

LETTERATURA ITALIANA

a cura di Paola Italia

MATTEO MOTOLESE, *Scritti a mano*, Milano, Garzanti 2017 («Saggi»), pp. 260, € 20,00.

Capita sempre più spesso che il mondo della letteratura digitale, invece di polverizzare quello cartaceo, susciti un nuovo interesse, muova una speciale curiosità verso l'oggetto 'manoscritto': l'impronta digitale della creatività dell'uomo. Impronta unica e insostituibile, che ci testimonia i modi con cui il pensiero umano si è tradotto in segni tangibili, e attraverso correzioni e riscritture ha preso forma in testi compiuti, che, dopo l'invenzione della stampa, sono stati affidati ad altri supporti cartacei per una maggiore diffusione. Fino alla rivoluzione digitale, cui tutti stiamo assistendo, e che, tra le tante mutazioni, ha provocato anche la progressiva scomparsa dei testi «scritti a mano». Sono pochissimi ormai gli scrittori che utilizzano quaderni, fogli sciolti, block notes; quasi nessuno, tra i saggisti e i prosatori, ormai assuefatti alla rapidità di composizione digitale; resiste solo qualche isolato poeta. Ma a questa disaffezione alla carta corrisponde un sempre maggiore interesse verso i manoscritti, l'individualità degli autografi, lo studio delle correzioni degli autori, i luoghi della loro conservazione (soprattutto quando uniscono l'allestimento delle stanze di studio degli autori di cui custodiscono le carte, e diventano, come l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti', dei veri e propri 'musei della letteratura').

Non si tratta di sola nostalgia, della volontà di tenere ancora un capo di quel filo della memoria che pare perduto nel tempo del documento, del manoscritto, dell'autografo, ma anche di uno sguardo nuovo, sollecitato dalla possibilità che abbiamo di studiare questi documenti con sofisticate tecniche di analisi fotografica, con la possibilità di comparare oggetti lontani nel tempo e nello spazio, come reperti archeologici, tracce della nostra identità. Non ci si muove quindi solo dall'analogico al digitale, come è stato sin dagli anni Novanta a oggi, ma anche, sempre più spesso, dal digitale all'analogico, dalla riproduzione virtuale al documento in carta e inchiostro, che, proprio perché unico e insostituibile, acquista un nuovo valore e una sua irripetibile, esclusiva importanza.

È quanto è successo a Matteo Motolese, allievo di Luca Serianni e docente di Linguistica italiana alla Sapienza, che, dopo avere curato, con Emilio Russo, il progetto ALI (www.autografi.net), un portale dedicato alla raccolta dei più importanti «Autografi dei Letterati Italiani», di cui è possibile visualizzare le riproduzioni in accordo con le biblioteche e gli archivi in cui i

documenti sono conservati, ha individuato otto autografi ‘speciali’ e ce ne racconta la storia:

gli otto capolavori di cui si parla sono stati scelti non solo per la loro importanza, ma anche perché sono opere che – nelle rispettive epoche – hanno segnato uno scarto, un confine, un salto dopo il quale le cose sono state diverse. Osservare come i loro autori le hanno scritte permette, in molti casi, di riavvolgere per intero il nastro del tempo e ritornare a quando tutto doveva ancora accadere (p. 13).

