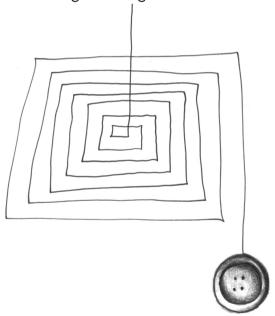
Raffaele Giannetti

Trincee o L'arte di scrivere

L'interpretazione come specchio della scrittura

Analisi di due *brevissimi* capolavori letterari: *Sentinella* di Fredric Brown e *Veglia* di Ungaretti



Edizioni del lambicco 2018 Illustrazioni di Timothy Holthorne

INDICE

TRINCEE o L'ARTE DI SCRIVERE

Interpretazione, specchio della scrittura

Sentinella di Fredric Brown

Sentry

Lo stile della guerra

Sull'orlo di un'anadiplosi

Disegnare una sentinella (e forse più)

Veglia di Giuseppe Ungaretti

Il poeta e la morte

Una lingua sonora

Riverberi della Tosca

E lucevano le stelle (partitura musicale)

Interpretazione, specchio della scrittura

L'analisi del testo è una pratica essenziale per chi voglia imparare a scrivere anche facendo tesoro delle esperienze altrui. Analizziamo, quindi, due illustri campioni di scrittura sintetica, uno per la prosa e uno per la poesia, entrambi cari alle antologie scolastiche: *Sentinella* di Fredric Brown, un racconto di fantascienza del 1954, e *Veglia* di Giuseppe Ungaretti.

Ci avviamo in terreni accidentati come lo sono tutti quelli che riguardano l'arte. Il nostro, vogliamo sottolinearlo, è un terreno particolarmente insidioso in quanto, a differenza della musica, della pittura, della scultura, e via dicendo, condivide parte dei suoi codici con quelli della comunicazione quotidiana.

Il secondo dei testi, *Veglia* di Ungaretti, ci permette di entrare nel mondo della poesia, la quale ci apparirà come il regno speciale in cui le parole propendono verso codici diversi da quello del puro significato, codici in cui forma e suono, per esempio, partecipano attivamente, quando non essenzialmente, all'espressione di un messaggio.

Vorremmo restituire «al lettore il diritto alla poesia, negato dalla specializzazione accademica quanto da una pratica scolastica spesso sentimentale e contenutistica»¹.

-

¹ E. Zamponi, *I Draghi locopei. Imparare l'italiano con i giochi di parole*, Presentazione di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1986; E. Zamponi & R. Piumini, *Calicanto. La poesia in gioco*, Torino, Einaudi, 1988. Le citazioni sono tratte dalle rispettive quarte di copertina.

Fredric Brown, Sentinella (1954)

Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo ed era lontano cinquantamila anni-luce da casa. Un sole straniero dava una gelida luce azzurra, e la gravità, doppia di quella cui era abituato, faceva d'ogni movimento una agonia di fatica.

Ma dopo decine di migliaia d'anni quest'angolo di guerra non era cambiato. Era comodo per quelli dell'aviazione, con le loro astronavi tirate a lucido e le loro superarmi; ma quando si arrivava al dunque, toccava ancora al soldato di terra, alla fanteria, prendere la posizione e tenerla, col sangue; palmo a palmo. Come questo fottuto pianeta di una stella mai sentita nominare finché non ce lo avevano sbarcato. E adesso era suolo sacro perché c'era arrivato anche il nemico. Il nemico, l'unica altra razza intelligente della Galassia... crudeli, schifosi, ripugnanti mostri.

Il primo contatto era avvenuto vicino al centro della Galassia, dopo la lenta e difficile colonizzazione di qualche migliaio di pianeti; ed era stata la guerra, subito; quelli avevano cominciato a sparare senza nemmeno tentare un accordo, una soluzione pacifica.

E adesso, pianeta per pianeta, bisognava combattere coi denti e con le unghie.

Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo, e il giorno era livido e spazzato da un vento violento che faceva male agli occhi. Ma i nemici tentavano d'infiltrarsi e ogni avamposto era vitale.

Stava all'erta, il fucile pronto. Lontano cinquantamila anni-luce dalla patria, a combattere su un mondo straniero e a chiedersi se ce l'avrebbe mai fatta a riportare a casa la pelle.

