

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



**DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE, FILOSOFICHE E DELLA
FORMAZIONE**

Corso di laurea in Scienze della Formazione Primaria

TESI DI LAUREA

in

Didattica della lingua italiana

**PIRANDELLO: LINGUA E GRAMMATICA NELLA
SCUOLA PRIMARIA.**

Relatore:

Prof.ssa Irene Chirico

Candidata:

Caterina Villani

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

Sommario

INTRODUZIONE.....	3
I.LA LINGUA DI PIRANDELLO	8
I.1 Pirandello e il dialetto.....	18
I.2 La lingua della poesia.....	21
I.3 La lingua della prosa	31
I.4 La lingua del teatro.....	37
II.LE NOVELLE DI PIRANDELLO	43
II.1 La narrativa di Pirandello.....	45
II.2 <i>Le Novelle per un anno</i>	49
II.2.1 Le tematiche	60
II.2.2 Il tema del doppio	68
II.2.3 Lo stile.....	70
III.IL MONDO DI CARTA DI LUIGI PIRANDELLO.....	72
III.1 <i>Mondo di carta</i> , notizie e contenuti.....	82
III.2 Analisi linguistica della novella <i>Mondo di carta</i>	87
III.2.1 Livello ortografico	98

III.2.2 Livello fonologico	99
III.2.3 Livello morfosintattico	99
III.2.4 Livello lessicale	102
III.2.5 Strato toscano.....	103
III.2.6 Strato regionale siciliano	104
III.2.7 Italiano neostandard (o medio) e italiano parlato/colloquiale.	105
IV.PIRANDELLO E L'EDUCAZIONE LINGUISTICA	107
IV.1 A mo' di premessa.....	107
IV.3 <i>Mondo di carta</i> : spunti linguistici per la scuola primaria .	118
IV.3.1 <i>Mondo di carta</i> : riflettere sulla formazione delle parole: il suffisso –oso	121
CONCLUSIONI.....	133
BIBLIOGRAFIA.....	135
SITOGRAFIA	140

INTRODUZIONE

Considerata la complessità delle tematiche affrontate nelle sue opere, mi sembra evidente il motivo per cui un autore come Luigi Pirandello non venga contemplato nelle programmazioni dei docenti di scuola primaria. L'intento del mio lavoro rappresenta, in questo senso, una vera e propria sfida: un tentativo di proporre anche ai lettori più piccoli e inesperti non solo i contenuti, ma anche la lingua – al pari dei contenuti non sempre di palese comprensibilità - del vibrante universo pirandelliano.

L'intera opera di Pirandello può essere definita come una finestra spalancata sulla realtà; una realtà, però, che lungi dall'essere coerente ed unitaria, è spesso contraddittoria e frammentata. L'unico modo per poterla rappresentare è quello di coglierne ogni sfaccettatura, di osservarla da ogni angolatura, attraverso un'adeguata conoscenza e comprensione dello strumento linguistico.

Al loro ingresso nella scuola primaria i bambini hanno già una rappresentazione interna del mondo che li circonda; e questa idea ha radici nelle esperienze regresse del bambino, interpretate sulla base di strutture logiche non ancora completamente evolute. Mentre l'adulto ha maggiori capacità di cogliere l'oggettività del mondo, per il bambino i confini tra realtà e fantasia, tra percezione ed immaginazione non sono sempre così netti; ne deriva una categorizzazione del mondo estremamente diversa da quella degli adulti: un universo parallelo in cui la comprensione della realtà si

interseca spesso con prospettive fantastiche e surreali. È compito della scuola fornire agli studenti strumenti di analisi e chiavi di lettura attraverso cui dare significato al mondo circostante, orientandosi nella complessità del reale. Proporre un testo di Pirandello a bambini di scuola primaria significa, innanzitutto, presentare loro un universo variegato di situazioni e di personaggi assimilabile al loro mondo: un intrecciarsi continuo di casi ed imprevisti, realtà e finzioni; un mondo anche comico, prima che umoristico, di cui ridere ma soprattutto su cui riflettere allo stesso tempo. Un mondo, quello pirandelliano, che sembra rispecchiare in qualche modo quello ampio e problematico dei bambini della società odierna, una società in cui le informazioni possono essere facilmente recuperate attraverso la rete, annullando completamente qualsiasi categoria di tempo e spazio, in cui si assiste ad una ristrutturazione continua della *forma mentis* e, di conseguenza, delle modalità di lettura e di interpretazione del reale; una società in cui i vissuti di ciascuno sono sempre più frammentati in una molteplicità di esperienze e i saperi sempre più tesi alla divisione e alla specializzazione.

Partendo da storie divertenti e di piacevole lettura, in cui si configurano condizioni paradossali, l'opera di Pirandello può diventare un mezzo di riflessione sulla frammentazione del reale, ma anche un tentativo di recupero dell'unità, attraverso l'esplorazione dei diversi punti di vista dei personaggi e delle diverse situazioni di vita proposte. Una riflessione che, se non potrà approdare alla metabolizzazione di una poetica tanto complessa, come quella

umoristica, dal momento che i bambini non hanno le capacità introspettive proprie dell'adulto, tuttavia potrà servire da impalcatura per il futuro. Così per esempio, nella lettura della novella *Mondo di carta*, tralasciando il più profondo dramma esistenziale di un uomo che nella metafora cartacea vede le sue certezze sgretolarsi e partendo dalla considerazione che quest'uomo si rifugia nei suoi libri perché la vita vera non lo soddisfa, risulterà meno difficoltoso operare riflessioni sul mondo circostante, sui suoi piaceri e dispiaceri.

La lingua di Pirandello è, dunque, la lingua del reale, della complessità, della modernità, della frammentazione dell'uomo. Una lingua che coglie ogni minimo particolare presente nella scena, tanto da farcela immaginare come se fosse davanti a noi. È una lingua scorrevole, dialogata, semplice, viva, piena di espressioni del parlato; una lingua che serve a comunicare emozioni, sentimenti, riflessioni; una lingua che riesce a dare anche il senso della concretezza e che, per questo motivo, ben si adatta ai bambini di scuola primaria, i quali non hanno ancora sviluppato una solida capacità di astrazione. In effetti, ciò che l'insegnante dovrebbe sempre tenere bene a mente è che lo studio di una lingua deve essere motivato da reali esigenze comunicative, che si esplicano anche nel comunicare la complessità del reale. La varietà di toni e di registri che l'autore utilizza, insieme ad una molteplicità di scelte lessicali può costituire l'humus su cui innestare percorsi di acquisizioni linguistiche basate sul testo.

Dal momento che la lingua e la poetica di Pirandello sono inscindibili e si rincorrono reciprocamente, nel senso che l'una è strumento dell'altra e viceversa, questo studio percorre un sentiero ibrido, mescolando ad un'analisi più propriamente linguistica e stilistica l'ampio e variegato repertorio tematico dell'opera pirandelliana.

Nel primo capitolo si analizza la lingua di Pirandello, prendendo in considerazione la formazione culturale dello scrittore e la sua presa di coscienza della fondamentale questione della lingua dell'epoca. Ci si sofferma sul rapporto intercorrente tra Pirandello e il dialetto, mettendo in luce l'uso che ne fa nelle sue opere, per poi incentrarsi specificamente sulla lingua della poesia, della prosa e del teatro, evidenziando gli elementi di continuità e di rottura.

Il secondo capitolo tratta delle *Novelle per un anno*. Partendo da una riflessione sul genere, si presenta, pertanto, l'opera nel suo complesso, descrivendone pubblicazioni, tematiche e stile, concentrandosi, in particolar modo, sulla mancanza di una cornice narrativa, di una struttura portante dell'intero corpus di novelle e sui pareri della critica in merito.

Nel terzo capitolo l'attenzione si posa su una novella in particolare, *Mondo di carta*, della quale si prende in esame la metafora pirandelliana della materia cartacea quale simbolo della fragilità e dell'incertezza della condizione umana, attraverso un excursus su

diverse opere che costituiscono il percorso avente come risultato la novella citata, analizzata anche sotto il profilo linguistico.

Il quarto ed ultimo capitolo, muovendo da un esame dell'insegnamento della grammatica nella scuola primaria, considerando i traguardi descritti dalle *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* del 2012, soffermandosi sull'importanza delle competenze lessicale e metalinguistica, raggiungibili soltanto attraverso l'attivazione di percorsi di riflessione linguistica, soprattutto se effettuati a partire dai testi, ipotizza un segmento di percorso didattico finalizzato all'arricchimento lessicale in termini di consapevolezza metalinguistica partendo proprio dal testo della novella *Mondo di carta*.

*A mia mamma,
senza la quale oggi
non sarei qui.*

I.LA LINGUA DI PIRANDELLO

*“Vogliono scrivere bello
coloro che non sanno scrivere bene”*

Nonostante la fama acquisita tra i suoi contemporanei, di scrittore scarsamente attento alle questioni formali sulla lingua, chiunque conosca i saggi linguistici di Pirandello, insieme alla sua formazione culturale, che documenta interessi glottologici e filologici che rimarranno una costante di tutte le sue opere, non può non riconoscere quanto, invece, gli furono cari questi temi, demolendo completamente l'immagine di uno scrittore disinteressato ai problemi linguistici e stilistici.¹ Fin dal 1890 Pirandello imputava alla nostra tradizione letteraria, di aver impedito “il libero sviluppo di una lingua”² e compreso la spontaneità di cui ha bisogno una prosa che esprima contenuti moderni e sia largamente fruibile. Se, da un lato, il parlato era ancora un arrotondamento dei diversi dialetti mescolati ad alcune forme libresche, dall'altro, certi libri contemporanei conoscevano soltanto una lingua consunta, desueta, anacronistica, da cui inevitabilmente era bandito il colore storico della prosa. Da qui, la cura dello scrittore nel promuovere la compattezza linguistica,

¹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

² L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973, p. 881.

corsivando dialettalismi e forestierismi, e nel rispondere prontamente alle innovazioni dell'italiano parlato in via di sviluppo, eliminando arcaismi lessicali, morfosintattici e fonetici nel corso delle successive uscite a stampa delle varie opere.

