

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

TRA POETICA E FISICA

NOTA PRELIMINARE

A MARTENS E REUSS

CRISTINA URCHUEGUÍA

Agli editori di area non germanica, comodamente adagiati nel pregiudizio secondo il quale l'edizione *Made in Germany* rappresenta il prodotto di un'unione secolare tra i principi di ordine, solidità e tradizione con quelli del senso comune e del pragmatismo produttivo, potrà forse sorprendere la tendenza che nelle ultime decadi ha dominato la teoria editoriale di ambito germanistico¹. Essa si è, in buona parte, materializzata in uno spiccato interesse verso aspetti teorici di tipo terminologico dal carattere essenzialmente speculativo, come la definizione dei termini *testo*, *critica testuale* e *autore*. Un lusso prescindibile, si potrebbe pensare, i cui vantaggi appaiono quanto meno discutibili e i cui effetti nel lavoro pratico non sembrano essere immediati, visibili e rilevanti. Il risultato di tale tendenza non convince neanche dal punto di vista della

CRISTINA URCHUEGUÍA è Professoressa assistente presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Zurigo. Dal 1996 al 2000 è stata borsista nel Gruppo di lavoro *Textkritik* (Università di Monaco) sotto la direzione di H.-W. Gabler. Ha pubblicato, fra le altre cose, *Die Mehrstimmige Messe im Goldenen Jahrhundert* (2003), il Catalogo *Die Mehrstimmige Messe im 16. Jh.* (2005), l'edizione delle Sonate per violino Op. 5 di Arcangelo Corelli (2006). Sta lavorando ad un libro intitolato *Allerliebste Ungeheuer: das Komische im Musiktheater der frühen Goethezeit*.

¹ Tipico dalle prime righe il prologo alla traduzione italiana della piccola *Textkritik* di Thomas Bein: «Il nome e il metodo del Lachmann domina [*sic*] irremovibile da quasi un secolo e mezzo nel campo della filologia [...] È il caso singolare di una scienza che all'Ottocento deve, se non tutto, molto» [*Introduzione alla critica dei testi tedeschi medievali*, Pisa, ETS (Medioevo tedesco. Studi e testi, vol. 8), 1999, p. 9]. Niente di più lontano dall'impostazione e dagli orientamenti di Bein. Delle reazioni suscitate dalla recente teoria tedesca quando si contempla dall'interno di un'altra specifica tradizione ecdotica è ottimo campione Peter L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 173-88, dove l'autore commenta l'antologia *Contemporary German Editorial Theory*, a cura di H.-W. Gabler, G. Bornstein e G. Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

teoria: distante dallo stabilire basi terminologiche largamente condivise o la soluzione di problemi – mai posti fino a quel momento – quest'intenso dibattito scientifico, al quale hanno partecipato molti editori e teorici, ha prodotto, piuttosto, un aumento esponenziale della confusione.

D'altra parte, metodi e tecniche di tipo classico come la filiazione, l'emendazione, la *Konjunkturalkritik* della scuola lachmanniana e l'adattamento dei testi all'uso del lettore moderno grazie alla normalizzazione ortografica e alla modernizzazione lessicale, dopo essere stati sottomesi ad un rigoroso processo di decostruzione, brillano per la loro assenza nella riflessione teorica di alto livello. Un patto di 'non intervento editoriale' ha allontanato da molti progetti proprio quegli elementi che prima conferivano al lavoro dell'editore un carattere critico: identificare errori, emendarli, 'pulire' il testo e privarlo delle tracce contingenti relative sia alla sua intrinseca storicità sia agli accidenti occorsi durante la trasmissione. Per di più, chi si ostina a modernizzare i testi o ad esibire un talento speciale per l'emendazione si vede forzato ad adottare un atteggiamento difensivo. L'alternativa che Gunter Martens e Roland Reuß propongono nei loro articoli si posiziona all'interno della linea di inversione totale dei termini che, tra l'altro, pone in dubbio le competenze dell'editore rispetto al testo, la sua funzione di mediatore rispetto al lettore e tutto ciò che consideriamo come lavoro 'critico'.

