

Prologo Cos'è l'«originale»?

Non abbiamo originali degli autori greci e romani, a parte, forse, qualche frammento su papiro di semisconosciuti letterati. E nemmeno l'autografo della *Divina Commedia*. Ciò significa che la gran parte del nostro lavoro consiste nel cercare quanto possibile di avvicinarsi all'«originale» coi mezzi disponibili, che in genere non sono né risolutivi né rassicuranti.

A torto consideriamo certa l'esistenza di un originale, il quale appare, al senso comune, connotato da un indiscutibile carattere di *unicità*. Questo «monismo», o «monoteismo», testuale è stato da tempo messo in crisi in riferimento alle letterature cosiddette classiche. Quasi un secolo prima del memorabile capitolo di Giorgio Pasquali sulle «varianti d'autore» (1934), la intuizione che i modi e i tempi della «editoria» antica determinas-

sero un carattere di strutturale provvisorietà e modificabilità dell'*originale* si era già formata. Il merito della più chiara formulazione spetta, a mia scienza, ad uno storico «dilettante», sir George Cornewall Lewis (1806-1863), ed al suo eccellente ma dimenticato articolo *Sulla divisione in libri delle Elleniche di Senofonte*:¹

Sembra che gli scrittori antichi – scrive Lewis – abbiano spesso tenuto le loro opere in revisione durante una lunga parte della loro vita [...]. La pubblicazione di un libro era, allora, un evento assai meno definito e preciso che non sia poi divenuto a partire dall'invenzione della stampa. Quando Platone, Senofonte, Aristotele, avevano composto un'opera, probabilmente essi la leggevano – o ne leggevano delle parti – ad alcuni dei loro amici o discepoli. E forse anche alcuni ottenevano di fare delle copie. Ma la pubblicazione era così limitata, che l'autore tranquillamente continuava a rivedere la sua opera per tutto il tempo che restava desto in lui l'interesse per quella materia.

¹ G. C. Lewis, *The Hellenics of Xenophon and their Division into Books*, «Philological Museum» 2, 1833, pp. 1-44.

Qui è descritto il fenomeno più importante e delicato; qui emerge chiaramente che modo di diffusione e modo di composizione sono strettamente collegati, o meglio che l'uno (il tipo di ἔκδοσις) determina l'altro (la scrittura). Altra e più banale cosa è constatare che molte opere antiche ebbero «due edizioni». Hilarius Emonds, nel 1941, pubblicò un catalogo ragionato e documentato di questi casi, intitolato *La seconda edizione nel mondo antico*.² Ma spesso si tratta di una prospettiva inesatta: non necessariamente ci furono *due edizioni*. Certo, alcune varianti, che possono farsi risalire all'autore, dimostrano che ci fu, da parte dell'autore, *almeno una riscrittura*. Ma il fatto più rilevante è che per lo più le «seconde edizioni» individuate da Emonds non sono che *un momento di una più lunga storia di rifacimenti* e riproposizioni d'autore del medesimo scritto. La convinzione che il fenomeno sia stato peculiare dell'età premoderna, cioè di quella

² H. Emonds, *Zweite Auflage im Altertum*, Leipzig, Harrassowitz, 1941.

antecedente la stampa, è diffusa. Eppure anche molte storie testuali di opere moderne approdano – a ben guardare – ad un originale «instabile» o senz'altro *non unico* e anzi, via via, provvisorio. Talvolta si tratta di esempi estremi, che non avrebbe senso generalizzare, come quello dell'«originale» dello *Strano caso del dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson, svelato da una lettera della moglie dello scrittore, Fanny Stevenson (all'amico W. E. Henley, 1885, andata all'asta a Londra nel novembre 2000). Secondo questo documento, Stevenson scrisse *Jekyll e Hyde* in tre giorni, ma la moglie ne rimase talmente delusa e considerò così stralunata quella narrazione, composta tra emorragie da tubercolosi e deliri di cocaina, che ne bruciò il manoscritto. Delirante e ostinato, Stevenson riscrisse, in altri tre giorni, un altro originale.

Vi è poi un ambito nel quale anche l'«autore», oltre che l'«originale», sfumano nel vago. È la drammaturgia: nelle varie forme che essa ha assunto, nel tempo. E sono gli auto-

ri stessi che lo dichiarano: dalla rivendicazione di Aristofane di essere venuto, da giovanissimo, «in soccorso di altri poeti penetrando nei ventri altrui», per approfondire, per tale tramite, «versi comici a fiumi» (*Vespe* 1018-1020), alla decisione di Kubrick di cassare il «lieto fine» di *Orizzonti di gloria* (1957) su perentoria richiesta dell'impareggiabile attore-protagonista del film, Kirk Douglas. Il film divenne quello che è, un caposaldo della storia di quell'arte, grazie all'intransigenza dell'attore, se è esatta la ricostruzione dei fatti fornita, con qualche prudenza, anni dopo, dallo sceneggiatore, Frederic Raphael: Kubrick aveva accettato il compromesso del lieto fine (i tre condannati a morte con la falsa accusa di codardia venivano graziati all'ultimo minuto) «per paura di un fallimento commerciale». Douglas lo salvò. Chi è l'«autore»? In certo senso entrambi, in lotta con un terzo potenziale «autore», il produttore che vuole il successo commerciale. È solo per mediocre, postuma, polemica politica che la pamphlettistica biografia di Brecht scritta da

Jérôme Savary ha rivelato con toni di scandalo quello che tutti sapevano e Brecht vantava: l'apporto cioè delle sue attrici predilette, Elisabeth Hauptmann o Margarete Steffin, all'*Opera da tre soldi* o a *Madre coraggiosa*. Aristofane «entrava nel ventre» di altri commediografi, forse anche perché, come scrive in un'altra tirata autobiografica, all'epoca «era una ragazza e non gli era lecito partorire» (*Nuvole* 528-531); ma diede poi, da vecchio, una mano al figlio Araros, commediografo esordiente. E nell'*atelier* dei tre grandi tragici ateniesi si erano fatti apprendisti i rispettivi figli, anche se non avevano poi eguagliato i rispettivi maestri. E questo varrà anche per Araros.