Si parte dal celebre codice *Hamilton 90*, conservato alla Staatsbibliothek di Berlino, su cui l’anziano Boccaccio copia il *Decameron*, inserendo – con colore diverso, un rosso acceso – i sommari delle novelle, le cosiddette «rubriche», proprio all’inizio del testo, con un effetto di anticipazione (la *suspence*, ricorda Motolese, è un espediente moderno: «in gran parte della letteratura antica, a partire dall’*Odissea*, non è la scoperta del finale che conta ma il modo in cui si articola la storia», p. 28), ma anche per dare al lettore la possibilità di scegliere, di quell’opera «scandalosa e libera» (p. 21), solo le novelle che voleva, quelle che erano in accordo con la propria sensibilità, morale, curiosità. Scrive, alla fine di questo vero e proprio *tour de force* che lo impegna a lungo, nel 1370, dopo vent’anni dalla composizione del testo (a volte commettendo anche alcuni errori di copiatura..., altre accompagnando il testo con deliziosi, piccoli disegni), che le novelle «per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono» (p. 30). Che è anche il motivo per cui le varie «giornate» in cui le novelle vengono raccontate sono ‘a tema’, e, con il medesimo inchiostro rosso, tra una giornata e l’altra, vengono scritte formule di raccordo, che dichiarano il tema della giornata seguente. L’osservazione attenta dell’autografo permette a Motolese di farsi, per il lettore, guida particolare della sua speciale curiosità, che è, da linguista, l’evoluzione della lingua italiana da quella latina, soffermandosi, ad esempio, sull’uso della lettera «k», con cui inizia l’allocuzione al lettore: «Karissime donne...», che rappresenta il suono duro, «velare», in una fase in cui non vi era ancora una normalizzazione grafica (Boccaccio, per esempio, scrive alternamente: *tutto e tucto*, p. 33).

La seconda tappa di questo viaggio nel tempo ci porta negli ipogei della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove è custodito il manoscritto forse più prezioso della letteratura italiana, il Codice Vaticano Latino 3195, che contiene la copia parte apografa parte autografa del *Canzoniere* di Petrarca. Un codice preziosissimo, custodito nella sezione più preziosa – la «Riserva» – che raccoglie quattrocento codici in un deposito sotterraneo di settecento metri quadrati in cui si trovano gli altri ‘gioielli’ della Vaticana: ottantamila

manoscritti disposti su sei chilometri lineari. La visione di questo gioiello è una sorta di apparizione, e ci introduce alla parola che incontreremo più frequentemente in questo viaggio: ‘emozione’. Non può esserci sensazione diversa, di fronte alla meraviglia della fattura di questo codice pergameneo che Petrarca ha progettato in ogni dettaglio, alternando capilettere (per ogni componimento) di diversi colori (ben visibili nella seconda e terza tavola dell’inserito iconografico del volume, ma meglio ancora, in riproduzione digitale, nel sito della Biblioteca Vaticana), con un sapiente equilibrio tra vuoti e pieni, dove – vale la pena di ricordarlo – i componimenti non vanno letti in verticale, ma in orizzontale, a coppie di due versi, scritti uno dopo l’altro, e separati da un puntino o uno spazio.

Solo con la visione diretta del documento ci si rende conto di quanto conti la dimensione materiale del testo, non meno importante di quella astratta, teorica:

mentre scorro con l’occhio le righe di scrittura, rimango ammirato dalla cura con cui lo scriba ha lavorato per pagine e pagine sotto il controllo vigile di Petrarca. Copiare un testo simile richiedeva tempo e un contatto con la rappresentazione della lingua che noi facciamo fatica a immaginare: scrivere per ore voleva dirsi immergersi in un’attività che aveva un forte elemento di disciplina: tracciare le lettere, i loro abbellimenti, rispettare i margini, bilanciare il peso della penna nell’inchiostro (p. 57).

Un’attività che il copista (uno dei copisti) di Petrarca, a un certo punto – per motivi ancora indecifrati – decide di non volere più continuare. Lasciando il poeta, solo, a proseguire l’opera di trascrizione. E il codice reca traccia di questo ‘stacco’. Non solo perché il poeta è molto meno preciso del suo copista (con una ‘scrittura’ «di modulo più piccolo, a tratti meno sicura nel tenere la linea del rigo», p. 55), ma anche perché non si limita a copiare, ma «sposta componimenti, aggiunge versi, corregge parti già scritte» (p. 55). E il codice diventa anche uno straordinario diario di bordo del lavoro di revisione, per giungere alla «ultima volontà dell’autore» (per esempio, la decisione di porre la morte di Laura al centro del volume, è stata probabilmente presa «quando la maggior parte della seconda sezione era già stata copiata», p. 74).