Martens postula che un'edizione che si astenga in larga misura da interventi correttorii, o che li registri e motivi in un apparato d'emendazione a sé stante, può essere espressione di un approccio più critico che non la presentazione di un testo depurato da 'errori'. Reuß annota: «la quantità unica dei segni sulla carta (o qualsiasi altra superficie) non è estraibile dalla sua materialità, considerando che non è trasformabile senza la perdita dell'informazione. Necessità di facsimili». Quest'opzione, distante dal rappresentare una fantasia utopica e irrealizzabile, si è convertita nel *modus operandi* programmatico all'interno di alcuni tra i più ambiziosi progetti editoriali tedeschi sorti a partire dagli anni Settanta, come l'edizione di Friedrich Hölderlin, i manoscritti ultimi di Friedrich Nietzsche, le opere di Franz Kafka o Paul Celan².

² Basta una citazione dalla *Prefazione* all'edizione del corpus dei manoscritti di Friedrich Nietzsche per illustrare l'atteggiamento degli editori: Nietzsche, *Werke*, a cura di G. Colli, M. Montinari, W. Müller-Lauter e K. Pestalozzi, IX: *Der handschriftliche Nachlaß*, vol. 1, a cura di M.-L. Haase, M. Kohlenbach, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2001, p. v: «Das Kernstück des "späten Nietzsche", welches die dokumentierende Basis der ganzen Edition bildet, ist die integrale Darstellung der Nachlaßhefte als Manuskriptedition. Die Hefte werden in drei oder mehr Bänden publiziert, in denen auch schwierige, interessante und repräsentative Handschriften Nietzsches faksimiliert werden. Dieser Teil

Tante preoccupazioni teoriche possono risultare eccessive se tali tendenze editoriali vengono considerate come promotrici di una semplice marcia in dietro verso la fede cieca nelle fonti – ricordiamo il *Leittext* – e nel documento storico, al fine di convertire l'edizione 'critica' in semplice 'riproduzione', e l'editore, nel migliore dei casi, in una *Leica* decessa. Risulterebbe superfluo specificare come quest'attentato contro l'autodefinizione classica dell'editore (e, perché non dirlo, contro il suo amor proprio) abbia causato più d'una protesta. Si incappa, però, in una facile quanto ingiusta banalizzazione nel discutere le posizioni di Reuß e Martens senza prendere in considerazione le tradizioni di riferimento e i problemi editoriali concreti che li spinsero a reinventare i metodi. Il patto di 'non intervento' non rappresenta assolutamente una capitolazione di fronte alla complessità testuale o l'espressione di un 'pacifismo' editoriale male interpretato. Si tratta, al contrario, di un invito alla ribellione; ma contro che o chi? È necessario ricapitolare il contesto storico e l'ideologia culturale in cui hanno preso forma tali postulati per comprendere come i due punti di vista della teoria editoriale, tra loro apparentemente senza nessi, riguardanti la riflessione sui concetti fondamentali e l'invito alla fedeltà alle fonti, si situino in una relazione di interdipendenza come fossero due facce della stessa medaglia.

È interessante notare come sia Reuß che Martens, al momento di enumerare e descrivere minuziosamente gli elementi che costituiscono la definizione del *testo*, partano da un interesse di segno negativo: più che dedicarsi a capire che cos'è un testo sembrano maggiormente impegnati a discernere ciò che non lo è. La loro intenzione non è neanche quella di arrivare ad una definizione di testo ampia e avvolgente, stile *cultural studies* o *new philology*, che, per includervi dentro tutto, finisce con essere tanto inefficace quanto superflua.

La domanda: che finalità assolve la messa in discussione di questo termine dal momento che, considerato fin'ora come un a priori – di conseguenza trascurabile –, non aveva opposto alcuna resistenza degna di essere menzionata? Accade in retorica ogni qual volta permettiamo che affiori la teoria testuale che impregna il *testo* a priori dal quale parte la

der Edition [...] enthält auch sämtliche Aufzeichnungen in topographischer Anordnung». («Il nucleo dell' "ultimo Nietzsche", che rappresenta la base documentale dell'edizione nella sua totalità, è la rappresentazione del corpus dei quaderni in forma di edizione del manoscritto. I quaderni si pubblicheranno in tre o più volumi, nei quali si riprodurranno in facsimile gli autografi di Nietzsche difficili, interessanti e rappresentativi. Questa parte dell'edizione include tutte le annotazioni rispettando l'ordine topografico».)