Fin da *Arte e coscienza d'oggi*, un saggio del 1893, per Pirandello il moderno evoca un sogno angoscioso, un luogo di battaglia tra voci discordanti e non ricomponibili, terreno di scontro tra sentimento e ragione; per cui l'autore non può più rappresentare l'armonia del carattere e della raffigurazione, come faceva il poeta epico, ma da *umorista*, deve fare i conti con una realtà incongruente e contraddittoria, impegnarsi in analisi sdoppiate "tra il calore della partecipazione sentimentale e il freddo dello straniamento riflessivo".³ L'umorismo pirandelliano rappresenta il momento cruciale di ripensamento teorico e sistemazione del pensiero dell'autore; lo scrittore scopre una realtà fittizia radicata su contrasti e relatività, in cui le immagini "anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo di immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate".⁴ L'arte pirandelliana si biforca in direzioni contrapposte: al primo sentimento di disapprovazione che si prova guardando una vecchietta vestita con abiti troppo giovanili, ne fa seguito subito un

³ AA. VV., *Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale, Agrigento, Mursia, 1993, p. 76.

⁴ G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p. 216.

altro contrario, di compatimento, se si considera che lei lo fa soltanto per tenersi stretto il marito più giovane. È questo l'umorismo in tutta la sua essenza, quello che lo scrittore chiama il *sentimento del contrario*, che nasce da una riflessione certamente proveniente dalla ragione, ma non sganciata dalla fantasia e fusa con l'intuizione, che gira intorno al primo sentimento, lo sostanzia. Due sentimenti che si oppongono e si implicano a vicenda e di conseguenza due toni del linguaggio, che insieme si richiamano e si respingono e che danno luogo ad una forma linguistica inusitata, tortuosa, movimentata, fuori dagli schemi astratti della stilistica, ma dentro le esigenze, tutt'altro che lineari, della vita. Una poetica di questo genere non può che manifestarsi nello scontro di tonalità varie e servirsi del più vivace, spontaneo e immediato movimento della lingua in cui la forma si crea volta per volta, avvalendosi di bizzarre tessiture della pagina, metanarratività e delle più svariate digressioni;⁵ negando l'arte tradizionale, ancora troppo legata a norme linguistiche ormai superate. "Vogliono scrivere bello coloro che non sanno scrivere bene"⁶: "si innamorano, costoro, della parola rilucente, agghindata, come fanno nel mondo di Platone gli spiriti volgari che si scelgono, prima di tornare sulla terra, le vite più appariscenti, più chiassose; solo Ulisse, racconta il filosofo ateniese nel mito di Er, si va a prendere la vita di un uomo comune, quella che tutti gli altri avevano appositamente

⁵ A. R. Pupino, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 143.

⁶ L. Pirandello, *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1952, p. 222.

lasciato in disparte”.⁷ Lo stesso fa Pirandello; non è la parola nuova che lo interessa, ma quella più consona a rendere vivo il sentimento, cercandola dovunque, anche tra quelle inusitate e fuori moda, rimodernandole, aggiustandole al punto anche da fargli assumere un significato diverso, magari nuovo. C’è, allo stesso tempo, oggettività e soggettività nella sua lingua; la prima nasce dal sostrato della sua formazione, dei suoi studi intorno ai classici antichi e a quelli moderni, Foscolo, Carducci, Pascoli, D’Annunzio, Verga, Capuana; dalle sue origini e dalla moda del tempo che lo portano a guardare alla sua terra, arricchendo le sue opere di idiotismi siciliani; la seconda che si manifesta proprio nella ricerca spropositata della parola più appropriata, nella frase svelta, concitata, nel periodo breve che dia la sensazione del movimento con le sue interruzioni e le sue riprese, nella tendenza al discorso diretto. Uno sforzo che lo scrittore compie, per piegare una lingua convenzionale al suo genio creatore, per elevarla ad una sfera più alta, intima, senza tuttavia farla uscire dall’orbita istituzionale; uno sforzo che richiede fatica e uno spirito non asservito al conformismo letterario: Pirandello cerca, fruga, estrae, smussa, incastra, senza tener conto dei giudizi più o meno validi delle tante accademie della crusca, con l’occhio rivolto solo all’effetto che ne deve venir fuori. Egli tenta di dar vita ad una forma che dia movimento all’immagine, che non abbia il tempo di consolidarsi per non cadere nella staticità; lo fa nel teatro, introducendo un dialogo vero, che lungi dall’essere stilizzato e perciò

⁷ F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1962, p. 29.

freddo, sia caldo e saltellante, che abbia tutti i difetti propri della vita, la discontinuità, la tortuosità, le interruzioni brusche, ma anche i suoi pregi, come l'effervescenza, il palpito; lo fa nella poesia, nel romanzo, nella novella, adottando uno stile libero, che ben si adatta all'irrequietezza dell'animo umano, e un procedimento dinamico, per cui le scene si susseguono l'una dopo l'altra senza sosta, quasi fossero simultanee, rendendo il discorso leggero, svelto, riducendolo addirittura a dei monosillabi o esclamazioni che esprimono tutto uno stato d'animo, il suo cruccio, la sua delusione. Un dramma linguistico, quello di Pirandello, che riflette in pieno il dramma della realtà, dell'essere nella sua universalità, della vita, che rinchiusa dentro una forma precostituita muore, ma che abbandonata a sé stessa non vive.⁸

Lo stile dello scrittore si basa su alcuni elementi cruciali per la sua visione della lingua intesa come strumento dell'espressione artistica, che sono: la *scelta stilistica*, la *spontaneità*, la *lingua parlata*, la *dialettalità* e la *questione della lingua*. Prima di tutto bisogna constatare che Pirandello non si è mai impegnato in considerazioni o discussioni astratte e puramente teoriche sulla nozione della stilistica e dello stile, anzi, se ne è sempre allontanato senza indugio, dirigendosi, invece, verso lo stile individuale dello scrittore, verso il lato pragmatico del lavoro artistico; anche quando parla di concetti generali, egli li avvicina di solito ai problemi concreti, proponendo delle soluzioni di ordine più pratico che teorico. Così, per esempio, il problema della scelta spontanea, fondamentale per la stilistica

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 167-170.

moderna, viene ridotto dall'autore alle dimensioni italiane della scelta che lo scrittore deve compiere tra la lingua regionale parlata e viva, e la lingua sovraregionale scritta ma non viva. Il problema della scelta stilistica viene così strettamente collegato con l'importantissima questione della lingua e con la cosiddetta dialettalità. Egli ammette quindi la divisione, ormai generalmente accettata, tra la lingua, come sistema strutturato dei segni linguistici, e lo stile, come realizzazione concreta della lingua attraverso la combinazione dei suoi elementi costitutivi, la loro attualizzazione nell'atto concreto della comunicazione. "La lingua è conoscenza, è oggettivazione, e i suoi elementi costitutivi non son fatti per l'individuale, ma per l'universale";⁹ allo scrittore appartiene il compito di "cavar dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile".¹⁰ È l'autore che plasma le parole, riconducendole da una generica astrazione ad un valore concreto e alle dimensioni reali della vita; e lo fa attraverso la scelta, che consiste nel trovare l'unico e giusto modo per esprimere una data realtà. Questa spontaneità estrema della scelta stilistica eclissa lo stile dello scrittore, che finisce per non esistere, se non attraverso i suoi personaggi, ognuno dei quali ha un suo stile personale, unico e solo possibile. La spontaneità della scelta degli usi linguistici, delle forme, diventa condizione indispensabile per la connessione dell'arte alla vita; in questo modo viene respinta ogni forma di sottomissione alla tradizione linguistica, letteraria, estetica, ai modelli preesistenti, perché vincola la creazione artistica libera, l'individualità, il carattere

⁹ L. Pirandello, *Saggi*, cit., p. 53.

¹⁰ *Ibidem*.

proprio, riducendo l'opera ad essere "cosa scritta e non viva".¹¹ Ma quale lingua utilizzare, nelle condizioni sociolinguistiche italiane dell'epoca? Pirandello non ha dubbi: la lingua parlata, quella che si identificava con la realizzazione regionale, spontanea, non controllata da qualsiasi modello di imitazione, lingua che esiste per esprimere le cose e non solo per realizzare le sue forme. Una lingua media, di uso funzionale e comunicativo, che nelle condizioni concrete dell'epoca si riduceva al registro medio dialettale; da non confondere con la parlata locale, quindi ad un sovradialetto regionale, e cioè, per dirla con le parole dello scrittore:

così detto *dialetto borghese* [...] che, con qualche goffaggine, appena appena arrotondato, diventa lingua italiana, cioè quella certa lingua italiana parlata comunemente, e forse non soltanto dagli incolti, in Italia".¹²

Nell'opera di Pirandello si possono osservare alcune costanti presenti ai diversi livelli della lingua.¹³

Lo strato letterario può essere documentato, a livello ortografico, da forme non univerbate : *glie lo, su le*; l'uso della *j* in *bujo, vojaltri, jersera*; sul versante fonologico, da varianti quali *maraviglia, imagine, gittare*.

A livello morfo-sintattico sono da segnalare

¹¹ Ivi, p. 983.

¹² L. Pirandello, *Liola*, Roma, Formiggini, 1917, p. VII.

