

STUDI GERMANICI - I quaderni dell'AIG

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Luisa Giannandrea

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI

I quaderni dell'AIG

Alla periferia del testo: il paratesto **An der Peripherie des Textes: der Paratext**

a cura di / herausgegeben von
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

4 | 2021

Indice / Inhalt

- 7 Alla periferia del testo: il paratesto. Introduzione
An der Peripherie des Textes: der Paratext. Einführung
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes

Saggi / Essays

- 27 «Meinst du, daß ich [...] eine Vorrede halte? Nein, keines wegese».
Tra tradizione e modernità: la *Vorrede* di J.G. Schnabel alla *Insel Felsenburg*
Anna Fattori
- 47 Vorreden in deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts – eine kulturhistorische Analyse der Vorrede zu Georg Forsters *Reise um die Welt*
Isabella Ferron
- 63 Alle soglie della modernità. Forme paratestuali nella *Deutsche Klassik*
Luca Zenobi
- 81 Oltre Genette. Paratesti digitali via Twitter in dialogo con Friedrich Hebbel e Jean Paul
Silvia Ulrich
- 101 Außentexte von deutsch-italienischen Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts. Wie sie aussehen und was sie verraten
Anne-Kathrin Gärtig-Bressan
- 115 Destillate der Avantgarde. Die Titelblätter deutschsprachiger Dada-Zeitschriften
Paola Di Mauro
- 133 Dalla «cultura» al «marketing Suhrkamp»? Strategie peritestiuali a confronto fra ieri e oggi
Alessandra Goggio
- 147 Il traduttore, questo sconosciuto
Elisabetta Longhi
- 167 Die Erzählungen des Narbenmannes. Christoph Ransmayrs «Weiße Reihe»
Hermann Dorowin

- 189** Paratextuelle Strategien in Benjamin Steins Roman *Die Leinwand*
Alessandro Costazza
- 203** La relazione fra immagine di copertina, epigrafi e testo
nel romanzo *Das Floß der Meduse* di Franzobel: la costruzione del
senso in un caso di intertestualità multimediale
Silvia Verdiani
- 223** «Christian Kracht ist ein ganz schlauer Bursche». *Eurotrash* und
der Paratext zwischen Irritation und Metafiktion
Stefano Apostolo
- 237** Il *Bundesteilhabegesetz*: il testo normativo e i suoi dintorni
Marina Brambilla – Valentina Crestani
- 255** «thema meines BEItra* (.) ach quatsch (.) meines VORtrags ist»: Zur
Funktion und Klassifikation von selbstinitiierten Selbstreparaturen
im Deutschen. Eine Analyse am Beispiel von Prüfungsgesprächen
Gianluca Cosentino
- 275 Abstracts**
- 283 Hanno collaborato / Beitragende**

Alle soglie della modernità. Forme paratestuali nella *Deutsche Klassik*

Luca Zenobi

Nous croyons que l'auteur d'un bon ouvrage doit se garder de trois choses, du titre, de l'épître dédicatoire et de la préface. Les autres doivent se garder d'une quatrième, c'est d'écrire.

Voltaire, *Auteurs (Dictionnaire Philosophique)*

«Credo si possa senz'altro anticipare che non esiste, e che non è mai esistito un testo senza paratesto. Paradossalmente, esistono invece, sia pure accidentalmente, dei paratesti senza testo»¹. L'affermazione di Genette è tanto radicale e perentoria quanto vera – al contempo lascia aperte diverse questioni decisive, una su tutte la definizione di testo, i suoi confini mediali². L'impianto critico e analitico elaborato dallo studioso francese, il suo 'vocabolario', la sua tassonomia sono diventati patrimonio condiviso, ma anche assai contestato, fra i teorici della letteratura (e non solo). L'ampiezza del concetto di paratesto elaborato da Genette è anch'essa declinata in una forma fortemente assertiva nella parte introduttiva del volume dedicato a questo genere di testi: «[...] dobbiamo mantenere, almeno in linea di principio, l'idea che ogni contesto costituisca paratesto»³. Il contesto preso in esame in questo saggio è la *Deutsche Klassik*, nello specifico quanto di questo periodo cruciale per la cultura tedesca scaturisce dal legame tra i due

1 Gérard Genette, *Seuils* (1987), trad. it. e cura di Camilla Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 5 s.

2 Per un orientamento teorico multidisciplinare cfr. *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*, hrsg. v. Martin Gerstenbräun – Nadja Reinhard, Böhlau, Wien 2018; Birte Bös – Matti Peikola, *Framing Framing: The Multifaceted Phenomena of Paratext, Metadiscourse and Framing*, in *The Dynamics of Text and Framing Phenomena. Historical Approaches to Paratext and Metadiscourse in English*, ed. by Matti Peikola – Birte Bös, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2020, pp. 3-31. Per ragioni di spazio e di impostazione non entrerà nel dettaglio teorico della discussione sui paratesti genettiani, limitandomi a richiamarne per cenni le questioni decisive.

3 Genette, *Soglie*, trad. it. cit., p. 9.

suoi maggiori esponenti (e forse anche ‘inventori’), Goethe e Schiller. Nel tentativo di valutare in che misura e con quali modalità diverse forme paratestuali abbiano influito sulla composizione di un simile modello culturale, sulle sue strutture estetiche fondanti, il riferimento all’indagine genettiana si impone ovviamente come punto di partenza imprescindibile per definire tipologia e funzioni del paratesto. Oltre a ciò, i temi e le problematiche discussi a partire dalle tesi del critico francese offrono spunti efficaci per riconsiderare in una nuova chiave il panorama culturale del classicismo di Weimar. La mancata profilatura di alcuni concetti costituisce un elemento distintivo della teoria di Genette, che lascia consapevolmente vaghi o quanto meno non problematizza certi elementi cruciali del suo sistema⁴: in particolare i suoi critici hanno rilevato da un lato l’orientamento biblionomico, la limitatezza del concetto di libro cui Genette riconduce le diverse forme di testualità e che individua come unico ambito mediale di attinenza per i paratesti, dall’altro lo ‘scivolamento’ dal contesto dell’opera a quello dell’autore come orizzonte di riferimento, anche in questo caso senza un ulteriore approfondimento della dimensione autoriale. È esattamente questa mancanza che ha permesso e permette di lavorare nel senso di una differenziazione e relativizzazione di categorie che, proprio in virtù della loro natura, continuano a risultare estremamente feconde, anche al di là dei discorsi più specificamente teorici. Il sistema genettiano, insomma, è connotato da una apertura che lo rende tutt’oggi degno di attenzione e di indagini, nonché idoneo, con eventuali aggiustamenti, a essere utilizzato come strumento, non