pratica editoriale classica. Ricordiamo che l'ideale di testo che si cerca di presentare in un'edizione, come concatenazione lineare e ininterrotta di espressioni verbali corrette, relazionate tra loro, ordinate in modo univoco, con inizio, svolgimento e finale, privo di interferenze o errori e che oltre ad essere in grado di generare nel suo insieme come *opera* un significato plausibile, trasporta, come plusvalore, una dimensione estetica, non esiste nella realtà se non come eccezione. Quale testo stampato è privo di errori di maggiore o minore rilievo, quale manoscritto non è 'rotto' o quanto meno 'sporco', quale opera ci si presenta nello stato della sua trasmissione già 'al netto'? Nella maggior parte dei casi è l'editore a costruire quest'ideale, il testo, partendo da una serie di testimoni più o meno tutti problematici, carenti, precari, contraddittori o dubbi. Avvalendosi tanto dello spazio concessogli nelle pagine iniziali dell'edizione che dei suoi diversi metatesti – apparato critico, note a piè di pagina, commenti ecc. –, l'editore si attribuisce la funzione non solo di costruire ma di 'ricostruire' un testo, la cui pre-esistenza viene da lui postulata esplicitamente o implicitamente. Il problema non sempre si limita a un semplice intorbidamento dovuto all'articolazione della trasmissione. Non sono pochi gli esempi in cui la confusione è opera dello stesso autore. La costituzione del testo è di per sé sempre, lo si voglia o no, un esercizio di critica ermeneutica per la cui riuscita è necessario ricorrere ad un'infinità di saperi e competenze supplementari, in molti casi totalmente estranei al documento in sé, dando per scontato che un *testo* sia esistito, o fisicamente, plasmato in una fonte oggi perduta, o nella virtualità dell'intenzione del suo autore. Il *testo* a priori consiste, dunque, meno nel riconoscere che un insieme di segni costituisce un testo nella realtà della sua manifestazione 'naturale' e concreta che in una convinzione intuitiva, difficile da spiegare e razionalizzare che ci detta le regole di come devono essere i segni grafici giunti fino a noi affinché a partire da essi si possa costituire un *testo*.

La *cultura*, il *canone* e, in gran parte, le diverse materializzazioni concrete attraverso le quali si manifesta l'identità culturale, fanno da setaccio che filtra, all'interno dell'infinità delle *cose* esistenti, quelle rilevanti per la pratica editoriale di ciascun momento.

Questa pratica, forse più nella letteratura che nelle altre espressioni artistiche, risulta intimamente legata al sentimento di appartenenza a una nazione, qualsiasi essa sia. La riflessione su una determinata pratica editoriale implica sempre la considerazione del contesto e del momento storico. Non è possibile ricostruire in questa sede il momento storico relativo agli anni Settanta del XX secolo, nel quale sorge la nuova scuola

germanistica dell'edizione che, oggi come oggi, dopo più di trent'anni di attività, è saldamente strutturata e costituisce l'elemento di maggior rigore dell'edizione germanica e il terreno fertile delle nuove tendenze³. Mi limiterò semplicemente a tentare di evidenziare le motivazioni fondamentali ed i temi dominanti che la motivarono.