¹³ Tutti gli esempi sono attinti dalla novella *L'amica delle mogli*, esemplificata da Sgroi in *La lingua del teatro tra D'Annunzio e Pirandello*, a cura di L. Melosi e D. Poli, Macerata, Eum, 2007, pp. 173-210.

il *non* pleonastico (vado a vedere se *non* si è svegliata);

la cancellazione di *che* nelle completeive: ‘Pareva [*che*] stesse ad aspettare ... non so ...’

l’infinito narrativo: ‘Ah, certo, *a pensare* che è ancora lì ...’

l’uso di forme verbali come *denunzii*, *sieno*, *dové*, *tôrre*; dell’aggettivo *veruno*; del pronome soggetto maschile singolare *questi*; di avverbi e congiunzioni desueti, come *dacché*, *finanche*, *vieppiù*.

la saldezza del congiuntivo anche nei casi in cui nell’italiano medio sia soppiantato dall’indicativo, come con le completeive, le relative restrittive, i periodi ipotetici controfattuali: “Mi sembra strano appunto che lei l’abbia fatto”, “E io non so più, ora, davvero, non so più come debba fare qua ... quello che debba fare”, “Se me l’avesse consigliato lui, forse ci sarei rimasta”;

il sistema dei pronomi personali di terza persona a due componenti: *egli* / *ella* (anaforico) e *lui* / *lei* (deittico, enfatico): “le nostre mogli temono che *ella* [Marta] voglia bene più all’una che all’altra”.

Per quanto riguarda la punteggiatura è da evidenziare un uso spesso opposto rispetto a quello odierno. La virgola è infatti adoperata prima delle completeive e prima delle relative restrittive, oppure (modernamente) separa il soggetto (specie se lungo: virgola tematica e non sintattica) e l’oggetto dal predicato: “E lei non capisce, che ciò

che ne penso adesso, invece, viene ad essere peggio, tanto peggio per me?”, “dico però che se qualcuno c’è, che l’abbia detto o pensato, è bene che se lo levi dalla testa”, “Tutto l’atto – brevissimo – di poche parole e di molte pause lentissime, consisterà di ciò che potrà indovinarsi della morte di Elena nell’altra camera”.

Ancora più marcato è l’uso del punto e virgola, che isola il soggetto, seguito da più dipendenti, rispetto al predicato: “Paolo, tolto da più d’un mese ai suoi libri, costretto a dare importanza a tante cose, alle quali gli pareva non avrebbe potuto mai darne; s’era già stancato, e guardava sulla via, pensando”.

La complessa stratificazione del lessico pirandelliano è stata analizzata da Stussi in una delle prime novelle, *Il fumo*, nel cui tessuto linguistico, accanto all’elemento dialettale usato espressivamente (per esempio *calcheroni*, che è il siciliano *carcaruni*, cioè ‘fornaci per fondere lo zolfo grezzo’), compaiono toscanismi di diversa matrice, o dell’uso letterario (*balziculi* ‘balzi con ricaduta sulle gambe posteriori e sulle natiche’), o di aree periferiche della Toscana (*giornelli* ‘vassoi per trasportare calcina’, originariamente senese), ma anche alcuni regionalismi involontari (*lungo* ‘alto’, *corto* ‘basso’ ect).

Nel lessico particolarmente composito della novella *La giara*, sono presenti termini interessanti come *badessa*, con riferimento non all’italiano ‘madre superiora’, ma al siciliano *figghia bbatissa* ‘bambina bella e paffuta’. Accanto a termini di marca letteraria come *conciabrocche* e *raggiornato*, di uso già dantesco, compaiono parole

italiane influenzate semanticamente dal dialetto, come *favata* ‘semina delle fave’, o sicilianismi come *incignata* ‘usata per la prima volta’.

I.1 Pirandello e il dialetto

La questione della lingua in Italia rappresenta il nodo problematico di tutta la poetica pirandelliana. Più di un critico ha giustamente rilevato quanto la tradizione letteraria abbia influenzato e alimentato la prassi scrittoria dell’autore, specie nelle poesie e nelle novelle, e quanto Pirandello artista sia strettamente legato a Pirandello filologo. Eppure egli stesso, fin dal 1890, aveva denunciato il freno e il peso imposti dalla tradizione letteraria:

se letteratura, o meglio, tradizione letteraria ha mai fatto impedimento al libero sviluppo di una lingua, questa più di ogni altra è l’italiana. Dirò di più, la lingua nostra, che a volerla cercare, non si saprebbe dove trovarla, in realtà non esiste che nell’opera scritta soltanto... I letterati non conoscono altra lingua che quella dei libri; mentre gl’illetterati continuano a parlare quella a cui sono abituati, la provinciale: ossia i vari dialetti natali.¹⁴

Dunque, un circolo vizioso: la letteratura contro la lingua e la lingua contro la letteratura. E se nelle grandi città si parla il dialetto, quale sarà la lingua di conversazione tra due persone appartenenti ad aree geografiche diverse?

¹⁴ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit., p. 879.

Sentiranno il bisogno di appigliarsi ad una favella comune, alla nazionale... ma dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana?... e il siciliano e il piemontese messi insieme a parlare, non faranno altro che arrotondare alla meglio i loro dialetti, lasciando a ciascuno il proprio stampo sintattico, e fiorettando qua e là questa che vuol esser la lingua italiana *parlata* in Italia delle reminiscenze di questo o di quel libro letto. [...] Poiché la gran faccenda dovrebbe essere quella di fermare questo immenso ondeggiamento della forma, del significato della parola, del valore delle espressioni; di promuovere l'unità della lingua.¹⁵

È forte il bisogno di una lingua nuova, di mediazione culturale, a cui possano accedere i letterati così come i dialettofoni. Ed ecco che all'interno della lingua letteraria si fa breccia uno spazio per il dialetto, che riflette la volontà di Pirandello di mutuare dal parlato scorrevolezza e vivacità, espressività e comunicatività, elementi cardine intorno ai quali ruota la dialettalità dello scrittore. Ma non è nell'uso del dialetto la risoluzione del problema della lingua da utilizzare; l'autore respinge le due opposte discendenze di scrittori: da un lato i letterati che rappresentavano uno stile di cose, per i quali la parola non vale che per esprimere la cosa e l'unico mezzo a disposizione per farlo è il dialetto; dall'altro quelli che rappresentavano uno stile di parole, eccessivamente ligio allo spirito di imitazione delle forme classiche, per i quali la cosa vale soprattutto per come è detta. L'elemento regionale, siciliano e non, per lo più, ma non esclusivamente lessicale, serve a denotare momenti, oggetti e nozioni della vita paesana e rurale regionale, per i quali il termine in lingua non rende, efficacemente e con fedeltà la specifica natura della

¹⁵ Ivi, p. 880.

cosa o dell'azione proprie di quell'ambiente. Pirandello cerca nel dialetto della sua terra quel linguaggio intimo, casalingo, di cui uno scrittore umorista non può assolutamente fare a meno. Ma la parlata siciliana, debitamente strutturata, rappresenta soltanto una tappa obbligata dell'arte pirandelliana, con il fine di adottare uno stile che assorbendo in sé il succo di tutti i dialetti, li risolve in una forma superiore. Diversamente da Verga, che penetra dall'interno il dialetto siciliano, acquisendo una lingua che risponde pienamente alla sua terra, Pirandello ne resta fuori: se vi entra è solo momentaneamente e col cuore rivolto ad un paese lontano, senza denominazione né confini.¹⁶ “Gli elementi regionali vengono assunti, con la giusta cautela, ogni qualvolta l'autore lo ritenga opportuno, ricorrendo alla corsivizzazione, alla virgolettazione o anche alla glossa, intesa come nota esplicativa del termine regionale adoperato, tutte le volte che, in base alla sua sensibilità filologica, non è prevista per quell'elemento la possibilità di promozione a lingua”.¹⁷ L'operazione linguistica dello scrittore agrigentino rifiuta soluzioni squisitamente dialettali e mira alla sintesi tra la lingua della tradizione, purchè questa si muova programmaticamente nella direzione del parlato, e il recupero delle tradizioni locali, di una dialettalità dignitosa, matura e consolidata. Ma se l'accostamento al dialetto siciliano è soltanto un momento di passaggio, che cosa resta della Sicilia nello stile di Pirandello? Il fremito, il nervosismo dei Siciliani che si ripercuote sul loro linguaggio, a scatti, convulso, che ricorre alla gestualità per

¹⁶ Cfr. F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, cit., p. 118.

¹⁷ M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 171.

completarsi; e allora la sveltezza, la mobilità, la vivacità, le costruzioni tortuose che caratterizzano il suo stile rappresentano il debito che lo scrittore ha nei confronti della sua terra.

I.2 La lingua della poesia

È risaputo che la produzione letteraria di Pirandello si dirama in ben cinque direzioni: poesia, novella, romanzo, teatro e saggistica. È proprio ai versi che l'autore affida i suoi esordi letterari; un universo poetico intriso di sogni, illusioni giovanili, ansie, ire, malinconie, battaglie; un'isola di certo minore rispetto al novelliere, romanziere e drammaturgo, ma non meno ricca di temi e spunti che attraversano tutta l'opera pirandelliana, accomunando non soltanto testi scritti in periodi notevolmente diversi, ma anche testi appartenenti a generi assolutamente distinti e fortemente divaricati.