4 È stato giustamente osservato che, sebbene la terminologia genettiana non sia sempre «trennscharf», è possibile in ogni caso operare al suo interno una netta distinzione tra elementi paratestuali e paratesti veri e propri, così come tra elementi non testuali che accompagnano il testo e hanno un effetto paratestuale ma non assurgono allo status di paratesto vero e proprio. Cfr. Torsten Voß, «*Drumherum geschrieben?*» *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2019, p. 21. Di contemporanea presenza di elementi problematici e di potenzialità parla Werner Wolf, *Prologe als Paratexte und/oder (Eingangs-)Rahmungen?* ‘*Literarische Rahmung*’ als Alternative zum problematischen Prätext-Konzept, in *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen*, hrsg. v. Frieder von Ammon – Herfried Vögel, Lit, Berlin-Münster 2008, pp. 79-98: 80-82; va segnalata infine la discussione in merito ai possibili legami tra le teorie genettiane, il concetto di *parergon* elaborato da Derrida e la «frame analysis» di Erving Goffman. Cfr. Georg Stanitzek, *Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung*, in *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hrsg. v. Klaus Kreimeier – Georg Stanitzek, Akademie Verlag, Berlin 2004, pp. 3-20: 9 ss; Till Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*, De Gruyter, Berlin-New York 2007, pp. 1-52; Bös – Peikola, *Framing Framing*, cit.; Reinhard, *Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung*, in *Paratextuelle Politik und Praxis*, cit., pp. 9-26.

esclusivamente tassonomico, nell'indagine letteraria e dei fenomeni culturali. Ciò appare ancor più evidente se il sistema viene analizzato nel suo complesso, e non solo in relazione ai testi più legati alle forme paratestuali come *Palimpsestes* (1982) o *Seuils* (1987): «Da un lato troviamo dunque una componente sistematica, neoretorica e moderatamente scienziata, che mira a una classificazione tassonomica dei fenomeni letterari; dall'altro serpeggia sempre, in tutti gli scritti di Genette, la coscienza di quanto precaria sia la nozione di letteratura (e ancor più di critica letteraria)»⁵. Il potenziale ermeneutico dei paratesti nelle loro varie declinazioni risiede in prima istanza, dunque, nel loro costituirsi come «eine hybride Zone der Unbestimmtheit und Transgression»⁶, secondo uno sviluppo che permette di elaborare connessioni tra diversi piani dell'indagine letteraria: tra dimensione autoriale e opera, tra genesi e ricezione di un testo, tra testo e lettore, tra sistemi economici-editoriali e valore sociale dei testi letterari, e apre altresì lo spettro teorico verso una prospettiva che abbraccia questioni di intertestualità e di intermedialità⁷. E proprio alla luce di quest'ultima apertura, il

5 Massimo Fusillo, *Dal testo all'opera: le chiusure impossibili di Gérard Genette*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, éd. par Stefano Lazzarin – Mariella Colin, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007, pp. 171-178: 172. In particolare, Fusillo sottolinea nella seconda parte della produzione genettiana, da *Palimpsestes* in poi, «l'abbandono di una nozione chiusa di letterarietà» determinato soprattutto dall'apertura all'estetica di Nelson Goodman (*ivi*, p. 176).

6 Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., p. 33, riprendendo una più articolata e complessiva definizione di Reinahrd, *Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung*, cit., p. 20: «Die Paratexte/Parerga [...] sind pragmatisch-strategisch-transaktive Vermittlungszonen. Sie können sich auf das Einzelwerk oder das (Gesamt)Werk beziehen bzw. auch auf den Autor selbst Bezug nehmen und sind somit Zone einer ludisch organisierten, für das (Gesamt-)Werk/Autorschaft konstitutiven Transaktion. Die Pragmatik und Strategie des Paratextes besteht in einer organisierten Hybridität. Die gattungsspezifisch (d. h. die Wertigkeit einer Gattung betreffend), publizistisch, (d. h. Ort/Medium der Publikation betreffend) sowie formal/visuell/typographisch (d. h. die Gestaltung innerhalb des Mediums betreffend) signalisierte Hierarchisierung kann durch Paratexte wesentlich verstärkt oder gegebenenfalls auch unterlaufen und umgepolt werden. Diese Hybridität macht den Paratext zu einer Zone der Transgression»; Dembeck, *Texte rahmen*, cit., p. 2, parla invece di «Grenzregionen», la cui analisi e differenziazione viene motivata con l'osservazione che «Rahmen, Ornamente und anderes 'Beiwerk', an der Schwelle zur Kunstautonomie ihren Status deutlich verändern».

7 «Die Beobachtung der paratextuellen Zone trifft also auf mobile, fragile und instabile, unwahrscheinliche Verhältnisse, eine Sphäre der Kontakte und Kontrakte, der Kommunikation oder, wie Genette es nennt, 'Transaktion'. [...] Und es sind die damit eröffneten Anschlussmöglichkeiten für sozialhistorische, ökonomische medienhistorisch-diskursanalytische, kommunikationstheoretische, gender-bezogene Fragestellungen und Lektüren, die das Konzept attraktiv machen», Georg Stanitzek, *Texte, Paratexte, in Medien*, cit., pp. 9 s.; più di recente, Bös – Peikola, *Framing Framing*,

termine «contesto» evocato da Genette, nella presente indagine va inteso certo in termini storico-letterari, ma si definisce poi ulteriormente in una lettura delle forme paratestuali scritte che ne coglie i legami con altri elementi extratestuali costruendo così un contesto di natura multimediale⁸. Questa dimensione di un contesto esteso, dotato di una «unerhörte Fähigkeit [...], die Grenzen des Werkes zu verschieben»⁹, che, come detto, va oltre l'orientamento biblionomico di Genette ma è in qualche modo già latente nell'articolazione della sua teoria, risulta estremamente fruttuosa anche da un punto di vista di storia della critica e, in particolare per quanto riguarda il periodo in questione, contribuisce a mettere in luce alcuni pregiudizi o «errori» assurdi nel corso degli anni a verità pressoché incontestabili¹⁰.

Da una prospettiva più strettamente storico-letteraria e di storia della cultura, il Settecento gode in questo ambito di indagine di una posizione di rilievo, che ne fa un oggetto di analisi particolarmente pertinente in quanto «Jahrhundert des Übergangs vom frühneuzeitlichen zum modernen Paratext»¹¹. Il passaggio a forme moderne

cit., p. 5: «the concept of paratext may offer new insights into early communicative practices by enriching our understanding of the verbal and visual resources used for mediating texts in different communicative contexts».

8 Esemplare da questo punto di vista mi pare il lavoro compiuto da Gerrit Brüning nel suo studio sui primi anni del carteggio tra Goethe e Schiller, in cui si possono evidenziare diversi aspetti innovativi sia da un punto di vista metodologico – rilettura incrociata di (para)testi alla luce della loro natura anticipatoria o di commento di dialoghi, di una corretta collocazione cronologica della genesi delle opere, di importanti scoperte o indagini di manoscritti con relative accuratissime analisi filologiche degli stessi – sia da un punto di vista dell'applicazione di tale metodologia critica all'interpretazione del rapporto tra Goethe e Schiller e al quadro complessivo del classicismo weimariano. L'impianto critico dello studioso si segnala per una riuscita sintesi tra rigore filologico nella lettura dei (para)testi e apertura ad elementi extratestuali: «Die Verlagerung des Schwerpunkts auf außerhalb der Briefe liegende Gegenstände ergab sich als eine Konsequenz aus dem genannten Verfahren immer dann, wenn das Verständnis brieflicher Äußerungen hauptsächlich von außerbrieflichen Kontexten abhängig, diese aber strittig oder aus anderen Gründen problematisch waren und deswegen ausführlicher behandelt werden mussten als die briefliche Äußerung selbst», Gerrit Brüning, *Ungleiche Gleichgesinnte: Die Beziehung zwischen Goethe und Schiller 1794-1798*, Wallstein, Göttingen 2015, p. 21.

