

IL CREPUSCOLO DELLA VARIANTE

ANTONIO CASTRONUOVO

Frequente imbattersi in autori che si compiacciono di non scrivere al computer. Si dà la circostanza di chi mestamente rievoca la bellezza delle penne stilografiche, e chi il gioioso ticchettio della *Lettera 22*, la macchina da scrivere portatile che Olivetti lanciò sul mercato nel secondo dopoguerra. Se per i primi lo scricchiolio del pennino e l'abituale incaglio calligrafico rappresentano motivi di stimolo inventivo, per gli altri è il timbro dei martelletti e la laboriosità di reperire nastri inchiostriati a costituire sprone di scrittura. In ambo i casi è palese il compiacimento di non appartenere alla belluina categoria di coloro che, adoperando un programma di videoscrittura, esprimono il proprio estro mediante la tastiera di un computer.

Si realizzano per entrambi le congiunture del collezionista antiquariale: attitudine protettiva materna verso l'oggetto obsoleto, gusto masochistico di rintracciare il pezzo di ricambio, convincimento che lo strumento vetusto sia di qualità migliore rispetto al moderno. Tale passione da collezionisti esige rispetto, come lo esige quell'abitudine a scrivere in modo "artigianale" la cui rettifica reclamerebbe uno sforzo immane, e probabilmente senza sbocco. In altre parole: ognuno utilizza lo strumento che – fornitogli dall'epoca – più gli si confà, e quello strumento diventa sua appendice irrinunciabile. Se dunque lo è per chi ama

stilografiche e desuete macchine da scrivere, non si comprende come si possa reputare corrotto, e persino degenerato, l'impiego della videoscrittura. Sarebbe come pretendere che il miglior fuoco è quello che sprigiona dalla pietra focaia, e che il fiammifero rappresenti un'indecorsa forma di decadenza. O ancora, per restare nello spazio della scrittura, che penna d'oca e pergamena siano migliori della stessa stilografica.

Non tutti gli scrittori, naturalmente, sono spiritati dai pennini: non tutti vivono il turbamento di un Riccardo Bacchelli quando confessa di averne fatto trafelata incetta, in vista dei sintomi di tramonto della penna. Dal complesso dei suoi elzeviri si eleva, tra le righe, un inno all'inchostro e al pennino. Salutando la nascita di quella cattedrale di parole che è *Il mulino del Po*, esclama: «È pur curioso che tutto questo sia sortito da una boccetta di inchostro!». Enfasi portata sulla boccetta che crea l'opera, cioè sul poco che crea il molto, cioè ancora sulle grandi cose fatte con mezzi insignificanti. Oggi succede proprio il contrario: la stampante collegata alla videoscrittura è utilizzata quasi solo per imprimere una versione avanzata del lavoro, consapevoli che il consumo di inchostro è notevole e la cartuccia molto costosa. Senza enfasi possiamo insomma affermare che ci troviamo già nell'epoca in cui il molto (quantità e costo del "toner" o della cartuccia d'inchostro) fa nascere il poco (in media la stampa di circa cinquecento fogli).

Quando Bacchelli piangeva la rovina del pennino, lo faceva in vista delle macchine da scrivere che cominciavano a circolare: già il passaggio tra pennino e macchina a tasti non fu infatti salto da poco, e implicò gagliarde prese di posizione, come appunto la sua. Altri invece salutarono la macchina

con entusiasmo. L'esuberanza di Giorgio Manganelli, che dedicò alla tastiera alcuni pregiati *Improvvisi per macchina da scrivere*, è un buon esempio di incondizionata complicità tra scrittore e moderno mezzo di scrittura. Ma i primi *Improvvisi* sono del 1973, mentre a noi farebbe comodo una più stagionata correttezza. Esempio più adeguato è allora quello di Emilio Cecchi, che nell'elzeviro *Macchina da scrivere* del 1923 si dichiara entusiasta dell'invenzione dello strumento. Come arbitrario gli sembra che Ariosto deplorasse la decadenza della cavalleria causata dall'invenzione dell'archibugio, ugualmente Cecchi afferma che non si può piangere sulla decadenza della letteratura incolpandone una macchina e non piuttosto l'uomo che la usa. Anzi, egli si sente proprio conquistato dal mezzo e, intendendo familiarizzarsi con l'arnese, si propone di prendere già qualche lezione. Il che allude anche alla lezione data a chi nutre il gesto altero del rifiuto di tutto ciò che è nuovo.

