con le numerose variazioni delle strofe 4-9. Si dovrebbe pensare che Hölderlin abbia aggiunto nella prima strofa una sola parola, nella seconda nessuna, e che abbia poi messo il seguito della poesia radicalmente in questione iniziando con le aggiunte nel primo terzo della terza strofa? O non potrebbe invece essere che quell'unica variazione della strofa 1, altrimenti completamente integra, sia una conseguenza di quella più tarda rielaborazione generale? Se essa è una conseguenza, allora si tratta di un passaggio ancora più tardo, e una «rappresentazione lineare del testo» dovrebbe accogliere un'ulteriore fase.

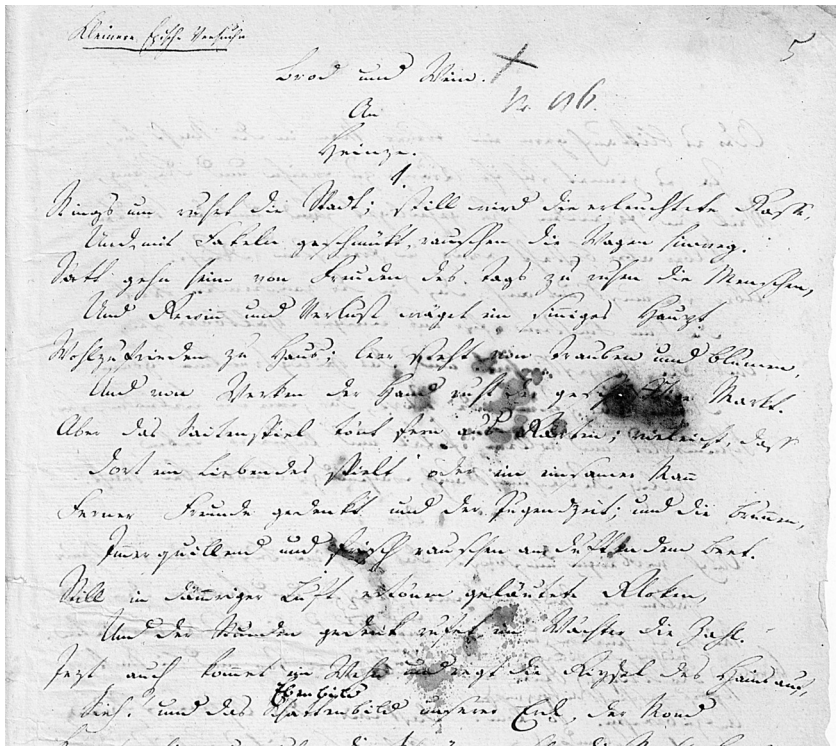
(ogni capacità immaginativa è qui comunque insufficiente). Ma bisogna innanzitutto dichiarare fuorviante l'unificazione dell'annotazione hölderliniana a stampa con le varianti, *f*⁷⁵, a una copia di mano estranea, basata su questo stesso testo, *h*⁷⁶. Entrambi i materiali in causa tramandano *testi*, mentre l'inserzione «Ebenbild» si trova in uno scritto autografo, il quale proprio a causa di tale aggiunta non può più essere rappresentato semplicemente come testo⁷⁷. Poiché quanto più nella prima stesura l'autografo ha ancora un comune carattere di testo, tanto meno va trattato al modo di un testo lineare il fatto che la parola «Ebenbild» non cancelli, né releghi in secondo piano, la parola precedentemente scritta, «Schattenbild». Non compare alcuna cancellatura. Una parola viene ad aggiungersi ad un'altra⁷⁸.

⁷⁵ La prima strofa di *Brod und Wein* era apparsa sotto il titolo *Die Nacht* nel *Musenalmanach für das Jahr 1807*, pp. 90 ss., a cura di Leo Freiherr von Seckendorf.

⁷⁶ Come si evince dal breve brano della *STA*, la raccolta di poesie della principessa Auguste von Homburg contiene copie a stampa di Hölderlin. Non ritengo che il valore di fonte di queste copie sia chiarito nei dettagli. Beißner è certo che «non c'è un qualsivoglia altro esemplare alla base delle copie, ma solo gli esemplari propri di Hölderlin, da lui stesso migliorati» (*STA*, vol. I, l. 2, p. 325).