Ma c’è di più. Nel bunker della Vaticana è conservato anche un documento anche più importante del Codice 3195: il Vaticano Latino 3196, il cosiddetto «codice degli abbozzi». Sono solo venti carte, sopravvissute dalle centinaia che dovettero essere state vergate durante la composizione del *Canzoniere*, e che riportano gli abbozzi, la ‘brutta copia’ di alcuni componimenti di cui riusciamo a seguire tutte le fasi della composizione, ma anche, accanto alle prime stesure, gli appunti con cui Petrarca accompagna – ovviamente in latino – il

suo diario poetico, con il diario della sua composizione. Come la nota vergata la notte del 19 maggio 1368 in cui, in un attacco di insonnia, Petrarca si era alzato dal letto e aveva trovato questo frammento risalente a venticinque anni prima: «1368 maii 19, veneris, nocte concubia. Insomnis diu [tandem su]rgo et occurrit hoc vetustissimum ante XXV annos» (p. 67).

L'incontro con il terzo manoscritto non ha l'imponenza di un codice, non è così celebre come i primi due, ma non è meno emozionante per la nostra guida. Si tratta della pergamena, conservata a Palazzo Medici Riccardi di Firenze, su cui Leon Battista Alberti – il più rinascimentale degli uomini del Rinascimento – riflette sulla rappresentazione in lingua italiana dei suoni del fiorentino, la prima 'grammatica' della nostra lingua: «un semplice schema, uno specchietto come potremmo fare anche noi per fissare una serie di segni. Lettere in verticale, a gruppi di tre. Brevi frasi in orizzontale»: «Ordine delle lettere pella lingua toscana (p. 83)». Un documento particolarmente prezioso per i linguisti, perché ha permesso di riconoscere in Alberti l'autore del trattato *Della lingua toscana* presente nella biblioteca del cardinal Bembo, di cui, già all'inizio del Cinquecento, lo stesso Bembo non conosceva l'autore. Se l'ordine delle lettere ricorda il moderno IPA, l'Alfabeto Fonetico Internazionale (International Phonetic Alphabet) con cui vengono resi graficamente i suoni che utilizziamo per comporre le parole; le brevi frasi trascritte dall'Alberti per fornire un esempio, a scopo didattico, di questi suoni, non sono altro che i primi scioglilingua della lingua italiana, modello di quella lingua dell'uso che Alessandro Manzoni avrebbe cercato per più di vent'anni (dopo avere già scritto il *Fermo e Lucia...* ed è un peccato che questo viaggio letterario non abbia portato Motolese anche alla Biblioteca Braidense di Milano, dove sono custoditi tutti i manoscritti che testimoniano la genesi del romanzo...): «io voglio ch'el ghiro giri al çio e'l zembo» (che 'tradotto' è proprio uno scioglilingua: «io voglio che il ghiro giri allo zio la schiena», p. 91).

La successiva tappa del viaggio porta a Ferrara, alla Biblioteca Comunale Ariostea dove sono custoditi i frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*. Documenti importantissimi, non solo della genesi del romanzo cavalleresco per eccellenza, ma anche della fondazione della critica che studia i testi proprio a partire dall'analisi dei loro manoscritti, delle varianti imputabili non alla tradizione, alle copie del testo, ma a una diversa volontà dell'autore sul testo stesso. È proprio studiando l'edizione critica di questi frammenti, procurata da Santorre Debenedetti nel 1937, che il venticinquenne Gianfranco Contini, pubblicando lo studio *Come lavorava l'Ariosto*, diede autorevolezza allo studio degli «scartafacci» degli scrittori, e fondò la «critica delle varianti». Con Ariosto, però, siamo nel pieno dell'era Gutenberg. L'*Orlando Furioso* risente fortemente, infatti, nell'impostazione del testo, nella sua struttura, nella

lingua, dei grandi cambiamenti introdotti in Europa dall'uso della stampa, dal mutamento del pubblico, della scrittura, e «del ruolo dell'autore rispetto alla promozione e diffusione delle proprie opere» (pp. 103-104). «Senza la stampa» – continua Motolese – «anche Ariosto avrebbe probabilmente scritto in modo differente: con una lingua meno moderna, meno accessibile, meno vicina alla nostra» (p. 104).

