

Raffaele Giannetti

A scuola di scrittura

Consigli e riflessioni intorno alla stesura, alla redazione e all'interpretazione di un testo, con appendici di grammatica e metrica

Seconda edizione ampliata

2016

«È un fatto che la crescente massa della compilazione rischia di oscurare, e non solo nelle grammatiche, le questioni più rilevanti e formative» (dalla *Breve nota introduttiva*). Questo è il senso fondamentale e la ragion d'essere di un libretto che nasce come ausilio scolastico. C'è oggi, infatti, un urgente bisogno di recuperare, attraverso uno sforzo di sintesi, i concetti basilari da cui si sviluppano le norme delle varie discipline.

Indice

BREVE NOTA INTRODUTTIVA	5
I. CRITERI DI BASE	
I.1. Corretto vs. opportuno	6
I.2. Antichi o moderni?	9
I.3. La concretezza	14
II. VIRUS VIRUS VIRUS	
II.1. La paura del dialetto	17
II.2. Un invito disastroso: <i>Dillo con parole tue!</i>	18
II.3. Il tabù delle ripetizioni	18
III. OSSERVAZIONI SPARSE SULLA SINTASSI DI BASE	
III.1. Un'idea di punteggiatura	27
III.2. A proposito dei due punti	29
III.3. La sintassi del gerundio	30
IV. CONCLUSIONI	
IV.1. Consigli di stile	32
IV.2. Divagazioni	34
IV.3. Consigli per la redazione di un testo	35
APPENDICI	
TEMPO DI VERBI	
1. Caos descrittivo	40
2. Sul modo indicativo	
<i>Tempi semplici</i>	41
<i>Piccola digressione fiabesca</i>	43
<i>Tempi composti</i>	44
3. Sui modi indefiniti	47
SULL'ANALISI LOGICA	
1. Un quadro sintetico	49
2. Le domande canoniche	50
3. Complementi in scena	51
PICCOLO PRONTUARIO DI METRICA	
1. Sinalefe vs. dialefe	54
2. Sineresi vs. dieresi	54
3. I versi	57

L'ARTE DELLA SCRITTURA

1. Interpretazione, specchio della scrittura	62
2. <i>Sentinella</i> di Fredric Brown	64
<i>Sentry</i>	64
<i>Lo stile della guerra</i>	66
<i>Sull'orlo di un'anadiplosi</i>	68
<i>Disegnare una sentinella (e forse più)</i>	69
<i>L'utilizzazione scolastica del racconto</i>	70
3. <i>Veglia</i> di Giuseppe Ungaretti	71
<i>Il poeta e la morte</i>	72
<i>Una lingua sonora</i>	73
<i>Riverberi della Tosca</i>	74
<i>Lo spartito</i>	77
<i>L'esecuzione [link]</i>	79

Breve nota introduttiva

A scuola, dove si insegnano, ma non si ascoltano, i grandi autori. (Timothy Holthorne)

Il presente libretto nasce come ausilio didattico per gli studenti del liceo e si sviluppa intorno ai problemi più diffusi ed evidenti della scrittura scolastica; problemi che, dall'osservatorio dell'insegnante, sembrano pur sempre gli stessi, anno dopo anno. Si ha infatti l'impressione che certi passaggi critici – grammaticali e stilistici – non siano quasi mai affrontati direttamente, ma piuttosto diluiti o dissimulati dentro libri sempre più ponderosi o numerosi. È un fatto che la crescente massa della compilazione rischia di oscurare, e non solo nelle grammatiche, le questioni più rilevanti e formative.

Nelle pagine che seguono si discute di punteggiatura, di sintassi del gerundio, del significato o dell'uso dei vari tempi del verbo perché è proprio sulle questioni elementari che si innestano quelle più grandi, che costituiscono, a loro volta, un insostituibile sprone all'apprendimento; o per dir meglio *costituirebbero*, perché ora tale sprone viene negato in partenza da una sorta di delirio valutativo fatto di test, quiz, griglie, analisi di dati incrociati, descrittori, medie, estrapolazioni, crediti, debiti, fasce, percentuali, e via di seguito. Queste costruzioni sono dei veri e propri parassiti che si nutrono della scuola stessa e che diffondono, paradossalmente, il virus di una lingua malata.

La seconda parte del libretto è dedicata all'interpretazione dei testi, che è, per così dire, il significativo rovescio della scrittura.

I. CRITERI DI BASE

I.1. Corretto vs. opportuno

Quando ci accingiamo a scrivere un testo, dopo aver pensato a che cosa dire, ci dobbiamo preoccupare di dare al nostro pensiero una veste adeguata sia dal punto di vista lessicale (concernente la scelta delle parole giuste) che sintattico (concernente l'ordine e la connessione delle parole tra loro).

Per ottenere una proposizione corretta è necessario scriverla più volte, finché non si *arriva* a un testo accettabile. Qui, per esempio, avremmo dovuto essere più cauti e scrivere, meglio, «finché non si *arrivi* a un testo accettabile»: scrivere significa ripensare continuamente il testo che andiamo scrivendo.

Naturalmente bisogna intendersi sul significato di 'accettabile' o 'adeguato'. Tale adeguatezza, infatti, dipende dal contesto, ovvero da una situazione che richiede – che richieda? – una forma piuttosto che un'altra: in pizzeria non si parla come all'università. Si tratta di *registro stilistico*, una problematica purtroppo sconosciuta alle giovani generazioni, quelle che amano dare del *tu* al professore.

I danni di un tale tipo di educazione, infatti, non sono solo morali, cioè non riguardano il comportamento, ma anche l'apprendimento della lingua stessa, dato che pregiudicano la comprensione di un meccanismo fondamentale della comunicazione: l'opportunità. Così scriveva, alcuni anni fa, Cesare Segre nelle colonne del Corriere della Sera, rilevando l'ampiezza del fenomeno:

Si parla di registro aulico, colto, medio, colloquiale, familiare, popolare, ecc. Sappiamo che ci si esprime diversamente parlando a un re o a uno straccivendolo, in un'assemblea o all'osteria, a un superiore o a un compagno di bisbocce; o anche a un vecchio o a un bambino. Cambia la scelta delle parole: sventurato, sfortunato, scalognato, iellato, sfigato hanno, più o meno, lo stesso significato, ma appartengono a registri diversi.

[...]

Chi non sa usare i registri crea situazioni imbarazzanti, e può persino offendere, quasi ricusasse le differenze tra le categorie e le funzioni sociali. Certo, si può far violenza ai registri per polemica o per esibizionismo, ma anche in quel caso occorre conoscerli; non ci si può certo appellare allo stile postmoderno, che ha già portato più equivoci che chiarimenti. I giovani sono quelli che sembrano ignorare di più i registri, e con ciò stesso si mettono in

condizione d'inferiorità, perché mostrano di non aver rilevato, nel parlare, che la loro scelta linguistica denota la loro attitudine a posizionarsi rispetto ai propri simili, e a riconoscere il ruolo o i meriti degli interlocutori¹.

La correttezza linguistica, d'altro canto, presuppone un lungo esercizio di ascolto basato su una grande attenzione all'uso comune, alla consuetudine, alla lingua effettivamente parlata o scritta. Questo è l'unico nostro legame con la complessità e con le mille sfumature della comunicazione. Le acquisizioni scolastiche, in linea di massima teoriche quando non superficiali, non possono sostituire, almeno non del tutto, le vere esperienze linguistiche. Il dilemma qui proposto – il contrasto «corretto vs. opportuno» – è legato anche alla difficile relazione fra lingua e dialetto, a cui si accennerà più sotto.

Presi nella morsa tra il rifiuto del dialetto, perché sentito troppo volgare, e l'ignoranza della lingua letteraria o colta, gli studenti tendono a inventare la lingua con cui scrivono, associando liberamente verbi, nomi e altro². Potrebbe esserci utile un vocabolario di italiano, che non riporta solo la corretta grafia di un termine, ma anche le sue più tipiche associazioni con le altre parti del discorso, cioè la sua sintassi.

L'«Università per Stranieri» di Siena ha recentemente istituito un corso di laurea magistrale in *Competenze testuali per l'editoria, l'insegnamento e la promozione turistica*; il che la dice lunga sullo stato di tali competenze nella scuola secondaria.

Naturalmente, è anche la materia a consigliare determinate forme espositive. La letteratura, dal canto suo, si fonda proprio sopra il concetto di opportunità linguistica e non su quello di correttezza astratta. Per intendere Verga – per fare un esempio fra i tanti – dobbiamo essere coscienti della forzatura che il contesto opera, a più livelli, sulla lingua e sulla grammatica. Ciò va detto con chiarezza, altrimenti a scuola, *nell'ora di grammatica*, si rischia di costruire fondamenti che vengono distrutti *nell'ora di letteratura*. E viceversa.

Ritorniamo dunque al punto di partenza: dobbiamo usare *gli* o *loro* per definire un dativo plurale (a Marco e Paolo)? «Gli detti un libro» o «Detti loro un libro»? Non c'è risposta, evidentemente: dipende dal luogo in cui ci troviamo, cioè in una pizzeria o in un'aula universitaria.

¹ C. Segre, *L'italiano e quei «registri» violati: così degrada la nostra lingua*, «Corriere della Sera», mercoledì 13 gennaio 2010.

² Ma non sempre quella *con cui parlano* (controllata, in certi casi, dalla presenza degli ascoltatori)! È impossibile, comunque, generalizzare.

Tuttavia, non è solo una questione di spazi, ma anche di tempi: la forma o l'espressione che erano corrette in passato potrebbero non esserlo oggi. Per questo, dunque, la correttezza – questo vale naturalmente anche per l'opportunità – non può essere troppo longeva: quando un termine comincia a farsi notare troppo, in un senso o nell'altro, in alto o in basso, creando magari qualche imbarazzo in chi parla o in chi ascolta (in chi scrive o in chi legge), dichiara di non essere più, o non ancora, attuale. Naturalmente nessuno ci vieta, come è già stato suggerito, di usarlo a sommo scopo, con intenti retorici, cioè ironici, ecc. Ecco, ora, lo stesso concetto esposto in forme decisamente più accattivanti:

Il tenente trasali. Del resto, nel 1901, si trasale. E poi ci si adira, come si addice a un graduato della Guardia Reale all'inizio del secolo breve, mica ci si incazza come una comparsa di un film der Monnezza³.

È chiaro che certi pronomi personali, come *egli* ed *ella*, possono essere usati in senso ironico⁴.

Consapevoli che le regole di una grammatica, sempre troppo poche in relazione alle sfumature della lingua vera, non devono riflettersi sulla lingua stessa tiranneggiandola e limitandone le possibilità espressive, rimandiamo a una felicissima conclusione di Vittorio Coletti:

La grammatica dell'italiano adulto è consapevole di dover variare o addirittura sospendere, in determinate situazioni e concreti modi comunicativi (i testi), le regole astratte del sistema che fa funzionare la lingua (ad esempio il *ma* posto all'inizio di frase, le congiunzioni concessive col condizionale o l'indicativo, il pronome complemento usato come soggetto...) e, quindi, da che, in date circostanze, persino l'errore o l'imperfezione grammaticale possono essere giusti o non sbagliati. Ma soprattutto, sapendo che essi sono quasi sempre spiegabili, impara a conoscerli per evitarli o correggerli quando bisogna, e ad ammetterli o a non scandalizzarsene troppo quando sono tollerabili⁵.

³ M. Malvaldi, *Buchi nella sabbia*, Palermo, Sellerio, 2015, p.158.

⁴ L. Serianni, *La prima lezione di grammatica*, Roma-Bari, Laterza, pos. 275 dell'ed. digitale.

⁵ V. Coletti, *Grammatica dell'italiano adulto*, Bologna, Il Mulino, p. 202. Quanto alle congiunzioni concessive con l'indicativo nominate nel passo citato, non si tratta, come si potrebbe pensare, di una meccanica sostituzione di un modo verbale con un altro, ma di un caso di una certa complessità sintattica. Sul *ma* dopo il punto si veda il capitolo «Le congiunzioni a due velocità» (p. 131).

Il momento è delicato, perché sembra che ci lasciamo trascinare dall'inarrestabile declino del mondo e dall'inarrestabile caduta dei valori morali. Certamente, si deve riconoscere che chi è spinto a tali torbidi pensieri una sua ragione ce l'ha: quella di contrastare il male (anche quello della lingua). Ma perché noi, coscienti di ciò, non combatteremo tale battaglia? Perché, insomma, ci schieriamo insieme alle orde della *barbarie*⁶ dilagante? Ci soccorre Primo Levi con il suo *Dello scrivere oscuro*⁷. Basta questo titolo per dirci che il dilemma non è se sia bene scrivere, o parlare, in maniera corretta o scorretta, ma chiara od oscura. E la correttezza è spesso più vicina all'oscurità di quanto non lo sia il suo contrario:

Neppure è vero che solo attraverso l'oscurità verbale si possa esprimere quell'altra oscurità di cui siamo figli, e che agisce nel nostro profondo. Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro. Finché viviamo, e qualunque sia la sorte che ci è toccata o che ci siamo scelta, è indubbio che saremo tanto più utili (e graditi) agli altri ed a noi stessi, e tanto più a lungo verremo ricordati, quanto migliore sarà la qualità della nostra comunicazione. Chi non sa comunicare, o comunica male, in un codice che è solo suo o di pochi, è infelice, e spande infelicità intorno a sé. Se comunica male deliberatamente, è un malvagio, o almeno una persona scortese, perché obbliga i suoi fruitori alla fatica, all'angoscia o alla noia.

Beninteso, perché il messaggio sia valido, essere chiari è condizione necessaria ma non sufficiente: si può essere chiari e noiosi, chiari e inutili, chiari e bugiardi, chiari e volgari, ma questi sono altri discorsi. Se non si è chiari non c'è messaggio affatto.

1.2. Antichi o moderni?

È il momento di accennare a una dinamica che è strettamente legata alla conservazione di vecchi costumi: la paura, tutta italiana, della tecnologia.

La paura della tecnologia è l'effetto di un pesante retaggio nazionale, la paura del nuovo, che è destinato ad assegnare al nostro paese, se non lo ha già fatto – nonostante l'altezza della cultura che questo ha espresso in passato –, le ultime posizioni della classifica.

⁶ Il termine, come sappiamo è specialmente linguistico!

⁷ P. Levi, *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 49-55; cit. a p. 54.

Oggi, una parte consistente dell'opinione pubblica italiana, spesso incoraggiata dai media, trova *in* lanciarsi contro i moderni mezzi di diffusione della cultura – evento straordinario per un accesso generalizzato al sapere, finora concesso solo a pochi fortunati – e lo fa sulla base di considerazioni di chiaro stampo moralistico o di scarsa consistenza: si lamenta, per esempio, la perdita di «manualità» degli studenti⁸. Il problema, tuttavia, come non è troppo difficile immaginare, è esattamente quello opposto: la manualità nuova di cui gli studenti – del liceo e non delle elementari! – hanno *urgentemente* bisogno è quella che consiste nel saper scrivere *correttamente* una tesi, e non con la penna d'oca, ma con un computer.

Un testo manoscritto non è facilmente leggibile, né correggibile o divulgabile. D'altra parte, nessuno può negare che l'uso distorto della tecnologia – al pari dell'abuso degli alcolici, dei medicinali e di molte altre cose – crei i suoi guasti; ma imparare a scrivere un testo su un computer, che offre numerose e raffinate possibilità redazionali, non può che accrescere le capacità di scrivere *tout court*. Molti studenti apprendono la differenza fra l'accento grave e quello acuto solo attraverso l'uso di un programma di scrittura elettronica (che segnala o corregge l'errore): *è, caffè* (accenti gravi), da una parte; *perché, sé, né* (accenti acuti), dall'altra; oppure *lì* (accento grave).

D'altra parte, l'uso delle note a piè di pagina – del tutto ignorate dalla scrittura scolastica e, in genere, manoscritta – costituisce un efficace mezzo per distinguere la struttura portante di un testo da quegli elementi accessori che, comunque, non sia giusto tacere. E questo non è, come si intuisce bene, un aspetto secondario della scrittura perché ha a che fare con il pensiero che la sorregge.