9 Daniel Ehrmann, *Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800*, in *Paratextuelle Politik und Praxis*, cit., pp. 123-146: 132. Il contesto, così concepito, è sottoposto a un'ulteriore «schleichende Entgrenzung [...] zum Kultur-Text» (*ibidem*).

10 Cfr. Brüning, *Ungleiche Gleichgesinnte*, cit., in particolare il capitolo 3, sul ruolo di Schiller nella genesi dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, e il capitolo 8, sul ruolo di Goethe nella genesi del *Wallenstein*. Importanti anche alcune revisioni della critica nel capitolo 2, relativo ai contributi goethiani per le «Horen».

11 Frieder von Ammon – Herfried Vögel, *Einleitung*, in *Die Pluralisierung*, cit., pp. VII-XXI: XIII.

di paratestualità è determinato in misura principale dalla grande diffusione di riviste e pubblicazioni periodiche che giocano un ruolo decisivo da un lato nella differenziazione tra testo, paratesto, epitesto e peritesto e, paradossalmente, dall'altro, nel processo che ha generato fusioni o parziali sovrapposizioni oltre i limiti materiali e mediali delle forme paratestuali. Le possibilità paratestuali si estendono dalle comunicazioni vere e proprie tra editori e critici (lettere, dialoghi) alle prefazioni e postfazioni (peritesti) fino alle autorappresentazioni nei periodici intorno al 1800 in forma di (auto)recensioni, *Ankündigungen* o *Vorabdrucke* di opere progettate o in fase di realizzazione, reazioni a critiche ad altri autori e alle loro opere, infine anche saggi o articoli che possono assumere la funzione anticipatrice di una sorta di commento di accompagnamento rispetto ai propri testi o alla funzione autoriale in essi.

Che la creazione e la divulgazione dei periodici abbia contribuito in maniera decisiva e da molteplici punti di vista alla poetica, all'estetica, più in generale alla cultura del Classicismo tedesco e alla formazione di una opinione pubblica è un dato oramai acquisito dalla critica sul XVIII secolo. Meno scontati appaiono due elementi: il lavoro pratico per l'organizzazione di questo genere di attività nei suoi aspetti di natura editoriale, tipografica, economica – di fatto anch'esso un ulteriore elemento paratestuale rispetto alle pubblicazioni vere e proprie – e, in un ambito più specifico e ristretto, il fatto che il Classicismo tedesco forma i propri presupposti estetici sulla base di un progetto editoriale – quello delle «Horen» – che si può a tutti gli effetti considerare un vero e proprio paratesto del Classicismo di Weimar: «Ohne die *Horen* hätte es die Weimarer Klassik nicht gegeben – jedenfalls nicht in dieser Form»¹². In questo senso, la costruzione e la nascita del progetto culturale di Goethe e di Schiller appaiono fondate su una base molto più sperimentale di quanto l'etichetta di Classicismo possa lasciar intravedere.

L'atto di nascita della *Weimarer Klassik* è tradizionalmente individuato nella lettera che Schiller invia a Goethe il 13 giugno del 1794, contenente l'invito a partecipare sia come autore sia come 'redattore' – o come si direbbe oggi revisore per le *peer review* – all'impresa della rivista a cui Schiller dà il titolo di «Horen». Il testo della lettera può essere chiaramente considerato come epitesto autoriale in forma episto-

12 Per quanto arguta e provocatoria possa apparire la tesi di Volker C. Dörr, *Schillers Horen: klassischer Epitext*, in *Paratextuelle Politik und Praxis*, cit., pp. 147-162: 160, e per quanto discutibili le sue analisi relativamente alle supposte contrapposizioni nel rapporto Goethe-Schiller nel contesto della nascita e dello sviluppo della *Weimarer Klassik*, questa affermazione centrale del saggio è, a mio avviso, del tutto condivisibile.

lare del progetto weimariano, e come tale è stato interpretato¹³. Goethe diviene parte – e successivamente attore, dal momento che accetterà l’invito del suo futuro sodale – di una politica letteraria ed editoriale di cui deve garantire la qualità, essendone al contempo garante col suo nome e il suo prestigio sociale, istituzionale e culturale. Le stesse personalità citate da Schiller nella lettera, così come la lista dei collaboratori inserita nella *Ankündigung* del 10 dicembre 1794 con la quale preannuncia il progetto¹⁴, sono elementi paratestuali utili a individuare la componente chiaramente interdisciplinare del periodico e il coinvolgimento nell’impresa di professioni o competenze diverse in ambito accademico, politico, amministrativo, filosofico, teologico e letterario. Gli elementi che hanno un ruolo più spiccatamente epistestuale sono senza dubbio quelle parole chiave che, di fatto, anticipano non solo i fondamenti estetici e culturali della rivista, dell’estetica schilleriana e, in un senso ancora più ampio, del Classicismo di Weimar, ma anche i principi che animano poi la *Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*¹⁵. Ciò vale tanto per i contenuti (ricostituzione di un ordine e di un’armonia del mondo frammentato e devastato per il fallimento della politica attraverso il primato dell’estetica) quanto per la forma (rimodulazione in un linguaggio accessibile anche ai non eruditi dei testi scientifici ai quali pure devono applicarsi le regole del gusto):

Man wird streben, die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde zu geben. Soweit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigsten einfachen Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen. Zugleich aber wird man auf dem Schauplatze der Erfahrung nach neuen Erwerbungen für die Wissenschaft ausgehen und da nach Gesetzen forschen, wo bloß der Zufall zu spielen und die Willkür zu herrschen wird. Auf diese Art glaubt man zu Aufhebung der Scheidewand beizutragen, welche die *schöne Welt* von der *gelehrten* zum Nachteile beider trennt, gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen¹⁶.

13 Cfr. Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., p. 137; più avanti la rivista schilleriana viene descritta come «periodikale[r] Epitext gegenüber dem eigenen ästhetischen Konzept und Textangebot» (*ivi*, p. 141).

14 A sua volta pubblicata su un’altra rivista, ovvero sull’*Intelligenzblatt* della «Allgemeine Literaturzeitung» e a sua volta dunque epitesto autoriale dell’impresa.

15 Dörr, *Schillers Horen*, cit., p. 151, parla di legame che va ben oltre l’inter-testualità, si tratta invece di una «offiziell-aktorial epitextuelle Beziehung zwischen der *Horen*-Ankündigung und Schillers großer ästhetischer Programmschrift [...]».