Hans Zeller o Gunter Martens, per menzionare solo alcuni dei suoi precursori, o Roland Reuß, esempio di uno degli editori attualmente più prolifici nella produzione sia editoriale sia teorica, partono da un radicamento culturale di alto lignaggio. Non sembra essere un caso che i testi e gli autori usati come esempi nei loro articoli formino tutti parte di un livello della cultura tedesca che si scrive, quasi senza pensarlo, con lettere maiuscole. Non si tratta, dunque, di recuperare dall'oblio autori sconosciuti o poco apprezzati, né di rendere accessibili al lettore opere di difficile lettura, e neanche si tratta di sostituire un canone letterario esistente con un altro. Che il Nestore della letteratura tedesca, Goethe, sia assente come oggetto di questo contesto editoriale non significa che non influisca su tale riflessione. Tutti i testi discussi erano già stati editati una o più volte e, all'interno della cultura tedesca, rivestono un ruolo determinato e posseggono una loro storia. Si tratta, tra le righe, di ciò che rappresenta l'autentica questione di fondo: da una parte ci sono le opere e i testi tanto del classicismo quanto del romanticismo e dell'espressionismo di area tedesca, fino alla letteratura moderna, dall'altra la constatazione che le edizioni in cui si pubblicarono e popolarizzarono tali testi divennero a loro volta il mezzo per imporre l'interpretazione dominante, la lettura canonica, permettendone così una strumentalizzazione ideologica. Ripercorrere il cammino a ritroso, opporsi energicamente al fatto che i testi centrali del canone letterario tedesco avessero un'unica lettura corretta, quella che li rese adeguati alla loro appropriazione da parte di ideologie autoritarie, dittatoriali e distruttive, rappresenta uno dei motivi centrali per la generazione degli editori tedeschi dagli anni Settanta in poi. La filosofia di Nietzsche o le odi al patriottismo di Hölderlin svolsero senza dubbio un ruolo decisivo all'interno dell'ideologia e della cultura del Nazionalismo. Come fare, dunque, a rendere di nuovo possibile la lettura di questi autori dopo l'Olocausto? La possibilità di questa strumentalizzazione non fu unicamente dovuta al lavoro di interpretazione dei germanisti ma anche ad *errori* nella definizione dei modelli editoriali causati dall'aver considerato concetti come *testo*, *critica testuale* e *autore* come termini sufficientemente definiti. Tale inadeguata prospettiva

³ Mi permetto di rinviare al mio contributo «Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 116-56.

critica alterò il carattere degli scritti fino a giungere ad una loro falsificazione, considerando, infatti, che la gran parte di queste opere del canone è giunta come corpus di fonti manoscritte o perfino autografe, frammentarie, spesso con numerose carenze o prive di autorizzazione, in forma di bozze o di semplici appunti caotici. A tale proposito risulta opportuno menzionare manoscritti di autori come Hölderlin, Nietzsche, Büchner, Lenz o Trakl, le cui biografie sono scandite da episodi di squilibrio mentale; alcuni di loro trascorsero l'ultima parte della vita in stato di demenza irrecuperabile, come Lenz, Nietzsche o Hölderlin. Si tratta di personaggi caratterizzati tutti da una biografia psicologica drammatica e traumatica che giunsero al documento scritto partendo da un'attività intellettuale esplosiva, caotica, *imperfetta*, in molti casi lontana dall'essere rivolta alla creazione di un'opera letteraria o, nel caso opposto, comunque caratterizzata da un buon livello di oscillazioni testuali, di ambiguità e di complessità impossibili da districare e da 'dirigere'.

Il pomo della discordia che porta l'edizione tedesca a distanziarsi dalla sua tradizione e a rifiutarne i metodi classici viene proposto proprio da quegli scritti e da quelle fonti che si rifiutano di partecipare dell'*a priori testo*. Il fatto che Reuß e Martens concepiscano i loro articoli sia come riflessioni di critica testuale che come esercizi di critica editoriale, chiarisce che questo problema, oltre a riflettere unicamente e semplicemente un'insoddisfazione di carattere quantitativo – conflitto generazionale in cui i giovani fanno edizioni *migliori*, capiscono *meglio* le fonti, in definitiva, ne sanno di più –, rappresenta una critica di tipo categorico. Si tratta di discutere i generi, le mete, i limiti dell'edizione e le responsabilità dell'editore nei confronti della storia, come essa si riflette su carta, o meglio, in un certo tipo di scritti che oppongono resistenza ad essere integrati nel *continuum* del *testo* culturale. Scritti che, dunque, giacevano placidamente tra le braccia del canone culturale possono convertirsi all'improvviso in *agent provocateur*.

L'edizione classica si è avvicinata a questi scritti come se si trattasse di 'semi di testo' che l'editore può *mettere in incubazione* sotto la protezione dei suoi metodi e della sua perspicacia interpretativa fino a farli germinare. L'editore si considera portatore del dono di *ricostruire* l'intenzione espressiva dell'autore e ultimarne il lavoro facendo in modo che dalle bozze sorga *la* poesia, dal frammento *l'opera*. La teoria poetica su cui si basa questo presupposto ci ricorda l'*homunculus* di Goethe: egli nasce intero, con tutti i suoi organi e, seguendo una logica innata e inconsciente, cresce e si sviluppa fino alla maturazione, momento in cui culmina il processo di perfezionamento. L'interesse che l'edizione germani-

ca ha dimostrato dalla fine del XIX secolo verso la genetica testuale affonda le sue origini in Goethe non solo in quanto modello biografico e letterario ma anche come dispensatore di mitologie forti alla cui irresistibile suggestione e bellezza sembra difficile sottrarsi.