⁷⁷ L'elegia di Hölderlin riflette, sullo sfondo del titolo *Brod und Wein* – e con l'implicazione del controverso rapporto tra «essere» e «significare» nella tradizione occidentale –, il problema generale non solo di come la scrittura poetica si possa riferire a ciò che la precede (il cosiddetto mondo reale, riferimento al significato, *Bedeutungsbezug*), ma di come ciò di cui si scrive possa essere presente nello stesso scrivere (riferimento all'essere, *Seinsbezug*). Il primo verso non solo parla di questa «erleuchtete Gasse», ma sorge nello stesso parlare evocativo, *diviene* [*wird*] questa («still *wird* die erleuchtete Gasse», corsivo mio), e a partire da ciò si fa, in fin di verso, *silenzioso* [*still*]. Se si segue questa interpretazione del parlare poetico (il che andrebbe al di là dei confini delle mie note), sembra pensabile che con la coppia greco-biblica immagine d'ombra / ritratto della «terra» («Schattenbild / Ebenbild der "Erde"»), un anagramma di «discorso» («Rede»); gent. indicazione di Wolfram Groddeck) venga in realtà indicata la stessa condizione della scrittura, così come essa si manifesta testualmente nella bella copia e *ipso facto* non più testualmente nel manoscritto attraverso l'inserzione della parola «Ebenbild» (passaggio dall'auto-apografo all'autografo). La bella copia, testo orfano di padre, viene ripresa e raccolta nella bozza manoscritta. La critica della scrittura («Schriftkritik») di Platone (*Fedro* 274d fino alla fine), tornata di dominio pubblico attraverso gli studi platonici di Wilhelm Gottlieb Tellemann (*System der Platonischen Philosophie*, 4 voll., Leipzig, 1792-1795), definisce notoriamente lo scritto (testuale) privo di luogo e di padre come εἶδωλον del discorso orale, il quale viene caratterizzato come «vivo e animato» (ζώντα καὶ ἔμψυχον, 276a). Nel 1804 Schleiermacher tradurrà questa parola in questo luogo con «immagine di un'ombra» («Schattenbild»).

⁷⁸ Sarebbe solamente una considerazione da economia di rappresentazione (ingiustificata in riferimento alla cosa) sostenere che i passaggi cassati da Hölderlin possano essere riportati senza tratti di cancellatura (siano tuttavia da intendersi come poi cassati). Una caratteristica centrale dei manoscritti sarebbe condotta, seguendo questa tesi, alla scomparsa.



A confronto con la «Apparatdarstellung» di Beißner, la «rappresentazione lineare del testo» della *FHA* chiude il conto dello scritto autografo con la restante tradizione critica riguardante il brano. Al posto di qualsiasi miscuglio di «Stufenapparat» ed apparati a lemmi e contrassegni si presenta qui una rappresentazione a strati («Stufendarstellung»), virtuosamente eseguita, la quale permette ai singoli testimoni un'indipendenza molto maggiore che non nel caso di Beißner⁷⁹.

	VI	
	Neufassung und Erweiterung auf der Basis von V; zuvor einzelne Unterstreichungen.	
	recto	307/5
T, 1-13	wie V	1-17
	Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond	19
14	Ebenbild	18
15-26	wie V	20-34

⁷⁹ *FHA* 6, 252.

Nondimeno, anche questa rappresentazione è dominata dal pensiero di rendere testi le costellazioni di abbozzi, quanto meno al livello della microstruttura⁸⁰. Il fatto che la *FHA* chiami questa parte del proprio apparato «rappresentazione lineare del testo» (corsivo mio)⁸¹ testimonia proprio di questo, così come, del resto, l'inevitabile valore funzionale che spetta al conto delle linee in questo tipo di rappresentazione⁸². Sono già stati descritti la dinamica propria e l'obbligo sistematico, in questo tipo di rappresentazione, di *dovere* stabilire tutto in modo cronologicamente preciso; d'altra parte le si contrappone nella stessa edizione ciò che la *FHA* chiama «trascrizione differenziata»⁸³. Questa, e non la «rappresentazione lineare del testo», è il luogo in cui la struttura del manoscritto, la costellazione sulla carta dei tratti tracciati dalla mano, diviene trasparente – e proprio nella sua forma non solo pre-testuale, ma anche a-testuale. Una sola occhiata a questa trascrizione mostra di più di quanto uno «Stufenapparat», per quanto perspicuo, potrebbe mai permettere:

⁸⁰ Un «testo costituito» è, di conseguenza, per la *FHA* «un testo che deriva dalla rappresentazione lineare di un manoscritto non redatto in bella copia» (*FHA* 6, 9).

⁸¹ La *FHA* spiega il *terminus* nel modo seguente: «il materiale testuale raffigurato spazialmente nella trascrizione viene sviluppato nella rappresentazione lineare del testo come sequenza testuale cronologica; le categorie della nascita del testo (concetto, bozza, bella copia, revisione ecc.) sono numerate in cifre romane. All'interno delle fasi del testo, le varianti del segmento (verso, linea) vengono posizionate in modo tale che tutte le varianti siano chiaramente leggibili (cioè leggibili *ad alta voce*; dalle varianti evidenziate in caratteri tipografici marcati si delinea la costituzione testuale di una fase»: *FHA* 6, 8).