Nelle poesie giovanili riecheggia il corredo delle letture fatte, dei classici studiati, delle lezioni ascoltate a Palermo, al liceo, e a Roma, all'università. Non si è ancora formata in lui la concezione della vita, ma la poetica dell'umorismo è già presente prima ancora che l'autore la teorizzi, nel tono, nelle spiccate variazioni del motivo sentimentale, nella riflessione in cui si affievolisce il sentimento. Vale la pena distinguere, quindi, i prelievi e i riecheggiamenti meccanici, frutto della sua formazione culturale, dalle più complesse riformulazioni di temi e immagini. Al gradino più basso si possono collocare un paio di

citazioni dantesche presenti nella prima raccolta di poesie, *Mal giocondo*: “Alcina, fata crudele e diversa” (*Romanzi*, IX.53)¹⁸ e “Bianche colombe, di desio nutrite” (*Momentanee*, III.12);¹⁹ o la ripresa di uno stilema leopardiano (“Lieta no, ma sicura / Dall’antico dolor”)²⁰ che, più in generale, fa pensare alla comune prospettiva pessimistica: “latte no, ma fiele / sugger ci dette già nell’età nova, / genitrice di vittime, Cibele” (*Romanzi*, VIII. 3-5).²¹ Ancora più forte e articolato è l’accostamento al Carducci in uno dei suoi primissimi componimenti, *Alberi soli*, in cui la situazione è la stessa di *Davanti San Guido*:

O castagni del bosco, un altro cielo
tutto di foglie tremule tessuto
voi, snelli e dritti sul cinereo stelo,
formate sul mio capo: ognun di voi
presso l’altro cresciuto,
come sia triste ignora e quanto annoj,
vedersi solo, sentirsi sperduto...
Fra voi ripenso a tre alberetti grammi
che, traversando la maremma in treno,
vidi una notte. Bassa, dietro un velo

¹⁸ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit.

¹⁹ Ivi.

²⁰ G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1994, p. 152.

²¹ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit.

di nebbia, era la luna. I loro rami
congiunti avean quegli alberi e la trista
sorte d'essere nati in quel terreno:
si tenean compagnia fra loro stretti,
lì, come tre vecchietti;
e pareva che volessero la vista
sfuggir 'un altro alberetto lontano
un buon tratto da loro e solo solo.
Tendeva questo invano
I rami verso i tre fra loro uniti;
e chi sa quanti uccelli aveano il volo
da questo a quelli spiccato a recare
querele amare e inviti...²²

Ai *cipressetti* di Carducci corrispondono gli *alberetti* di Pirandello, anch'essi scorti *traversando la maremma in treno*. Ma le altre immagini sono specularmente contrapposte: alla virile malinconia del Carducci, dietro la quale si cela una forte carica vitale, si oppone la desolata percezione, in Pirandello, di un mondo ostile ed estraneo. Ai *giganti giovinetti* corrispondono *tre vecchietti*, all' *allegro garrire* dei passerì le *querele amare* degli uccelli che volano da un albero all'altro; la visione edenica carducciana di un mondo sereno, almeno

²² Ivi.

per piante ed animali, è rovesciata in quella di un ambiente ingrato, nel quale ciò che accomuna gli alberi è *la trista sorte di essere nati in quel terreno*. I riscontri sono troppi per essere spiegati sulla base di un puro gioco intertestuale; viene da pensare, piuttosto, che l'autore consideri ormai superata la fase carducciana e voglia marcare la definitiva presa di distanza dal poeta, "rifacendo il verso ad uno dei suoi componimenti più rappresentativi".²³

Ancora più palese, l'impronta del Foscolo:

O conscio mare, in te, cui la riviera

agrigentina in lieve seno abbraccia,

mar che mi desti primo

lo stupor de le grandi

visioni serene, ecco, io mi caccio.²⁴

Il Foscolo, nato in terra greca, a Zacinto, pensa di derivare da essa le corde eolie per cantare la sua donna, l'età eroica e sublime dei tempi antichi; Pirandello, giovane e tutto preso dalla sua nascita in una città che porta, indelebili, i segni della civiltà greca, pensa di fare altrettanto. Ciò che deriverà da questo suo interesse per la Grecia, non sarà, sull'esempio foscoliano, l'accento poetico, ma il motivo

²³ AA. VV., *Pirandello e la lingua*, cit., p. 53.

²⁴ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit.

dialettico, quello che i tragici e i commediografi avevano sperimentato e messo a fuoco nelle loro opere.²⁵

Fin dagli esordi, egli non vuol essere un poeta tradizionale. E lo dichiara apertamente nella sezione *Allegre* di *Mal Giocondo*:

Mi ronzano intorno a le orecchie,
nel tedio, con suono confuso,
sì come uno sciame di pecchie,
le vecchie,
parole sconciate da l'uso.²⁶

E ancora:

Gli amor della terra ed i vani
piaceri, le glorie ed i mali,
pagani cristiani nostrani
estrani
poeti (e son morti immortali)
han detto già tutto [...]
E nulla più a dire or ci resta.²⁷

Una critica radicale non soltanto nei confronti di una tradizione troppo aulica e formalistica, ma anche verso i temi ispiratori; il rifiuto

²⁵ Cfr. F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, cit., pp. 94-95.

²⁶ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit.

²⁷ Ivi.

della mitologia romantica, il bisogno di misurarsi con la realtà quotidiana, di farsi carico della disarmonia del mondo e delle contraddizioni del proprio io. Maturano questi temi insieme a lui; all'età della fantasia subentra quella della ragione; al giovane che canta, ancora imbevuto degli studi scolastici, della retorica dell'epoca, delle letture ottocentesche, si sostituisce l'uomo, che non vuole essere il poeta che gioca con il suo strumento, sperimentandone le potenzialità espressive.

Nell'ultima raccolta di poesie, *Zampogna*, Pirandello ritorna in terra siciliana; i suoi versi sono intrisi di ragionamento, di un senso consapevolmente critico, umoristico della visione del mondo, che non consente più di guardare alla natura in maniera pacifica, suggestiva o allusiva, sulla scia del fanciullino di Pascoli.

Casa romita in mezzo alla natia
campagna, aerea qui su l'altipiano
d'azzurre argille, a cui somnesso in via
fervor di spume il mare aspro africano
te sempre vedo...²⁸

Ma dopo:

Il gelso? Non c'è più. C'è solo il masso
tigrato, ov'io sedea, nascosto, all'ombra.²⁹

²⁸ Ivi.

Se in un primo momento ci si lascia ingannare, pensando che il poeta stia ricordando, in maniera romantica, il tempo felice di un'infanzia mitica, ecco che il senso della realtà, l'io indagatore e riflessivo finisce col prevalere sull'illusoria dolcezza della memoria, spezza il canto un controcanto tutto riflessivo; da un lato il ricordo, dall'altro l'osservazione; da un lato la poesia, dall'altro Pirandello.

Uno dei tratti specifici, che spicca su tutti gli altri ed anzi, li sussume, nelle diverse raccolte di poesie, consiste nell'attingere risorse dall'oralità, servendosi di quattro principali elementi: presenza del discorso diretto; allocutività; uso dei connettivi; lessico quotidiano e familiare.

Fin da *Mal giocondo* Pirandello si mostra sensibile alle potenzialità espressive del discorso diretto, agganciandosi, più o meno consapevolmente, ad una certa tradizione di poesia colloquiale e prosaicizzante che aveva avuto il suo iniziatore in Vittorio Betteloni, quasi un trentennio prima. Nella maggior parte dei casi, il discorso diretto viene utilizzato per mimetizzare un tono comico, se non macchiettistico. Così, in *Mal Giocondo, Allegre*, IX. 15 – 16, la zia di una quarantenne rimprosciuttita e in cerca di marito chiede al poeta: “Quanti anni le dai? / non n'ha ventitrè ancora”.³⁰ Altre volte esso riproduce le schermaglie fra innamorati: in *Fuori Chiave, Melbthal*, Else accetta di accompagnare il poeta in un bosco al patto “che d'amore, lassù, / noi non si parli affatto”; il compagno le bacia una

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ivi.*

mano e la ragazza scuote la testa: “[...] Cominci male!... / Se fai così... su, andiamo. / Ricordati: io non t’amo / più – passato il viale”.³¹ Ma anche qui Pirandello, lungi dall’essere sentimentale, è quanto mai ironico; Else non si fa troppo pregare e i due, giunti nel bosco, siedono “all’ombra. Ah, il patto / fu mantenuto appieno. / D’amor, sen contro seno, / noi non parlammo affatto”.³²

Il grado di allocutività, intesa come il “richiamo esplicito ad un destinatario che se non è presente realmente viene però supposto come tale”,³³ nelle poesie di Pirandello è molto alto. Al di là delle allocuzioni, che, più che accostarsi ai modi dell’oralità, si risolvono nell’alveo del linguaggio poetico tradizionale, come quelle rivolte ad un destinatario ideale, mitologico e storico, ad un concetto astratto o un essere inanimato, muniti del tratto animato, ad un destinatario reale o verosimile; al di là di certi mutamenti di prospettiva, pur sempre tradizionali, che si realizzano passando dalla terza alla prima persona, è possibile indicare qualcosa di più significativo: prima di tutto, la presenza di un destinatario collettivo quando non ci sia un destinatario puntuale, proprio come avviene nel discorso comune, in cui ci si figura uno o più interlocutori, una sorta di proiezione di chi parla, legata alla funzione prettamente dialogica e comunicativa della lingua. È quel che accade col *buona gente* in *Mal giocondo, Triste*, VIII.30 “*Buona gente*, fermatevi un istante / sotto la mia finestra, e udite,

³¹ Ivi.

³² *Ibidem*.

³³ P. D’Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990, p. 31.

udite”.³⁴ Particolare interesse destano anche quegli allocutivi emessi in assenza di un destinatario dichiarato, per cui la struttura dialogica della poesia si ricava soltanto da fatti grammaticali (accordo del verbo). Così, in una poesia di *Fuori chiave, Richiesta d’un tendone*, Pirandello si rivolge ad un pubblico imprecisato: “Zitti, zitti, affrettatevi, tirate / un tendone, un tendon, per carità”.³⁵

La presenza di connettivi tipici dell’oralità è abbastanza largamente distribuita nella poesia di Pirandello. Ma più che la quantità, conta la loro funzionalità; vengono, infatti, adoperati non soltanto per riprodurre le movenze del parlato, ma soprattutto per sottolineare gli snodi argomentativi. Tra i connettivi più interessanti vanno menzionati quelli che implicano un commento, una precisazione di un’affermazione appena fatta (“da qui – *dico* – da qui presi la via” *Zampogna, Ritorno*, I.8),³⁶ quelli che anticipano un’obiezione di un interlocutore immaginario, concedendogli qualcosa (“Era, *non nego*, risparmio di vista” *Fuori chiave, Richiesta d’un tendone*, 7; “Era un inganno / dei sensi, *certo*” *Mal giocondo, Romanzi*, II.60).³⁷ Meno legati ai modi dell’argomentazione sono altri connettivi, che esprimono o accentuano particolari caratteristiche del discorso orale: la reticenza (“frullar fai tutto il mondo per la testa / *così e così* / la notte e il dì” *Mal giocondo, Allegre*, V.3-4),³⁸ l’enfasi (“è stanco, e

³⁴ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit.