Con ciò non si vuole affermare che non ci siano differenze tra i sistemi di scrittura. Ci sono eccome, e sono tutte tecniche: differenze di speditezza, agilità e disinvoltura. Nel senso che ognuno è più spedito e disinvolto col sistema che ha eletto come proprio. Ma la discordanza essenziale è nella possibilità fornita dalla videoscrittura di correggere il testo senza che resti traccia del *labor limae*, mentre la rilettura e correzione di un testo stilato a mano o battuto con la macchina da scrivere comporta l'esistenza di un manoscritto/dattiloscritto carico di ripensamenti, detrazioni, accrescimenti. Inoltre, la correzione di un testo redatto in videoscrittura implica la scomparsa della versione immediatamente precedente: chi scrive al computer, a meno che non stampi ogni passaggio di correzione,

sopprime quel che la filologia chiama *variante* di un testo.

È sempre il Cecchi di *Macchine da scrivere* a introdurre un tema che ha oggi assunto enorme rilievo. La meccanizzazione della scrittura toglie l'imbarazzo che la nostra calligrafia ci provoca, al punto che ci vergogniamo a mostrarla; tira un colpo mortale alle scritture ambiziose, «impennacchiate di grandi buccole, armate di aste formidabili, caudate di spagnuoleschi paraffi»; fa sparire le indecifrabili calligrafie rendendo evidente ogni cosa e mettendo fine a «quel modo di presentarsi in maniche di camicia, ch'è nella maggior parte delle scritture». Già, perché la pagina dattiloscritta si presenta con quell'impassibilità geometrica da pagina stampata che concede di osservarla non più con i propri occhi ma con quelli di chi ne sarà il lettore, e ciò sembra fatto apposta per mettere in risalto le parole inutili, i giri viziosi e le simmetrie ridondanti. Situazione che invita a ridurre, sintetizzare, pulire, e infine giungere – con una lettura da bella copia che permette di cogliere il puro ritmo del testo – al «limpido originale». La conclusione suona come un vaticinio: «Gli orrendi avanzi del lavoro della lima, le tracce dei pentimenti, ritocchi e inversioni, sono dispersi, e il mondo non conosce che un'opera intatta: armata e serena come Minerva che esce dal cervello di Giove. Si vorranno morder le mani, fra secoli, i cercatori di varianti, i cacciatori di scandali critici. Con autori che si servono della macchina, l'indiscrezione non attacca».

Il tema suona davvero come una profezia, ma non è pronostico cronologico esatto: i cercatori di varianti non si sarebbero morsi le mani fra secoli, ma soltanto ottant'anni dopo l'elzeviro, cioè oggi, quando l'invenzione della videoscrittura, oltre a far

indossare alla pagina un abito civile e non cerimoniale, avrebbe addirittura concesso il destro di attuare impaginazioni in formato pre-stampa e godersi il provino di un vero foglio di libro, quello formato dal proprio testo “definitivo”. Di bene in meglio: il prodotto finito che l’autore consegna all’editore o al tipografo è stato letto come fosse un libro, con tutto quel che l’atto implica nell’attenzione a grammatica e ritmi, e ha inoltre le stimate di un autografo, sul quale però non ci sono segni di ripensamento. Il che, tutto sommato, fa lievitare il valore di questi pezzi unici, vista la loro rarità.