16 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hrsg. v. Peter-André Alt – Albert Meier – Wolfgang Riedel, Hanser, München-Wien 2004, Bd. 5, p. 871.

Il fatto che un tale programma sia incastonato in una cornice mitologica, con il riferimento alle divinità greca, alle cui vicende Schiller dedica il passaggio successivo, è con ogni evidenza un altro di quegli elementi che collocano il progetto in un orizzonte estetico e simbolico che sarà cruciale per l'intero Classicismo, per di più, ancora una volta, con termini che non è difficile individuare come intimamente legati al complesso del pensiero estetico schilleriano: «Man sieht sie im Gefolge der Huldgöttinnen und in dem Dienst der Königin des Himmels, weil Anmut und Ordnung, Wohlanständigkeit und Würde unzertrennlich sind»¹⁷. Il rapporto cronologico in questo caso si inverte, dal momento che il tentativo teorico di sintetizzare il dualismo kantiano risale all'anno precedente (*Über Anmut und Würde* era stato pubblicato per la prima volta su un'altra rivista, la «Rheinische Thalia», nel 1793) e dunque qui il saggio schilleriano può essere considerato come un epitesto autoriale rispetto al progetto intrapreso con le «Horen» o quanto meno alla sua *Ankündigung*. Se è senz'altro opportuno parlare di intertestualità tra i due testi, tale categoria risulta tuttavia riduttiva se si vuole definire l'ampiezza della connessione mediale, ideologica, progettuale e culturale che lega i due testi schilleriani.

Già nel titolo del periodico inoltre, «Die Horen», si incarna la sua posizione di soglia, visto che le divinità in questione erano legate ai momenti di passaggio della giornata e delle stagioni. Le «Horen» sono in grado di sintetizzare il proprio programma grazie a uno dei principali elementi paratestuali – il titolo – in una radicale brevità, differenziandosi inoltre in maniera evidente nella forma e nei contenuti dall'altro progetto editoriale legato al «Musen-Almanach», la cui funzione principale era connessa al raggiungimento di una sicurezza di natura economica.

L'aumento e la diversificazione dei paratesti nel XVIII secolo risponde sostanzialmente a due linee di sviluppo storico-letterarie intimamente connesse tra loro: i paratesti segnalano per un verso la necessità di commento per una poesia o una letteratura che vuole uscire dal contesto ristretto dei suoi conoscitori e delle sue regole, per l'altro sono il chiaro segnale di una concorrenza tra gli autori, oramai sottratti ai meccanismi del mecenatismo e alla cosiddetta *Gelehrtenrepublik* e sempre più assoggettati alle regole di un mercato libero in piena fioritura, in cui devono affermare autonomamente il proprio ruolo. In questa fase di passaggio, oltre al processo di espansione e diversificazione, è evidente una funzionalizzazione in chiave estetica di certi paratesti autoriali – si pensi alla breve premessa al *Werther*, una «intrikate Ästhetisierung von

¹⁷ *Ivi*, p. 872.

Paratexten», divenuta celebre anche proprio in virtù di questa sua natura¹⁸. Anche in questo sviluppo il sodalizio Goethe-Schiller introduce diversi elementi di innovazione e cambiamento che influenzano in maniera radicale il dibattito letterario e il complesso delle pratiche editoriali e pubblicistiche di questa fase. Nel momento in cui prende corpo l'idea di dare vita a uno spietato confronto con i colleghi e con l'insieme del panorama letterario tedesco attraverso dei distici poetici, l'intento di attaccare «Heiliges und profanes», non risparmiando nemmeno «uns [...] selbst»¹⁹ passa anche in questo caso tramite una decisa rimodulazione di forme paratestuali, più precisamente «eine Umkehr des epitextuellen Standorts»: da forme saggistiche e prosaiche pubblicate in gran misura sulle riviste letterarie e filosofiche che avevano per oggetto la poesia, è ora quest'ultima che viene utilizzata per commentare la prosa – testi giornalistici, recensioni, ecc. – e i suoi *media*. Con gli *Xenia* nasce un «funktional gedoppelter Epitext»²⁰ che, pur situato all'interno del *medium* della rivista letteraria (il «Musen-Almanach» del 1797), si definisce quale strumento di (auto)critica e (auto)riflessione sul *medium* stesso e sulla sua funzione politico-letteraria²¹. Nello specifico delle strategie goethiane, l'ambiguità dei paratesti – ovvero del concetto teorico genetiano – si configura consapevolmente come funzione poetologica, spinta al punto di generare un «poetisches Metasystem» in cui sono del tutto annullate le gerarchie tra testo e paratesto e «im Extremfall sogar gegeneinander austauschbar erscheinen können»²²; un carattere, questo, che trova conferma in casi particolarmente discussi dalla critica, come la *Selbstanzeige* alle *Wahlverwandtschaften* uscita sul «Morgenblatt für gebildete Stände» il 4 settembre 1809, capace di generare, in virtù di questa sua natura volutamente insidiosa, diverse interpretazioni e letture fuorvianti o riduttive.

Il caso di *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, a causa della sua complessa genesi, risulta altrettanto esem-

18 Cfr. Thomas Wegmann, *Der Dichter als «Letternkrämer»? Zur Funktion von Paratexten für die Organisation von Aufmerksamkeit und Distinktion im literarischen Feld*, in «Das achtzehnte Jahrhundert», 36 (2012), 2, pp. 238-249: 248. Cfr. su questo aspetto anche Ulrike Landfester, «(Ist fortzusetzen.)» *Goethes Poetik des Paratextes*, in von Ammon – Vögel, *Die Pluralisierung*, cit., pp. 375-394, in part. pp. 378-386.

19 Schiller a Goethe, 29 dicembre 1795, in Friedrich Schiller – Johann Wolfgang Goethe, *Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Norbert Oellers, 2 Bde., Reclam, Stuttgart 2009, Bd. I, p. 157.

20 Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., p. 159.

21 In questo l'atteggiamento di Goethe è più radicalmente performativo rispetto a quello schilleriano: «Goethe bewegt sich quasi subversiv innerhalb des Systems», come afferma Voß, *ivi*, p. 156.