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

³⁷ Ivi.

³⁸ Ivi.

come no?” *Zampogna, L’asinello*, 3-5),³⁹ l’incertezza (“Ma, *chi sa*, forse il regno troverò” *Fuori chiave, Preludio di partenza*, 17),⁴⁰ la reattività (“*Eh via*, non le piace davvero / per alcun tempo così lo Stato, oziando, servire / e per razza e per latte?” *Laòmache*, III.16-22),⁴¹ la ridondanza (“Ma il pastore si leva, *ecco*, e per nome / le chiama e le raduna” *Zampogna, L’intrusa*, II.25).⁴²

La ricerca di un lessico non marcato in senso tradizionalmente poetico può considerarsi una costante di Pirandello, fin da *Mal giocondo*. Alcuni residui aulici, che persistono nella prima raccolta, saranno eliminati in seguito. Nella lirica proemiale, a *L’Eletta*, si allude al telegrafo secondo modi di gusto del tutto classicistico: “l’umana fraterna parola / per metalliche *fila* trascorre” (35-36);⁴³ ma in *Fuori chiave, Ritorno*, II.17 ss. si parla di *fili telegrafici*, con passaggio dal generico allo specifico e nella morfologia, la sostituzione di fili a fila. Anche in *Elegie Renane*, il momento di massimo allineamento al Carducci, si scovano alcuni elementi realistici, come il neologismo *pattinatori*, non sostituito da perifrasi (“io seguo sul terso, sfuggevole piano di ghiaccio / la fuga degli accolti *pattinatori* in festa” *Elegie renane*, V.7-8).⁴⁴ Altre volte il lessico umile o realistico ha la funzione di dissacrazione ironica. In

³⁹ Ivi.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Ivi.

⁴² Ivi.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Ivi.

Mal giocondo, Triste, V.58-62 l'autore se la prende con la decadenza dei romani del suo tempo, in particolare dei poeti:

Mi duol che Roma non sia più pagana,
però che fra codesta genterella
ogni dì più diveniente nana,
alcun non v'è che in una manatella
di buoni versi sappia ora cantarmi.⁴⁵

Gli elementi 'alti' (prima di tutto lo stesso argomento letterario, poi la causale introdotta da *però che*, *alcun* per nessuno e *v'è* per c'è) collidono con elementi tipicamente 'bassi': *genterella*, *nana* e *manatella*.

I.3 La lingua della prosa

La lingua delle novelle e dei romanzi di Pirandello rappresenta il riflesso delle osservazioni inserite dall'autore nei suoi *Saggi*. Egli si scaglia polemicamente contro quelle forme letterarie dell'epoca, basate sulla lingua della tradizione, messa sul piedistallo, puro oggetto di studio e di ammirazione, incapaci, a suo parere, di rendere in maniera fedele ed immediata il sentimento umano, travestendolo nei modi più disparati; sostenendo che quel tipo di prosa "non è viva, non è

⁴⁵ Ivi.

amabile; gli manca ciò che solamente può darle anima: la spontaneità".⁴⁶ Il suo ideale artistico è quello di una prosa moderna che si avvicini alla lingua parlata, reale, che non si vincoli alla tradizione aulica, pena la mancanza di libertà d'espressione. La lingua togata, con la sua oggettività, le sue regole da rispettare ad ogni costo, impaccia il pensiero, lo costringe a seguire strade già segnate, lo standardizza; di contro, la lingua reale offre al pensiero la possibilità di esprimersi in una gamma più vasta, con mezzi più maneggevoli e perciò più idonei a rappresentare i moti dell'animo umano.⁴⁷ Nessun modello da seguire o imitare:

Ogni forma dev'essere né antica, né moderna, ma *unica*, quella cioè che è propria di ogni opera d'arte e non può essere altra, né di altre opere.⁴⁸

Per aderire alla realtà della vita la prosa deve essere fluente, sempre nuova, ravvivata dai dialetti, varia, ricca, funzionale, movimentata, duttile, fresca, scoppiettante, incurante delle barriere della retorica e per nulla ossequiosa della purità accademica. Via la tradizione, quindi, ma via anche la lingua di Verga e Capuana, completamente piegata al dialetto siciliano e quella di D'Annunzio, poco idonea ad esprimere i travagli del pensiero. Una lingua nuova, che Pirandello deve costruire da sé. Data la variegatura del linguaggio e dello stile pirandelliani, ciò che possiamo cercare di individuare nella prosa dello scrittore sono le costanti; prima di tutto, e soprattutto, la tendenza al dialogo, la

⁴⁶ *I classici contemporanei italiani*, vol. VI, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 852.

⁴⁷ Cfr. G. Biagioli, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 7-8.

⁴⁸ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit., p. 875.

preponderanza che esso va assumendo via via nelle sue opere. L'elemento narrativo, parte cospicua delle prime novelle, si riduce a poco a poco, per cedere il posto al discorso diretto; un dialogo a domanda e risposta, fatto di attacchi e interruzioni, di messe a punto e riprese, di interventi e di obiezioni. Da qui l'amore di Pirandello per il periodo breve, lontano dalle costruzioni architettoniche dannunziane, composto spesso da una, due, al massimo tre proposizioni; una frase scarna, striminzita, più funzionale che decorativa; una frase concitata, troncata a metà e integrata dalla gestualità. Inoltre, l'alternarsi continuo, istantaneo, di moti del cuore e interventi della riflessione, quello scontro che separa le proposizioni, dando al periodo un andamento sghembo e innaturale:

Il primo a darne l'annuncio fu Respi.

Gli amici gli si fecero attorno.

“Impazzito davvero?”

“Ma sì, vi dico! Oggi alle tre. Nella casa di salute di Monte Mario”.

“Per questo?”.

Via. Non può essere.⁴⁹

Non fa in tempo ad esprimere un sentimento, che subito il pensiero gli si para davanti e lo affloscia con la punta del suo spillo.⁵⁰ Questi caratteri però, che ricorrono più spesso di altri nella prosa

⁴⁹L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1993.

⁵⁰F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, cit., p. 134.

pirandelliana, si sviluppano col procedere della produzione letteraria. Lo stesso Pirandello definì le sue prime tre novelle *aride, rigide*.

Ne *L'esclusa* per esempio, il primo romanzo di Pirandello, il periodo è piatto ancora, incolore; gli manca la sveltezza, il brio, quel movimento a balzi che costituisce proprio l'originalità dell'autore.

Finalmente, Rocco apparve sulla soglia, cupo, disfatto. Era uno stangone biondo, di pochi capelli, scuro in viso e con gli occhi biavi, quasi vani e smarriti, che però gli diventavano cattivi quando aggrottava le sopracciglia e stringeva la bocca larga, dalle labbra molli, violacee.⁵¹

Antonia Navarro Blanco,⁵² studiando i meccanismi che articolano e rendono equilibrata la frase di Pirandello, ci indica alcuni elementi che incidono direttamente sulla struttura ritmica della prosa dello scrittore.

Struttura bimembre semplice. Molto frequentemente viene stabilita da coppie di aggettivi:

Uggia *cupa* e *sonnolenta*.⁵³

Bimbo *roseo* e *biondo*.⁵⁴

Quelle sue *schifose* e *gracili* mani.⁵⁵

A volte possono comparire coppie di strutture bimembri:

col *bonario* sorriso *indulgente* dall'*ampia* faccia *pacifica*.⁵⁶

⁵¹ L. Pirandello, *L'esclusa*, a cura di L. Rosboch, Torino, Il Capitello, 1995.

⁵² AA. VV., *Pirandello e la lingua*, cit., pp. 217-223.

⁵³ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di R. Fertononi, Milano, Mondadori, 1989, p. 12.

⁵⁴ Ivi, p. 13.

⁵⁵ Ivi, p. 83.

La sopraindicata struttura può anche ripetersi più volte:

[...] ma tanti, eserciti di soldatini di stagno, d'ogni nazione, *francesi e tedeschi, italiani e austriaci, russi e inglesi, serbi e rumeni, bulgari e turchi, belgi e americani e ungheresi e montenegrini*.⁵⁷

Come afferma Riccardo Senabre, “la misura bimembre produce, com'è facile dedurre, un effetto ritmico di posatezza e gravità. [...] Si equilibra la frase in una sorta di dondolio armonico provocato dal costante contrappeso dei suoi elementi”.⁵⁸

Le coppie formate dai verbi sono ugualmente frequenti:

un sostegno per *fermarsi*, per *riprendersi*.⁵⁹

E la gente tutt'intorno, ferma per la via, a *guardare* e a *ridere*.⁶⁰

E anche quelle con sostantivi:

[...] guasto l'acciottolato dalle ruote delle *carrozze* e dei *carri*.⁶¹

Gruppo sostantivo + aggettivo. In questo tipo di struttura ogni sostantivo è accompagnato da un aggettivo, per cui l'effetto ritmico è maggiore:

Con la *testa alta* sul *torace erculeo*.⁶²

Con quei *ricci biondi* e quegli *occhi limpidi*.⁶³

⁵⁶ Ivi, p. 89.

⁵⁷ Ivi, pp. 130-131.

⁵⁸ R. Senabre, *La prosa de Ortega y Gasset*, Universidad de Salamanca, 1964, p. 94.