Non è sempre adeguatamente chiaro il fatto che la lingua deve cambiare anche a seconda del supporto *su cui* si scrive o del mezzo *con cui* si scrive: non sarebbe troppo saggio aspettarsi da uno scalpellino o da un amanuense comportamenti simili a quelli di un dattilografo o di un moderno tipografo. Chi si ostinasse a scrivere senza abbreviazioni nel piccolo schermo di un cellulare, sprestando tempo, spazio e denaro, dimostrerebbe di non conoscere quella che i linguisti definiscono la «variabile *diamesica* della lingua»⁹.

⁸ Ho l'impressione che quanti evocano con rimpianto il profumo della carta o la sua porosa consistenza – pregi apprezzabili quanto costosi – siano fra quelli che leggono un libro all'anno o fra quelli, ben più fortunati, che possono permetterseli.

⁹ Le variabili *diafasica*, *diamesica*, *diastatica* e *diatopica* indicano le differenti realtà linguistiche, come queste si configurano a seconda dei contesti in cui si vive,

Sappiamo tutti che i social media – immaginate di avere a disposizione uno smartphone – «concedono al testo spazi veramente esigui: per un post su Facebook la lunghezza raccomandata è di 200 caratteri, un tweet può averne al massimo 140. | La leggerezza e la leggibilità sono fatte quindi *anche* di brevità e concisione intese non come traguardi da raggiungere a tutti i costi, ma come qualità di testi in cui ogni parola è scelta in virtù della sua necessità: informativa o espressiva»¹⁰. Gravitiamo, insomma, sempre intorno al concetto di *opportunità*.

Del tutto ingiustificate, quindi, sono le voci e le paure che attribuiscono le colpe della cattiva scrittura delle giovani generazioni all'uso di abbreviazioni nella comunicazione elettronica. Le giovani generazioni scrivono male perché scrivono male, perché la scuola non è stata in grado di modificare in tempo, relativamente ai cambiamenti della società, i suoi metodi, perché le attenzioni sociali si sono dirette verso lidi che non sono quelli della cultura e dell'istruzione, perché la televisione ha cancellato per lungo tempo le pratiche della lettura e della scrittura (ripristinate, invece, dalla nuova frontiera elettronica), e via di seguito. Anzi, in molti casi, quella che abbiamo chiamato scrittura elettronica è, per molti ragazzi, l'unico rinforzo all'alfabetizzazione scolastica. In ogni caso, per abbreviare un termine, se ne deve conoscere la forma intera. Il nostro pubblico – ripetiamolo – è quello degli studenti liceali.

Alcune osservazioni di Stefano Bartezzaghi risulteranno molto utili per chiarire il fatto e sfatare la credenza:

Se avessero detto a me, alla mia amica, e probabilmente anche a Cathleen Shine: «Fra meno di dieci anni, chiunque scriverà a chiunque», avremmo certamente pensato a qualcosa come un golpe con la presa del potere da parte degli scrittori di fantascienza. [...] *Scrivere non serviva quasi a nulla* [all'inizio degli anni Novanta]».

Ora si attacca discorso con gli sconosciuti, i belli esibiscono fotografie, bicipiti e bikini, si scrive con facilità. Come trovare l'anima gemella, o

dei mezzi con cui ci si esprime, dei gruppi sociali a cui si appartiene, delle zone geografiche da cui si proviene.

¹⁰ L. Carrada & C. Trequadrini, *Studio, dunque scrivo. Palestra di scrittura*, Bologna, Zanichelli, 2015, p. 203. Non per nulla, Italo Calvino ci raccomandava, con le sue *Lezioni americane*, leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità. Da certe meravigliose espressioni di non pochi studenti, tuttavia, può nascere il sospetto che la scrittura scolastica sia ancora vessata, in qualche luogo, dall'idea che la lunghezza, di per sé, sia una qualità positiva.

perlomeno vagliare molto attentamente le possibili alternative, *ai tempi di Internet è diventato qualcosa che ha a che fare con la scrittura*¹¹.

Non è difficile credere a quello che abbiamo appena letto. Ciò che è più difficile è capire come può succedere che a imporsi nell'immaginario collettivo sia l'idea più strampalata e falsa.

La scuola stessa, attraverso tentativi di valutazione oggettiva, ovvero attraverso la diffusione *non sempre controllata* di questionari a risposta multipla, ha sottovalutato l'importanza della produzione del testo dando un grosso contributo all'impoverimento della sintassi e del lessico degli studenti, riducendo di fatto a nozione il discorso culturale¹².

Riportiamo il passo con cui Michel Pastoureau, segnalando gli effetti negativi delle domande a risposta multipla, si duole dell'abbandono del pensiero problematico:

Impossible, ici encore, de s'exprimer de manière nuancée, de présenter les faits de manière relative ou de les replacer dans un contexte précis. Comme si, pour être compris, toute affirmation devait être générale, absolue, tranchée, et toute réponse à une question, pouvoir prendre place dans un QCM (questions à choix multiple) ou être «traitée» (encore un terme horrible!) par des moyens informatiques.

Dans les faits de langue, il n'existe pratiquement plus de place pour les variables, les subtilités, les restrictions, les exceptions ou les hésitations. Le doute n'est plus un outil de pensée; le flair [fiuto] n'est plus un instrument de recherche (de fait, comment faire entrer le flair dans le sacro-saint ordinateur?). Le relativisme culturel est devenu scientifiquement incorrect et politiquement suspect¹³.

Intendiamoci, il nozionismo non è «la data» in sé e per sé – data che può suscitare anche interessanti riflessioni, e cessare, quindi, di essere tale –, ma lo spostamento dell'attenzione su dati misurabili e disarticolati, cioè sulla memoria e non sulla comprensione.

Ritornando alla perdita di «manualità», è bene ricordare che la

¹¹ S. Bartezzaghi, *Come si dice. Galateo della comunicazione*, Milano, Mondadori, pp. 19-21 dell'edizione digitale; il corsivo è mio.

¹² Più sotto, in un paragrafo delle *Conclusioni (IV.2. Divagazioni)*, si può leggere un'illuminante testimonianza di Michel Pastoureau. Purtroppo, si ha sempre più spesso l'impressione di trovarsi in una scuola dove l'originalità del pensiero e l'autonomia critica diventano, in nome di chi sa quale democrazia o esigenza di uniformità, sospette.

¹³ M. Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010, p. 231.

dattilografia era – e forse lo è ancora – una materia scolastica, utile quanto poche altre, a cui nessuno di sognava di imputare la colpa della quale stiamo ora discutendo. Scrittori, giornalisti, segretari, ecc. ecc. del secolo scorso non sarebbero immaginabili senza la loro macchina da scrivere «Olivetti Lettera 22». Che dire, allora, degli ideogrammi cinesi o giapponesi? Oppure, come non pensare che una bella passeggiata faccia bene al nostro animo e al nostro corpo? Perché non bandire, allora, tutti i mezzi di locomozione?

«Non abbiamo forse perduto l'esercizio della memoria che era prerogativa dei popoli "oralisti" con l'avvento dell'alfabeto? E così si potrebbe osservare che se oggi il bambino, con l'uso dei suoi minuscoli calcolatori, fa fatica a far di conto a memoria, già l'abaco e i simboli dell'algebra erano strumenti tecnologici»¹⁴.

Attraversare un fiume o solcare un mare, nell'antichità, è un atto sacrilego in quanto tecnologico: la nave è da considerarsi come una locomotiva nel sec. XIX o un computer nel XX. I commenti dei contemporanei su ciascuna delle tre invenzioni sono intercambiabili, e ciò che (di brutto) diceva il Poliziano sull'invenzione della stampa è molto simile a quanto dicono del computer alcuni dotti dei nostri giorni.

Evidentemente, la questione va diversamente impostata: il fatto è che la tecnologia ci consente di mettere a frutto la nostra intelligenza liberandola dalla schiavitù di altre operazioni meno rilevanti o produttive, per quanto benefiche. Leggiamoci, al proposito, un interessante passaggio di Roger Callois che può insegnarci molto rispetto a quelle che noi consideriamo «perdite»:

Forse converrebbe abordar il problema tentando una valutazione più esatta dei guadagni e delle perdite. L'uomo, adottando la stazione eretta, rinuncia alla corsa rapida dei quadrupedi e diviene in tal modo una preda più facile per i carnivori veloci. Quale controparte può utilizzare liberamente i suoi arti anteriori. Nasce così la mano. Optare per la mano, per il pollice opponibile, per le dita prensili, significa però rinunciare di nuovo a qualche altra possibilità utile: per esempio lo zoccolo o l'artiglio. Si ha l'impressione che l'uomo, «scegliendo» una soluzione che nell'immediato gli procura un danno, ottenga ben presto, e proprio in virtù di essa, un sovrappiù di potere. Questi insomma sembra procedere per eliminazioni successive. In qualche modo si impoverisce, si denuda all'estremo, ma per acquisire un ventaglio più ampio di opzioni comportamentali. Nel medesimo tempo, «rifiuta» tutti gli organi troppo spe-

¹⁴ C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 35.

cializzati come l'ala e la pinna, meravigliose dal punto di vista adattivo, ma passibili di un utilizzo unilaterale.

Per proteggersi dal freddo, i mammiferi «inventano» il pelo; per proteggersi dai predatori, i crostacei «inventano» il carapace e i molluschi la conchiglia. L'uomo inventa i vestiti e l'armatura, che si possono indossare e svestire di volta in volta, a seconda dei bisogni, e che stanno alla base di ogni protezione e fortificazione. La sua politica consiste nello scartare le soluzioni organiche, che modificano il corpo: queste hanno il difetto di essere fisse e incompatibili tra loro. L'uomo si fabbrica delle soluzioni esterne, utilizzabili di conseguenza in una infinità di combinazioni. L'aragosta «sceglie» la corazza, l'uccello le ali, ma non ci sono dei crostacei volanti, né degli uccelli dotati di carapace, mentre la costruzione di un aereo corazzato – una fortezza volante – non rappresenta per l'uomo che una difficoltà che può essere superata¹⁵.

Si ha la netta sensazione che la tecnologia sia il rituale capro espiatorio dei disastri provocati dalla stupidità dell'uomo, il quale cerca di giustificarsi incolpando il docile strumento delle sue follie.

Con questo non si vuole affatto sostenere che ciò che è vecchio sia sempre peggiore di ciò che è nuovo. Come ben sanno gli archeologi o gli studiosi della cultura materiale, le mura di un tempo, come la stoffa degli abiti e mille altre cose, sono, per la qualità del materiale e la cura con cui sono costruite, di gran lunga superiori a quelle più recenti. Ciò che si deve combattere, con ogni mezzo, è il ricorso – costante presso gli studenti di ogni ordine e grado – all'esistenza di un mondo edenico in cui, per dirla con le parole di Luigi Meneghello, «si annaffiavano le verze col vino»¹⁶. Questa immaginazione, che regna alquanto indisturbata, dimostra bene che a scuola, generalmente, *si insegnano, ma non si ascoltano, i grandi autori*. Crediamo che alcune letture più problematiche potrebbero rendere gli scritti scolastici notevolmente più interessanti¹⁷.

1.3. La concretezza

Leggiamo alcuni passaggi di un famoso articolo di Italo Calvino,

¹⁵ R. Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 26.

¹⁶ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, Milano, Mondadori, p. 258.

¹⁷ A tal fine – per farci un'idea meno sommaria del concetto di progresso, che non sia, appunto, il rimpianto dei buoni costumi di una volta –, consigliamo la lettura di Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi (anche in edizione scolastica).

scritto nel 1965, ma più e più volte citato dagli studiosi per la sua limpidezza¹⁸:

Il brigadiere è davanti alla macchina da scrivere, l'interrogato, seduto davanti a lui, risponde alle domande un po' balbettando, ma attento a dire tutto quello che ha da dire nel modo più preciso e senza una parola di troppo: «Stamattina presto andavo in cantina ad accendere la stufa e ho trovato tutti quei fiaschi di vino dietro la cassa del carbone. Ne ho preso uno per bermelo a cena. Non ne sapevo niente che la bottiglieria di sopra era stata scassinata». Impassibile, il brigadiere batte veloce sui tasti la sua fedele trascrizione: «Il sottoscritto essendosi recato nelle prime ore antimeridiane nei locali dello scantinato per eseguire l'avviamento dell'impianto termico, dichiara d'essere casualmente incorso nel rinvenimento di un quantitativo di prodotti vinicoli, situati in posizione retrostante al recipiente adibito al contenimento del combustibile, e di aver effettuato l'asportazione di uno dei detti articoli nell'intento di consumarlo durante il pasto pomeridiano, non essendo a conoscenza dell'avvenuta effrazione dell'esercizio soprastante».

Ogni giorno, soprattutto da cent'anni a questa parte, per un processo ormai automatico, centinaia di migliaia di nostri concittadini traducono mentalmente con la velocità di macchine elettroniche la lingua italiana in un'antilingua inesistente. Avvocati, funzionari, gabinetti ministeriali e consigli d'amministrazione, redazioni di giornali e di telegiornali scrivono parlano pensano nell'antilingua. Caratteristica principale dell'antilingua è quello che definirei il «terrore semantico», cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato, come se «fiasco» «stufa» «carbone» fossero parole oscene, come se «andare» «trovare» «sapere» indicassero azioni turpi. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente. «Abbiamo una linea esilissima composta da nomi legati da preposizioni, da una copula o da pochi verbi svuotati della loro forza», come ben dice Pietro Citati ...

Chi parla l'antilingua ha sempre paura di mostrare familiarità e interesse per le cose di cui parla, crede di dover sottintendere: «io parlo di queste cose per caso, ma la mia funzione è ben più in alto delle cose che dico e che faccio, la mia funzione è più in alto di tutto, anche di me stesso». La motivazione psicologica dell'antilingua è la mancanza d'un vero rapporto con la vita, ossia, in fondo, l'odio per se stessi. La lingua invece vive solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d'una pienezza esistenziale che

¹⁸ Ad esempio, S. Fornasiero & S. Tamiozzo Goldmann, *Scrivere l'italiano. Galateo della comunicazione scritta*, 3. ed., Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 26-27 [1. ed. 1994]; G. Carofiglio, *La manomissione delle parole*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 133-135; il medesimo, *Con parole precise. Breviario di scrittura civile*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 83 e 106-107.

diventa espressione. Perciò dove trionfa l'antilingua – l'italiano di chi non sa dire «ho fatto» ma deve dire «ho effettuato» – la lingua viene uccisa.

[...]

... se lingua «tecnologica» è quella che aderisce a un sistema rigoroso, – di una disciplina scientifica o d'una scuola di ricerca – se cioè è conquista di nuove categorie lessicali, ordine più preciso in quelle già esistenti, strutturazione più funzionale del pensiero attraverso la frase, ben venga, e ci liberi di tanta nostra fraseologia generica. Ma se è una nuova provvista di sostantivi astratti da gettare in pasto all'antilingua, il fenomeno non è né positivo né nuovo, e la strumentalità tecnologica vi entra solo per finta.

Ma il giusto approccio al problema mi pare debba avvenire al livello dell'uso parlato, della vita pratica quotidiana. Quando porto l'auto in un'officina per un guasto, e cerco di spiegare al meccanico che «quel coso che porta al coso mi pare che faccia uno scherzo sul coso», il meccanico che fino a quel momento ha parlato in dialetto guarda dentro il cofano e spiega con un lessico estremamente preciso e costruendo frasi d'una funzionale economia sintattica, tutto quello che sta succedendo al mio motore ... Se questa è la lingua tecnologica, allora io ci credo, io ho fiducia nella lingua tecnologica¹⁹.

Calvino afferma assai chiaramente che il suo «ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni *astratte e generiche*»²⁰. Abbiamo visto, infatti, la sua preferenza per «vino» «fiasco» «carbone», che sono termini molto precisi, e la sua avversione per i corrispondenti iperonimi, come «prodotto vinicolo» «articolo» «combustibile». È chiaro che se diciamo *carbone* comprendiamo che si tratta di *combustibile*, ma non viceversa.

¹⁹ I. Calvino, *L'antilingua*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e di società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 122-124.

²⁰ I. Calvino, *L'italiano, una lingua tra le altre*, in *Una pietra sopra*, p. 121. Calvino tornerà nuovamente sull'argomento anche nelle *Lezioni americane*, precisamente in quella – purtroppo non tenuta – dedicata all'*Esattezza*: «Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive» (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 58).