22 Landfester, «(Ist fortzusetzen.)», cit., p. 378.

plare del ruolo «funzionale» e «relazionale»²³ con cui i paratesti sono costitutivi del progetto culturale schilleriano (e goethiano). Nato prima come vero e proprio carteggio con il duca di Augustenburg (i cosiddetti *Augustenburger Briefe*, completamente distrutti in un incendio nel 1794, di cui possediamo una trascrizione uscita solo nel 1876 sulla «Deutsche Rundschau»), rielaborato in forma di saggio epistolare e pubblicato in una prima versione in tre parti sulle «Horen», conserva tracce evidenti dell'epitesto originario ma viene poi formalmente rimaneggiato per un pubblico di lettori e per la collocazione editoriale cui era destinato, sovrapponendo due diversi contesti e impianti comunicativi, talvolta anche in maniera performativa²⁴. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* contiene dunque una intricata stratificazione di differenti peritesti ed epitesti, che è possibile ricostruire e che lo rendono un «als-ob Paratext», un testo che simula performativamente il gesto e il *ductus* paratestuale²⁵: pur conservando un legame molto vago con la forma epistolare, più che altro presente ancora solo nella struttura esteriore del testo, quest'ultima la si trova però apertamente esposta e iscritta nel titolo dell'opera, con un gesto autoriale che vuole abbandonare un genere sancendo al contempo, tramite il titolo, l'appartenenza a esso, rendendo visibile al pubblico l'origine epistolare dell'opera e la sua riscrittura²⁶. L'operazione di Schiller mette in luce altresì una questione legata alla possibilità di riconfigurare il rapporto tra i diversi elementi paratestuali: posto che i *Briefe* nella loro versione pensata per la rivista possono essere considerati come un paratesto del progetto nel suo complesso, la versione anonima pubblicata in tre parti sulle «Horen» e rimasta incompiuta può essere a sua volta ritenuta un epitesto della versione in volume (1801, con alcune piccole modifiche, insieme al complesso dei saggi sul sublime) o viceversa, visto che Schiller nell'approntare la versione destinata al libro non apporta modifiche sostanziali e non aggiunge ulteriori lettere come aveva preannunciato sulla rivista? Prescindendo dal dato esclusivamente cronologico, che in questo contesto non può essere dirimente, la questione resta aperta e

23 Reinhard, *Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung*, cit., pp. 28 ss.

24 «So wird der Epitext fast wörtlich in das Incipit des Werks einbezogen», Natalie Binczek, *Epistolare Paratexte: Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen*, in *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, cit., pp. 117-134: 130. La frase che apre l'opera – «Sie wollen mir also vergönnen, Ihnen die Resultate meiner Untersuchungen über das Schöne und die Kunst in einer Reihe von Briefen vorzulegen» – è un evidente richiamo alla prima versione epistolare del 1793, più precisamente è costruita come una vera e propria *Nachbildung* di quelle lettere originarie (corsivo nell'originale).

25 Cfr. Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., p. 125.

26 Cfr. Binczek, *Epistolare Paratexte*, cit., p. 131.

risulta di grande interesse in quanto non ha a che fare con un banale problema di gerarchia tra i diversi paratesti, ma mette in gioco ben più ampie e complesse strategie editoriali e culturali: è evidente che la scelta di Schiller di pubblicare uno dei suoi maggiori lavori teorici sulle «Horen» ha il duplice intento di favorire la collocazione della rivista sul mercato come organo pubblicistico di rilevante valore da un lato, e di affermare se stesso nel panorama culturale come autore, come editore e come filosofo in ambito estetico dall'altro.

Quanto questo genere di costruzione della dimensione autoriale e di un progetto estetico sia connaturato alla figura di Schiller sin dai suoi esordi, in una *koinè* epocale in cui l'autore di Marbach partecipa a una nuova e diffusa politica editoriale e autoriale²⁷, lo dimostrano altri due casi esemplari legati a scritture paratestuali. L'autorecensione ai *Räuber* è di per sé testo di difficile classificazione nel contesto teorico genetiano, che escluderebbe le recensioni dai paratesti; in questo caso, però, si tratta di una recensione del medesimo autore del dramma. Uscita sul «Wirtembergisches Reportorium der Literatur» del 1782, rivista edita dallo stesso Schiller assieme a Johann Wilhelm Petersen, il testo evidenzia come il posizionamento di Schiller nel campo letterario si connetta a «eine Ökonomie der Aufmerksamkeit, die das Publikum als wichtige Größe einbezieht, mit kompetitiver Distinktion, die sich gleichermaßen von massivwirksamer 'Fabrikware' wie von der spätaufklärerischen Ästhetik der Vorgängergeneration abgrenzt – und damit etwas Neues in Aussicht stellt»²⁸. Sul piano della *Autorschaft* è altrettanto evidente come simili paratesti contengano un gesto di «Selbstkanonisierung» grazie al quale la singola opera si pone in una collocazione all'interno di un «Gesamtwerk»²⁹ dotato di coerenza e dunque inconfondibile manifestazione di una identità autoriale. I *Briefe über Don Carlos* sono un altro capitolo decisivo in questo percorso, sia dal punto di vista formale (esempio unico di autorecensione in forma epistolare, pubblicata in due puntate sulla rivista di Wieland «Der Teutsche Merkur» del 1788 e poi rielaborata per il primo volume

27 L'inusuale numerosità di commenti, riflessioni e (auto)critiche non è tanto un carattere esclusivo dell'attività letteraria schilleriana, ma parte di una «hochmodernen, einer avancierten Werkpolitik, die den hohen Stellenwert von öffentlich zugänglichen Paratexten, vor allem von Selbstkommentaren und -kritiken für die Profilierung der Autorschaft wie für Wertungs- und Kanonisierungsprozesse in einer an Innovation und Wettbewerb orientierten literarischen Kultur früh erkannt und entsprechend umgesetzt hat», Wegmann, *Der Dichter als «Letternkrämer»?*, cit., p. 249.

28 *Ivi*, p. 242.

29 Thomas Wegmann, *Autoren*, in *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*, hrsg. v. Gabriele Rippl – Simone Winko, Metzler, Stuttgart-Weimar 2013, pp. 254-259: 256.

delle *Kleinere Schriften* nel 1792), sia nei contenuti: tramite la costruzione di una distanza – fittizia? – dal proprio lavoro teatrale, Schiller elabora una complessa difesa delle proprie scelte poetiche in termini estetico-antropologici sulla base soprattutto dell'analisi psicologica e ideologica del personaggio di Posa, riuscendo con questa operazione a trasformare il proprio testo drammatico, nella connessione col suo epitesto, in un momento decisivo di (auto)critica della *Aufklärung*.

Nel panorama delle modalità attraverso cui già in questi anni preclassici il proliferare e la diversificazione dei paratesti si afferma quale strumento fondante dell'attività letteraria, la presenza di tipologie figurative di questo genere di apparati estende in una prospettiva multimediale le strategie di (auto)rappresentazione e di (auto)commento di autori e testi. Un momento decisivo per l'ingresso di Schiller sulla scena letteraria tedesca di fine Settecento è costituito dalla polemica con il meno noto collega e conterraneo Gotthold Stäudlin, costruita stavolta su un paratesto non autoriale di natura figurativa. Nello stesso anno in cui esce l'autorecensione ai *Räuber*, Schiller pubblica la sua «Anthologie auf das Jahr 1782», in aperta e aggressiva controversia con Stäudlin e con il suo «Musenalmanach auf 1782» su cui era apparsa – 'maltrattata' – una poesia schilleriana. Si tratta di una battaglia tra due concezioni contrapposte di antologie, più in generale di poesia e di ruolo del poeta-antologista sulla scena letteraria. La raccolta schilleriana è corredata da una vignetta in cui si trova raffigurato un Apollo con caratteri spiccatamente marziali (il dio della poesia e delle arti, autorappresentazione di Schiller, indossa una faretra colma di frecce)³⁰. Se, come è stato proposto in una lettura di questa scelta schilleriana³¹, si segue la fonte ovidiana delle *Metamorfosi*, si dovrebbe accostare il poeta svevo con cui Schiller è in disputa, pare anche per ragioni non esclusivamente letterarie, al fauno Marsia, destinato a subire dal dio un trattamento terribile: dopo aver perduto la sfida poetica, Marsia paga la presunzione di aver sfidato Apollo venendo scorticato vivo. La corposa introduzione all'antologia poetica, così come il piccolo elemento figurativo costituiscono un complesso e diversificato intrico di elementi paratestuali, che messo assieme ad altri importanti paratesti usciti nello stesso anno, rendono evidente una precisa strategia grazie alla quale Schiller inizia a imporsi sulla scena come figura di riferimento, capace