⁵⁹ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di R. Fertonato, p. 29.

⁶⁰ Ivi, p. 30.

⁶¹ Ivi, p. 115.

⁶² Ivi, p. 70.

Gruppo aggettivo + sostantivo + aggettivo. Il gusto per l'aggettivazione è abbastanza evidente in tutta la produzione novellistica di Pirandello; l'utilizzo di due o più aggettivi intorno ad un sostantivo è un fenomeno comune:

Mia moglie col *bel capo biondo* reclinato *vezzosamente* sull'*ampio petto quadro* di lui.⁶⁴

[...] avrebbe forse seguito quel *muto augusto consiglio paterno*.⁶⁵

Strutture trimembri asindetice. In questo tipo di struttura tre elementi si trovano in asindeto, accumulati gli uni con gli altri, senza nesso. La serie rimane così incompleta, in sospeso, portando il lettore ad aggiungere liberamente altri elementi desiderati. Si osservi il seguente esempio:

L'occhio *sano, stanco e svogliato*.⁶⁶

Il termine 'occhio' viene completamente definito dai tre aggettivi, non lasciando alcun desiderio al lettore di completare la serie, dato che la congiunzione inserita tra gli ultimi due elementi la chiude completamente.

Si osservi invece il seguente esempio:

la donna *gelida, arcigna, scontrosa*.⁶⁷

⁶³ Ivi, p. 14.

⁶⁴ Ivi, p. 62.

⁶⁵ Ivi, p. 89.

⁶⁶ Ivi, p. 39.

⁶⁷ Ivi, p. 90.

Non abbiamo più una struttura conclusa. Le possibilità di attribuzione non sono state esaurite dall'autore, quindi "si incita il lettore ad un'attiva partecipazione al racconto, nel quale si sentirà sommerso in modo involontario".

Un altro esempio:

con gli occhi *fissi, aguzzi, spasimosi*.⁶⁸

Strutture plurimembri. Le strutture binarie e ternarie provocano in molte occasioni movimenti molto più ampi che danno luogo ad uno spiegamento enumerazioni caotiche:

[...] gli mostrò a uno a uno tutti gli *arredi* e i *paramenti sacri*, le *piante* coi ricami e le *brusche d'oro* e i *camici* e le *stole*, le *mitrie*, i *manipoli*, tutti odorosi d'*incenso* e di *cera*.⁶⁹

Seguì una rissa furibonda: *fratelli* e *sorelle* s'accapigliarono: *strilli*, *pugni*, *schiaffi*, *sgraffi*, *seggioline* rovesciate, *bottiglie*, *bicchieri*, *piatti* in frantumi, il *vino* sparso sulla tovaglia: un pandemonio!⁷⁰

I.4 La lingua del teatro

Nel teatro pirandelliano il dialogo trionfa definitivamente sull'elemento narrativo; si riduce o si annulla del tutto la portata delle forme dialettali; il travaglio interno dei personaggi viene fuori con

⁶⁸ Ivi, p. 22.

⁶⁹ Ivi, p. 75.

⁷⁰ Ivi, p. 148.

maggior ampiezza e lucidità. Il suo è un teatro di parole e non di azione: non sono gli eventi della storia ad essere messi in scena, ma i diversi punti di vista dei personaggi, le loro interpretazioni di fatti già accaduti, che sulla scena diventano l'oggetto del contrasto di opinioni. Soltanto la catastrofe finale accade davanti agli occhi del pubblico: quest'ultimo deve ricostruire la storia da sé, mettendo insieme i diversi tasselli dati dall'apporto dei vari personaggi.⁷¹ Il dramma non è altro che *azione parlata*, locuzione con cui Pirandello intende alludere a quell'espressione immediata della parola, connaturata con l'azione, che individua nel dialogo la verità esistenziale del personaggio, che è agito dalle proprie passioni, mentre le dice. Il parlato recitato, è un parlato programmato dall'autore, quindi privo della spontaneità del parlato in situazione reale. Da questa consapevolezza, Pirandello tenta di introdurre, nel testo teatrale, gli elementi propri del parlato reale, le ridondanze, le reticenze, le interruzioni, i pentimenti, i conati, le esitazioni, prevedendo il parlato recitato più adatto, secondo lui, ai suoi personaggi;⁷² gli strumenti di cui si serve per rendere la sua scrittura il più vicina possibile al parlato, sono le interiezioni, invocazioni, vocazioni, incisi, ossia elementi o esclamazioni a forte quoziente tonale. Vediamone un esempio:

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato. Due scalette, una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il

⁷¹ Cfr. AA. VV., *Pirandello e la lingua*, cit., pp. 112-116

⁷² Cfr. G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica*, cit., p. 223.

palcoscenico con la sala. Sul palcoscenico il cupolino del suggeritore, messo da parte, a canto alla buca. Dall'altra parte, sul davanti, un tavolino e una poltrona con spalliera voltata verso il pubblico, per il Direttore-Capocomico. Altri due tavolini, uno più grande, uno più piccolo, con parecchie sedie attorno, messi lì sul davanti per averli pronti, a un bisogno, per la prova. Altre sedie, qua e là: a destra e a sinistra, per gli Attori; e un pianoforte in fondo, da un lato, quasi nascosto. Spenti i lumi nella sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il macchinista in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola; prendere da un angolo in fondo alcuni assi d'attrezzatura; disporli sul davanti e mettersi in ginocchio e inchiodarli. Alle martellate accorrerà dalla porta dei camerini il Direttore di scena.

Il direttore di scena - Oh! Che fai?

Il macchinista - Che faccio? Inchiodo.

Il direttore di scena - A quest'ora?

Guarderà l'orologio.

Sono già le dieci e mezzo. A momenti sarà qui il Direttore per la prova.

Il macchinista - Ma dico, dovrò avere anch'io il mio tempo per lavorare!

Il direttore di scena - L'avrai, ma non ora.

Il macchinista - E quando?

Il direttore di scena - Quando non sarà più l'ora della prova. Su, su, portati via tutto, e lasciami disporre la scena per il secondo atto del *Giuoco delle parti*.

[...]

Il padre - Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi...

Il capocomico - Oh bella! Vorrebbero far tutto da sè? recitare, presentarsi loro davanti al pubblico?

Il padre - Eh già, per come siamo.

Il capocomico - Ah, le assicuro che offrirebbero un bellissimo spettacolo!

Il primo attore - E che ci staremmo a fare nojaltri, qua, allora?

Il capocomico - Non s'immagineranno mica di saper recitare loro! Fanno ridere...

Gli Attori, difatti, rideranno.

Ecco, vede, ridono!

Sovvenendosi:

Ma già, a proposito! Bisognerà assegnar le parti. Oh, è facile: sono già di per sè assegnate.

Alla Seconda Donna:

Lei signora, La Madre.

Al Padre:

Bisognerà trovarle un nome.

Il padre - Amalia, signore.

Il capocomico - Ma questo è il nome della sua signora. Non vorremo mica chiamarla col suo vero nome!

Il padre - E perché no, scusi? se si chiama così...Ma già, se dev'essere la signora...

Accennerà appena con la mano alla Seconda Donna.

Io vedo questa

accennerà alla Madre

come Amalia, signore. Ma faccia lei...

Si smarrirà sempre più.

Non so più che dirle...Comincio già... non so, a sentir come false, con un altro suono, le mie stesse parole.⁷³

Nel teatro pirandelliano le didascalie costituiscono il cantuccio dell'autore; esse non rappresentano soltanto le direttive per l'allestimento scenico, ma talvolta assolvono ad una vera e propria funzione narrativa, esponendo gli interventi inequivocabili di una voce narrante, intermittente, attenta a penetrare finchè può nell'animo dei personaggi, in modo da entrare con essi in intimo contatto, per formularne esplicitamente quelle reazioni e sentimenti che vanno al di là delle parole. In realtà esse subentrano là dove il mezzo teatrale viene meno: quando deve essere messa in scena l'interiorità più profonda del personaggio, che il linguaggio gestuale e la mimica facciale dell'attore non riescono a rendere. Ma il narratore, che trova spazio nel teatro pirandelliano, è ben lontano da quello tradizionale del romanzo ottocentesco. Sulla scena vengono rappresentati fatti risaputi; il compito del narratore, quindi, non è quello di avvicinarsi alla verità, ma di far comprendere le motivazioni dell'agire dei personaggi, dal momento che ciascuno dà alla vicenda un senso diverso. Il narratore di Pirandello, non solo non è onnisciente, ma è

⁷³ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in www.liberliber.it.

persino incapace di intaccare l'autonomia del personaggio. In questo contesto, tocca allo spettatore ricostruire la fabula, delineare in essa le diverse posizioni dei singoli parlanti, i rispettivi punti di vista, intervenendo continuamente, impegnandosi costantemente nella riformulazione mentale della vicenda per poterne seguire gli sviluppi.