II. VIRUS VIRUS VIRUS

II.1. La paura del dialetto

Per imparare a scrivere è necessario capire da dove provengono – provengono? – le nostre difficoltà. Alcune di queste sono prodotte dalla stessa complessità della lingua, che è, per così dire, un organismo assai intricato, vasto, forse non del tutto conoscibile e non in breve tempo; altre derivano – e ciò è in parte sorprendente – dalla scuola stessa. Infatti, nel tentativo di migliorare le forme espositive degli studenti, molti insegnanti – ma non a livello universitario – suggeriscono, più o meno coscientemente, l’abbandono della lingua casalinga, quotidiana, diffondendo, loro malgrado, il primo dei nostri pericolosissimi virus.

È ovvio che le più profonde esperienze linguistiche si trovano nella lingua di cui si ha esperienza, per quanto questa possa apparirci non sempre «corretta». Abbandonarla per rivolgersi a conoscenze dubbie e vaghe, per addentrarsi in territori ben altrimenti desolati, può risultare estremamente pericoloso. Così, al proposito, ammonisce Primo Levi: «non è educato rispondere in italiano a chi ti parla in dialetto», oppure: «e la storia è questa, un po’ deperita per effetto della traduzione dal piemontese, linguaggio essenzialmente parlato, all’italiano marmoreo, buono per le lapidi»²¹.

Il dialetto, per quanto tale e, perciò, non adatto a una comunicazione formalmente corretta, rappresenta, nella stragrande maggioranza dei casi, l’esperienza linguistica più formativa, quella che ci permette, con grande agio, di saggiare modi e luoghi che la lingua talvolta non conosce o si vergogna a mostrare. Sul piano lessicale, per esempio, non è sempre possibile tradurre un termine dialettale in corretto italiano, perché spesso questo equivalente non esiste.

Leggiamo il seguente passo:

Chomsky mi ripete ciò che va dicendo da anni, riprendendo un detto di Max Weinreich: «Una lingua altro non è che un dialetto che possiede un passaporto e un esercito». Come per dire che, forse, la vera unità da prendere in considerazione dovrebbe essere proprio il dialetto²².

²¹ P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 172 e 175.

²² M. Piattelli Palmarini, *Scienza come Cultura. Protagonisti, luoghi, idee delle scienze contemporanee*, Novara, Mondadori - De Agostini, 1995 [1. ed. Milano, Mondadori, 1987], p. 69.

Infine, per tornare a quanto si è già detto, il dialetto non conosce astrazione o artificio che siano superflui.

II.2. Un invito disastroso: *Dillo con parole tue!*

C'è un altro virus che sembra non meno contagioso e pericoloso del precedente, ancorché di stampo opposto. Si può riassumere nel precetto seguente: *Dillo con parole tue!*

L'invito dovrebbe essere piuttosto il seguente: *leggete, imparate le parole necessarie a esprimere i concetti, usatele quando sono necessarie; seguite i maestri, gli esperti. Non usate le parole vostre se queste sono inadeguate; cercate quelle giuste nei libri e fatene tesoro ...* Abbiamo appena letto di situazioni imbarazzanti: «quel coso che porta al coso mi pare che faccia uno scherzo sul coso»!

È il momento per sottolineare un concetto fondamentale: i contenuti dipendono dalle forme che li esprimono e non esistono indipendentemente da quelle. Il giudizio, a cui talora i genitori, forse mal consigliati, si appellano in difesa del figlio – «le forme non sono buone, ma i contenuti ci sono» –, non è un giudizio fondato.

II.3. Il tabù delle ripetizioni

Il terzo virus, quello di gran lunga più pericoloso, perché senza sosta inoculato da una moltitudine di insegnanti – e ripetuto da schiere di alunni, ex-alunni, diventati nel frattempo genitori, che soltanto in rari casi sono addetti ai lavori –, è quello che concerne le ripetizioni.

Possiamo ragionevolmente sostenere che gran parte dei disastri linguistici dipendano da questa terribile prescrizione – «Evitate le ripetizioni!» – che mina alla base qualsiasi serio approccio a una scrittura corretta. Vediamo per quali motivi.

È da sfatare, innanzitutto, l'idea che i sinonimi possano essere usati l'uno in luogo dell'altro: deve essere chiaro che i nomi non hanno solo la funzione di indicare gli oggetti o i concetti della nostra esperienza, ma anche di fornirci informazioni supplementari di altra natura (è quella che si chiama *connotazione* e che abbiamo già sperimentata parlando di registri stilistici).

Quando usiamo un sinonimo per evitare la ripetizione, dando per buona una prassi accreditata *soltanto a livello scolastico*, mettiamo in

atto una strategia a dir poco sciagurata. Che cosa succede, infatti, nel momento in cui sostituiamo il legittimo termine con un altro, *simile ma non uguale*?

Abbiamo già detto dell'importanza del registro stilistico. Non è difficile, quindi, che sostituendo arbitrariamente un termine con un altro si commetta un errore ben più grave di quello che si vuole evitare (ammesso e non concesso che la ripetizione possa considerarsi un errore): *babbo vs. padre*. I due termini – lo comprendiamo bene – sono assai più distanti di quello che potrebbe suggerire un qualsiasi dizionario dei sinonimi: *padre padrone* come *babbo padrone*?

Evidentemente, *casa* non è sempre *abitazione*, come *scarpa* non è sempre *calzatura*, e così via. Da una parte, sappiamo che anche una capanna e un igloo sono *abitazioni* (che è un iperonimo, un nome comprensivo e generale) e non *case*. La *casa*, infatti, può contenere affetti e persone che l'*abitazione* non prevede o rifiuta: ci sono dei nomi che stanno bene dentro a un ufficio comunale, a un ministero, a un mestiere particolare, ma non altrove o non dappertutto. Contro l'uso non appropriato dei sinonimi riportiamo la testimonianza di J.L. Borges:

Non possiedo un'estetica. Il tempo mi ha insegnato alcune astuzie: evitare i sinonimi, che presentano lo svantaggio di suggerire differenze immaginarie; evitare ispanismi, argentinismi, arcaismi e neologismi; preferire le parole abituali a quelle meravigliose²³.

L'uso «estetico» del sinonimo – che pur evitando la ripetizione fonetica non evita quella concettuale – contravviene a uno dei principi della logica dell'esposizione e della scrittura: «Infine si esprimano in modo analogo i concetti analoghi: dall'analogia della forma, il lettore è portato a cogliere l'analogia della sostanza»²⁴. Un'estetica che contravvenga ai fondamenti della logica può dirsi tale? No certamente: un'estetica che trascurasse la chiarezza in nome di un criterio di stile alquanto dubbio confinerebbe la scrittura nel regno, così affollato, della soggettività, della vaghezza e dell'imprecisione. Leggiamo ancora:

Per quanto riguarda l'uso dei sinonimi ..., occorre essere certi che essi non

²³ J.L. Borges, *Prologo*, in *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1998, p. 3.

²⁴ R. Lesina, *Manuale di stile. Guida alla redazione di documenti, relazioni, articoli, manuali, tesi di laurea*, Bologna, Zanichelli, 1994, p. 27.

generino confusione o ambiguità. Si tenga presente che, di fronte a due sinonimi, il lettore può essere portato a interpretare una differenza che nelle intenzioni dell'autore non esiste. L'uso dei sinonimi, in particolare, è decisamente sconsigliabile nell'ambito dei linguaggi tecnici. In questi casi, conviene sempre stabilire l'uso di un certo termine ... e quindi continuare a usare lo stesso termine attraverso l'intero testo. L'uso ripetuto dello stesso termine rafforza infatti l'associazione termine-concetto; mentre l'uso alternato di sinonimi differenti potrebbe produrre confusione e ambiguità²⁵.

Se nel passo precedente si sottolinea la necessità di non usare i sinonimi nel linguaggio tecnico, noi abbiamo già visto quanto questo uso sia pericoloso nella letteratura, laddove ogni sfumatura è significativa. Infine, sappiamo che una ripetizione pilotata può avere interessanti esiti retorici: l'anafora, per esempio.

La paura della ripetizione e il conseguente abuso del sinonimo spingono pian piano alla dissoluzione stessa del discorso e del suo filo logico. Ecco alcuni passaggi – appena appena camuffati – tratti da testi scolastici effettivamente prodotti da studenti:

Nel libro di Paolo Rossi, l'autore ...

È evidente che qui – dove il problema principale è rappresentato dalla contorsione logica del pensiero – il sinonimo sembra mettere in campo un secondo personaggio («l'autore», diverso da «Paolo Rossi»).

Capita anche di leggere passi come il seguente:

Nel primo sacco vi sono dieci mele, mentre il secondo recipiente ne contiene quindici.

Il criterio che presiede alla formulazione di giudizi di questo tipo – con delle *variationes* che farebbero impallidire anche Sallustio o Tacito – nasce dalla proliferazione del nostro virus: in casi come questo, più frequenti di quanto non si creda, bisognerebbe mutare soltanto i due termini del paragone (qui, il numero delle mele). Il testo riportato, invece, propone contrasti fra sinonimi ed espressioni analoghe – «*nel sacco*» vs. «*il recipiente*»; «*vi sono*» vs. «*contiene*» – che possono confondere il lettore proprio sul contenuto reale della comparazione. Ovvie le possibili soluzioni, fra cui la seguente: «Nel primo sacco vi sono *dieci* mele, nel secondo *quindici*».

²⁵ R. Lesina, *Manuale di stile*, p. 29.

Nulla vieta, naturalmente, di rideterminare un elemento della nostra frase, a condizione che ciò avvenga con finalità di precisione e non di mero oscuramento della ripetizione, ovvero se la rideterminazione non è oziosa e serve ad aggiungere un elemento che aiuti il lettore a capire meglio la nostra argomentazione.

Facciamo un esempio: se decidiamo di chiamare Dante come «il poeta», possiamo farlo se questo serve a sottolineare una natura letteraria che non appartiene, o non del tutto, all'uomo. In altre parole, la nascita del *poeta* può non coincidere con la nascita, anagrafica, dell'*uomo*.

C'è dell'altro, però. Alcuni suggeriscono di ricorrere a una perifrasi: «L'autore dell'*Adelchi*» in luogo di «Alessandro Manzoni».

Sarà bene, allora, ricordare le parole di Umberto Eco, tratte da un suo fortunato e aureo libretto intitolato *Come si fa una tesi di laurea*, dove si dice che non è del tutto vero che l'espressione «l'autore dell'*Adelchi*» equivale ad «Alessandro Manzoni». Per prima cosa, tale perifrasi riguarda una personalità di scrittore e non la sua biografia. E questi due aspetti non possono essere sovrapposti impunemente. Consideriamo, inoltre, che «l'autore dell'*Adelchi*» non ha ancora raggiunto le consapevolezze di chi scriverà, poi, *I promessi sposi*. Si può sostenere, dunque, e con più di una ragione, che «l'autore dell'*Adelchi*» non coincide con «l'autore dei *Promessi sposi*»²⁶.

Il fatto che nel testo appena citato si illustra *come si fa una tesi di laurea*²⁷ non cambia la questione, perché i principi sono tali e devono essere chiari e corretti fin dall'inizio.

Non si tratta, tuttavia, solo dell'uso dei sinonimi, di rideterminazioni o perifrasi. Molto spesso gli studenti, per risolvere *quello che sembra l'unico problema della scrittura*, ricorrono all'ellissi di soggetti e complementi, ovvero li eliminano senza troppi scrupoli; e così facendo commettono gravi errori di sintassi. Sarà bene ricordare, allora, che di norma, nella lingua italiana, il soggetto della proposizione può essere omesso soltanto se è il medesimo della proposizione principale precedente.

Un altro espediente assai diffuso presso gli studenti – e non soltanto,

²⁶ Il titolo appare in una veste più familiare di quella normalmente usata in un saggio accademico: de *I promessi sposi*.

²⁷ Quando si fa una citazione, bisogna prestare attenzione alla congruenza sintattica delle parti citate con il testo che le ospita; ed è meglio che questo avvenga senza troppe interruzione o, per tornare alla nostra immaginazione di punteggiatura, senza fermare il traffico.

purtroppo – è l'uso del pronome personale in luogo del termine, per così dire, *irripetibile*; ma questo, come abbiamo già detto, provoca troppi imbarazzi: *egli o lui? essi o loro? gli o loro? esso? essa? ella?*

Dalla padella nella brace! Leggiamo che cosa ne pensa Primo Levi: «aveva poi il curioso vizio di omettere il soggetto di alcune proposizioni, sostituendolo col pronome personale, il che rendeva ancora più nebuloso il suo discorso»: un «curioso vizio»²⁸!

Vediamo ora come risolve la questione – pur semplice, come abbiamo già visto – un manuale scolastico²⁹.

Inizialmente, il problema è affrontato con la giusta cautela: «la ripetizione risponde a una necessità» e «dà coesione al testo». Di seguito:

È ovvio che, in un tema di attualità sulla violenza, si usi il termine *violenza*: se la parola compare due o tre volte, non preoccuparti di eliminarla e non precipitarti a consultare il dizionario dei sinonimi. In un tema di storia, di filosofia, di politica o di economia – e perché no di altre scienze, anche umanistiche, diciamo noi – devi saper distinguere tra **ripetizioni necessarie** (da mantenere) e **ripetizioni superflue** (da eliminare).

In seguito, tuttavia, si abbandona ogni cautela e si rientra in una selva (oscura) dove tutto è lecito:

All'interno del tema, puoi **evitare di ripetere** una parola o una sequenza di parole in vari modi:

- eliminandola;
- sostituendola con un pronome o con un sinonimo;
- sostituendola con un nome di significato più ampio o del tutto generico;
- riformulandola.

Si continua, quindi, illustrando ciascuna di queste soluzioni. Laddove si discute dell'eliminazione del termine ripetuto, si legge quanto segue:

In italiano a differenza che in altre lingue, il **soggetto** di un verbo può essere sottinteso, perché è ricavabile dalla **desinenza del verbo**.

Quest'ultima spiegazione appare quantomeno dubbia: ciò non è

²⁸ P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1994, p. 199.

²⁹ G. Patota e A. Ricci, *Restiamo in tema. Guida alla scrittura e alla prima prova dell'Esame di Stato*, Ed. scolastiche Bruno Mondadori; Pearson, 2014, p. 173 ss.

sempre vero ed è causa di numerosi e gravi errori di sintassi.

Andiamo al punto successivo, quello che concerne la sostituzione di un termine con un pronome o con un sinonimo. Per quanto riguarda l'uso del pronome si mette in guardia – in maniera involontariamente comica – contro l'«**eccessiva ripetizione**» di un pronome! Tanto varrebbe ripetere il nome! Poi si passa all'uso del sinonimo. Qui, da una consapevolezza un po' ambigua si scade in un precetto ridicolo:

Ricordati, poi, che il sinonimo *perfetto* non esiste: è *difficile* che una parola coincida *perfettamente* con un'altra nel significato. Quindi prudenza: in un tema, sostituisci un nome con un sinonimo al massimo **una volta**.

Come dire: «Visto che ciò che ti dico è sbagliato, cerca di sbagliare il meno possibile». Istigazione all'errore?

Ma sarà poi vero che «È difficile che una parola coincida perfettamente con un'altra nel significato»? Si potrebbe pensare, invece, che ciò sia perfino impossibile, mentre è assai facile ritrovare nei testi degli alunni numerose *ripetizioni* del sinonimo, la cui affannosa e costante ricerca è frutto della necessità di evitare la *ripetizione* di un termine!

Infine, il testo passa alla discussione di altri aspetti della scrittura.

Leggiamo, dunque, un passaggio di un libro di testo che consideriamo come la sintesi corretta di quanto si è detto finora sulla questione. Il passo è particolarmente felice in quanto vi si chiarisce l'uso del dizionario dei sinonimi! Si deve sapere, infatti, che gli studenti, allorché si affronta la *vexata quaestio*, si esprimono più o meno così: *Ma professore, e allora, secondo Lei, il dizionario dei sinonimi che l'hanno inventato a fare, se i sinonimi non esistono e non si possono usare?*

L'espressione *non si possono usare* nasce dalla certezza che i sinonimi servano per evitare le ripetizioni. Ora, evitando di indagare da dove nasca nello studente tale sicurezza, leggiamo quanto promesso:

I sinonimi perfetti non esistono: non esistono due parole che abbiano esattamente lo stesso significato e che siano intercambiabili senza condizioni. C'è sempre una sfumatura, una differenza d'uso, una restrizione legata al contesto o al significato. I sinonimi possono essere definiti così: parole che condividono una parte dei loro significati e dei loro usi. Ad esempio, tra *anziano* e *vecchio* c'è una differenza d'uso, legata alla formalità della comunicazione; inoltre, *anziano* si usa solo per le persone, *vecchio* anche in riferimento ad animali o cose; ... Il dizionario dei sinonimi non è una riserva di parole utili a evitare

le ripetizioni: meglio una parola ripetuta che un (presunto) sinonimo improprio. Ci aiuta a trovare la parola più giusta quando quella che stiamo usando non ci soddisfa, purché lo consultiamo insieme al dizionario dell'uso, dove verificare significato, registro e contesto³⁰.