Innanzitutto, non più pergamene, ma carte. E non della migliore qualità: cinquantaquattro frammenti che recano quegli episodi che Ariosto aggiunge nella terza edizione dell'*Orlando Furioso*, quella del 1532, in cui il poema si accresce di sei canti, fino a giungere a quarantasei. Non si tratta di episodi fondamentali, delle scene che hanno reso celebre il *Furioso*: la pazzia di Orlando, il Castello di Atlante, Astolfo sulla luna, ma di digressioni rispetto a episodi già narrati nella prima (1516) e seconda edizione (1521), che hanno però lo scopo di aumentare la contemporaneità del poema, di legarlo maggiormente ai committenti, di attualizzare le meravigliose storie lì narrate. Come nel caso dell'episodio di Olimpia, il primo che si incontra nelle carte superstiti, inserito da Ariosto come una delle sue tante digressioni, appena ha presentato il paladino mentre intraprende la ricerca di Angelica. Olimpia diventa quindi una anticipazione: «una sorta di riflesso, deformazione, di Angelica» (p. 111), e anche la premonizione della passione amorosa di cui sarà vittima Orlando. Ma l'episodio offre ad Ariosto anche un'altra possibilità, che bene si mostra nelle carte manoscritte, quella di trasportare il lettore con un viaggio nel tempo, immaginando che i nemici di Olimpia, che la tengono prigioniera, siano dotati di un'arma di offesa che sarebbe stata inventata secoli dopo: «certi istrumenti inusitati e novi: / canne di ferro son, lunghe dua braccia, / alle quai dentro alcuna palla caccia» (p. 114). Versi particolarmente tormentati, che Motolese segue nelle complesse correzioni della pagina di Ariosto. Capace, meravigliosamente, di far scomparire gli archibugi (che, diversamente, lo avrebbero costretto a riscrivere tutti gli scontri bellici del testo), come può accadere solo nelle fiabe: gettandoli nel fondo del mare.

Non minor emozione suscitano le carte dell'opera scientifica (e letteraria) più conosciuta del Seicento, il *Dialogo sopra i massimi sistemi* di Galileo, custodito nella biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, che ci introduce a un altro viaggio che i manoscritti permettono di compiere: quello nella storia delle censure dei testi, della loro tormentata ricerca della verità e dei mezzi adatti a mostrarla. Il titolo stesso è frutto di una censura, perché quello originariamente scelto da Galileo: *Del flusso e del riflusso*, così strettamente legato al dato scientifico da cui partiva la prova della fondatezza del sistema copernicano contro quello tolemaico (la dinamica delle maree in corrispondenza all'orbita lunare), non era stato accettato dai censori. La storia delle

carte di Galileo è quella della sua opera, la difficile richiesta dell'*imprimatur*, la stampa, la condanna, l'abiura. Grazie a un progetto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è ora possibile consultare tutti gli autografi che si sono conservati e che colpiscono per la loro mole: documenti, descrizioni di osservazioni scientifiche, fogli di calcolo, lettere. Soprattutto lettere, organizzate, da Galileo stesso, con una particolare cura: «sapeva bene che si trattava di una componente vitale per la ricerca: erano le lettere il primo veicolo delle idee nuove che circolavano nella scienza del tempo» (p. 140).