⁸² Nelle bozze di prosa, a causa della loro natura, tutti questi organizzati metodi di annotazione non funzionano più – cosa che non ne impedisce l'applicazione in base alla particolare situazione. Per quel che concerne il problema della numerazione di righe e versi nelle edizioni storico-critiche cfr. entrambi i recenti saggi di Rolf Bücher, «Befunde deutlich? Probleme der Zeilenzählung in der Celan-Ausgabe», in *Textgenetische Edition*, (nota 1), a cura di Zeller und Martens, pp. 211-22, e Gunter Martens, «Das Problem der Verszählung. Überlegungen zur Einrichtung des Zeilenzählers in genetischen Textdarstellungen», *ivi*, pp. 197-210.

⁸³ «La trascrizione tipografica differenziata è base dell'edizione testuale: le relazioni spaziali del manoscritto compaiono secondo una conversione adattata per la stampa. I differenti strati dello scritto sono evidenziati e differenziati da caratteri tipografici diversi, marcati in modo graduale» (*FHA* 6, 8).

* Kleinere Epische VersucheBrod und Wein. ~~X~~

Nr. 86.

An

Heinze.

1.

- 5 Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
 Und, mit Fakeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
 Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
 Und Gewiñ und Verlust wäget ein siñiges Haupt
 Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
- 10 Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt. **
 Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß
 Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mañ
 Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Bruñen,
 Imerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
- 15 Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
 Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.
 Jetzt auch kömēt ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Ebenbild
 Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
- 20 Kömēt geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kömēt,
 Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
 Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den
 /Menschen
 Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

La sola rappresentazione tipografica rende ben percepibile la proporzione della variazione hölderliniana in riferimento a quanto era già stato scritto: punto di svolta nella trascrizione di questa strofa, in cui il testo già scritto figura *forzatamente aperto* [«aufgebrochen»], il campo dello scritto nuovamente *dissodato* [«umbrochen»] e in cui, con l'inserzione di una sola piccola parola, si verifica una completa relativizzazione del testo fondamentale già fissato – e, paradossalmente, senza nemmeno toccarlo. In questo modo si tiene conto della cronologia senza perdere nulla in precisione. La cronologia risulta leggibile nel luogo stesso del passo in base allo spessore del tratto, e rappresenta l'aggiunta e la variazione come successive. In un modo tale, però, che qui la linearità testua-

le non si sottomette più alla topografia dell'autografo, ma le si lega, ne diviene un momento.

Le trascrizioni diplomatiche che contengono una rappresentazione cronologica differenziata sono sempre il mezzo adeguato di tecnica editoriale per riprodurre le costellazioni dei manoscritti per quanto complicate esse siano. Nelle condizioni del 1975 era pratico e sensato porre a lato di una trascrizione una «rappresentazione lineare del testo», la quale doveva assumersi il compito dell'ordinare cronologicamente. Tale pratica aveva però innanzitutto motivazioni tipografiche, poiché nessuno a quel tempo avrebbe avuto a disposizione strumenti grafici sufficientemente precisi per differenziare e rendere leggibili, unicamente tramite i tipi di carattere, i complessi rapporti cronologici interni ad una trascrizione. Oggi ciò è possibile tramite computer⁸⁴, e dunque la trasformazione di costellazioni di abbozzi in testi o microtesti non è più necessaria: in realtà non sussiste più l'obbligo dello «Stufenapparat» di stabilire e correlare tutto, di fatto inadeguato al materiale, ma giustificato in quanto funzionale alla rappresentazione⁸⁵. Se ne rammaricheranno molti, soprattutto quelli che sono programmati in base all'ordine lineare. Ma tramite una rappresentazione integrata diviene più libera la fantasia del lettore, e ciò che va perduto in apparente risolutezza (nessuna vera perdita), è riguadagnato nei termini della mobilità dei riferimenti interni allo scritto autografo. La genetica testuale (senza virgolette) può essere fiduciosamente lasciata ai lettori e agli interpreti del testo.

⁸⁴ La rappresentazione si può avvalere di una serie di caratteri e cancellature differenzialmente marcati, così come (ma ciò è significativo solo in casi eccezionali) di scritte outline e di svariate sfumature di grigio, ovvero di colore, per quanto, tipograficamente, sia più semplice evidenziare la cronologia delle modifiche positive che non quella delle cancellazioni. Qui gli indici in apice si sono rivelati molto utili. Nel caso estremo in cui questo strumentario non fosse sufficiente (o non propriamente chiaro) si può ricorrere ad una nota a piè di pagina per semantizzare la relazione temporale della variazione. Come esempio cfr. la trascrizione della p. 35r di *Der zerbrochne Krug*, in Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, I, 3, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle, Basel-Frankfurt a.M. 1995, p. 358.

⁸⁵ Significativamente la *Homburger Folioheft* e la *Stuttgarter Foliobuch*, uscite nell'ambito della *FHA*, sono state consegnate solo con la trascrizione tipografica, e non con la rappresentazione lineare del testo.

1^a edizione, aprile 2007
© copyright 2007 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2007
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4178-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.