Gioverà ripetere il passo decisivo:

Il dizionario dei sinonimi non è una riserva di parole utili a evitare le ripetizioni: meglio una parola ripetuta che un (presunto) sinonimo improprio. Ci aiuta a trovare la parola più giusta quando quella che stiamo usando non ci soddisfa.

Vediamo un'altra autorevole testimonianza.

«Le parole e i significati: esistono davvero i sinonimi?». Così si intitola il quinto capitolo del libro che Luca Serianni dedica alla *Parola*, e così recita il perentorio incipit del testo: «La risposta a una domanda del genere può essere solo no».

In un passaggio successivo si sottolinea, al di là del registro d'uso, «la distinzione tra un uso tecnico e un uso non tecnico» delle parole che utilizziamo: «*latente* vuol dire 'nascosto', ma è il termine appropriato per indicare una patologia che non abbia dato luogo a sintomi evidenti, mentre non potremmo dire **una casetta latente nel bosco*»³¹.

Arrivati a questo punto, si deve dire che la ripetizione è spesso il frutto di una acerbità stilistica e psicologica che va combattuta con ben altre armi che non l'uso dei sinonimi e dei pronomi, o dell'elisione del termine. Basta spostarsi, infatti, dal piano lessicale a quello sintattico, per capire che l'uso di una subordinata può essere un antidoto funzionale. La ripetizione è, per così dire, l'«errore» di chi non sa governare insieme due diversi giudizi. Schematizzando (forse eccessivamente):

A. Il (falso) problema della ripetizione

Luigi ha mangiato.

Luigi non ha più fame.

³⁰ L. Carrada & C. Trequadrini, *Studio, dunque scrivo*, p. 56.

³¹ L. Serianni, *Parola*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 77-89; citazioni tratte dalle pp. 77-81.

B. La soluzione scolastica
(scorretta tecnicamente e teoricamente)

Luigi ha mangiato.

Egli non ha più fame o Il fratello di Marco non ha più fame, ecc. ecc.].

C. La soluzione sintattica

Luigi, dopo aver mangiato (o poiché ha mangiato o che ha mangiato ecc. ecc.), non ha più fame.

Si può notare, pur nella eccessiva quanto banale stringatezza degli esempi, che la ripetizione non è altro che il frutto di un sistema espositivo elementare, additivo; un modo che tecnicamente si dice paratattico e che consiste nel mettere uno dopo l'altro, e sullo stesso piano, le immagini, i concetti, le frasi, i periodi. Una prosa sintatticamente più evoluta, caratteristica dell'italiano più colto, eliminerebbe alla radice il problema della ripetizione. Ma non si tratta solo di questo, perché la paratassi ha i suoi grandi pregi, anche estetici: è chiara e, non di rado, convincente. La ripetizione, allora, ci appare piuttosto come il segno inequivocabile di chi non sa guardare altrove. La paratassi, inoltre, pur – o senza *pur* – con qualche ripetizione, sarebbe l'antidoto da prescriversi contro la barbarie dell'italiano burocratico e la sua aberrazione sinonimica³².

Negli esempi riportati sopra non si è presa in considerazione la soluzione più ovvia: «Luigi ha mangiato e non ha più fame». Ci giustifichiamo dicendo che la coordinazione con la «e», il cui abuso è molto esteso, richiede alcune considerazioni preliminari.

Il fatto è che la congiunzione, per sua stessa natura, crea nel lettore una aspettativa che non deve essere delusa. Se io scrivo «Remo vede Mario e ...», devo poi lasciarmi guidare da quanto ho già scritto. Potrò dunque continuare, secondo un'attesa che è direttamente proporzionale alla vicinanza della stessa congiunzione, solo utilizzando la sintassi già nota, cioè aggiungendo un altro *complemento oggetto* («Remo vede Mario e Luigi») o un altro *predicato verbale* («Remo vede Mario e lo saluta»). Scegliendo altre strade, rischio di creare equivoci.

Basterebbe una piccola variazione, a prima vista innocua, a creare qualche problema di comprensione. Infatti, soltanto scrivendo «Remo vede Mario e Luigi vede Giacomo», confiniamo il nostro Luigi in un

³² Citiamo nuovamente G. Carofiglio, *Con parole precise. Breviario di scrittura civile*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

territorio un po' ambiguo, in quanto, congiunto a Mario dalla congiunzione, prende, almeno in un primo tempo, le apparenze di un complemento oggetto, appunto come Mario. Soltanto dopo, finita la lettura, scopriamo che, in realtà, il nostro Luigi è il soggetto di una frase coordinata. Il lettore non ce lo perdonerebbe.

L'uso della congiunzione può sembrare risolutivo; in realtà, può esserlo solo in frasi essenziali. È per questo motivo che, nel correggere la ripetizione di cui al punto A, non si è presa in considerazione questa soluzione.

Concludiamo il discorso intorno al più pericoloso dei virus scolastici con un passo di uno scrittore contemporaneo che si prende gioco, *in forme piuttosto libere sotto ogni punto di vista*, di chi continua ancora oggi a diffondere prescrizioni discutibili:

Eh sì, stavi proprio male, quel giorno lì. Han sostituito comincia con parte, pensavi, che loro a scuola la maestra gli ha insegnato che non bisogna fare le ripetizioni, pensavi, han paura che la maestra gli corregga anche la loro rivista, che si vede che gliela mandano, alla loro maestra, che poi la maestra gliela manda indietro con le osservazioni, gli dà i voti, si vede, dal cinque al sei, deficienti, pensavi. Io ripeto tutte le volte che voglio, pensavi, teste di cazzo. Io scrivo comincia tutte le volte che voglio, coglioni, comincia comincia comincia comincia comincia, teste di cazzo coglioni che rimarrete sempre degli alunni a vita, che siete preoccupati delle vostre maestre, coglioni teste di cazzo, pensavi, teste di cazzo coglioni. [...]

Ce l'ho [la lavastoviglie], non la uso mai. Mai mai mai mai. Me mi piace fare queste ripetizioni, mi scusi. Anche le cose che scrivo, vedrà, pieno di ripetizioni. Dopo delle volte me le cambiano, i redattori delle riviste, le cambiano con dei sinonimi. Non lo sanno mica, i redattori delle riviste, che i sinonimi non esistono. Che io ci sono andato, vedere cosa sono i sinonimi, sul dizionario. I sinonimi sono vocaboli che hanno lo stesso significato di un altro ma forma fonetica diversa. Lei capirà bene che non esiste. Se la forma fonetica è diversa, anche il significato è diverso. Partire e cominciare, lei le sembrano la stessa cosa? Non è la stessa cosa, lo capisce benissimo anche lei. Allora io mi incazzo come una bestia³³.

³³ P. Nori, *Diavoli*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 98-99, 171.

III. OSSERVAZIONI SPARSE SULLA SINTASSI DI BASE

III.1. Un'idea di punteggiatura

Entrati nel territorio della sintassi, decidiamo di accennare brevemente ad alcune questioni che, a stare agli errori commessi dagli studenti, possiamo definire attuali: la punteggiatura e la sintassi del gerundio.

Questi due aspetti della scrittura meriterebbero più attenzione, o meglio una diversa attenzione, da parte dei libri di testo. Le grammatiche sono spesso *troppo ricche* – e con questo si dice che il *troppo* sovrasta e distrugge il *ricche* – e quindi non sempre chiare al proposito. Proponiamo una sintesi estrema.

A che cosa serve la punteggiatura? Serve a guidare il lettore all'interno di una lingua complessa sintatticamente, della quale costituisce, per così dire, la segnaletica. Naturalmente, i sistemi di punteggiatura si evolvono nel corso del tempo, diversificandosi anche a seconda dello stile o delle intenzioni di chi scrive.

Diciamo subito che la punteggiatura ha poco o niente a che fare con le pause e le sospensioni dell'*actio* del discorso, cioè con la sua esposizione-recitazione, e che, invece, opera essenzialmente in funzione di un ordine espositivo teorico-sintattico. Che poi uno scrittore decida, in base a scelte ponderate, di seguire criteri del tutto personali è un altro discorso:

L'isola sconosciuta, ripeté l'uomo, Sciocchezze, isole sconosciute non ce ne sono più, Chi ve l'ha detto, re, che isole sconosciute non ce ne sono più, Sono tutte sulle carte, Sulle carte geografiche ci sono soltanto le isole conosciute, E qual è quest'isola sconosciuta di cui volete andare in cerca, Se ve lo potessi dire allora non sarebbe sconosciuta ...³⁴

Ritorniamo a scuola. Ecco due modi per citare un libro:

- a) Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* ...
- b) Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi* ...

Si tratta di due diverse citazioni dello stesso autore, la prima delle quali è «Nome Cognome» e la seconda «Cognome, Nome». La virgola ci informa, nel secondo caso, *soltanto* di un ordine inverso (necessario

³⁴J. Saramago, *Il racconto dell'isola sconosciuta*, Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

in uno schedario di biblioteca, per esempio, o in una bibliografia, in cui sono i cognomi a essere ordinati alfabeticamente)³⁵. Anche nella sintassi di un periodo la virgola *potrà* assumere tale funzione:

a¹) Ho bevuto poiché avevo sete.

b¹) Poiché avevo sete, ho bevuto.

In questa sede, tuttavia, vogliamo solo dare un'idea generale del problema, ovvero definirne uno dei suoi aspetti principali: la gerarchia dei vari segni.

Il fatto è che *virgola, punto e virgola, punto, punto e a capo* vengono a delimitare insieme sempre più estesi.

Il *punto e virgola* – partiamo dal più *critico* – può servire sia a concludere un periodo (assomigliando così a un *punto*) sia a delimitare subordinate all'interno dello stesso periodo (assomigliando così a una *super-virgola*), come, per esempio, in Leopardi.

Quando e come usarlo? Appunto in luogo di una virgola quando vogliamo evitare che non si distinguano più degli insiemi già delimitati da virgole.

È ciò che si fa normalmente nei bandi di concorso e nelle leggi, dove gli incisi e le subordinate dilatano enormemente il testo. È bene, tuttavia, che non si ricorra a tale tipo di gerarchizzazione in presenza di frasi che, comunque, l'occhio del lettore può agevolmente controllare nella loro interezza: il nostro principio è valido quando siamo in presenza di un discorso di una certa complessità.

La nostra discussione può servire anche a introdurre la risposta a uno dei quesiti posti più frequentemente dagli studenti al professore: «È vero, professore, che la “e” non può stare vicino alla virgola?». Sì e no. Vediamo perché.

La domanda, mal posta, nasconde una incomprensione. È ovvio, infatti, che se una virgola distingue, come si diceva sopra, un elemento o un insieme da un altro, potrà essere associata a una *coniunzione* solo in particolari condizioni e solo in relazione alla natura stessa della congiunzione!

La virgola, in altre parole, non può stare accanto alla congiunzione copulativa se quest'ultima unisce elementi gerarchicamente analoghi: «Mario, Andrea» o «Mario e Andrea», ma non «Mario, e Andrea». La

³⁵ Lunghi dall'essere una inutile pedanteria, tale accorgimento è decisivo nei numerosi casi in cui il cognome non si distingue dal nome: *Armando Federico*, per esempio.

faccenda, tuttavia, si complica non appena ampliamo la più semplice delle frasi.

Scrivendo «Vedo Andrea e Mario e li saluto», utilizzo due identiche congiunzioni, la prima delle quali unisce due complementi della stessa frase (Andrea e Mario), la seconda, invece, due diverse frasi (*vedo* e *saluto*, per intendersi). Perciò, potremmo anche scrivere, per eliminare tale disparità gerarchica, «Vedo Andrea e Mario, e li saluto»: la prima congiunzione è, per così dire, interna, la seconda esterna.

Più sotto si incontrerà una frase così congegnata: «escludendo i casi già governati da norme di redazione più precise delle nostre, e ricordando che il criterio primo rimane l'uniformità ...». Si tratta di un caso analogo, in cui la virgola segnala il diverso status delle due congiunzioni copulative. Se invece introduce e delimita un insieme gerarchicamente subordinato, cioè una sorta di deviazione dal discorso principale, per così dire *una sorta di apnea momentanea della sintassi*, la virgola può stare comodamente accanto alla «e»:

Mario e, nonostante tutto, Andrea.

Se indica, in conclusione, un'espressione o una frase parentetica o incidentale.

III.2. A proposito dei due punti

Se si chiede agli studenti quando si debbano usare i due punti, la risposta è pressoché corale e costante: «In presenza di una enumerazione!».

La risposta, senz'altra aggiunta, nasce dalla cattiva interpretazione, prodotta o rinforzata da una consuetudine dei manuali tecnici, di una norma grammaticale. Facciamo un esempio:

Per avviare il motore è necessario:

a) inserire l'apposita chiavetta nel riquadro ...

b) selezionare la funzione x ...

c) azionare la leva posta in basso ...

Evidente l'errore sintattico: i due punti separano i soggetti (le corrispondenti proposizioni soggettive, cioè gli infiniti *inserire*, *selezionare* e *azionare*) dal loro predicato (*è necessario*). Riscriviamo correttamente la frase (senza i due punti):

Per avviare il motore è necessario inserire l'apposita chiavetta ..., selezionare ..., azionare ...

Nel manuale tecnico, tuttavia, la violenza alla sintassi è giustificata da un'esigenza di chiarezza, per cui si riproducono visivamente le operazioni necessarie e si dispongono ciascuna in una riga diversa; ne risulta enfatizzata la successione temporale delle operazioni, mentre i due punti assumono la funzione di puntatore, di indice.

Che i due punti possano essere usati per introdurre enumerazioni è un dato inoppugnabile, ma questo dovrebbe avvenire – quando ciò è palesemente richiesto – nel rispetto della sintassi; i due punti, infatti, costituiscono una figura di punteggiatura che, contenendo il *punto*, segna la fine di un periodo. La loro funzione primaria rimane quella di spiegare ciò che segue, ma ciò non significa che siamo autorizzati a commettere errori di sintassi. Proviamo dunque a riscrivere correttamente la nostra frase, questa volta con i due punti:

Per avviare il motore sono necessarie le seguenti operazioni: inserire ..., selezionare ..., azionare ...

Ora la sintassi è salva: il soggetto (*le seguenti operazioni*) – di cui le tre azioni rappresentano la descrizione – non è più diviso dal suo predicato (*sono necessarie*).

III.3. La sintassi del gerundio

L'errata sintassi del gerundio è dilagante, dai temi scolastici agli articoli dei giornali.

Anticipiamo, schematizzando, la regola secondo cui i modi indefiniti del verbo – infinito, gerundio e participio – hanno il medesimo soggetto della frase principale:

- a) *alzando lo sguardo* vidi la montagna;
- b) *alzando lo sguardo* vide la montagna;
- c) *alzando lo sguardo* videro la montagna.

Nei periodi *a*, *b*, *c*, le tre identiche proposizioni subordinate con il gerundio – *alzando lo sguardo* – hanno soggetti diversi – *io*; *egli*; *essi* – coincidenti con il soggetto delle rispettive proposizioni principali.

Leggiamo, dunque, quanto Luca Serianni ha da ricordare al proposito:

È difficilmente spiegabile, dunque, il fatto che i nostri manuali [scolastici] o rinuncino addirittura a illustrare questo punto oppure ne trattino solo di passata, quasi sempre a proposito della causale implicita. Significativo di questa curiosa *nonchalance* il fatto che un testo si contenti di definire «preferibile» l'obbligato costruito esplicito della frase *Poiché la carta da parati costava troppo, non la compri*, visto che «possono sorgere equivoci» col costruito implicito corrispondente (in realtà non accettabile in italiano) *Costando troppo, non compri la carta da parati*³⁶.