Il tema introdotto da Cecchi aveva implicazioni che non potevano essere colte sul momento, perché il metodo critico impostato sulle varianti di un testo, la cosiddetta “critica degli scartafacci”, nacque dopo, quando nel 1934 Pasquali pubblicò *Storia della tradizione e critica del testo* (col famoso capitolo *Edizioni originali e varianti di autore*) e quando il giovane Contini, pochi anni dopo, indicò nel saggio *Come lavorava l’Ariosto* il senso degli studi critici sugli autografi letterari, insistendovi fino alla tarda collezione delle *Varianti e altra linguistica*. Il magnifico metodo di studio inaugurato con quei saggi gettò le basi teoriche per esaminare i testi come oggetti in movimento e non come prodotti conclusi e immobili, come fluidi corpi che perennemente si approssimano a un valore mai raggiunto. E non solo l’esistenza delle varianti è all’origine della critica degli scartafacci, anche della discussione che la precedette (con le accuse di Croce a un secolo, il Novecento, che si baloccava con pinzette e bulini, cioè con curiosità letterarie, e stabiliva il definitivo divorzio dall’Ottocento, secolo che stupiva della perfezione del “testo in sé”), e di tutto il dibattito che la seguì, fondato

sull'osservazione che la critica degli scartafacci favoriva la psicologia, regno di ombre e incertezze, piuttosto che la poesia come forma finita, regno certo e godibile.

In quel Novecento, sebbene voce rara, non manca chi ha nutrito l'idea che il prodotto della scrittura sia quello finito, non i suoi passaggi e le sue innumerevoli correzioni. A Margherita Guidacci lo studio delle varianti prospettato dalla critica sembrò una violazione dell'intimità, tanto che fece con se stessa «il proposito che, se un giorno avessi scritto qualcosa che mi paresse valido, avrei subito distrutto tutto quel che mi ci aveva condotta, in una parola mi sarei fatta saltare tutti i ponti alle spalle». Il suo turbamento allude a questo pensiero: lo scrittore intende giungere alla forma finita, questo è il suo lavoro mentale; la variante è per lui soltanto la fase transitoria del lavoro, è uno dei tentativi di fermare l'idea nella forma, ben sapendo che quella forma è ancora qualcosa di rudimentale.

E poi, come possono le varianti spiegare il testo? Infiniti altri fattori – medita sempre la Guidacci – influiscono sulla genesi di un testo, e resteranno nascosti per sempre alla critica. Chiediamoci: quale musica un poeta ascoltava nel momento decisivo in cui nacque un buon verso? qual era il colore del cielo in quel determinato mattino? Esposti questi dubbi al docente Giuseppe De Robertis, egli non li trovò infondati, ma replicò che si trattava di fattori, per quanto di suprema importanza, al di fuori della portata del critico, che si deve contentare di quel che trova documentato nelle opere, che magari è poco, ma meglio di nulla. Anche lui, insomma, aveva le sue buone ragioni, sommerse dall'avanzamento della tecnica.

La videoscrittura profila un orizzonte

singolare: concede di cancellare dal ricordo – e dal processo di analisi – le varianti; non conserva alcun tragitto dello sviluppo del pensiero ed è dunque scrittura “amnesica”; la sua massima mobilità è paradossalmente accompagnata da un’assenza completa di tracce del lavoro. Nella videoscrittura un errore di ortografia, una volta corretto, non è mai esistito; un termine rimosso è semplicemente un termine scomparso. Ora, questa scrittura non è in linea con la necessità di documentazione della critica, ma lo è con la logica del processo di scrittura, dove la conservazione degli stadi di sviluppo dell’opera non è operazione contemplata. E nemmeno tale conservazione serve al rango commerciale: sono infatti poche e scarsamente usufruite, se non in ambito accademico, le edizioni critiche che riportano le varianti, destinate a permanere solo come edizioni dei prodotti letterari di epoche trascorse.