E allora vide uno di loro strisciare verso di lui. Prese la mira e fece fuoco. Il nemico emise quel verso strano, agghiacciante, che tutti loro facevano, poi non si mosse più.

Il verso e la vista del cadavere lo fecero rabbrividire. Molti, col passare del tempo, s'erano abituati, non ci facevano più caso, ma lui no. Erano creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d'un bianco nauseante, e senza squame².

Sentry

He was wet and muddy and hungry and cold and he was fifty thousand light-years from home. A strange blue sun gave light and the gravity, twice what he was used to, made every movement difficult.

But in ten of thousands of years this part of the war hadn't changed. The flyboys were fine with their sleek spaceships and their fancy weapons. When the chips are down, though, it was still the foot soldier, the infantry, that had to take the ground and hold it, foot by bloody

² Traduzione italiana di Carlo Fruttero in *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, a cura di S. Solmi & C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1992 [1959], pp. 61-64.

foot. Like this damned planet of a star he'd never heard of until they'd landed him there. And now it was sacred ground because the aliens were there too. The aliens, the other intelligent race in the galaxy – cruel, hideous and repulsive monsters. Contact had been made with them near the center of the galaxy, after the slow, difficult colonization of a dozen thousand planets; and it had been war at sight; they'd shot without even trying to negotiate, or to make peace.

Now, planet by bitter planet, it was being fought out. He was wet and muddy and hungry and cold, and the day was raw with a high wind that hurt his eyes. But the aliens were trying to infiltrate and every sentry post was vital.

He stayed alert, gun ready. Fifty thousand light-years from home, fighting on a strange world and wondring if he'd ever live to see home again. And then he saw one of them crawling toward him. He drew a bead and fired.

The alien made that strange horrible sound they all make, then lay still. He shuddered at the sound and sight of the alien lying there. One ought to be able get used to them after a while, but he'd never been able to. Such repulsive creatures they were, with only two arms and two legs, ghastly white skins and no scales³.

3

³ F. Brown, Sentry, in The Fredric Brown Megapack, pos. 5172, Wildside Press, 2013, ed. digitale.

Fatte salve le peculiarità stilistiche di ciascuna lingua, si deve dire che la versione originale – di cui si è costantemente tenuto conto – dà luogo a riflessioni pressoché identiche a quelle che sorgono dalla lettura della bellissima traduzione di Fruttero, quasi un'altra opera originale. Se wet, tanto per fare un esempio, si trasforma enfatizzandosi in bagnato fradicio, è perché il testo originale presenta un ingombrante polisindeto: and... and... and... and... Inoltre, i due nemici, che nella traduzione italiana quasi si toccano (il nemico. Il nemico), traducono un'espressione solo apparentemente diversa: the aliens were there too. The aliens. Qui, il punto di contatto è rappresentato da un too assai esplicito e, per così dire, doppio per sua natura.

Quanto alla traduzione di *aliens* con *nemico*, è bene leggere il seguente passo:

E allora le orde di pellirosse, di dervisci, di barbari che si precipitano con grida ferine sull'accampamento? Non c'è contraddizione, in quei casi gli assalitori erano percepiti appunto come *aliens*, cui non si riconosceva in pratica nessuna umanità. Del resto, anche nell'ultima guerra, che cos'era per un soldato giapponese un *marine* se non una specie di androide assetato di sangue? E viceversa. Di qui tutta la letteratura di guerra in cui scopri che il tuo nemico è un uomo come te⁴.

⁴ C. Fruttero & G. Lucentini, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2004, p. 152; apparso per la prima volta ne «La Stampa», 4 maggio 1980.

Volendo, potremmo anche divertirci a tentare l'originale, scoprendo, per esempio, un *contatto* quantomai suggestivo, che tuttavia non può riprodursi facilmente nella lingua italiana: *And then he saw one of them crawling toward* him. He *drew a bead and fired*.

Si tratta dell'accostamento dei due pronomi, *him. He.* L'uno di fronte all'altro, rappresentano due facce del medesimo pronome, e replicano, in una sintesi estrema, il messaggio dell'intero racconto.