Come è possibile che si dica «possono sorgere equivoci» a proposito di una sintassi che invece è assolutamente sbagliata?

La grammatica imporrebbe la seguente interpretazione della frase incriminata: dato che *Costando* è modo indefinito, per la precisione gerundio, e ha come soggetto quello della principale (che, nel nostro caso, è rappresentata dal pronome personale «io»), l'espressione *Costando troppo* equivale a 'Poiché io costavo troppo'.

Il che, evidentemente, non va bene.

Quanto detto sulla sintassi del gerundio vale, ovviamente, anche per quella degli altri modi indefiniti.

³⁶ L. Serianni, *La grammatica*, in *L'ora di italiano. Scuola e materie umanistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 75.

IV. CONCLUSIONI

IV.1. Consigli di stile

Scrivere poco ma bene, ovvero è meglio un buon espresso che un caffè all'americana *troppo lungo* e polveroso. Il precetto, sempre giusto, è oggi più che mai raccomandabile, visti i tempi che impongono brevità e chiarezza. Meglio un tratto ben scandito, un cifra riconoscibile e memorizzabile, che una campitura faticosa e inutile. Scrivere molto è assai più facile che, sintetizzando, scrivere solo il necessario: è più difficile scrivere un buon aforisma che un cattivo romanzo.

Non è possibile resistere alla tentazione di citare uno splendido Pascal: «Mi scuso per la lunghezza della mia lettera, ma non ho avuto il tempo di scriverne una più breve»³⁷.

La chiarezza, tuttavia, non è solo il frutto di scelte esclusivamente formali. Il nostro tema sarà molto più convincente – ma l'invito vale per una vasta tipologia di testi – se si concentrerà su un solo argomento, presentando accuratamente una sola idea. Questo precetto nasce dalla giusta idea che un tema, un articolo, un saggio, ecc. ecc. debbano avere una loro riconoscibile spina dorsale, che siano, dunque, come si dice a scuola, *coerenti* (nel contenuto) e *coesi* (nella forma). Ciò significa, in altre parole, che un concetto deve essere espresso in relazione a quelli che lo precedono e lo seguono; che deve, dunque, essere foggia- to in maniera tale da entrare nei confini che gli sono stati preparati. Va da sé che un po' di diplomazia non guasta mai. Il tema, l'articolo o il saggio, insomma, non sono dei *collages*.

Scegliamo, dunque, fra le «piccole massime» di Massimo Piattelli Palmarini quelle che fanno di più al caso nostro. Si tratta di consigli a un giovane divulgatore, i quali sono utilissimi per chiunque abbia da scrivere e farsi capire:

Un articolo deve essere interamente centrato su una e *una sola* idea. Già due sono troppe, lo rendono incomprensibile. Il lettore deve uscire dalla lettura con una idea in più, o in meno, o con una idea diversa da quelle che aveva. Questo è già un obiettivo *molto* ambizioso. Tentare ancora di più porta inevitabilmente al fallimento.

Partire sempre con la *notizia*, per poi darne il retroterra, il significato, la spie-

³⁷ Citato da G. Carofiglio, *Con parole precise. Breviario di scrittura civile*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 68 e nota a p. 160 [dalle *Provinciali*, XVI].

gazione e l'impatto. Partire da *altro* che la notizia è una partenza sbagliata, e lo spazio limitato di un articolo non consente ma di correggere una falsa partenza.

Le parole appena lette ci saranno utilissime per ripensare i precetti sulla tripartizione del testo – di cui si tratterà qui sotto nelle successive *Divagazioni* – che costituiscono, almeno a scuola, una regola inoppugnabile. Leggiamo ancora qualche altro consiglio:

L'ottimo è spesso nemico del buono. Troppa informazione uccide l'articolo e i dettagli non strettamente necessari, quando non uccidono, distraggono. [...] Molte scoperte e idee della scienza sono autenticamente sovversive, non ne disinnescate la carica riconducendole nell'alveo del senso comune. Esse fanno violenza al senso comune e per questo sono interessanti³⁸.

L'idea della sintesi, della focalizzazione sopra un determinato elemento, può risultare ancora utile: chi non ha voglia di riassumere non scriva. Il riassunto non è un'azione punitiva. Così Italo Calvino, nel capitolo intitolato *Angelica inseguita*, comincia a raccontare l'*Orlando furioso*:

In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa sino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato³⁹.

Bastano queste poche righe per dimostrare che il riassunto non ha niente da invidiare, quanto a fantasia, a qualsiasi altro tipo di invenzione narrativa. Non dimentichiamo, poi, che riassumere è un'operazione indispensabile qualora si vogliano isolare, di un dato testo, solo gli elementi su cui vogliamo attirare l'attenzione del lettore (al quale, ricordiamolo bene, non deve essere mai lasciato l'onere della prova, cioè del riscontro di quanto abbiamo affermato).

In questi ultimi anni, non pochi manuali scolastici e, dunque, non pochi maestri e professori si sono fatti allettare dalla facile e solo apparente scientificità di tabelle, schede e altri inserti sostanzialmente privi della corretta articolazione.

³⁸ M. Piattelli Palmarini, *Scienza come Cultura. Protagonisti, luoghi, idee delle scienze contemporanee*, 1995, pp. 277-281 (enfasi nel testo).

³⁹ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Con una scelta del poema, Torino, Einaudi, p. 3.

IV.2. Divagazioni

Valutiamo ora, per quanto velocemente, la norma pressoché universale per cui ogni tema, o composizione scolastica analoga, dovrebbe *sempre* presentare un'introduzione, un corpo centrale e una conclusione.

Ora, non è difficile capire, anche solo con un po' di buon senso, che questo precetto è *ovviamente* corretto, per quanto generico. Ma non è più difficile capire che, se si adempie al compito senza preoccuparsi dell'articolazione di cui dicevamo sopra, la frittata è presto fatta: basterà incollare al testo un qualsiasi cappello e concluderlo perfino con un *nonsense* per essere in pace con la nostra coscienza di alunni o di scrittori; o che viceversa, ... Ma non c'è nemmeno bisogno di concludere.

Immaginiamo di scrivere un'introduzione e applichiamo meccanicamente quanto ci è stato detto. Che cosa succede? Che l'idea di introdurre il nostro discorso, per quanto comprensibile o giustificabile, si trasforma in un subdolo invito alla dilazione: «Che fa, Giannetti – mi diceva allora il professore, con parole che mi sono state di valido aiuto e che mi ritornano sempre in mente – mena il can per l'aia?».

La dilazione non è affatto una introduzione. Ricordiamo il consiglio di Piattelli Palmarini evidentemente trascurato o non ben compreso:

Partire sempre con la notizia, per poi darne il retroterra, il significato, la spiegazione e l'impatto. Partire da altro che la notizia è una partenza sbagliata, e lo spazio limitato di un articolo non consente ma di correggere una falsa partenza.

In realtà, non ci sono *cappelli* e, per parlare più in grande, nemmeno *inquadranti storici* preconfezionati da mettere, di volta in volta, in testa a questo o quell'autore di un medesimo periodo: la storia che viviamo non è uguale per tutti. Ci sono vicende da cui siamo profondamente toccati che lasciano indenni chi ci vive accanto ...

Scrivere è faticoso e così, ogni volta, ci toccherà scegliere quello o quell'altro evento che meglio inquadrano il nostro eroe di turno e ne spiegano il carattere, scoprendo – quando va bene – che l'introduzione è l'ultima cosa che va scritta. Anche in un tema scolastico, purtroppo. È un po' quello che si diceva del riassunto.

Ritorniamo allo stile.

Un vero scrittore si riconosce non solo dalla ricchezza, ma anche dalla

semplicità della sua lingua, poiché la vera ricchezza non è ostentazione. Meglio, dunque, non usare parole difficili se non si sanno usare correttamente e se non sono proprio necessarie. In alcuni casi, però, come abbiamo già visto, un termine appropriato può evitarci faticose e brutte perifrasi. Cerchiamo, dunque, di scrivere bene, stando però attenti a non sovrastare il messaggio. È quanto dice Borges con la consueta e inarrivabile arguzia:

A quel tempo ero arrivato a rendermi conto che il bello scrivere è un errore, e un errore nato dalla vanità. Credo fermamente che per scrivere bene bisogna farlo con discrezione⁴⁰.

IV.3. Consigli per la redazione di un testo

Usare il meno possibile enfasi di qualsiasi tipo (punti esclamativi, superlativi, eccesso di maiuscole ...); soprattutto non usarle mai doppie, come corsivo maiuscolo, neretto sottolineato, e così via: sarebbe come distinguere un gemello dall'altro usando insieme una cravatta e un cappello, laddove l'uno o l'altra sarebbero, in ogni caso, del tutto inutili⁴¹.

Con questo, tuttavia, si entra nel vasto campo delle norme redazionali: «Il problema è che manca, in Italia, un'educazione alle convenzioni formali e grafiche che devono presiedere alla scrittura, pena una comunicazione poco efficace, un'informazione difettosa, l'incoerenza interna, l'improvvisazione»⁴².

Le spigolature che seguono, poche fra tante, e assolutamente non complete, servono solo a dare una vaga idea dei problemi di una scrittura (non solo elettronica) accurata. Tali norme, del resto, non devono essere rispettate qualora si contravvenga a criteri già esistenti, come, per esempio, quelli imposti da una consolidata prassi scientifica. In tal caso, dovremo seguire le più severe norme della nostra particolare disciplina o quelle utilizzate nella rivista su cui vogliamo pubblicare il nostro lavoro.

Insomma, escludendo i casi già governati da norme di redazione più

⁴⁰ J.L. Borges, *Abbozzo di autobiografia*, in appendice a *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1998, p. 174.

⁴¹ In realtà, una doppia enfasi limita il numero delle possibili distinzioni.

⁴² C. Di Girolamo & L. Toschi, *La forma del testo. Guida pratica alla stesura di tesi di laurea, relazioni, articoli, volumi*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 7.

precise delle nostre, e ricordando che il criterio primo rimane l'uniformità delle scelte, potremmo adottare le soluzioni seguenti:

Scrivere con l'accento [!] la *E* (maiuscola) *accentata*, e non, come troppo spesso si vede, con l'apostrofo: *È*, non *E'*. Questo vale anche per le altre maiuscole accentate. Consiglio pratico: se, scrivendo con un computer, non si trova il carattere, digitare la lettera minuscola accentata e poi renderla maiuscola (ammesso che la correzione automatica non l'abbia già fatto).

Usare la *-d* eufonica [*ed, ad*], alquanto spigolosa e aspra, solo davanti a parola iniziante per la medesima vocale: *ed elefanti* ma *e automobili*. In testi di carattere tecnico, tuttavia, potremmo ripensare la regola.

Lettere o cifre? In lavori scientifici – e naturalmente matematici! – utilizzare le cifre, soprattutto se queste ricorrono con una certa frequenza. In testi di altra natura, come quelli letterari, usare le lettere ad eccezione dei numeri troppo lunghi e delle date, o altri casi speciali in cui la cifra sia difficilmente sostituibile a causa della sua natura aritmetica (*tre alberi, 12.345.789*).

Preferire, quando è possibile, l'iniziale minuscola. Evitare più iniziali maiuscole consecutive, con l'eccezione degli acronimi, le cui singole lettere non vanno puntate (CE), o delle onorificenze e altre cortesie. Non scrivere, dunque, *I Promessi Sposi* e la *Seconda Guerra Mondiale*, ma *I promessi sposi* o la *Seconda guerra mondiale*. Ciò non vale, chiaramente, per la lingua tedesca (nella quale i nomi comuni hanno l'iniziale maiuscola) e per quella inglese che, almeno nei titoli, preferisce scrivere con l'iniziale maiuscola nomi, aggettivi e, talvolta, anche preposizioni. A meno che l'acronimo non lo imponga, scrivere sempre gli aggettivi italiani con la minuscola (*Comunità Europea*, ma sempre *cittadini europei*). Abbiamo appena letto di un *Orlando furioso*.

Scrivere con l'iniziale minuscola anche le cariche e le varie onorificenze, quando queste, spogliate dell'ossequio, siano usate in modo generico e descrittivo (come avviene, per esempio, nel catalogo di una biblioteca): *san, santo, don, signor, papa, onorevole, presidente*. Lo stesso vale, con le dovute attenzioni, per i nomi comuni degli enti come *provincia, regione*, ecc.; scrivere invece con l'iniziale maiuscola *San* e *Santo*, quando questi indicano la chiesa o il convento, ovvero il toponimo e non il santo.

Scrivere, infine, con l'iniziale minuscola i nomi dei giorni della setti-

mana e dei mesi (*lunedì, martedì, marzo, aprile*).

All'interno del testo, per segnalare una frase incidentale priva di relazione sintattica con il periodo che la ospita, usare il trattino medio [–], da non confondere con quello breve [-] o con quello lungo [—].

Ricordare che il trattino breve, che si usa per segnalare due estremi (spaziali, temporali, ecc. ecc.), non deve essere preceduto né seguito da spazio: *pp. 10-12, Milano-Roma, 1978-1987*. Fa eccezione il caso in cui uno dei termini sia composto: *New York - London*. Qui, infatti, l'assenza dello spazio potrebbe suggerire strani insiemi: *New* da una parte e *York-London* dall'altra!

Segnalare con il corsivo le parole straniere di uso non comune. Per lo stesso motivo, mettere al plurale solo le parole percepite come non italiane (i *film* e non i *films*, ma i *curricula* e non i *curriculum*). In corsivo vanno anche i titoli dei libri e delle varie opere (A. Manzoni, *I promessi sposi*; P. Picasso, *Guernica*). Non è raro trovare prefazioni o citazioni scritte in corsivo. Nel presente paragrafo si è usato il corsivo invece delle consuete virgolette anche per indicare il metalinguaggio [per cui l'espressione «Il termine *giusto*» non ha il medesimo significato dell'espressione «Il termine giusto»].

Usare le virgolette a sergente [«...»] per indicare le parole o le frasi prese in prestito da altri. Spesso sono sostituite dai doppi apici [“...”]. Nel caso in cui ci siano altre citazioni fra virgolette all'interno del testo citato ci si può comportare nei modi seguenti: «... “...” ...»; “... ‘...’ ...”.

Non far seguire da apice i numeri romani utilizzati come ordinali (primo, secondo, ecc.): *I*, dunque, e non *I^o*. Diversamente ci si comporta in francese e in inglese, dove i primi ordinali vengono fatti seguire, in apice, dalle ultime lettere dell'aggettivo corrispondente: *I^{er}*, *Ist*.

Rispettare, come abbiamo già detto, gli accenti acuti o gravi: *perché* ma *caffè*. Possiamo incontrare talvolta accenti di cortesia che evitano fraintendimenti: gli *dèi* dell'Olimpo (per evitare l'equivoco con la preposizione articolata *dei*); i *principi* azzurri (per evitare l'equivoco con *principi* (plurale di *principio*) che prima si scriveva anche *principi*⁴³.

⁴³ L'accento dovrebbe distinguere la parola *sdruc-ciola* [appunto con l'accento sulla terzultima sillaba!], più rara nella nostra lingua, da quella *piàna* [appunto con l'accento sulla penultima sillaba], e non viceversa.

Non mettere i puntini di sospensione, che possono comparire anche fra parentesi quadre [...], all'inizio o alla fine della citazione *che abbia un senso compiuto* (e che è necessariamente estratta da un testo); si utilizzino, invece, dove il senso non sia chiaro o la soppressione non immediatamente intuibile, come, p.e., in un emistichio.

Non spaziare le sigle come *a.C.*, *d.C.*, *p.e.* e la doppia iniziale del nome, come *G.B. (Martini)*.

Inserire gli esponenti di nota prima del punto o del segno di punteggiatura, come nell'esempio che segue: «e vissero felici e contenti»⁴⁴.

Evitare – a meno che non si tratti di precisazione necessaria e squisitamente tecnica – l'uso della supponente e presuntuosa doppia congiunzione *e/o* (implicita, in molti casi, nelle due congiunzioni prese singolarmente).

⁴⁴ Non è questo, naturalmente, l'unico modo per segnalare la nota. Altrove, e.g. nel mondo anglosassone, l'esponente di nota segue la punteggiatura.