Nella videoscrittura il testo si assesta gradualmente nella sua forma finale, che a ben guardare è solo una variante, fissata nel tempo mediante una stampata o la pubblicazione, tecnica quest’ultima per concedere a una variante la qualità della “forma ultima”. Ma se lo scrittore s’impegna nella riedizione di uno scritto, procederà alla sua manipolazione, e ciò basterà per fare della prima edizione una variante. Caso tipico è quello dell’articolo di periodico che, dovendo confluire in capitolo di libro, è sottoposto al lavoro del ritocco. Però anche in quel caso lo scrittore, per presentare un monile finito, nasconderà il lavoro. Senza varianti la scrittura viene fissata a un passaggio della sua storia, viene caricata di una linfa rituale. Chi legge, fruisce di una convenzione, come per i riti la cui fissità è decisa per tutti i tempi. E ciò aiuta a rendere ancor più mirabile il senso di artificio della scrittura, che si

riflette nel senso di artificio dell'intera letteratura. Dando ai suoi prodotti geometria e nitore, lo scrittore toglie loro ogni uzzolo metafisico. Sarà il lettore – e solo lui – a crogiolarsi in chimere e private fantasie.

Ci dirigiamo dunque verso una nuova epoca formalista? nella quale risorgerà il romanticismo del compiuto testo “in sé”? della forma bella sceverata dalla lettura, mentre il lavoro critico tornerà ad esercitarsi sulle parti più o meno belle? Chi lo sa. Certo, si è molto accresciuta la responsabilità dello scrittore, il cui testo finale sarà quello da lui valutato come tale – secondo il gusto del proprio scrivere e inventare – e dato alle stampe. Tutto è già cambiato, ma con la prospettiva che a scienze in disgrazia se ne sostituiranno altre. Ad esempio, Savinio si accorse che la capitolazione del manoscritto possedeva risvolti per la grafologia: l'uso sempre più diffuso della macchina da scrivere, disse, avrebbe finito per uccidere questa scienza. Non per questo sarebbe finito lo studio del carattere attraverso la scrittura: semplicemente si sarebbe studiato non più lo scritto ma il dattiloscritto, la meccanografologia avrebbe sostituito la grafologia e ai segreti dell'uomo si sarebbero aggiunti quelli della macchina. Il crepuscolo della stilografica non implica dunque per tutti, come si evince dal tono di Savinio, un cruccio amareggiato. E nemmeno il crepuscolo della variante, che si realizza sotto i nostri occhi senza pianto. Forse perché sappiamo che la modernità reclama l'atrofia della memoria, e che questa, infine, può anche diventare motivo di prolifica *querelle*. Dunque un male che fonda cultura.

NOTA

Non si citano i compiaciuti della stilografica; il loro drappello va perdendo progressivamente pezzi a vantaggio di quello, sempre più ampio, dei *videoscrittori*. La passione per

la *Lettera 22* fu resa pubblica da Montanelli, che non ha mancato di avere imitatori.

L'esclamazione di Bacchelli prorompe dall'articolo del 1970 *Da una boccetta d'inchiostro* (ora in *Confessioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 510-515). Gli *Improvvisi per macchina scrivere* di Manganelli, già usciti presso Leonardo nel 1989, sono stati ripresi da Adelphi (Milano, 2003). L'elzeviro *Macchina da scrivere* di Emilio Cecchi, apparso in origine su "La Tribuna" di Roma il 9 novembre 1923, confluì nella silloge *L'osteria del cattivo tempo* edita da Corbaccio nel 1927 (ora ripresa nel "Meridiano" dedicato a Cecchi: *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 147-149). Sulla polemica attorno alla "critica degli scartafacci" si può godibilmente leggere *Storie di scartafacci* di Cesare Garboli, articolo raccolto in *Pianura proibita* (Milano, Adelphi, 2002, pp. 67-78).

La Guidacci si esprime sul senso delle varianti nell'articolo *Omaggio a Giuseppe De Robertis*, apparso su "Il Viesseux" del settembre-dicembre 1988 (ora raccolto in *Prose e interviste*, Pistoia, Editrice C.R.T., 1999, pp. 80-84). Savinio enuncia la morte della grafologia nell'articolo *È in decadenza lo scriver grande* apparso sul "Corriere della Sera" il 29 gennaio 1948 (ora raccolto negli *Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 722-727). L'atrofia della memoria come segno di modernità fu una componente della disputa tra Antichi e Moderni, da ultimo analizzata da Marc Fumaroli nel saggio *Le api e i ragni* (Milano, Adelphi, 2005).

Bibliomanie.it