Lo stile della guerra

Sentinella è uno dei più straordinari racconti di fantascienza mai scritti. La sua brevità e il suo fulminante epilogo lo rendono un'eccellente testimonianza – o epigramma funebre? – della nostra attuale civiltà. La sua efficacia comunicativa e la sua fortuna, anche scolastica, ne accrescono notevolmente il valore simbolico.

Non è un caso che questa storia sia stata immaginata da un americano nel 1954.

Fredric Brown, giornalista e scrittore, nato e morto nell'Ohio (Cincinnati, 1906-1972), coniuga in questo racconto due momenti fondamentali della mentalità americana: lo spazio come avventura di conquista – di quella *lenta e difficile colonizzazione* su cui si costruisce la vicenda – e le contraddizioni che essa comporta, ovvero il confronto con l'altro, pellerossa o nero che sia. Non

si trascuri, poi, l'opposizione finale – l'ennesima e non solo americana – tra *lui* e i *molti che s'erano abituati*, tra il singolo e la società in cui questi vive. E si arriva alla più drammatica delle alienazioni: lo scoprirsi diverso dai propri simili, il che è necessariamente in relazione con lo scoprirsi simile a chi è diverso.

Il momento storico in cui il racconto è stato scritto – la guerra fredda e il confronto, anche *spaziale*, con l'URSS – non fa che aggiungere una dimensione contemporanea e politica alla tematica psicologica; ma si sa, la *science-fiction* è scienza del contemporaneo «al di là di ogni imbarazzo fattuale»⁵.

La sentinella di Brown è uno dei più superbi campioni dello straniamento: «Poche perorazioni della tolleranza e del rispetto del diverso potrebbero riuscire altrettanto efficaci di questa sconvolgente focalizzazione interna su un alieno»⁶.

Noi sappiamo, d'altra parte, che il ribaltamento prospettico prende talora le mosse proprio da uno sguardo puntato verso il cielo, almeno da Ariosto, con il suo Astolfo sulla Luna, a Leopardi, con il suo pastore errante.

Il merito di Brown è quello di aver creato un congegno letterario perfetto – trasparente e invisibile come si conviene – capace di svelare il messaggio nella sua urgenza. L'accusa del protagonista, cocente e impietosa,

6

⁵ C. Fruttero, Nota all'edizione tascabile Einaudi, p. VI.

⁶ G. Turchetta, Il punto di vista, Laterza, 1999, p. 91.

smaschera la nostra inguaribile superbia nel breve tempo che impieghiamo a leggere il racconto. E può farlo grazie a una precisa scelta lessicale. Quello che ci colpisce, infatti, e ci trascina nell'errore è, per così dire, l'umanità del protagonista: la fame, la disperazione e tutto il resto. Così, la verità del racconto risiede solo superficialmente nei dati della fantascienza. Uno sguardo appena più attento, infatti, coglie aspetti di una guerra già vista e sofferta: quella, ormai antica, della trincea. L'appartenenza al genere – siamo a cinquantamila anni-luce da casa! - è già stata contraddetta dal fradicio, dalla fame, dal fango e dal freddo (elementi che, forse per la casuale [?] allitterazione della f, rimanderebbero addirittura alla disfatta napoleonica della campagna di Russia; anche se questo succede, naturalmente, soltanto nella traduzione italiana).

Aggiungiamo che quel fottuto pianeta – l'imprecazione, vogliamo dire – sovrasta la fantascientifica distanza di una stella mai sentita nominare: this damned planet of a star he'd never heard of. Ma qui, forse, anche l'ignoranza geografica della sentinella può sembrarci tratto profondamente umano.

La luce azzurra, la gravità doppia, le superarmi – in uno scenario senza tempo – si mescolano alle immagini di una guerra storica, di una Guerra mondiale, mentre le astronavi tirate a lucido – con quel tirate a lucido che sa di altri tempi, un po' démodé – dissimulano a fatica la loro ambigua natura. Ugualmente ci riportano sulla Terra l'agonia di fatica, l'angolo di guerra, l'aviazione, il soldato di

terra, la fanteria, e poi il dovere di prendere la posizione e tenerla, col sangue, palmo a palmo, coi denti e con le unghie, e ancora la colonizzazione, il suolo sacro, l'avamposto e, infine, quella sentinella che stava all'erta e si chiedeva se ce l'avrebbe mai fatta a riportare a casa la pelle.