APPENDICI

TEMPO DI VERBI

1. Caos descrittivo

Il mondo dei verbi, fatto com'è di passato, presente e futuro, si manifesta subito come il regno del tempo: il verbo è, per così dire, la traduzione linguistica, cioè lo specchio di una nostra percezione vitale. La grammatica dovrebbe dunque mostrarci, preliminarmente, le relazioni fra la nostra esperienza del tempo e la sua sistemazione teorica dentro le strutture formali della lingua. Le nostre acquisizioni, in tal modo, potrebbero contare non solo su un'astratta codificazione, ma su conoscenze o categorie ben altrimenti sperimentate. Tuttavia, l'idea che il verbo sia connesso strettamente al tempo – un'idea necessaria – viene subito cancellata dalle grammatiche. Vediamo come:

- a) la presentazione dei tempi verbali – che, in genere, va dal presente al passato e da questo al futuro – non segue alcun ordine, né scientifico né psicologico;
- b) l'esposizione compilativa e non critica degli otto tempi verbali del modo indicativo sommerge *subito* la nostra idea di tempo, che è fatta solo di tre categorie: passato, presente e futuro;
- c) la quantità esorbitante della morfologia, che va *sempre* da «io» a «essi» anche quando potrebbe essere confinata in una scrupolosa e liberatoria appendice, impone lo studio di un singolo tempo verbale alla volta; il che nasconde, con effetti disastrosi, la struttura del verbo che è essenzialmente fatta di relazioni.

Inoltre, non si chiariscono bene le caratteristiche essenziali dei modi indefiniti (infinito, gerundio e participio), i quali, infatti, sono sempre conosciuti per una loro caratteristica evidente e, forse proprio per questo, la meno importante: *la mancanza delle persone*. Tuttavia, una denominazione ossimorica come «infinito presente» dovrebbe meritare almeno un commento. Lo studio della funzione dei modi

indefiniti risulta infatti basilare nell'affrontare l'analisi del periodo e, in particolare la corrispondenza fra le proposizioni esplicite e quelle implicite.

2. Sul modo indicativo

Tempi semplici

Credendo che una rappresentazione grafica del tempo che scorre possa aiutarci a comprendere la materia, cerchiamo di sistemare i tempi verbali in uno schema che ne rispetti l'essenza. A tal fine scriviamo sulla nostra (metaforica) lavagna, partendo da sinistra e dall'alto, le nostre tre categorie temporali con il chiaro intento di rappresentare il tempo che scorre:

PASSATO, PRESENTE, FUTURO

Sotto, in corrispondenza, cominciamo a posizionare i TEMPI SEMPLICI del MODO INDICATIVO:

IMPERFETTO, PASSATO REMOTO, PRESENTE, FUTURO SEMPLICE

L'operazione ci dà subito l'opportunità di chiarire che, ora, abbiamo soltanto un tempo in più rispetto alla nostra attesa. In altre parole – rimandando di poco l'esame dei tempi composti – ci possiamo chiedere perché i TEMPI SEMPLICI siano quattro invece di tre:

PASSATO → PRESENTE → FUTURO

MODO INDICATIVO

IMPERFETTO → PRESENTE → FUTURO SEMPL.
PASSATO REM.

Notiamo subito che il raddoppio avviene nella dimensione temporale della quale abbiamo più esperienza, cioè il passato: due tempi passati (IMPERFETTO e PASSATO REMOTO), un solo PRESENTE e un solo FUTURO (SEMPLICE).

Abbiamo scritto il PASSATO REMOTO sotto all'IMPERFETTO, con

l'intenzione di significare così la loro contemporaneità.

Che il PASSATO REMOTO indichi essenzialmente un'azione *remota* o *più remota di altre* è idea che nasce da una denominazione non troppo felice, la quale può indurre a credere, da una parte, che tale tempo descriva un'azione anteriore sia a quella descritta da un IMPERFETTO, sia a quella descritta da un PASSATO PROSSIMO⁴⁵. Entrambe queste supposizioni sono false, ancorché in qualche luogo della lingua, o in qualche passo di certe grammatiche, possano acquistare una loro pertinenza.

L'IMPERFETTO non è un'azione meno remota di altre ivi compreso il PASSATO REMOTO: «Gli uomini primitivi *si vestivano* con le pelli degli animali».

Il PASSATO PROSSIMO non è impunemente comparabile con il PASSATO REMOTO in quanto le due forme verbali sono, in un certo senso, incommensurabili, essendo l'una forma composta, l'altra semplice.

Cerchiamo di fare un po' di chiarezza.

Dal momento che, nel descrivere l'importanza dei *tempi* del verbo, abbiamo parlato solo di cronologia, occorrerà precisare che il tempo grammaticale, come quello dell'esperienza, può assumere anche un altro aspetto indicando la durata dell'azione⁴⁶. In fondo, anche il complemento di tempo si distingue in *determinato* e *continuato*.

Possiamo ora precisare che i nostri due tempi passati rappresentano due aspetti del medesimo tempo: l'IMPERFETTO, 'non finito', è un tempo atto a descrivere l'azione passata nella sua durata; il PASSATO REMOTO, 'finito', è atto a descrivere invece un'azione compiuta, puntuale.

Vogliamo sottolineare che in inglese – lingua non neolatina, ma, come il latino e l'italiano, indoeuropea – il PAST SIMPLE, *I wrote*, significa 'scrivevo' e 'scrissi', il che rende concreta l'idea della vera natura dell'imperfetto e del passato remoto e, dunque, della loro distinzione.

Grazie anche all'inglese, racchiudendo le nostre due forme verbali, abbiamo finalmente raggiunto i tre *tempi* originari:

⁴⁵ È solo per questa falsa assunzione che talora si correggono espressioni in cui il PASSATO REMOTO indichi azioni recenti.

⁴⁶ Ci sono delle lingue che, come il greco antico, privilegiano l'*aspetto* (la durata) rispetto al *tempo*, cioè alla cronologia dell'azione.

PASSATO → PRESENTE → FUTURO

IMPERFETTO → PRESENTE → FUTURO SEMPL.
(azione non finita)

PASSATO REMOTO
(azione finita)

Per dimostrare quanto si è detto, basterà un facile esperimento. Se coniughiamo al PASSATO REMOTO e poi all'IMPERFETTO un verbo che per sua stessa natura esprime un'azione momentanea e puntuale, vediamo che solo il PASSATO REMOTO lascia indenne tale azione. L'IMPERFETTO, infatti, la estende oltre le possibilità del verbo stesso, finendo, per esempio, per replicarla⁴⁷.

Ecco che cosa succede con il verbo *colpire*:

Marco *colpì* Aldo [una sola volta]

Marco *colpiva* Aldo [più volte]

In quest'ultimo caso, l'azione del verbo, a meno che non implichi una sorta di *rallenty* sintattico volto a mostrare la concomitanza con un'altra azione⁴⁸, viene estesa in maniera tale che il significato originario risulta modificato, perché moltiplicato.

Piccola digressione fiabesca

Sulla precoce percezione infantile della lunghezza dell'IMPERFETTO quando si tratta di gioco, si vedano gli ameni *Giochi in pineta* di Gianni Rodari⁴⁹.

Approfittiamo dell'occasione per ricordare che Rodari dedica grande spazio alle *funzioni di Propp* (si legga almeno il capitolo intitolato *Le carte di Propp*, pp. 71-80), le quali, invece, vengono incredibilmente trascurate dalle antologie scolastiche, a dispetto della loro grande

⁴⁷ Si tratta della *funzione iterativa*, la quale, come quella conativa ed altre, dipende chiaramente dalla natura *imperfetta*, non conclusa, del nostro tempo verbale. Ci sembra che la natura conativa e quella iterativa del verbo siano espressioni diverse della stessa necessità di durata, espressioni che si pongono l'una a monte, per così dire, e l'altra a valle dell'azione stessa.

⁴⁸ Marco *colpiva* [stava per *colpire*] Aldo quando intervenne un fatto singolare ...

⁴⁹ G. Rodari, *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 160-166.

rilevanza critica e didattica. Delle trentuno funzioni, leggiamo solo le ultime dodici:

- 20) ritorno dell'eroe;
- 21) sua persecuzione;
- 22) l'eroe si salva;
- 23) l'eroe arriva in incognito a casa;
- 24) pretese del falso eroe;
- 25) all'eroe è imposto un compito difficile;
- 26) esecuzione del compito;
- 27) riconoscimento dell'eroe;
- 28) smascheramento del falso eroe o dell'antagonista;
- 29) trasfigurazione dell'eroe;
- 30) punizione dell'antagonista;
- 31) nozze dell'eroe.

Ma non è questa l'Odissea?

Tali funzioni, che nel loro insieme sono organizzate secondo una precisa consequenzialità, sono uno straordinario esempio di narrazione sintatticamente coerente.

Tempi composti

Una volta coniugati i tempi semplici, possiamo passare alla discussione dei tempi composti. Per scriverli nella nostra lavagna dovremo avere ben chiari i rapporti che li legano alle forme semplici. Elenchiamoli, intanto, nel consueto disordine:

PASSATO PROSSIMO (ho amato);

TRAPASSATO PROSSIMO (avevo amato);

TRAPASSATO REMOTO (ebbi amato);

FUTURO ANTERIORE (avrò amato).

Se analizziamo i verbi ausiliari delle forme composte (ai quali si aggiunge il participio passato), vediamo subito che ciascuno di questi tempi è in relazione con uno soltanto dei tempi semplici:

il PASSATO PROSSIMO (*ho amato*, composto con il PRESENTE

INDICATIVO dell'ausiliare, cioè *ho*) descrive un'azione anteriore rispetto al PRESENTE INDICATIVO del verbo coniugato, cioè *amo*.

Ugualmente, il FUTURO ANTERIORE (*avrò amato*, composto con il FUTURO SEMPLICE dell'ausiliare, cioè *avrò*) descrive un'azione anteriore – come del resto è dichiarato dal suo stesso nome – rispetto al FUTURO SEMPLICE del verbo coniugato, cioè *amerò*⁵⁰. E così via.

Disponiamo, finalmente, nel nostro schema i tempi composti avendo cura di rendere visibili le relazioni di anteriorità ($\alpha 1$ precede α):

PASSATO	→	PRESENTE	→	FUTURO
IMPERFETTO <i>amavo</i> ($\alpha \rightarrow$)		PRESENTE <i>amo</i> (β)		FUTURO SEMPL. <i>amerò</i> (γ)
PASSATO REMOTO <i>amai</i> ($\alpha \downarrow$)				

TRAPASS. PROSS. <i>avevo amato</i> ($\alpha 1 \rightarrow / \downarrow$)	PASS. PROSS. <i>ho amato</i> ($\beta 1$)	FUT. ANT. <i>avrò amato</i> ($\gamma 1$)
---	---	---

TRAPASS. REM.
ebbi amato ($\alpha 1 \downarrow$)

Risulta chiara la natura relativa dei tempi composti, atti generalmente a descrivere, nelle proposizioni subordinate, azioni anteriori rispetto a quelle della proposizione principale. Naturalmente, in queste brevi note, non si descrivono tutte le funzioni dei tempi, alcuni dei quali, come il TRAPASSATO PROSSIMO o il PASSATO PROSSIMO, si dimostrano assai complessi.

Del PASSATO PROSSIMO – il cui nome, al pari di quello del PASSATO REMOTO, è davvero fuorviante – vogliamo ricordare solo la somiglianza con il PRESENT PERFECT inglese, ovvero con il PERFETTO LOGICO latino. Si tratta, infatti di un tempo che indica il risultato presente di un'azione passata. Facciamo un esempio:

⁵⁰ È un dato, per quanto strano, che molti studenti percepiscono il futuro anteriore come, invece, un futuro posteriore, dunque, più futuro del semplice!

D.: «Hai fame?»

R.: «No, ho già mangiato!» [dunque «non ho fame»].

È da questa sua natura, piuttosto *atemporale* che *prossima*, che nasce il suo nome. Se confrontiamo due espressioni, entrambe corrette, quali «È stato Adamo a nominare le cose» e «Fu Adamo a nominare le cose», ci accorgiamo che non si tratta affatto di cronologia, ma di atteggiamento: la prima di esse suggerisce un fatto che ha rilevanza per il presente – immaginiamo di compilare un originale *Guinness dei primati* («Il primo è Adamo») –, la seconda si rivolge verso il passato, e vi si dirige, per raccontarlo.

Merita, quindi, ricordare che il TRAPASSATO PROSSIMO costituisce l'anteriorità non soltanto rispetto a un IMPERFETTO, ma anche rispetto a un PASSATO REMOTO (o altro passato). Abbiamo visto, infatti, che i nostri due campioni sono due *aspetti* di uno stesso *tempo*. Riassumiamo, schematicamente, le relazioni di anteriorità e le caratteristiche aspettuali appena discusse:

1. Io *cantavo* molto bene perché *avevo appreso* l'arte del canto dagli uccelli.

Il trapassato prossimo della subordinata (*avevo appreso*) esprime anteriorità rispetto a un passato esteso nel tempo rappresentato dall'imperfetto della proposizione principale (*cantavo*).

2. Io *cantai* benissimo quella canzone perché *avevo appreso* l'arte del canto dagli uccelli.

Il trapassato prossimo della subordinata (*avevo appreso*) esprime anteriorità rispetto a un passato finito e puntuale rappresentato dal passato remoto della proposizione principale (*cantai*).

3. Io *cantai* quella canzone dopo che gli uccelli mi *ebbero insegnato* l'arte del canto.

Il trapassato remoto della subordinata (*ebbero insegnato*) esprime anteriorità rispetto a un passato finito e puntuale rappresentato dal passato remoto della proposizione principale (*cantai*).

4. Io *canto* molto bene perché *ho appreso* l'arte del canto dagli uccelli.

Il passato prossimo della subordinata (*ho appreso*) esprime anteriorità rispetto al presente della proposizione principale (*canto*).

5. Io *canterò* solo dopo che *avrò appreso* l'arte del canto dagli uccelli⁵¹.

Il futuro anteriore della subordinata (*avrò appreso*) esprime anteriorità rispetto al futuro semplice della proposizione principale (*canterò*).

3. Sui modi indefiniti

I modi indefiniti – infinito, gerundio e participio – ci permettono di comprendere agevolmente la raffinata organizzazione del verbo in relazione al tempo.

Abbiamo già detto dell'esistenza di tempi capaci di indicare le azioni e di fissarle sulla linea del tempo in maniera assoluta, in grado cioè di definirle secondo la cronologia; abbiamo visto anche tempi che, per ciò che concerne il passato, si disputano la durata dell'azione, ed altri, quelli composti, che vivono essenzialmente in una relazione di anteriorità rispetto alle corrispondenti forme semplici⁵².

Che cosa succede nei modi indefiniti?

Partiamo dalla definizione di INFINITO PRESENTE.

L'infinito, in quanto tale, non può essere né presente né passato (né, come in latino, futuro): il nome è convenzionale. Nella nostra coniugazione, l'INFINITO PRESENTE indica la forma semplice (*fare*), mentre l'INFINITO PASSATO quella composta (*avere fatto*)⁵³. Questo è sufficiente a metterci sull'avviso e a indicarci una dinamica che già conosciamo e che risulta fondamentale in questo frangente.

Possiamo dire che i modi indefiniti, a differenza dei modi finiti – per la precisione delle forme semplici –, non riescono a indicare in assoluto la cronologia dell'azione, ma solo la relazione di contemporaneità o anteriorità nei confronti del verbo della proposizione principale. Un INFINITO PRESENTE è, in realtà,

⁵¹ È ovvio che le relazioni di contemporaneità (e talvolta quelle di posteriorità, come nel congiuntivo, mancante di futuro) sono espresse dallo stesso tempo verbale: «Io *canto* perché *ne ho voglia*»; «Io *cantavo* perché *ne avevo voglia*», ecc. ecc.

⁵² Assai interessante, a questo proposito, risulta il FUTURO ANTERIORE, del quale si deve sottolineare la predominante natura di anteriorità.