Sotto determinati aspetti è Goethe stesso che struttura la sua opera in tappe biografiche con limiti chiari, e documenta queste tappe in successive edizioni e versioni, dalle pubblicazioni giovanili sparse di opere come *Werther* o *Götz von Berlichingen*, passando per la prima raccolta completa delle sue opere nel 1788 fino all'edizione delle opere nelle versioni «von letzter Hand», di ultima mano, tra il 1827 e il 1830. Goethe si presenta come uno e come *moltri*: il Goethe giovane, il Goethe privato, il personaggio pubblico, il Goethe funzionario, quello artistico e quello maturo, e una stessa opera può ricevere letture distinte a seconda di quale delle molteplici incarnazioni dell'autore si adotti come prospettiva. Una comprensione integrativa e integrale di Goethe è possibile solo se si considera l'autore come la somma di una pluralità di identità dispiagate tanto nella successione cronologica della biografia quanto nelle diverse funzioni dell'autore nella società e nella vita culturale. Un'opera nelle sue molteplici versioni rappresenta il riflesso dello sviluppo del suo autore e per comprenderla bisogna sapere come nacque e come si sviluppò. La genesi di un'opera si converte nella chiave della sua interpretazione, affidando alla genetica testuale una funzione privilegiata all'interno del discorso editoriale che la converte in un mezzo essenziale attraverso il quale rendere valida o falsificare un'interpretazione. La capacità di produrre il senso di uno scritto è limitata dalle alternative imposte e confermate dalle tracce della sua genesi. È proprio l'autore a investire di potere assoluto tali strumenti di fiscalizzazione ermeneutica, dal momento che tutto ciò che egli ha eliminato o sostituito non possiede meno autenticità rispetto alla versione definitiva per il solo fatto di costituire un materiale esautorato. La conseguenza di ordinare gli atomi e le molecole della grafia di una bozza o di un manoscritto qualsiasi in forma di narrazione genetica rappresenta la limitazione, la fissazione, l'imprigionamento di un oggetto – che, di per sé, si trova nel limbo tra intuizione, idea e *testo* – all'interno di una dimensione unica del *testo*, adducendo come giustificazione il fatto che esso coincide con l'intenzione dell'autore – quella che effettivamente ebbe o che avrebbe avuto se gli fosse stato possibile. Anche nel caso in cui l'opera alla quale si riferisce una determinata bozza esista essa, però, non costituisce altro che una delle opzioni possibili. Lo stesso Goethe, per ritornare al paradigma, scelse da giovane determinate versioni e durante la sua maturità cambiò

opinione rispetto alle sue opere; in questi casi non furono sempre ed unicamente l'illimitata potenza creativa e il libero arbitrio del gigante letterario a dettare il cammino da seguire ma, a volte, contribuirono anche le sollecitazioni provenienti dal suo ambiente o il semplice senso comune di chi conosce perfettamente l'orizzonte intellettuale e i limiti estetici dei suoi lettori.

Non sempre si può imputare tale responsabilità a un'intenzione infabile. Non è necessario essere un filosofo o uno psicologo per sapere che esistono momenti in cui l'intenzione resta in sospeso, perfino quella di un autore o anche semplicemente quella di qualcuno che scrive o ha scritto qualcosa e la sottopone a correzioni o cambi. Tutti i tentativi di costruire un testo in base a una presunta intenzione autoriale devono sfociare necessariamente in un'ipotesi, per quanto plausibile e ragionata essa sia. Il malessere che si manifesta nella nuova edizione germanistica e che si traduce nel rispetto verso la testimonianza delle fonti parte dal considerare questi scritti come *non testuali*. Si tratta del riflesso di una opposizione alle tecniche per mezzo delle quali l'edizione classica, valendosi di metodi invasivi quali l'emendazione, la normalizzazione, l'ammodernamento, ha cancellato proprio quei momenti di pluralità, di ambiguità e sospensione dell'intenzione, di discontinuità testuale, di metatestualità storica, limitando, così, ad una sola le possibilità di fornire di senso uno scritto: quella che sorge dalla sua genesi e da un'ipotetica intenzione creativa atemporale e assoluta, della quale non si sa nulla con esattezza eccetto la sua natura sempre *teleologica*. L'affermazione secondo la quale qualsiasi tipo di edizione sia in maggiore o minore misura un'interpretazione o una trasformazione dei testimoni smette di essere una banalità nel momento in cui per mezzo di quest'autoriflessione si vuole illuminare esattamente la qualità ed il carattere della trasformazione, il balaustro ermeneutico che aderisce agli scritti, ciò che realmente accade dal momento in cui entrano nei meccanismi editoriali fino a quando escono alla luce in forma di edizione.