Presi nella ragnatela dello stile, siamo costretti a credere uomo la squamosa sentinella.

Sull'orlo di un'anadiplosi

Fredric Brown, tuttavia, ci riserva un'altra sorpresa. Guardando la pagina del racconto come se fosse la mappa della guerra, scopriamo una diversa e più complessa realtà.

Il duplicato inizio – l'anafora di *Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo* – apre e chiude il sipario su uno scenario di guerra, tragicamente consueto, che costituisce l'antefatto dell'evento che si consumerà sotto i nostri occhi: *E allora vide uno di loro strisciare verso di lui. Prese la mira e fece fuoco*.

Lo sdoppiamento, tuttavia, non è un puro vezzo retorico, non serve solo a ribadire, quasi epicamente, il concetto.

A ben *guardare*, i soldati potrebbero essere due, ed entrambi bagnati fradici, affamati e infreddoliti; come due nemici che si trovino nella medesima condizione. La storia vera è quella che succede da entrambe le parti: il soldato, partito per andare a combattere una guerra lontana, presuppone la vicenda speculare del suo nemico.

A conferma di ciò, scopriamo che il testo è fittamente intessuto di ripetizioni che si dispongono generalmente secondo una struttura speculare. Non molto distanti da ciascuno dei due soldati, infatti, appaiono anche le loro case, quelle da cui ciascuno di loro è partito, e che ora, nel ricordo sono nostalgicamente lontane dal fronte, così che la lontananza si sintetizza, sopra e sotto, nella

condizione di *straniero*. Ennesima riflessione nella riflessione.

I due – la nostra sentinella e il suo doppio – hanno quindi combattuto le loro *guerre* e attraversato *pianeti* e *pianeti*, finché non si sono incontrati sull'orlo di una trincea – retoricamente un'anadiplosi – ben rappresentata dal punto fermo: *il nemico*. *Il nemico*.

Il racconto, di cui abbiamo cercato di forzare i codici, ha assunto un altro aspetto, secondo il quale le ripetizioni non sono più tali e la tragedia doppia: ***

Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo lontano cinquantamila anni-luce da casa

Un sole STRANIERO
angolo di guerra
fottuto pianeta
anche il NEMICO. Il NEMICO
altra razza intelligente della
Galassia
vicino al centro della Galassia
migliaio di pianeti
era stata la guerra, subito
E adesso, pianeta per pianeta

Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo Lontano cinquantamila anni-luce mondo STRANIERO a <u>casa</u> la pelle

Disegnare una sentinella (e forse più)

Leggendo il racconto in una maniera nuova, cioè secondo la mappa che esso è venuto pian piano a disegnare, abbiamo scoperto una dimensione inattesa, decisiva, fra l'altro, sotto il profilo della consapevolezza e della morale. Abbiamo scorto i due nemici l'uno di fronte all'altro, vicino al centro della Galassia, dove era avvenuto il primo contatto, e non lontani, se guardiamo bene, al centro della pagina.

Un altro racconto di Brown, *La fine*, alimenta l'idea della necessità di un universo, anche mentale, che consista nel suo rovescio e che abbia un suo punto mediano:

Il professor Jones aveva lavorato per molti anni alla sua teoria sul tempo.

– Finalmente ho trovato l'equazione chiave – disse un giorno a sua figlia. – Il tempo è un campo. La macchina che ho costruito può manipolare questo campo, e anche invertirlo.

Mentre premeva un bottone, disse: – Questo dovrebbe far tornare il tempo *indietro* tempo il tornare far dovrebbe questo – disse, bottone un premeva Mentre.

– invertirlo anche e, campo questo manipolare può costruito ho che macchina La. campo un è tempo Il. –figlia sua a giorno un disse – chiave equazione l' trovato ho Finalmente.

tempo sul teoria sua alla anni molti per lavorato aveva Jones professor Il⁷.

_

⁷ Fredric Brown, *La sentinella e altri racconti di fantascienza*, a cura di Renato Alfieri, Napoli-Milano, Morano, 1990, tit. orig.: *The end*, 1961; trad. Giovanna Boselli, p. 88.