II. LE NOVELLE DI PIRANDELLO

*“Una novella al giorno, per tutt’un anno,
senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni
nessuna abbia tratto la sua qualità”*

Il genere letterario della novella, nella forma in cui la concepiamo oggi, si è sviluppato e affermato tra la seconda metà dell’Ottocento e i primi del Novecento. Dopo l’Unità, con il consolidarsi della struttura capitalistica dell’economia nazionale, grazie alle spinte di un’editoria e di un giornalismo di tipo industriale, che diedero un forte impulso alla produzione letteraria, sia in senso quantitativo che qualitativo, si affermano editori specializzati in letteratura narrativa, letteratura popolare, poesia, e si diffondono enormemente le collane economiche e i tascabili di letteratura narrativa; persino i giornali di politica e attualità recano un’appendice dove trovano spazio la critica letteraria, la recensione di un nuovo romanzo italiano o straniero, il romanzo a puntate e poi, sempre più, la novella. Se ancora negli anni Sessanta del Novecento la novella si distingueva dal romanzo come componimento di argomento non storico, benchè lungo, a partire dagli anni Ottanta, i termini romanzo e novella acquistano sempre più nettamente un’accezione relativa alla loro misura, l’uno lungo, l’altro breve, e la novella soppianderà definitivamente il romanzo, che troverà spazio solo nelle riviste specializzate; fenomeno sintomatico di una crescita del pubblico in termini assoluti (si pensi al diffondersi

dell'alfabetizzazione con l'istruzione obbligatoria). La necessità, sulle scie del verismo e del naturalismo, di riprodurre la realtà direttamente osservata, una realtà semplice e originale, quale si riteneva quella popolare, di rappresentare un mondo che non poteva di certo esprimersi con l'italiano aulico della letteratura tradizionale, svolse una funzione decisiva nello stimolare, negli scrittori più consapevoli, la ricerca di un nuovo linguaggio e di nuove tecniche narrative; e la novella, proprio per la sua brevità, diventò il genere più adeguato alla sperimentazione di questo nuovo linguaggio letterario.⁷⁴ Appare ovvio, a questo punto, comprendere la scelta di Pirandello per un genere che gli consentiva di narrare, in tempi brevi e nel giro di poche pagine, una vicenda di pensieri, di sentimenti, di ricordi, di personaggi, un caso, una situazione emblematica.

Partendo da alcune tra le diverse denominazioni che la novella ha assunto, nella fase di più intensa ricerca e sperimentazione, che comprendono termini quali *bozzetto*, *schizzo*, *figurina*, *profilo*, notiamo subito quanto, nel richiamarsi all'osservazione diretta della realtà, i veristi-realisti italiani abbiano privilegiato il metodo delle arti figurative, la pittura del vero. Il trasferimento di tale concetto pittorico nel campo letterario, attua il passaggio da una narrazione ricca di interpretazioni degli eventi raccontati, ad una narrazione pura, sgombra da ogni commento o riflessione sulla storia: la prospettiva, non è più quella del narratore, ma quella del personaggio.

⁷⁴Cfr. *Modi e strutture della comunicazione narrativa. Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, a cura di G. Cerina e L. Mulas, Torino, Paravia, 1978, pp. 8-13.

Rappresentare la realtà da una serie di punti di vista diversi, significa frantumare l'unità e la coerenza che il positivismo le attribuiva, corroderne l'oggettività con la lima della soggettività, creando uno spazio narrativo soggettivo e psicologico.⁷⁵

II.1 La narrativa di Pirandello

Figlia di un relativismo di stampo fortemente filosofico, la narrativa di Pirandello ruota intorno all'idea dell'impossibilità di fissare il reale in una forma precostituita, dandola come verità certa e assoluta. Di fronte ad una realtà intrinsecamente contraddittoria, mobile, mutabile, fluida, impossibile da spiegare in maniera univoca, il compito dell'umorista diventa quello di scomporre le forme apparenti, per smascherarne le falsità senza avere l'ambizione di volerle sostituire con un'altra. Ogni forma di ideologia, di narrazione, non è altro che un modo per fermare la vita, l'illusione di rappresentare una realtà, ingenuamente, e talvolta ipocritamente, considerata unica; ragion per cui, nel mondo narrativo pirandelliano, la narrazione diventa la cornice in cui si inseriscono i personaggi, funzionali a mettere in luce le contraddizioni, le incongruenze, le falsità di quella storia presunta ufficiale. In questo contesto, i personaggi delle opere di Pirandello diventano portatori di una verità meramente relazionale e relativa, in cui i giudizi di bene e male non possono far altro che confondersi;

⁷⁵ Ivi, p. 16.

degli ibridi che non corrispondono a nessuna realtà particolare, ma che, sdoppiandosi e moltiplicandosi, simulando e dissimulando con se stessi, le rappresentano tutte, grazie al confronto e alla negoziazione tra le diverse culture di ciascuno di essi, negoziazione che, esaltando l'aspetto di indeterminatezza del reale, non lascia spazio alla possibilità di una spiegazione univoca degli eventi. L'intreccio, quindi, risulta frammentato, continuamente interrotto dalla continua comparsa dei diversi punti di vista, espressi, spesso, attraverso il racconto indiretto libero.

La logica, vista come un *veleno letale*, viene completamente smantellata dalla pratica umoristica, attraverso uno scardinamento della validità dei punti di partenza su cui vengono formulati alcuni giudizi di valore, al fine di insinuare il dubbio sull'esistenza di un'unica verità. Questa costante attenzione di Pirandello per la scomposizione di ogni forma di pensiero e, di conseguenza, l'inevitabile tendenza ad indagare gli interstizi dove gli opposti scompaiono, si riflettono inevitabilmente sulle modalità linguistiche e narrative,⁷⁶ che finiscono con l'assumere una struttura rizomatica,⁷⁷ per cui il linguaggio, come codice comunicativo presumibilmente condiviso, perde la sua funzione primaria di portatore di messaggi comprensibili per entrambi gli interlocutori. Nella citazione riportata

⁷⁶ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁷⁷ Con il termine "rhizome", i filosofi francesi Deleuze e Guattari intendono indicare un modello semantico completamente opposto alla metafora classica del sapere visto come albero. La struttura ad albero prevede una gerarchia, in cui i significati sono disposti in ordine lineare. Il rizoma, invece, collega un punto con un altro qualsiasi, anche senza che questi presentino tratti dello stesso genere, mettendo in gioco regimi di significati tra loro diversi, disposti in maniera acentrica e concatenata.

da *Uno, nessuno e centomila*, troviamo la testimonianza più esplicita della consapevolezza dell'autore dei limiti del linguaggio come mezzo comunicativo:⁷⁸

Così e così, perfettamente. Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto di intenderci, non ci siamo intesi affatto.⁷⁹

Un vero e proprio capovolgimento della prospettiva greco-classica: la vista non è metafora del conoscere, né strumento privilegiato per afferrare il vero, tutto al contrario, è all'origine del suo frantumarsi: ci impegniamo costantemente in un'opera di costruzione della realtà, nei confronti di noi stessi, degli altri e delle cose, ci sforziamo di darle una forma che ci appare illusoriamente vera, oggettiva, nel tentativo di dare consistenza al nostro esistere; ma, come afferma espressamente Pirandello, "Ogni realtà è un inganno [...] non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile".⁸⁰ Nessun criterio assoluto per distinguere il vero dal falso, l'essere dal non essere, e, in genere, tutti i valori, ma solamente una verità relativa a ciascuno di noi, a partire dal particolare punto di vista di ognuno. È facile rilevare come queste tematiche derivino dalla tradizione

⁷⁸ Cfr. A. Sorrentino, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica postcoloniale*, Perugia, Carocci, 2013, pp. 52-58, 73, 77, 103 e 134.

⁷⁹ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Torino, Einaudi, 1973.

⁸⁰ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995.

filosofica; basti ricordare, per esempio, la concezione eraclitea della perenne mobilità di tutte le cose, per cui nulla resta immobile e permane in uno stato di fissità, ma tutto muove e si cambia, così che le cose non hanno realtà, se non nel perenne divenire; o ancora la tesi di Protagora, secondo la quale l'uomo è misura di tutte le cose.⁸¹

L'influenza di Alfred Binet svolge un ruolo fondamentale nella formazione pirandelliana, definendo istanze profondamente radicate nello scrittore. Sulla scorta delle idee dello psicologo, il quale, nel suo testo *Les altérations de la personnalité*, aveva ampiamente dimostrato che la coscienza non è un centro unitario di comportamento, ma solo un aggregato di stati psichici frammentari, variabili nel tempo e nello spazio e sottoposti per di più alle improvvise e incontrollabili pulsioni dell'inconscio, Pirandello giunge a definire la personalità di ciascuno come una successione di finzioni, necessarie, ineliminabili, per cui l'agire e il sentire umano si configurano come una rappresentazione di maschere, indossate a seconda delle circostanze e dei mutamenti temporali e spaziali, fondamentali per poter vivere, ma non sufficienti a garantire la stabilità dell'essere.⁸² Messo in crisi il principio di realtà e negata l'unità dell'io, il mondo, la realtà, diventano un'impalcatura scricchiolante ed è sufficiente un piccolo soffio d'aria, un ineluttabile caso, a spazzar via tutte le nostre presunte certezze.⁸³

⁸¹ Cfr. *Intorno a Pirandello: percorsi e interpretazioni*, a cura di A. Dentone e A. Contini, Genova, Le Mani, 2008, pp. 54-58.

⁸² M. Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 24.

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 16-19.