Per estensione, questo stesso problema si osserva ogni volta che uno scritto più docile e maneggevole, in cui la testualità e la forma si mostrano evidenti, presenta momenti di discontinuità testuale, interruzioni nella linea, nella superficie, errori, contraddizioni, tracce della sua storia, opacità lessicale. Tali fenomeni non sempre, infatti, sono contingenti o eliminabili senza compromettere la sostanza.

La definizione della poetica del *non testo* porta a considerare precisamente l'insicurezza, l'irritazione, la molteplicità di significato che potenzialmente abita negli scritti esteriori al *testo* o in quelli che gli sono

semplicemente limitrofi e gli errori nella struttura della fonte di una opera consolidata come qualità intrinseca ed epitome del fenomeno *letterario*. Il significato poetico di un testo è considerato in modo radicale come il risultato di una attività 'performativa', individuale, irripetibile, un processo di comunicazione tra i segni e un lettore che non deve scegliere sempre la stessa possibilità e che può, se la presentazione offerta-gli dall'editore gli concede questo diritto, lavorare con la vibrazione prodotta dai molti significati possibili. In luogo della ricerca di un'ipotetica intenzione autoriale che si presenta *in nuce* in uno scritto inconcluso e ambiguo o di un testo *sub specie aeternitatis*, slegato dalla sua continuità storica, l'editore sceglie di presentare la sua materializzazione, come una traslitterazione fededegna o come rappresentazione grafica reale in forma di facsimile affinché il lettore, al leggerla e rileggerla, si veda obbligato a costruire *di nuovo* il testo ogni volta.

Questo cambio di paradigma, il sostituire l'intenzione autoriale come istanza privilegiata e fine ultimo dell'edizione con una poetica del *testo* considerato non come un a priori ma come un'aporia, come fatto legato alla *performance*, individuale, esistente solo nell'*hinc et nunc* della lettura, costituisce una sfida tanto per la definizione delle funzioni dell'editore, che si controlla costantemente, si sottopone ad autocritica e alla messa in discussione dei motivi e delle conseguenze delle sue decisioni, quanto per il lettore, al quale viene delegato un carico di responsabilità senza precedenti. L'edizione germanistica ha sviluppato diversi metodi di rappresentazione per separare gradualmente lo scritto dalla superficie materiale in cui si trova, cominciando dal facsimile, passando attraverso la trascrizione topografica fino alla trascrizione in successive versioni che, palesando il metodo utilizzato, fanno le veci del filo di Arianna per invertire il processo e ritornare alla fonte originale. In questo modo si sposta l'attenzione sul livello di trasformazione che ha avuto luogo. Insieme a questo tipo di rappresentazione degli scritti sono stati sviluppati diversi tipi di apparato critico, discorsivo o lemmatizzato, per stabilire una rete di riferimenti con 'l'esterno', riguardanti altre opere, altre edizioni, altre fonti, intertesti, pretesti ecc. Il lettore viene equipaggiato con strumenti e aiuti per *leggere* ma, allo stesso tempo, gli viene lasciata la libertà di costruire il testo e comprenderlo. Non dovrebbe procurare troppo stupore immaginare come su entrambi i fronti, quello del lettore abituato ad esigere dall'edizione un testo impeccabile ed inzuppato di una buona dose di succhi gastrici necessari per una sua digestione, e quello degli editori abituati a esercitare il *loro* diritto naturale a controllare il testo e indirizzarne la ricezione, questa sfida produca una certa paura.

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.