30 Cfr. Gerhard Kaiser, *Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit: Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken*, in *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, hrsg. v. Christoph Jürgensen – Gerhard Kaiser, Winter, Heidelberg 2011, pp. 121-140.

31 Cfr. Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., p. 112. L'autore, sulla base di questa sua interpretazione, arriva a considerare la vignetta come «auktorial-paratextuelle Selbstinszenierung», *ibidem*.

di spazzare via la propria concorrenza attraverso un sapiente e mirato utilizzo di questo nuovo strumentario. Un analogo discorso può essere fatto rispetto a quanto messo in atto dal giovane Goethe in alcuni suoi testi giovanili come *Götz von Berlichingen* e il già citato *Werther*³², sebbene – è questa la differenza rispetto al percorso schilleriano anche negli anni successivi – con un atteggiamento di maggiore critica dall'interno del sistema paratestuale.

Il cosiddetto *Balladenstudium*³³ rientra a pieno titolo nel disegno estetico del Classicismo weimariano, e anche questo può essere senz'altro considerato un caso esemplare di costruzione di un disegno tramite i paratesti, su un doppio canale: il primo, evidentemente, è quello delle lettere che Goethe e Schiller si scambiano nel corso del 1798 e che si pongono come base costitutiva dell'estetica delle ballate; l'altro, forse meno scontato, è legato alla natura 'ibrida', ovvero epico-lirica-drammatica, del genere, che favorisce al contempo una sorta di transcodificazione mediale nella elaborazione delle poesie: «unterdessen habe ich einige Dutzend Reime gemacht und bin eben an der Ballade, wobei ich mir die Unterhaltung verschaffe, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der Kupferstiche in mir erweckt hat»³⁴. Ma può verificarsi anche il processo inverso, teso a determinare soggetti adeguati alla rappresentazione visiva espunti dai testi poetici, anche in questo caso tenendo conto di un preciso principio estetico, oltre che economico:

Der Gedanke einige Kupfer zu dem Werke zu geben ist recht gut. Sie können gut bezahlt und folglich auch gut gemacht werden; aber ich wäre dafür, daß Sie der allgemeinen Neigung so weit nachgäben und keine andre als individuelle Darstellungen wählten. Die Katastrophe der Braut ist sehr passend, auch aus Alexis und Dora, aus den römischen Elegien und den venetianischen Epigrammen ließen sich Gegenstände wählen, wofür unser Freund Meyer vorzüglich berufen wäre³⁵.

Naturalmente il ruolo di Meyer nell'apertura a una dimensione multimediale delle poetiche del Classicismo, su cui per ragioni di spazio

32 Cfr. Landfester, «*Ist fortzusetzen.*»), cit., pp. 378-386.

33 Con questo termine Goethe, nella lettera del 22 giugno 1797, fa riferimento alla copiosa produzione di ballate composte da lui stesso e da Schiller in quell'anno e poi pubblicate nel «*Musen-Almanach für das Jahr 1798*».

34 Schiller a Goethe, 21 agosto 1798, in Schiller – Goethe, *Der Briefwechsel*, cit., p. 694. Le incisioni a cui Schiller si riferisce sono alcune opere lasciategli da Goethe e facenti parte della collezione di Meyer. La ballata a cui Schiller sta lavorando in questo periodo è *Der Kampf mit dem Drachen*.

35 Lettera di Schiller a Goethe del 9 agosto 1799, *ivi*, p. 849.

non è possibile in questa sede se non un accenno, è fondamentale e ne sono testimoni diversi carteggi di questo periodo.

Al 24 agosto del 1797 risale la lettera di Goethe da Francoforte, ricca di elementi di interesse, che ha ancora una volta per oggetto alcune incisioni. Se ne riporta interamente il passo in cui l'autore elenca e cataloga i disegni:

Ich will Ihnen doch noch von einer Arbeit sagen die ich angefangen habe und die wohl für die Horen sein wird. Ich habe gegen zweihundert französische satyrische Kupfer vor mir; ich habe sie gleich schematisirt [...]: Ich fange an sie nun einzeln zu beschreiben und es geht recht gut; denn da sie meist dem Gedanken etwas sagen, witzig, symbolisch, allegorisch sind, so stellen sie sich der Imagination oft eben so gut und noch besser dar als dem Auge, und wenn man eine so große Masse übersehen kann, so lassen sich über französischen Geist und Kunst, im allgemeinen, recht artige Bemerkungen machen und das Einzelne, wenn man auch nicht *lichtenbergisiren* kann noch will, läßt sich doch immer heiter und munter genug stellen, daß man es gerne lesen wird. [...] Es würde daraus ein ganz artiger Aufsatz entstehen, durch welchen das Octoberstück einen ziemlichen Beitrag erhalten könnte. Im Merkur und Modejournal und anderswo sind schon einige angeführt, die ich nun ins ganze mit hereinnehme. [...] Der gegenwärtige Almanach macht mir doppelt Freude, weil wir ihn doch eigentlich durch Willen und Vorsatz zu Stande gebracht. Wenn Sie Ihre dichterischen Freunde und Freundinnen nur immerfort aufmuntern und in Bewegung erhalten, so dürfen wir uns künftiges Frühjahr nur wieder vier Wochen zusammensetzen und der nächste ist auch wieder fertig³⁶.