Veglia di Giuseppe Ungaretti

Veglia

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Un'intera nottata buttato vicino a un compagno massacrato con la sua bocca digrignata volta al plenilunio con la congestione delle sue mani penetrata nel mio silenzio ho scritto lettere piene d'amore

Non sono mai stato tanto attaccato alla vita

Veglia di Ungaretti è una poesia che gode di grande fortuna scolastica. Crediamo che ciò possa dipendere anche dalla centralità letteraria dei suoi temi, in qualche modo perenni: la vita, la morte, la scrittura. Il luogo e il

tempo della composizione sono dichiarati dall'autore stesso subito dopo il titolo: *Cima Quattro il 23 dicembre 1915*. È il quinto componimento della raccolta *Il porto sepolto*, poi confluito ne *L'allegria* (1914-1919).

Qui si manifestano quelle relazioni fra letteratura e storia che tanto piacciono:

S'intende che i caratteri formali su abbozzati poggiano sull'eccezionalità dell'esperienza di cui l'opera è referto. La vicenda, in essa centrale, della guerra è vissuta da Ungaretti da un lato come immersione in una condizione intersoggettiva nella quale la biografia privata piuttosto che annullarsi si sublima...⁸.

Il poeta e la morte

I commenti, con poche eccezioni, si limitano a indicare alcune caratteristiche formali del testo – per esempio la frequenza del participio passato – senza chiarirne la funzione. È lecito, tuttavia, chiedersi perché tali caratteristiche rendano poeticamente significativa la testimonianza ungarettiana.

Precisiamo subito che *poeticamente significativa* non equivale a *sentita* o *vissuta*, perché va da sé che la poesia non nasce soltanto dall'esperienza o dalla brutalità della

_

⁸ P.V. Mengaldo, *Giuseppe Ungaretti*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995, p. 387.

storia: troppi, ahimé, sarebbero i poeti in questo mondo. L'altezza del sentimento o la moralità non sono esclusivo appannaggio della letteratura, perché lo sono piuttosto della vita: all'artista pertiene *anche* l'estetica.

Nei commenti, si sottolinea in genere la valenza espressionistica del lessico e si finisce per descrivere la poesia come un frutto spontaneo dell'orrore della guerra. Eppure, ci sembra che il lessico e la sintassi di Ungaretti siano quantomai lontani da ogni forma di mimesi: la bocca digrignata o la congestione penetrata sono espressioni che suonano piuttosto male in bocca a un soldato di trincea durante la nottata trascorsa a vegliare il morto: congestione è termine troppo tecnico, troppo pensato, forse troppo lungo, per descrivere quell'orrore di cui si dice. E questo vale anche per digrignata e penetrata. In ogni caso, sulla nottata splende un plenilunio un po' bizzarro. Né può soddisfarci un poeta che descrive l'orrore della guerra, concludendo con una morale che va poco oltre l'affermazione, quasi egoistica, di un istinto vitale: Non sono mai stato | tanto | attaccato alla vita.

Che i poeti traggano solo dalla durezza delle prove sostenute la sostanza della loro poesia, non è, come si è già detto, sufficiente: la storia, con la sua tragedia, non può *sostituirsi* al linguaggio poetico.

Una lingua sonora

La sintassi della poesia è resa fluida e ambigua dalla mancanza di punteggiatura, che nasconde, almeno in questo testo, una intenzione precisa. Tale impressione è confermata anche dal lontano predicato verbale della proposizione principale (ho scritto, v. 12), che ha il compito di correggere ciò che, presumibilmente, è stato appena intuito dal lettore. Vediamo di che cosa si tratta. L'espressione con la sua bocca | digrignata viene percepita come complemento di qualità, come se si trattasse di un compagno massacrato dalla (sua) bocca digrignata. La presenza dell'aggettivo sua, tuttavia, ci sconsiglia di adottare questa soluzione, inaccettabile sotto il profilo sintattico. Inoltre, il successivo complemento, segnato non a caso dall'anafora (con la sua bocca ... | con la congestione | delle sue mani), viene attratto dal verbo (ho scritto) e assume valore strumentale. La sintassi ci invita, dunque, a ripensare il testo come segue: con la sua bocca... e con la congestione... ho scritto. Il poeta parla e scrive con la bocca e le mani del morto ...⁹!