Il testo che Motolese ha scelto per il viaggio galileiano, però, non riguarda uno di questi documenti, bensì l'esemplare a stampa del *Dialogo* del 1632, interfolgiato da carte manoscritte, che permette anche una piccola scoperta (rispetto alla splendida edizione facsimilare del 2010): «Galileo aveva preparato la sua copia con fascicoli uguali al termine delle varie giornate in previsione di possibili ampliamenti, prima di iniziare a lavorare» (pp. 148-49). Alla fine di ogni «giornata» (il *Dialogo* segue le unità di tempo, luogo e azione) l'autore aveva preparato un fascicolo di carte bianche (nel caso di quelle situate alla fine della seconda giornata, non ancora tagliate ai margini, e forse per questo non sono state riprodotte nell'edizione in facsimile), per potere inserire correzioni, revisioni, aggiunte. Un'opera che cresceva e mutava anche dopo la stampa, e che continua sulle carte manoscritte la battaglia intrapresa con la censura ecclesiastica, per aggiungere, nelle «innumerabili postille» (di cui Galileo parla nelle lettere), «la roba continua che gli sovviene» e che non può «tacere» (p. 159). I «segni della lotta» sono tutti presenti sulla carta, come i colpi di fioretto delle parole del dialogo su cui si è costruito il pensiero scientifico moderno.

La definizione con cui viene introdotto il settimo capolavoro è impegnativa: «libri così potenti, nella tradizione occidentale, sono rari» (p. 167). E, infatti, le *Operette morali* con cui Motolese ha scelto di documentare il secolo che ha visto l'aumentare vertiginoso delle carte d'autore, non avrebbero bisogno di presentazione. Sono un libro speciale, un po' favoloso, un po' filosofico. Dove i personaggi sono la Luna, la Moda, Tasso e Cristoforo Colombo, ma tutti proiezione della mente vertiginosa del loro autore. Se le *Operette* sono un libro speciale, lo sono anche le carte di Leopardi. Perché, a differenza di quelle che abbiamo visto finora, sono carte 'doppie'. Nonostante l'ampissima documentazione del suo laboratorio, infatti, di Leopardi non è rimasto nulla che possa testimoniare il primo momento della sua scrittura, il «primo getto». Abbiamo, sì, gli abbozzi in prosa delle canzoni più complesse, la prima traccia argomentativa da cui muoveva sempre l'elaborazione poetica, ma il laboratorio delle poesie e delle prose è tutto costituito da 'belle copie'. Ciò vuol dire che: l'elaborazione genetica non è stata conservata, e cioè che Leopardi non ha voluto lasciare documentazione di un lavoro che non fosse già

compiuto, oppure che gran parte di quella elaborazione manoscritta avveniva mentalmente, e si affidava poi a manoscritti che hanno l'aspetto di copie in pulito, ma sono solo la stazione finale di un procedimento molto più lungo e complesso. È possibile che la verità stia nel mezzo, e che Leopardi non abbia conservato che le carte su cui aveva copiato in bella i suoi testi, annotando nei margini anche le varianti 'scartate'; ma anche che molto del procedimento di composizione, che per altri autori si deposita su decine, a volte centinaia di prove manoscritte, in lui si svolgesse prevalentemente in forma mentale. Con una capacità prodigiosa (e in certi casi irrealistica, come per esempio, per le canzoni ancora legate a uno schema fisso di versi e di rime).

Ma le carte sono anche il luogo in cui le varianti 'scartate' diventano operative, vengono rilette a distanza di tempo – in un lavoro di correzione dei testi che non si interrompe con la pubblicazione a stampa – per ulteriori correzioni: sono carte vive, che il poeta porta con sé fino all'ultimo; e infatti la gran parte di esse è conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli (città dove Leopardi muore), dove Motolese si reca nella penultima tappa del suo laico pellegrinaggio. Questa precisazione è necessaria, prima di entrare nel laboratorio delle *Operette*. Libro filosofico, ma anche libro che rifonda la prosa italiana, che lascia in consegna al secolo successivo un modello di lingua di eleganza classica e razionalità cartesiana: «parte di questi interventi sono segnati nel margine, senza che Leopardi cancelli quello che ha scritto. Sono, per così dire delle varianti attive: agiscono ancora all'interno della scrittura, stabilendo una tensione semantica e formale che ancora non si è risolta in una scelta» (pp. 172-73).