Goethe scriverà su questo tema una *Rezension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche* ma poiché le «Horen» nel frattempo avranno cessato le pubblicazioni, il saggio non apparirà mai. Ciò non influisce naturalmente sui contenuti della missiva, sia per quanto riguarda il ruolo dei paratesti figurativi nel processo di produzione letterario di Goethe, nel rapporto che si genera tra occhio e immaginazione, sia per quel che concerne la sua posizione nella cura dei fascicoli delle riviste, sia, infine, per ciò che concerne la critica alla tradizione illuminista in questo ambito (Lichtenberg). La partecipazione di Goethe alle imprese editoriali schilleriane è tutt'altro che marginale; Goethe non riveste né il ruolo di un semplice comprimario, tanto meno quello di un collaboratore che partecipa solo in maniera forzata e di malavoglia ai progetti legati alle pubblicazioni periodiche o addirittura ponendosi in netta contrapposizione con le idee estetiche e letterarie dell'ami-

36 *Ivi*, pp. 457 s.

co³⁷. La recente revisione di alcuni assunti della germanistica – ora possono definirsi senza tema di smentita dei luoghi comuni – messa in atto da Gerrit Brüning in uno studio sui primi anni del carteggio tra Goethe e Schiller, ha evidenziato come il progetto del Classicismo weimariano si fondi da questo punto di vista su una unità di intenti e su una politica culturale nelle quali un ruolo di primo piano è giocato dal lavoro per le riviste e per altri progetti apparentemente secondari (*Balladenstudium*, dibattito sulla poesia epica e drammatica) di cui l'epistolario è testimonianza fedele³⁸. Né su una complementarità costretta, né su una polarità inconciliabile o conciliabile solo a prezzo di forzature si fondano il rapporto di Goethe e Schiller e l'idea culturale che ne scaturisce, bensì sul reciproco riconoscimento di una differenza umana che converge verso un intento comune. In questo contesto i paratesti autoriali, le incisioni e altri tipi di elementi grafici diventano un elemento fondante nella concezione di periodici e di opere letterarie. Un paio di esempi tratti da lettere che Schiller invia a un incisore e a un editore in occasione dell'uscita del volume che raccoglie le sue poesie nel 1804, offrono ulteriori spunti di riflessione in questo ambito. Il 4 febbraio 1804, nel ringraziare Hans Veit Freidrich Schnorr von Carolsfeld (1764-1841) per le incisioni realizzate allo scopo di rappresentare visivamente *Das Mädchen aus der Fremde* e *Das Lied von der Glocke*, Schiller ne elogia il disegno relativo alla prima opera utilizzando una coppia di aggettivi – «ernst und schön»³⁹ – evidentemente connessi con le sue teorie estetiche, mentre in relazione all'altro disegno sottolinea la capacità dell'artista di aver risolto un non facile problema scegliendo il momento più ricco (una variazione del concetto di «prägnanter Moment»), anch'esso decisivo nell'estetica drammaturgica schilleriana); nella lettera del 24 giugno all'editore Siegfried Crusius invece, nell'indicare la lista di poesie cui andrebbe anteposta una illustrazione da affidare allo stesso Carolsfeld, rispetto all'ultima strofa di uno dei testi, Schiller parla di una scena dotata di un «malerische[r] Effekt»⁴⁰, confermando quella natura ibrida delle ballate che favorisce operazioni di transcodificazione mediale.

Il fatto che la natura di questi paratesti figurativi non autoriali non debba essere di esclusiva illustrazione lo si evince in maniera assai chiara dalla feroce critica che Schiller riserva a un progetto editoriale di Herder. Nella lettera a Goethe del 20 marzo 1801, Schiller

37 Cfr. Dörr, *Schillers Horen*, cit., in part. pp. 156 ss.

38 Cfr. Brüning, *Ungleiche Gleichgesinnte*, cit.

39 Friedrich Schiller, *Schillers Briefe 1.1.1803-9.5.1805*, hrsg. v. Axel Gellhaus, in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Böhlau, Weimar 1984, Bd. 32, p. 105.

40 *Ivi*, p. 144.

esordisce stigmatizzando l'idea herderiana di presentare il proprio periodico attraverso una illustrazione che riproduce banalmente, senza rielaborazione concettuale, l'idea su cui esso su cui si fonda:

Der Gedanke an sich war nicht übel, das verflossene Jahrhundert, in etwa einem Dutzend reich ausgestatteten Heften, vorüber zu führen, aber das hätte einen andern Führer erfordert, und die Thiere mit Flügeln und Klauen die das Werk ziehen⁴¹, können bloß die Flüchtigkeit der Arbeit und die Feindseligkeit der Maximen bedeuten. Herder verfällt wirklich zusehends und man möchte sich zuweilen im Ernst fragen, ob einer der sich jetzt so unendlich trivial, schwach und hohl zeigt, wirklich jemals außerordentlich gewesen sein kann⁴².

I procedimenti tecnici per la realizzazione e la stampa delle immagini divengono altresì in questi anni oggetto di sperimentazioni, a dimostrazione di come la sezione paratestuale grafica per le riviste e per i testi letterari fosse un elemento decisivo per ampliare la platea dei lettori e favorire vendita e diffusione dei prodotti sul mercato. Nel tentativo di proporre una rinnovata veste per i «Propyläen» Goethe lavora con Meyer a una nuova modalità di stampa, fondata sull'imitazione dei processi di incisione, e propone a Schiller, in una lettera del 21 luglio 1798, di utilizzare lo stesso metodo per una delle sue riviste:

Aus der Beilage sehen Sie daß unser erster anaglyphischer Versuch⁴³ gut genug gerathen ist; der Abdruck ist nur aus freier Hand gemacht; wo das Kreuzchen steht ist er am besten gerathen und Sie werden leicht sehen daß sich diese Arbeit sehr hoch treiben läßt. Der Einfall macht mir viel Spaß. [...] [U]nser Meyer, indem er weiß was sich in dieser beschränkten Art thun läßt, wird durch seine Zeichnung das Unternehmen heben. Wir wollen zum Almanach eine ähnliche, jedoch sehr reiche Decke besorgen, sie soll alsdann auf farbig Papier abgedruckt und mit harmonirenden Farben illuminirt werden. Das alles zusammen wird nicht theurer zu stehen kommen als eine Kupferdecke mit Stich und schwarzem Abdruck. Ich bin überzeugt

41 La rivista edita da Herder era corredata da un'incisione che ne rispecchiava il programma: una coppia di grifoni trascina verso il cielo le due Adrastea sedute nel carro. Un grifone ha lo sguardo rivolto in avanti, verso il secolo appena iniziato, l'altro all'indietro, verso quello passato.

42 Schiller – Goethe, *Der Briefwechsel*, cit., p. 977.

43 Goethe allega una bozza di copertina per il numero dei «Propyläen» in preparazione. Il procedimento anaglifico che viene adoperato per imprimervi una figura ornamentale consiste nella sovrapposizione l'una all'altra di due immagini in modo da ottenere un effetto di bassorilievo. Sulla rivista e sulle questioni teoriche e pratiche legate ai suoi (para)testi e alla sua problematica autorialità cfr. il corposo saggio di Ehrmann, *Wir. Prekäre Erscheinungsweisen*, cit.

daß, wenn es einmal im Gange ist, so muß es, besonders da nun viele Bücher geheftet ausgegeben werden, sich als Deckenzierrath sehr weit verbreiten⁴⁴.