-

⁹ Una delle antologie scolastiche consultate offre un commento che, chissà per quale *pruderie*, si ferma proprio sul limitare di una felice intuizione: «L'assenza della punteggiatura, di fatto sostituita da una cascata di *enjambements*, permetterebbe addirittura di intendere le due congiunzioni (*sic*) con, ai vv. 5 e 8, come complementi di mezzo retti da *ho scritto* (come se Ungaretti ipotizzasse di aver cominciato a scrivere a causa o per mezzo del terribile spettacolo di cui è stato spettatore), ma non è necessario spingersi a tanto, perché la "scrittura" suggerita dalla poesia è da intendere come una metafora, come il segno affettuoso di un'obiezione alla morte» (G.M. Anselmi, G. Fenocchio & E.

Ora ci appare chiara tutta la meraviglia, non priva di forza polemica, insita negli aggettivi possessivi che sottolineano l'avvenimento: «con la *sua* bocca | ... con la congestione | delle *sue* mani | penetrata | nel *mio* silenzio | ho scritto | lettere piene d'amore».

Come la congestione delle sue mani è strumento della scrittura, così la sua bocca digrignata è strumento della parola, capace di sconfiggere a suo modo il silenzio di chi ancora vive. E ciò si realizza grazie alla portata fisicamente sonora di un participio come digrignata.

Anche un altro participio, *penetrata*, risuona nella notte rompendo l'immobile silenzio del soldato vivo, il quale, *buttato*, subisce, invece, la più inerte delle azioni descritte nella poesia.

Si può credere, senza troppo azzardare, che una delle valenze del participio passato che, come si è detto e visto, segna fortemente la lirica, sia quella di indicare la passività, non proprio scontata, del soldato vivo: sono proprio i participi relativi al compagno massacrato a esprimere più degli altri suono e, dunque, azione: digrignata, volta, penetrata.

Non ci sfugga, allora, la particolarità delle 'lettere *piene* d'amore', laddove la *pienezza* è il frutto coerente di quella *congestione* che le ha prodotte e che, da elemento raccapricciante e negativo, si trasforma in strumento vitale. Il *pieno*, allora, diviene caratteristica positiva

Raimondi, *Tempi e immagini della letteratura*, Bruno Mondadori, p. 373). E perché mai «è da intendere» così e non altrimenti?

dell'aldilà, che trova il suo simbolo nella luna, ora anch'essa *piena*, e non senza ragione. Il *plenilunio* è, dunque, un'immagine assai poetica che va ben oltre una realistica necessità per chi scriva di notte. Così, le lettere che il poeta scrive sono *piene d'amore*, piene come le congestionate mani del morto: *pienezza* davvero eloquente.

Riverberi della Tosca

Quanto alle *lettere*, esse indicano metaletterariamente l'attività del poeta e, in questo frangente, una voce in tutta la sua fisica sonorità: esplicito il rimando alla *Tosca* pucciniana: «E non ho amato mai tanto la vita», come *canta*, con voce di tenore, Mario Cavaradossi, ormai vicino alla morte, all'inizio dell'atto III ¹⁰. Non trascurabile il fatto che queste parole vengano intonate da chi, appunto Cavaradossi, sta *scrivendo* alla donna amata prima di essere fucilato.

Leggiamo ora un passo di Montale in cui la memoria musicale diventa un momento vitale dell'arte. L'arte, infatti, diverrebbe tale proprio in virtù della capacità di

.

¹⁰ Si veda G. Lonardi, Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 15-19. La Tosca, opera in tre atti su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, tratto dall'omonimo dramma di Victorien Sardou, fu rappresentata per la prima volta al Teatro «Costanzi» di Roma il 14 gennaio 1900. Floria Tosca, nota cantante nella finzione operistica (soprano), e Scarpia, capo della polizia (baritono), completano il trittico in un dramma dal carattere metateatrale.

essere richiamata in vita, lontano dai suoi primi e ufficiali esecutori, magari fraintesa o consumata al minuto. In altre parole, l'arte deve la sua condizione al fatto di poter essere rimemorata e rivissuta, non potendo vivere soltanto quando sia letta, ascoltata, guardata ... Si tratta, anche qui, di un'arte duratura e riconoscibile, che fa del tempo e del suo strumento, la memoria, una delle sue essenze principali:

Un'arte che distrugge la forma pretendendo di affinarla si preclude la sua seconda e maggiore vita: quella della memoria e della circolazione spicciola. [...]