Ma le pagine più emozionanti, anche perché sono quelle in cui la genesi del testo viene presentata per la prima volta, riguardano l'ultimo capitolo del volume, dedicato a Umberto Eco e al *Nome della rosa*. Nella casa di piazza Castello, già mitologizzata dalla celebre intervista di Davide Ferrario del 2015 (*Sulla memoria. Una conversazione in tre parti*), realizzata come dentro un labirinto, lungo le pareti su cui si snoda il serpente dei 30.000 volumi della biblioteca, assistito dalla moglie Renate, Motolese si avvicina alla nascita del più famoso romanzo del Novecento letterario italiano, successo planetario del 1980, Premio Strega 1981, e punto di avvio della fama dello scrittore italiano contemporaneo più internazionale.

Davanti ai nostri occhi, nel racconto partecipe del narratore, si squadrna un laboratorio iperletterario, tanto affascinante da dare l'impressione di essere stato preparato appositamente dall'autore, con quel gusto per la dissacrazione ironica che lo contraddistingueva. Non a caso, l'autore più citato da Motolese, per trovare un corrispettivo della sua mirabile «opera aperta», è Borges, che «costituisce l'antecedente vitale dell'idea di letteratura come riscrittura, come narrazione di secondo grado, specchio deformato

e rigenerante della tradizione precedente» (p. 220). Nei primi manoscritti che vengono portati in visione, «sul primo foglio, al centro della pagina, è scritto: “intreccio e fabula”» (p. 222), seguito da altri fogli con la struttura dell'intero romanzo: con pagine a fronte recanti l'evoluzione della trama secondo l'intreccio (la disposizione dei fatti scelta dal narratore) e la fabula (la disposizione dei fatti secondo l'ordine temporale naturale): «una i e una f cerchiate in testa alle rispettive parti confermano che questo è il modo giusto di leggere tutto il fascicolo di carte», come se Eco volesse sempre «mantenere in parallelo i due livelli» (p. 223). Ma volesse anche – viene da pensare maliziosamente – lasciare una testimonianza ‘in pulito’ (le carte riprodotte nell'inserto iconografico sono solo apparentemente abbozzi, fogli di bloc notes staccati dal loro supporto, in realtà recano una scrittura continua, quasi priva di correzioni...) di un lavoro preparatorio, post-produzione, che viene considerato esso stesso parte integrante del romanzo, perché concorre al suo significato. Carte, all'opposto di Leopardi, non vive, ma ‘imbalsamate’, appendici di una costruzione del «personaggio del narratore», che – in pieno postmodernismo – diventa tanto importante quanto la costruzione dell'opera.

Il manoscritto di un romanzo che si conclude con la scrittura di un manoscritto («lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: *stat rosa pristina nomina, nomina nuda tenemus*», p. 246), chiude – con una spettacolare *mise en abyme* – anche le pagine di questo straordinario libro, che è viaggio nel tempo. Un libro che si legge come un romanzo, in cui, attraverso la storia dei ‘magnifici otto’, Motolese ricostruisce, con l'attenzione dello studioso di fatti linguistici e il piglio vivace del narratore, una sorta di storia della letteratura italiana per manoscritti ordinatamente disposti, ma che è anche una originalissima storia della lingua italiana e un esempio di *autofiction* filologica. Si potrebbe pensare – per trovarne un corrispettivo letterario – alla versione didattica della *Storia della matita* di Peter Handke (appena pubblicata da Guanda), dove però il narratore, invece di far entrare il lettore nel proprio laboratorio, lo introduce nei segreti labirinti della scrittura degli autori del passato: «osservare la letteratura dall'interno, attraverso gli oggetti sui quali è stata composta; raccontare la ricerca di una lingua e di uno stile, partendo dalla parte fragile, ancora imperfetta, non finita, di opere entrate poi nel tempo immobile della posterità» (p. 12). E mostrare la fatica, la difficoltà, la tenacia, con cui queste opere sono nate. Ma anche – e qui il piglio di Motolese diventa passione civile – «cercare di rendere accessibile a un pubblico più vasto la bellezza di qualcosa riservato solitamente agli specialisti» (p. 12).