Anche se poi il progetto non troverà modo di realizzarsi per le riviste schilleriane, l'investimento in termini di politica editoriale con i relativi sforzi nel campo della stampa e i calcoli relativi ai costi sono l'evidente segnale di una continua ricerca di soluzioni innovative all'avanguardia che permettano, accompagnando i testi veri e propri, i contenuti dei periodici, di costruire anche da un punto di vista formale prodotti accattivanti. Sui dettagli tecnici Goethe si diffonde in maniera più approfondita con l'editore Cotta, in una lettera del 25 luglio, in cui è evidente come la questione lo impegni in prima persona anche negli aspetti pratici; il progetto goethiano è chiaramente teso a far presa attraverso elementi grafici sul pubblico dei lettori, con un corrispettivo guadagno in termini economici anche per l'editore:

Zur Decke werden wir den Versuch einer neuen Art Anaglyphischer Arbeiten dem Publiko vorlegen, ich darf mir schmeicheln, daß diese Erfindung manchen typographischen Vortheil haben wird, indem man die Zeichnungen, die freylich dazu geeignet seyn müssen, um einen leidlichen Preis in Buchdruckerstöcke wird verwandeln können⁴⁵.

Solo tre giorni dopo, di nuovo rivolgendosi per lettera a Schiller, Goethe evidenzia tutto il peso in termini estetici di questo elemento grafico, assunto addirittura a componente di mediazione tra procedimento meccanico singolo e dimensione universale dell'arte: «In der Anzeige der neuen Anaglyphik gebe ich ein Beispiel wie man wohl sogar jedes mechanisch einzelne an das allgemeine der geistigen Kunst immer künftig anschliessen sollte»⁴⁶.

Quale ruolo assumono in un contesto come quello descritto quegli epiteti autoriali in cui il Classicismo di Weimar a inizio del diciannovesimo secolo trova l'enunciazione forse più definita, esplicita e radicale dei suoi principi estetici e culturali? In che relazione si pongono questi manifesti con le strategie legate alle altre tipologie paratestuali, considerato anche che si tratta di testi brevi nati soprattutto in connessione con opere drammatiche, legati dunque al teatro come forse la principale istituzione su cui Goethe e Schiller

44 Schiller – Goethe, *Der Briefwechsel*, cit., pp. 682 s.

45 Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Sophienausgabe*, IV. Abteilung: *Goethes Briefe*, Bd. 13: 1798, Böhlau, Weimar 1893, p. 229.

46 Schiller – Goethe, *Der Briefwechsel*, cit., p. 691.

intendono ricostruire su basi estetiche una idea unitaria di nazione⁴⁷? La prima e più evidente differenza rispetto al complesso dei paratesti di cui si è discusso in precedenza è costituita dal fatto che lavori di natura introduttiva o prefatoria come *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* o il *Vorspiel auf dem Theater* nel primo *Faust* vengono pubblicati in un momento in cui entrambi gli autori hanno già acquisito e consolidato una posizione di primissimo piano sulla scena letteraria. La loro diffusione, dunque, può essere gestita esclusivamente attraverso la loro collocazione a fianco dello *Haupttext*. In questo senso si può dire che essi assumono una funzione meno decisiva in termini di politica editoriale e autoriale, mentre più forte è il loro ruolo di sintesi o delucidazione di un percorso poetologico più ampio svolto però in altre sedi⁴⁸. La prefazione schilleriana è costruita da un lato come spiegazione di una forma teatrale ardita e sperimentale difficile da digerire per un pubblico abituato a opere più tradizionali, ma dall'altro è chiaramente un testo in cui Schiller sintetizza magistralmente – forse ancor più per se stesso che per il proprio pubblico – il percorso estetico-filosofico dei suoi saggi teorici maggiori. Il *Vorspiel auf dem Theater* del *Faust* riproduce invece chiaramente in ambito (meta)teatrale il contesto di politica economico-editoriale dell'epoca; si tratta della simulazione di «ein Szenario literarischer Öffentlichkeit»⁴⁹ con fini sia estetici – è un elemento che rende esplicito il carattere antinaturalistico dell'opera, evidenziando la differenza tra realtà e opera d'arte secondo i dettami del Classicismo weimariano – sia descrittivi di un sistema di prerogative che regolano la comunicazione tra *Produzent*, *Text* e *Rezipient* in un determinato contesto storico. Si trova inoltre nel *Vorspiel* un rispecchiamento piuttosto esplicito delle posizioni non sempre univoche di Goethe in merito al pubblico, alla funzione di intrattenimento dell'arte, ai media, al suo costante rimeditare e ponderare questioni estetiche ed economiche. Un contesto

47 Sui problemi specifici della terminologia genettiana e della sua utilizzazione per i testi legati al teatro (forma artistica fondata su elementi performativi e non verbali) cfr. Wolf, *Prologe als Paratexte*, cit., pp. 82-90.

48 «Am Ende des 18. Jahrhunderts ist der Prozess der Form und Funktionsveränderung des Paratextes im Übergang von Früher Neuzeit zu Moderne dann weitgehend abgeschlossen. [...] So gilt in der Moderne *grosso modo* das Gegenteil – je weniger Paratext, desto gewichtiger, 'klassischer' ein Text. Zwar ist der Paratext [...] auch in der Moderne noch von zentraler Bedeutung – so kann ja beispielweise auch die demonstrative Absenz von Paratext als eine paratextuelle Funktion interpretiert werden [...]. Allerdings gewinnen von diesem Zeitpunkt an jene Elemente an Bedeutung, die Genette als 'Epitexte' bezeichnet und als von 'Peritexten' zu unterscheidende Subkategorie des Paratextes versteht», Ammon – Vögel, *Einleitung*, cit., p. XII.

49 Voß, «*Drumherum geschrieben?*», cit., pp. 147 ss.

più complesso, per diverse ragioni, è quello che riguarda il *Prolog* al *Wallenstein*: composto per essere recitato nella serata di inaugurazione del Teatro di Weimar costituisce evidentemente un documento pensato come fondamento di una nuova stagione culturale nella quale si incrociano elementi storici ed estetici, dalla necessità di guardare al passato per ricavarne una lettura del presente, alla imprescindibile volontà di rielaborare il dato storico oggettivo in un nuovo linguaggio poetico tramite l'immaginazione e l'uso del verso. Ciò che però lo rende un caso di studio particolarmente interessante nell'ambito dei paratesti settecenteschi, è la recente scoperta di una trascrizione del testo schilleriano annotata e corretta da Goethe proprio per la sua declamazione a teatro. Sulla base di questa trascrizione è stato possibile innanzitutto interpretare in maniera più chiara lo scambio epistolare intercorso tra il 4 e il 6 ottobre del 1798 relativo proprio al *Prolog*, evidenziando sia una chiara coscienza da parte di entrambi gli autori della differenza mediale tra *Lese-* e *Bühnentext*, sia come gli interventi goethiani fossero tutt'altro che in contrapposizione con le posizioni schilleriane⁵⁰. La sovrapposizione di epitesti privati e autoriali e la loro (ri)lettura in una prospettiva aperta verso forme mediali che vanno oltre quella scritta offrono materiale per rivedere in una chiave assai più dinamica stereotipi critici sull'iconico sodalizio weimariano.

Il n'est de seuil qu'à franchir
Gérard Genette

50 Cfr. Brüning, *Ungleiche Gleichgesinnte*, cit., p. 255-280.