Un frammento di musica o di poesia, una pagina, un quadro cominciano a vivere nell'atto della loro creazione ma compiono la loro esistenza quando vengono ricevuti, intesi o fraintesi da qualcuno: dal pubblico. [...] Tutti d'accordo su questo punto, non bisogna però cadere nell'errore di credere che l'appercezione, o consumazione, di un particolare momento o frammento espressivo debba essere quasi sincrona al suo presentarsi a noi con un immediato rapporto di causa a effetto. Se così fosse la musica sarebbe goduta soltanto al momento dell'esecuzione, ... Io non dico che tale sia, consapevolmente, l'abbaglio di molti artisti moderni: ma rilevo che, conscia o no, una grossolana materializzazione del fatto artistico è alla radice di molte esperienze d'oggi. Per essa viene del tutto misconosciuta quella che è la seconda vita dell'arte, il suo oscuro pellegrinaggio attraverso la coscienza e la memoria degli uomini, ... Sono pienamente convinto che un arabesco musicale che non è un motivo, non è un'«idea» perché l'orecchio non l'avverte come tale, un tema che non è un tema perché non sarà mai riconoscibile, un verso o una serie di versi, una situazione o una figura di romanzo che non noi, magari alterati potranno tornare mai a contaminati, non appartengono veramente al mondo della forma, al mondo dell'arte espressa. È questo secondo momento, di consumazione minuta e magari di fraintendimento, quello che in arte m'interessa di più¹¹.

Montale, che fu toccato, anche lui non meno degli altri ¹², dal fascino della Tosca, sa, tuttavia, che «la mnemonicità di una lirica non è in sé indizio di valore o disvalore» ¹³.

¹¹ E. Montale, *Tornare nella strada*, *Auto da fé*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, pp. 139-40. Il passo, non a caso, contiene un preciso riferimento a Proust e al suo Vinteuil: «Talora un grande artista, come Proust ossessionato dalla "petite phrase" di Vinteuil (Franck o Gabriel Fauré?), può costruire tutto un mondo su una reminiscenza, …» (p. 142).

¹² Ricordiamo che nella *Tosca* di Puccini «La cappella mette a un orto mal chiuso» (Atto I, Cavaradossi). L'espressione risuona certamente nella poesia *I limoni* – «le viuzze ... | discendono tra i ciuffi delle canne | e mettono negli orti»; «... un giorno da un malchiuso portone | tra gli alberi di una corte | ci si mostrano i gialli dei limoni.» (vv. 8-10; 43-45) – e in *Corno inglese*: «D'alti Eldoradi | malchiuse portel» (vv. 8-9). Cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio, passim.*¹³ E. Montale, *Variazioni. VII*, 20 aprile 1946, in *Il secondo mestiere*, p. 192.

Ritorniamo, dunque, alla *Veglia* di Ungaretti e al passo d'opera, che costituisce un arricchimento della *lettura* della poesia stessa. Del resto è grande l'attenzione che Ungaretti presta «non anzitutto al libretto, ma senz'altro al canto»¹⁴:

CARCERIERE

. . .

Vi resta un'ora ... Un sacerdote i vostri cenni attende.

CAVARADOSSI No! Ma un'ultima grazia io vi richiedo ...

CARCERIERE
Se posso ...

CAVARADOSSI

Io lascio al mondo una persona cara. Consentite ch'io le scriva un sol motto. (togliendosi dal dito un anello) Unico resto di mia ricchezza è questo anel! ... Se promettete di consegnarle il mio ultimo addio, esso è vostro ...

_

¹⁴ G. Lonardi, Il fiore dell'addio, p. 17.

CARCERIERE

Scrivete ...

CAVARADOSSI

(rimane alquanto pensieroso, quindi si mette a scrivere ... ma dopo tracciate alcune linee è invaso dalle rimembranze, e si arresta dallo scrivere)

E lucevan le stelle ... ¹⁵
ed olezzava la terra ...
stridea l'uscio dell'orto ...
[...]
L'ora è fuggita ...
E muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!