⁵³ Ciò vale per il GERUNDIO (*cantando* è GERUNDIO PRESENTE; *avendo cantato*, GERUNDIO PASSATO), ma non per il PARTICIPIO, laddove non esistono forme composte: il PARTICIPIO PRESENTE (*volteggiante*) non è infatti la forma semplice corrispondente al PARTICIPIO PASSATO (*volteggiato*). A rigor di analogia, avremmo dovuto avere *volteggiante* e **avente volteggiato*. Ricordiamo inoltre che, nei verbi transitivi, il PARTICIPIO PRESENTE fa parte della coniugazione attiva, il PARTICIPIO PASSATO di quella passiva.

contemporaneo; un INFINITO PASSATO è *anteriore*. Entrambi, infatti, sono fissati (?) sulla linea del tempo grazie al verbo della proposizione principale:

- a) Marco credeva (credette) di *fare*
- b) Marco crede di *fare*
- c) Marco crederà di *fare*

Potremmo dire che l'INFINITO PRESENTE *fare* è accaduto nel passato, nella prima frase; accade nel presente, nella seconda; accadrà nel futuro, nella terza.

Nelle tre frasi seguenti, invece, l'INFINITO PASSATO *aver fatto* non coincide cronologicamente con l'azione della principale, ma la precede:

- a1) Marco credeva (credette) di *aver fatto*
- b1) Marco crede di *aver fatto*
- c1) Marco crederà di *aver fatto*

Ma siamo in grado di stabilire quando avvenga l'azione descritta dall'INFINITO PASSATO nella subordinata c1, «Marco crederà di *aver fatto*»? No, non siamo in grado di stabilirlo perché *aver fatto* è azione che potrebbe collocarsi tanto nel passato quanto nel futuro.

SULL'ANALISI LOGICA

Un quadro sintetico

Ci serviamo delle parole, come al solito pungenti, di Luigi Meneghelo per introdurre una riflessione sullo studio scolastico dell'analisi logica: «analizzando la grammatica superficiale di *Vorrei sapere da l'orsignori...* disse che “parrebbe” che fosse un complemento d'agente, ma invece non c'è: e suggerì che si potrebbe considerarlo un complemento di consultazione»⁵⁴.

Lo studio della cosiddetta analisi logica, l'analisi della proposizione, non si sottrae, almeno nella scuola, al dubbio fascino di una descrizione che sembri esaustiva, teoricamente ineccepibile, rigorosa e, infine, *logica* (ma, attenzione, *in cauda venenum*).

L'analisi logica, in realtà, è una sistemazione alquanto empirica che si muove fra istanze classificatorie diverse, che fanno appello ora a caratteristiche formali della lingua, ora semantiche, e più o meno profonde. L'esistenza di molti complementi è, come abbiamo già detto, empirica. L'aneddoto del *complemento di consultazione* spiega bene i pericoli di una sistemazione cui si attribuisca sempre una logica stringente. Ci potremmo chiedere, per esempio, quale sia la pertinenza del complemento di età – che sembra abdicare a qualsiasi rivendicazione di astrattezza – o quella dell'ossimorico *complemento di abbondanza o di privazione*:

ricco *di acque*

complemento di abbondanza

povero *di acque*

complemento di privazione

Tale nominazione non è evidentemente accettabile in quanto non prodotta dal complemento vero e proprio – cioè *di acque*, il cui senso resta immutato, e che assomiglia non poco a una *limitazione* – ma, nel nostro caso, dall'aggettivo che lo introduce. È evidente che qui, dove è l'aggettivo a essere *di abbondanza o di privazione*, l'analisi logica sembra muoversi dietro alle esigenze di una vaga descrizione di senso: come dire che un termometro misura due cose opposte: il caldo e il freddo!

Un quadro sintetico delle nostre funzioni, accompagnato da un'analisi dei casi meno chiari, renderebbe più facile la vita agli studenti proprio

⁵⁴ L. Meneghelo, *Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 11.

con lo svelare l'imperfetta natura della normativa grammaticale.

Le domande canoniche

La spiegazione delle varie funzioni che le parti del discorso possono svolgere nella frase (soggetto, complemento oggetto, vari complementi, predicati...) e, quindi, la richiesta di comprensione dei criteri che governano tali dinamiche, è normalmente accompagnata nelle grammatiche da un avvertimento: i complementi rispondono a delle domande; dunque, niente di più facile che porsi tale domande per scoprire di quali complementi si tratta. Tecnica alquanto meccanica, questa. e non facilmente conciliabile con tutto il resto. Si può facilmente dimostrare, infatti, che le domande, a cui gli studenti meno avveduti o più pigri si affidano ciecamente, costituiscono uno strumento ingannevole. Una stessa domanda può suggerire complementi diversi. Basti un solo esempio:

Mario è <i>buono</i>	Come?	(nome del predicato)
Mario ha fatto <i>bene</i> il compito	Come?	(compl. di modo)

Non è difficile, quindi, che lo stratagemma proposto, oltre a deprimere l'intelletto, possa indurre in errore. Chiedersi *chi* o *che cosa* faccia ciò, o sia chi o che cosa, o come, ecc. ecc., senza ragionare sulle relazioni o sulle funzioni degli elementi della frase, è alquanto pericoloso. L'esempio che segue è reale ed è tratto dalla pratica scolastica (e la percentuale degli insuccessi non è affatto trascurabile):

mangio <i>la pizza</i>	che cosa?	la pizza! (compl. oggetto)
mi piace <i>la pizza</i>	che cosa?	la pizza! (soggetto)
faccio <i>il fornaio</i>	che cosa?	il fornaio! (compl. predicativo)

Un ultimo esempio potrà mostrarci ancor più chiaramente l'inutilità – nel caso migliore – di quella che sembra una vera e propria regola. Proviamo a chiedere a uno studente quali *domande* si ponga per scoprire i complementi delle frasi seguenti:

1. Mario va *a Roma*
2. Do un libro *a Mario*
3. Il libro *di Mario* è ...
4. Il libro *di carta* è ...

Lo studente, trionfante, risponderà nel modo seguente:

1. Dove?	<i>a Roma</i>	compl. di moto a luogo
2. A chi?	<i>a Mario</i>	compl. di termine
3. Di chi?	<i>di Mario</i>	compl. di specificazione
4. Di che (cosa)?	<i>di carta</i>	compl. di materia

A questo punto sarà bene riportare la questione nei giusti binari dicendo che la domanda corretta non viene prima della comprensione del complemento! È evidente che, se ci chiediamo *dove*, dobbiamo aver già capito che si tratta di complemento di luogo, e così via.

La reazione, di solito, è deludente: «Be', sì, però certe volte funziona». Speriamo che un po' di pacata riflessione porti consiglio.

Complementi in scena

L'attribuzione di una qualità o di un comportamento a un soggetto è uno dei luoghi grammaticali che potrebbero essere spiegati in maniera più semplice ed efficace.

Primo modo

Proviamo a introdurre l'argomento – il cosiddetto *predicato* – immaginando che il nostro soggetto (Mario) possa essere descritto come *fornaio* o come *furbo*, cioè attraverso un nome o un aggettivo. Uniamo, quindi, le nostre due qualità nominali al soggetto attraverso la colla grammaticale più potente, cioè il verbo *essere*, altrimenti detto *copula*⁵⁵ (pensiamo al significato di *copulare*):

1. Mario è un fornaio
2. Mario è furbo

La *copula* — unisce strettamente il soggetto alla sua qualità trasformando quest'ultima in *parte nominale*⁵⁶.

Il soggetto e la sua qualità rappresentano una inscindibile unità. Quanti sono, infatti, i personaggi rappresentati in questi esempi? Uno

⁵⁵ Dal termine latino deriva quello italiano 'coppia', per cui *copulare* equivale ad 'accoppiar(si)'.
⁵⁶ Anche l'aggettivo è parte nominale (o *nome del predicato*) con cui la copula stessa forma il cosiddetto *predicato nominale*.

solo! Mario; il quale, che sia fornaio o furbo, è l'unico attore di questa scenetta⁵⁷. Siamo, insomma, molto lontani da una frase che contenga gli stessi elementi formali, ma che sia *Mario vede un fornaio*, in cui compaiono due distinti personaggi, Mario e il fornaio.

Secondo modo

Quello che abbiamo appena visto non è l'unico modo per attribuire una qualità a un soggetto. Vediamo alcune frasi:

1a. Mario sembra un fornaio

2a. Mario sembra furbo

1b. Mario è ritenuto un fornaio...

2b. Mario è ritenuto furbo

1c. Mario fa il fornaio

2c. Mario fa il furbo⁵⁸

Per la nostra operazione, abbiamo usato questa volta una colla meno potente della prima – vorreste forse confrontare l'essere con il sembrare, con l'essere ritenuti o con il fare...? –, ma pur sempre tale. Così facendo, abbiamo usato i verbi *sembrare*, *ritenere*, *fare* come una *copula*, attribuendo loro un valore *copulativo*. Attori necessari: Mario.

È evidente che il verbo copulativo, per quanto temporaneo, imperfetto o parziale rispetto alla copula, replica la situazione che si è già vista a proposito del predicato nominale. Anche il verbo *sembrare*, infatti, congiunge, come la copula, un nome o un aggettivo al suo proprietario. Come, dunque, non rimanere sorpresi di fronte a quanto prescritto normalmente dalle grammatiche, per le quali la forma verbale *sembra* costituisce un *predicato verbale* e un *fornaio* un *complemento predicativo* (del soggetto)? Tale sistemazione non ci *sembra* particolarmente chiara, né funzionale.

Terzo modo (a e b)

Il terzo modo di collegare una qualità con un soggetto consiste sem-

⁵⁷ I lettori avranno notato lo strano uso del pronome relativo dopo un punto e virgola. Ci giustifichiamo dicendo che, in questo caso, la chiara intenzione oratoria ci ha suggerito questo nesso un po' scontroso e latineggiante.

⁵⁸ Laddove l'aggettivo, tuttavia, prendendo l'articolo, si sostantivizza.

plicemente nell'accostare i due termini, senza usare nessun tipo di colla:

1d: il fornaio Mario ...

2d: il furbo Mario ...

Nel primo dei due casi abbiamo un'apposizione (*fornaio* è un nome) nel secondo un attributo (*furbo* è un aggettivo). Ma anche in questa occasione compare in scena solo Mario.

In latino, in tutti e tre i modi appena passati in rassegna, il soggetto e ciascuna delle qualità che gli abbiamo attribuito sarebbero stati caratterizzati da un nominativo che avrebbe descritto, in maniera alquanto semplice, una comune sostanza.

Riepiloghiamo, quindi, le funzioni logiche di cui si è detto:

1. nome del predicato: qualità legata al soggetto attraverso il verbo essere o copula;

2. complemento predicativo (che sarebbe più corretto considerare come un predicato nominale particolare): qualità legata al soggetto attraverso un verbo che non sia il verbo *essere*, ma che, svolgendo la sua stessa funzione, è detto *copulativo*: quale che sia, al di là delle categorie che più si prestano a questa funzione, come i verbi estimativi, appellativi, ecc.; fino a prova contraria, anche molti altri verbi possono diventare copulativi: *vivere tranquilli*, per esempio. L'*enfasi* delle grammatiche nel catalogare i verbi particolarmente adatti a svolgere una funzione copulativa è fuorviante, in quanto distrae l'attenzione dello studente dalla reale comprensione del fenomeno – l'attribuzione di qualità – per focalizzarla su un dato esteriore e, ancora una volta, meccanico.

3. apposizione o attributo: qualità legata al soggetto per giustapposizione, senza l'ausilio di nessun verbo.

PICCOLO PRONTUARIO DI METRICA

1. Sinalefe vs. dialefe

Prendiamo un verso di Tasso – l’incipit di un madrigale – e dividiamolo in sillabe:

Qual | ru|gia|da^o | qual | pian|to

L’incontro delle due vocali, appartenenti a parole diverse (-da^o), dà luogo a una sola sillaba, la quarta, in virtù di una *sinalefe* (che si attua normalmente anche in presenza di segni di punteggiatura). Il verso consta, dunque, di sette sillabe metriche.

In certi casi, tuttavia, più frequenti nella poesia delle origini e in Dante, il poeta può optare per la *dialefe*, cioè per la separazione delle due vocali che entrano in contatto. Vediamo un famoso esempio dantesco: «In exitu Isrāel de Aegyptō» (Dante, *Purg.*, II 46). Il verso, un endecasillabo della *Commedia* tratto da un salmo, è caratterizzato dal ricorrere della dialefe, che serve a riprodurre, insieme alla dieresi («Isrāel»), il modo stesso dell’esecuzione, che prevede appunto la salmodiante separazione delle singole sillabe:

In e|xi|tu ^v I|srā|el | de ^v Ae|gy|pto

2. Sineresi vs. dieresi

Sineresi e dieresi riproducono, questa volta all’interno della parola, la stessa polarità di cui abbiamo appena detto sopra. La sineresi (o sinizèsì) consiste, infatti, nell’unione di due vocali in un’unica sillaba (altrimenti *dittongo*), mentre la dieresi – non necessariamente segnalata – nella loro divisione (altrimenti *iato*; come abbiamo già visto sopra).

Consideriamo una sineresi (che segue una sinalefe):

oltraggiata^è la mia fede

(L. Da Ponte, *Così fan tutte*, I, XVI 855)

Nella scansione di questo ottonario, *mia* rappresenta una sola sillaba. Ciò, tuttavia, non sarebbe avvenuto se il termine si fosse trovato in fi-

ne di verso: Per pietà, bell'idol *mi|o*,
(L. Da Ponte, *Così fan tutte*, 1, XVI 842).

In questo caso lo iato è prodotto dalla vocale accentata: *m|o*. Ricordiamo che, nell'esempio seguente, si ha un valore bisillabico per la presenza del valore consonantico della vocale «i»: *noia*. Passiamo alla dieresi prendendo in esame un verso del *Lamento di Arianna* di Ottavio Rinuccini: «la misera Arianna». Per ottenere un settenario, potremmo servirci una dialefe che produca due sillabe (-ra ^vA-) e di una sineresi (-rian-):

la | mi|se|ra ^vA|rian|na

Tale soluzione, tuttavia, non sembra apprezzabile per motivi estetici (la difficoltosa e balbettante separazione delle due *a* contigue). Ricorriamo perciò a una sinalefe, che, producendo una sola sillaba delle medesime due *a* (-ra[^]A-), dovrà essere seguita da una dieresi:

la | mi|se|ra[^]A|ri|an|na⁵⁹

La dieresi, inoltre, solleticando la nostra vanità critica, potrebbe anche sembrarci il segno della dimidiata personalità della nostra eroina, divisa tra la famiglia da cui proviene e l'eroe di cui è innamorata, Teseo (tanto più che la vicenda si svolge a Nasso, un'isola situata proprio fra Creta e Atene). Vero o falso che sia tutto ciò, ovvero che l'autore abbia pensato alla soluzione qui esposta, crediamo che sia da preferire la soluzione che costituisce un ulteriore elemento di riflessione⁶⁰.

Che tale verso sia un settenario è dichiarato non dal numero delle sue sillabe, sette, ma dal fatto che l'ultimo suo accento cade sulla sesta sede. Si tratta, dunque, di un settenario normale, cioè piano (che si conclude con una parola piana, come lo è la maggior parte di quelle italiane).

Ricordiamo, quindi, la distinzione delle parole in tronche, che hanno l'accento sull'ultima vocale, come *città*; piane, che hanno l'accento

⁵⁹ Il medesimo artificio si incontra nel trionfo di Lorenzo il Magnifico proprio all'inizio della prima strofa: «Quest'è Bacco[^]e ^vArianna». Si tratta di un ottonario.

⁶⁰ Dieresi esemplare ed eloquente quella con cui Dante, invocando Apollo, ne ricorda la vittoria contro il satiro Marsia, che finisce scuoiato: «Entra nel petto mio, e spira tue | come quando Marsia traesti | de la vagina de le membra sue» (*Par.* I 13-15 e 19-21).

sulla penultima, come *li|brét|to*; sdrucchiole, che hanno l'accento sulla terzultima, come *te|lè|fo|no*; bisdrucchiole, che lo hanno sulla quartultima, come *di|cià|mo|glie|lo*. Dopo le rare o rarissime e non facilmente pronunciabili trisdrucchiole (*àu|gu|ra|glie|lo*; *ór|di|na|glie|lo*), ciò che resta è solo un gioco: *fàb|bri|ca|mi|ce|ne!* (quadrisdrucchiole).

I settenari di sei sillabe, il cui accento cade comunque sulla sesta sede, sono conclusi evidentemente da una parola tronca; quelli di otto – il cui accento cade, ancora una volta, sulla sesta sede – sono conclusi da una parola sdrucchiole⁶¹.