La lettura del passo, la cui melodia arricchiva, come si è detto, la memoria di Ungaretti, rende molto più drammatica la poesia prestandole delle circostanze precise, che sono quelle di un condannato a morte: *Non sono mai stato tanto* ...

-

¹⁵ Si veda un verso dantesco: «Lucevan li occhi suoi più che la stella» (*Inf.* II 55). Altrettanto importante, per le relazioni che intercorrono fra Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini, il verso de *L'assiuolo* pascoliano: «Le stelle lucevano rare» (*Myricae*). Pascoli apprezzò l'opera di Puccini, rappresentata per la prima volta dieci anni prima della pubblicazione della poesia ne *Il Marzocco* (1897). Sui rapporti fra Pascoli e Puccini, cfr. A. De Lorenzi, *Pascoli e Puccini. Storia di un'amicizia*, «Quaderni pascoliani, 19», Barga, 1987.

L'opera presenta, in queste sue battute che preludono alla tragica fine, una drammatica alternanza di disperazione e speranza: a Cavaradossi si fa credere che la sua fucilazione sia solo una necessaria pantomima. Tosca, infatti, prima di uccidere, pugnalandolo, il capo della polizia Scarpia, aveva ottenuto da lui, alla sua brama promettendosi, che il suo amato Mario non sarebbe stato fucilato se non per finta, ad armi scariche: simulato supplizio.

Scarpia, dal canto suo, prima di morire per mano della donna, aveva scritto *il foglio liberator*, il salvacondotto che lei mostrerà, lordo di sangue, allo stesso Cavaradossi. È questo un sogno di fuga e di libertà, un sogno di vita e una storia di lettere e morte che getta luce sui pensieri notturni di un soldato di trincea. Il morto e il vivo, infine, si ritrovano grazie al passo pucciniano, senza il quale la poesia sarebbe muta.

Si può dunque pensare a Veglia come all'affiorare della parola, prima pensata e poi (tacitamente?) cantata, cioè alla storia di un suono che emerge alla coscienza.

Anche noi, infine ci chiediamo: «non sarà allora che la rivoluzione 'versicolare' di questo Ungaretti deve qualche impulso e suggestione anche a forze indigene? A Puccini e al canto pucciniano... munito... di alta efficacia... unanimistica, nazionale-unitaria?»¹⁶.

_

¹⁶ G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, p. 17. Altre poesie di Ungaretti offrono sostegno a questa interpretazione di *Veglia*.

Tenor Solo Piano

E lucevan le stelle

Tosca

























Raffaele Giannetti insegna Materie letterarie e latino presso il liceo «A. Poliziano» di Montepulciano. Fra i suoi lavori si ricordano la traduzione di un inedito poemetto latino del secolo XVII (L'arte del vino a Montepulciano. Rubri apud Politianos vini confectio, a cura di B. Bonucci e R. Giannetti, San Quirico d'Orcia, editrice DonChisciotte, 1993) e quella, con Sabrina Pirri, del romanzo di David Malouf, An imaginary life, basato sulla vita del poeta latino Ovidio relegato a Tomi (Una vita immaginaria, Roma, Frassinelli, 2001).

Nel 1991 ha suonato il flauto dolce nel concerto di chiusura del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano (C. Monteverdi, Selva morale e spirituale) e nel 2016 nell'opera «Pollicino» di H.W. Henze. Ha partecipato al Cantiere Internazionale anche come autore di testi e musica: nel 2002 con Frottole & altre storie; nel 2010 con un'«operina tascabile», In ascolto di un Re (musica di Stefano Taglietti, regia di Robert Nemack, concertazione di Mauro Marchetti; con il Quartetto «Ascanio»). L'opera è pubblicata da RAI Trade nel 2014.

Infine un piccolo vanity-book: L'ombra di Piccarda. Appunti sul Paradiso dantesco, Editrice DonChisciotte, San Quirico d'Orcia, 2012: «il libretto di Raffaele Giannetti abbagliante» (Danièle Robert, traduttrice francese di Dante).

raffaelegiannetti.blog