La medesima dinamica vale per gli altri versi. Ecco alcuni versi manzoniani tratti dal *Cinque maggio*:

Settenario sdrucchiole:

Ei | fu. | Sic|co|me^im|mo|bi|le,

Settenario tronco:

La | ter|ra^al | nun|zio | sta

Notevole un'altra dieresì dantesca, per la quale Trivia, la dea triforme, diventa coerentemente trisillaba mostrando *realmente* le sue tre facce:

Tri|vī|a ride tra le ninfe etterne
(Dante, *Par.*, XXIII 26)

⁶¹ Troviamo una errata interpretazione metrica *proprio in un testo che si propone come guida alla scrittura*: «“Là ci darem la mano | Là mi dirai di sì | Vedi non è lontano | Partiam ben mio da qui” è un’alternanza di settenari e senari, cioè di versi di 7, 6, 7, 6, sillabe» (Giuliana Olivero, *Il libretto d’opera*, in *Saper scrivere. Corso di scrittura*, IV, De Agostini - L’Espresso, 2008, p. 33). Non si tratta evidentemente di senari, ma solo di settenari tronchi.

3. I versi

I versi italiani prendono il nome dalla quantità (media) delle sillabe che contengono, ma non corrispondono precisamente a tale denominazione, nel senso che un *settenario*, come abbiamo già visto, può avere anche *sei* o *otto* sillabe, e anche di più; un *ottonario* può averne *sette* o *nove*, e via di seguito.

Nel conto delle sillabe metriche, si deve poi tener conto anche della sinalefe (o dell'eventuale dialefe) e della sineresi (o dell'eventuale dieresi).

Oltre a quelli descritti sotto, esistono anche versi più corti, *versicoli*, quali i binari, i ternari e i quaternari, per i quali vale naturalmente la stessa regola generale, ossia l'individuazione dell'ultima sillaba accentata⁶².

Passiamo in rapida rassegna i versi principali.

Quinario

Il quinario è un verso con accenti in seconda e quarta sede. Si accompagna, nello stornello, all'endecasillabo (di cui comunque costituisce un emistichio):

Fio|rìn | fio|rèl|lo

L'associazione tra endecasillabo e quinario ricorre anche in una forma poetica della poesia cosiddetta metrica barbara: la *strofe saffica*, formata da tre endecasillabi e un quinario, con cui si cerca di riprodurre il ritmo della strofe originale (tre saffici minori e un adonio)⁶³.

Senario

Il senario è un verso che porta l'ultimo accento sulla quinta sede. Ha un accento anche sulla seconda sillaba:

Al | Ré | Tra|vi|cèl|lo⁶⁴

⁶² Si esclude il cosiddetto *monosillabo* perché, alla sua natura di *atomo* metrico (che vanifica la rilevanza dell'accento), si aggiunge l'equivocità: un monosillabo è pur sempre un binario tronco.

⁶³ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 363.

⁶⁴ Memoria del senario giambico della favola di Fedro *Le rane chiesero un re a*

(G. Giusti)

Spesso è raddoppiato: «Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti» (Manzoni, *Adelchi*, coro dell'Atto III).

Ricordiamo che aggiungere una sillaba a un verso non produce necessariamente un altro verso. Gli accenti, infatti, potrebbero non corrispondere a quelli normali. Aggiungendo una sillaba iniziale a un ottonario, per esempio, non otteniamo un novenario; tuttavia, otteniamo un decasillabo aggiungendo una sillaba iniziale a un novenario.

Settenario

Il settenario, che si sposa benissimo con l'endecasillabo, di cui costituisce l'altro emistichio, finisce con l'accento in sesta sede. Come l'endecasillabo, può presentare diverse soluzioni ritmiche. Vediamo ancora il madrigale tassiano:

Qual | ru|già|da^o | qual | piàn|to
[accenti in terza e sesta sede]

quai | là|gri|me^è|ran | qué|le
[accenti in seconda, quarta e sesta sede]

Sopra i palcoscenici troviamo anche il doppio settenario (il cosiddetto verso martelliano, traduzione dell'alessandrino).

Ottonario

L'ottonario, che ha accenti fissi nelle sedi dispari e l'ultimo in settima sede, è particolarmente caro ai canti goliardici e carnascialeschi, ai proverbi e alle filastrocche:

Bibit hera bibit herus
bibit miles bibit clerus
bibit ille bibit illa
bibit servus cum ancilla
(*In taberna quando sumus*, dai *Carmina Burana*)⁶⁵

Giove (1,2).

⁶⁵ Ricordiamo che la tradizione dimostra la sua longevità nelle scurrili «Osterie» degli studenti (in ottonari naturalmente).

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.
(Lorenzo il Magnifico, *Il trionfo di Bacco e Arianna*)

Trenta dì conta novembre
con april, giugno e settembre;
di ventotto ce n'è uno,
tutti gli altri ne han trentuno.

L'accento metrico del verso, come si vede bene nell'ultimo esempio citato, (vv. 1 e 3), può non corrispondere con quello delle singole parole o delle espressioni: «conta», stando agli accenti prestabiliti, dovrebbe avere l'accento sulla sua seconda sillaba (con|tà), che rappresenta infatti la quinta dell'ottonario, mentre «ce n'è» (cé|ne) lo dovrebbe sostenere sulla sua prima sillaba, che rappresenta, anch'essa come la precedente, la quinta sede del verso. Ma queste discrepanze sono ammesse; anzi, nella monotonia dei versi pari, rappresentano un piacevole imprevisto.

Novenario

Il novenario è un verso con accenti fissi in seconda (o terza), quinta e ottava sede:

O | fà|ce | di | lù|na | ca|làn|te
(G. D'Annunzio)

Secondo Giovanni Pascoli, una parte della fortuna del novenario è dovuta all'influenza dell'incipit dei *Promessi sposi*: «Quel ramo del lago di Como»⁶⁶.

Decasillabo

Il decasillabo è un verso con accenti fissi in terza, sesta e nona sede.

Sof|fer|mà|ti | sul|l'à|ri|da | spón|da

⁶⁶ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 173.

(A. Manzoni, *Marzo 1821*)

Endecasillabo

Basti dire che l'endecasillabo è il verso della *Divina Commedia* e dell'*Orlando Furioso*, e anche del sonetto e, in compagnia del settenario, della canzone.

L'endecasillabo, che deve avere l'ultimo accento nella decima sede, è normalmente composto da undici sillabe, ma può contarne dieci, undici, dodici ...

Vediamo un endecasillabo tronco (Dante, *Inferno*, XX 78):

fino^a Governol, dove cade^in Po.

Dobbiamo notare che il *décasyllabe* francese – che si conclude con parola normalmente tronca, come sono quelle francesi, e dunque con accento in decima sede – equivale solo esteriormente al decasillabo italiano, essendo piuttosto un endecasillabo tronco.

Consideriamo ora i due endecasillabi sdruciolati che chiudono un'ottava del Poliziano (*Stanze*, I, ott. 63):

Ma poi che molta notte indarno spesono,
dolenti per tornarsi il cammin presono.

L'endecasillabo, che può avere tutti gli accenti nelle sedi pari – come nel primo verso della *Divina Commedia*, «Nel mezzo del cammin di nostra vita» –, permette diverse soluzioni ritmiche: è il verso più duttile. Solitamente viene diviso in due classi fondamentali: *a minore* e *a maggiore*.

L'endecasillabo *a minore* inizia appunto con una minore partizione del verso prima della cesura, con l'accento forte sulla quarta sede, come se si trattasse di un quinario seguito da un settenario:

Piantò le piante, ll e ddoppo disse: «Abbasta».

(G.G. Belli, *La creazzione der monno*)

In questo verso, tuttavia, potremmo pensare anche a insolita cesura dopo l'accento sull'ottava sede, la cui funzione è quella di rendere perentorio oltre, che brevissimo, l'«Abbasta» conclusivo.

Al contrario dell'endecasillabo *a minore* si comporta quello *a maggiore*, che, presentando l'accento forte sulla sesta sede, fa seguire il quinario

al settenario:

smorzeranno li lumi, l e bbona sera.
(G.G. Belli, *Er giorno der giudizio*)

Anche in questo verso, che come il precedente e il seguente è l'ultimo del sonetto a cui appartiene, la cadenza – in questo caso dell'*a maggiore* – non è certo casuale. Assai descrittiva e chiaramente mimetica, infatti, è l'accelerazione finale impressa al verso proprio dalla cesura, che concederà soltanto il breve spazio di un saluto.

Consideriamo ora la medesima conclusione *a maggiore* del sonetto *proemiale* del Canzoniere petrarchesco:

che quanto piace al mondo, è breve sogno.
(F. Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*)

Anche qui – dove sono le stesse lettere iniziali della cadenza finale a marcare la vicinanza dei due versi (*e, b-, s-*)⁶⁷ –, la cesura separa il primo emistichio dal secondo in maniera significativa: «quanto piace al mondo» è più vasto del «breve sogno». A riprova di ciò, ricordiamo che Monteverdi dette al verso corpo e misura coerenti, realizzando in musica la prima metà del verso attraverso un'immobile sequenza di valori lunghi, e consumando, poi, il «breve sogno» in un momento per dare una forma alla caducità dei desideri umani⁶⁸.

⁶⁷ Dunque: «*e bbona sera*» come «*è breve sogno*».

⁶⁸ C. Monteverdi, *Voi ch'ascoltate*, «a 5 voci con doi violini» (*Selva morale e spirituale*, 1640). Da notare che la realizzazione musicale del primo emistichio occupa sei misure invece dell'unica misura del secondo. I valori *lunghi* della notazione musicale, inoltre, come sa il musicista antico, sono – iconicamente parlando – valori *vuoti, bianchi*.

1. Interpretazione, specchio della scrittura

L'analisi del testo altrui 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

Considerando la letteratura, 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 primo dei testi consiste, per quanto ciò possa sembrare azzardato o scorretto, in una traduzione. Ma a tradurre è Carlo Fruttero e la sua versione è un'opera d'arte a sé stante. Altre giustificazioni troverete poi. Quanto alla letteratura da inseguire, è il medesimo Fruttero che, insieme all'inseparabile Lucentini, ci spiana la strada:

L'idea che non valesse la pena di imparare a scrivere se non per tentare di scrivere *Moby Dick* era ridicola e nociva, meglio questo accostamento alla letteratura, pragmatico, ragionevole, che non sboccava in lacrimosi fallimenti, non si lasciava dietro una scia di Melville mancati, ma promuoveva (era ora!) l'onesto artigianato come le analoghe scuole per elettrotecnici e stenodattilografe. D'accordo, c'era un po' troppa casalingheria in quelle facce soddisfatte, troppo tinello, troppo doppio garage, troppa coscienza dei propri limiti, troppa, come dire, normalità. Ma non ci immalinconivano forse anche di più le facce e le opere, segnate da salvose velleità, da sregolatezze inconcludenti, da una genialità superficiale o così tortuosa da confondersi con l'inettiludine?⁶⁹

⁶⁹ C. Fruttero & G. Lucentini, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2004, p. 6.

Il secondo dei testi, *Veglia* di Ungaretti, ci permette di entrare nel mondo della poesia, che abbiamo appena toccato parlando della versificazione.

La poesia, infine, ci apparirà come il regno speciale in cui le parole propendono significativamente 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. Tentiamo di illustrare il concetto quanto più sinteticamente ci è possibile, dicendo che, solo per il poeta, i termini *maiuscolo* e *MINUSCOLO* costituiscono due rompicapo.

Infine, si invitano tutti, anche *i più grandi* che non l'abbiano già fatto, alla lettura di due libri, *I Draghi locopei*, «che è appunto l'anagramma della frase “giochi di parole”» e *Calicanto* che restituisce «al lettore il diritto alla poesia, negato dalla specializzazione accademica quanto da una pratica scolastica spesso sentimentale e contenutistica»⁷⁰.

⁷⁰ 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.

2. 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 rabbrivire. 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 squame⁷¹.

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

⁷¹ 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.

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 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 wondering 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 scales⁷².

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 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

⁷² F. Brown, *Sentry*, in *The Fredric Brown Megapack*, pos. 5172, Wildside Press, 2013, ed. digitale.

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 te⁷³.

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

⁷³ 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.

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»⁷⁴.

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»⁷⁵.

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, 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

⁷⁴ C. Fruttero, Nota all'edizione tascabile Einaudi, p. VI.

⁷⁵ G. Turchetta, *Il punto di vista*, Laterza, 1999, p. 91.

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

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
migliaia 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 casa 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 Il⁷⁶.

L'utilizzazione scolastica del racconto

Abbiamo visto che il racconto di Brown rappresenta una felicissima sintesi di rilevanti questioni retoriche e letterarie, che vi appaiono condensate in pochi tratti. Si comprende bene come tale testo sia particolarmente adatto alla scuola: la sua brevità consente una visione d'insieme che è concessa normalmente soltanto alla poesia. Ciò permette di maneggiare facilmente una struttura narrativa comunque complessa e, nello stesso tempo, retoricamente sofisticata.

La *Sentinella*, inoltre, ci invita anche a discutere di morale e di storia, non solo contemporanee: a portata di mano una discussione sulla forma del tempo e, naturalmente, sull'alterità o la moltiplicazione dei punti di vista, senza contare una eventuale digressione sul genere letterario della SF.

Chiudiamo il cerchio immaginando che proprio nella traduzione in un'altra lingua questo racconto di un alieno sveli la sua natura più vera e significativa. Il che serve anche a difendere il commento che ne è stato fatto.

⁷⁶ 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.

3. *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...⁷⁷.

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 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.

⁷⁷ P.V. Mengaldo, *Giuseppe Ungaretti*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995, p. 387.

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 ...⁷⁸!

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.

⁷⁸ 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. Raimondi, *Tempi e immagini della letteratura*, Bruno Mondadori, p. 373). E perché mai «è da intendere» così e non altrimenti?

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 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 III⁷⁹. 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 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 rico-

⁷⁹ 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.

noscibile, 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 potranno tornare mai a noi, magari alterati e 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 più⁸⁰.

Montale, che fu toccato, anche lui non meno degli altri⁸¹, dal fascino della Tosca, sa, tuttavia, che «la mnemonicità di una lirica non è in sé indizio di valore o disvalore»⁸².

⁸⁰ E. Montale, *Tornare nella strada, Auto da fè*, 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).

⁸¹ 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 | malchiusate porte!» (vv. 8-9). Cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio, passim*.

⁸² 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»⁸³:

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 ...

CARCERIERE

Scrivete ...

CAVARADOSSI

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

E lucevan le stelle ...⁸⁴

⁸³ G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, p. 17.

⁸⁴ 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'assiolo* pascoliano: «Le stelle lucevano rare» (*Myrica*). 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.

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 ...*

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?*»⁸⁵.

⁸⁵ 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

Giacomo Puccini
(arr. McLearn)

Andante Lento appassionato molto
rit.

Andante Lento appassionato molto
rit.

5

p

E lu-ce-van ke stel-le e olcz-za-va-la ter-ra stre-dea l'usc-cio del

9

mf *mp*

lor-to eun pas-so sfio-ra-va la re-na En-tra-vael-la, fra-gran-te

v.s.

13 Cl.

me ca-dea fra la brac-cia

16

Oh! dol-ci ba-cio lan-gui-de ca rez-ze Men-tr'io fre men - te le bel_ le_

19

for-me dis-cio glia dai ve - li! Sva-ni per sem-preil so-gno mio d'a

22 **a tempo**

mo - re l'o-rae fug - gi - ta _____ e muo io di-spe - ra - to! e muo io di-spe

a tempo

27

ra - to! E non hoa-ma-to mai tan-to la vi - ta, tan-to la

30

vi - ta!_

[link all'esecuzione musicale]

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).

Ha partecipato al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, nel 2002 con *Frottole & altre storie*, e nel 2010 con un'«operina tascabile», *In ascolto di un Re*.

È autore dei testi dei Bruscelli poliziani del 2011 (*Zelindo il garibaldino*) e del 2012 (*Orfeo ed Euridice*).

Il presente libretto è preceduto da un'altra raccolta di appunti e riflessioni, anch'essa nata nelle aule scolastiche: *L'ombra di Piccarda. Appunti sul Paradiso dantesco*, Editrice DonChisciotte, San Quirico d'Orcia, 2012.

www.raffaelegiannettiblog.wordpress.com