II.2 Le *Novelle per un anno*

L'esordio narrativo di Pirandello è rappresentato dal bozzetto siciliano *Capannetta*, datato Palermo 1883 e pubblicato nel giugno del 1884. È la prima esercitazione dello scrittore in questo genere, di sapore verghiano, che narra la vicenda contadina del fattore Camillo, che dopo la fuga della figlia Màlia con il garzone Jeli, appicca il fuoco alla capanna con un riso frenetico che si tramuta subito in un gemito strozzato, anticipando le reazioni, molto spesso autolesionistiche, di tanti altri personaggi. Dieci anni dopo, nel 1894, vengono pubblicate le tre novelle della raccolta *Amori senza amore*, nelle quali si riconosce l'influenza dello psicologismo di Capuana; ma nel trattare le vicende di carattere sentimentale e mondano, l'autore introduce già il suo tema della fuga dai sentimenti, che svilupperà pienamente nelle successive novelle. Dopo questo volume, Pirandello inizia una regolare produzione novellistica destinata a quotidiani e riviste di vario orientamento, poi confluite in numerose raccolte dai titoli di senso del tutto umoristico come: *Beffe della morte e della vita*, *Bianche e nere*, *Erma bifronte*. L'enigma di quest'ultimo titolo è sciolto nella dedica all'amico Camillo Innocenti: "E vedo in questo labirinto un'erma, che da una faccia ride, e piange dall'altra [...] da una parte Eraclito che piange e dall'altra Democrito che ride".⁸⁴ Le *Novelle per un anno* rappresentano, quindi, l'opera di cui Pirandello

⁸⁴ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

si è occupato durante tutto l'arco della sua vita. Nel suo progetto iniziale, lo scrittore non prevedeva il suggestivo titolo che la raccolta assunse nell'edizione Bemporad del 1922. Soltanto nel 1919, infatti, in un'intervista rilasciata al *Messaggero della domenica*, Pirandello dichiarò che tutte le sue novelle, edite e inedite, sarebbero state raccolte in un corpus unico, in 12 volumi, da 30 novelle circa per ogni volume, per un totale di 365 novelle, come i giorni dell'anno. Ma i libri pubblicati, saranno effettivamente 15, contando solamente 241 novelle contro le 365 del progetto iniziale. Il passaggio a questa seconda edizione, non si risolve solo nella variazione di quasi tutti i titoli dei singoli volumi. Se è vero che la modifica della trama e del contenuto delle novelle precedentemente pubblicate è molto rara, va rilevato, invece, il profondo lavoro di uniformazione linguistica ottenuta attraverso l'eliminazione degli arcaismi retorici, l'ammodernamento dell'ortografia, l'utilizzo di elementi tratti dalla lingua parlata. È così che nel 1922 vengono pubblicati i primi cinque volumi (*Scialle nero, La vita nuda, La rallegrata, L'uomo solo, La mosca*), mentre dal 1923 al 1928 se ne pubblicano altri otto (*In silenzio, Tutt'e tre, Dal naso al cielo, Donna Mimma, Il vecchio Dio, La giara, Il viaggio, Candelora*). Tra il 1932 e il 1933 i tredici volumi di novelle, già pubblicati da Bemporad, vengono ripubblicati dall'editore Mondadori di Milano. A questi nel 1934 Pirandello aggiunge il XVI volume, *Berecche e la guerra*, mentre il XV, *Una giornata*, è pubblicato dopo, nel 1937, a cura dell'editore che vi raccoglie 12 racconti, scritti da Pirandello tra il 1934 e il 1936, ed altri

3, recuperati dalla produzione novellistica precedente per mantenere la presenza di 15 racconti, come in tutti i volumi precedenti.⁸⁵ Ed è proprio nel titolo del corpus che molti hanno tentato di rintracciare l'intenzione, da parte dell'autore, di realizzare un disegno unitario, richiamandosi alla costante della retorica tradizionale (*Mille e una notte*, *Decamerone*, *Pentamerone*); un'ipotesi del tutto forzata, se si pensa alla profonda antipatia dello scrittore nei confronti dei modelli e degli schemi della tradizione.⁸⁶ In cima ai volumi della raccolta compare un' *Avvertenza dell'autore*, in cui vengono riassunti i principi del progetto editoriale e la linea poetica seguita:

Raccolgo in un sol corpo tutte le novelle pubblicate finora in parecchi volumi e tant'altre ancora inedite, sotto il titolo *Novelle per un anno*, che può sembrar modesto e, al contrario, è forse troppo ambizioso, se si pensa che per antica tradizione dalle *notte* o dalle *giornate* s'intitolarono spesso raccolte del genere alcune delle quali famosissime. / Secondo l'intenzione che mi ha suggerito questo titolo, avrei desiderato che tutt'intera la raccolta fosse contenuta in un volume solo, di quei monumentali che da gran tempo ormai per opere di letteratura non usano più. L'Editore (e chi legge ne intenderà facilmente le ragioni) non ha voluto seguirmi in questo desiderio, e m'ha anzi consigliato di dividere la raccolta non in dodici volumi, di trenta e più novelle ciascuno, come almeno m'ero rassegnato a chiedergli, ma in ventiquattro. Il che potrebbe suggerire, a chi ne avesse voglia, qualche non inutile considerazione sull'indole e le necessità del tempo nostro. / M'affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi, né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai

⁸⁵Cfr. *Luigi Pirandello. Novelle*, a cura di R. Messina, Napoli, Loffredo, 2007, p. 15.

⁸⁶*Le novelle di Pirandello*, atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani, a cura di S. Milioto, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, p. 19.

giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità. / Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura. / In grazia almeno di questa cura, l'autore delle *Novelle per un anno* spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera.⁸⁷

Se è del tutto ovvio che i sostantivi *notti* e *giornate* fanno esplicito riferimento alla tradizione novellistica di Boccaccio e Sherazade, il che porterebbe a pensare che Pirandello abbia costruito l'intero corpus su di un'impalcatura classica, è pur vero che questo pensiero viene immediatamente scacciato poche righe dopo, là dove l'autore rifiuta ogni tipo di forma, di ordine che possa attribuire organicità, unità e coerenza alla sua opera, persino quello scandito dai giorni, dai mesi o dalle stagioni. Quel titolo, *Novelle per un anno*, indica perciò nudamente e quasi rudemente ciò che l'autore offre come dono ai suoi lettori: una novella al giorno (una promessa mancata, perché alla data della morte, il 1936, il computo complessivo dei testi rimase ben lontano dalla cifra canonica dei giorni dell'anno), senza l'invenzione, la finzione di una cornice narrativa, che incastoni i racconti in una matrice narrativa; di una sequenza cronologica e diacronica, di una serialità entro cui sistemarle, e senza interventi diretti dell'autore. Sembra quindi del tutto impossibile individuare e fissare i criteri organizzativi dell'opera e che l'unità sia da ricercare, piuttosto che

⁸⁷ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, 2007, vol. I, tomo II, p. 1071.

nella tematica, così estremamente ricca e varia, nell'atteggiamento dell'autore che vi articola il suo mondo e i suoi criteri di scrittura;⁸⁸ è questa assenza di ogni divisione che gli consente la più ampia libertà di composizione. L'unica costante rilevabile nell'organizzazione dell'edizione bemporadiana delle novelle è la soppressione dei titoli di invenzione: nel nuovo corpus ciascuna raccolta prende il titolo dalla prima delle quindici novelle raccolte, fatta eccezione per il XV volume, *Una giornata*, che prende il titolo dall'ultima novella.

Non esistono risposte plausibili alle domande che riguardano i criteri di selezione adottati e i rapporti esistenti fra il microtesto delle novelle e il macrotesto dei vari volumi o dell'intero corpus; nel riordinare la sua intera produzione novellistica, Pirandello intendeva attribuire carattere di intemporalità al messaggio e suggerirne una fruizione sincronica, convinto com'era del radicamento ontologico della condizione umana, di cui i suoi personaggi sono immutabili riflessi. Se nella complessiva opera pirandelliana non è mutata, nel tempo, l'amarezza della visione, seguendo la linea diacronica della pubblicazione si scorgono i segni di stagioni diverse, che calcano fortemente i tratti dei personaggi delle novelle. Considerando la sequenza temporale di pubblicazione, undici delle prime tredici novelle sono strutturate intorno al tema amoroso, lo stesso che ispira anche il romanzo *L'esclusa*, composto nel 1893. Le vicende sentimentali dei personaggi sono umoristicamente amori senza amore,

⁸⁸ Cfr. *Le novelle di Pirandello*, atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani, cit., p. 19.

amori inibiti, frustrati, traditi, gelosi, spezzati, voci di inestinguibile ansia di vivere. Dal 1884 al 1911, cinquantuno novelle su centotrenta sono riconducibili a questo tema; fra le ultime pubblicate, dal 1921 al 1936, con l'acuirsi del pessimismo, le vicende sono dettate dall'angoscia della morte, della malattia e della vecchiaia, dolorosa età, in cui, smessi l'amore, la speranza e il desiderio, non è più dato di sopportare il mondo. La lettura sequenziale consente di cogliere relazioni e nessi tematici che la progettazione labirintica del corpus occulta completamente. Le novelle *L'onda*, *La signorina*, *L'amica delle mogli* (le tre della raccolta *Amori senza amore*), *Il nido e nostra moglie*, disegnano tra il 1894 e il 1895 tre volti del femminile: la fidanzata, la moglie e l'amante. Una similarità tematica è presente anche nelle due novelle *La balia* e *Il ventaglino*, pubblicate rispettivamente nel giugno e nel luglio del 1903, le quali hanno come protagoniste due balie, Annicchia siciliana e Tuta romana, entrambe spinte alla disperazione per la perdita del latte e costrette a venderlo. *Paura di essere felice* e *Felicità*, uscite rispettivamente nel gennaio e nell'aprile del 1911, gravitano intorno al tema della felicità: nella prima il protagonista fugge da qualsiasi occasione di felicità, ossessionato dall'insidia del caso; nella seconda la felicità di essere madre è cercata fortemente anche a costo di umiliazioni e maltrattamenti. Risposte umoristiche alternative al problema dell'infedeltà, vengono fornite dalle due novelle *Certi obblighi* e *La verità*, apparse nel marzo e nel giugno del 1912, mescolate poi nella commedia *Il berretto a sonagli*. Le sette novelle, *Berecche* e la

guerra, *Frammento di cronaca di Marco Leccio*, *Colloqui coi personaggi*, *La camera in attesa*, *Quando si comprende*, *Jeri e oggi* e *Un goj* possono essere lette in una prospettiva di complementarità. Tutte impennate sul tema della guerra, testimoniano il complesso sentimento dello scrittore, nei confronti del conflitto mondiale, diviso tra la passione interventista, alimentata dalle tradizioni risorgimentali della famiglia, l'orrore per le inevitabili atrocità belliche e la riflessione filosofica sugli eventi in una prospettiva storica lontana. La prima guerra mondiale, infatti, segnò fortemente lo scrittore per la prigionia del figlio Stefano, internato a Mauthausen, il concomitante peggioramento dello stato di salute della moglie e la morte della madre. La tragedia della guerra accelera il processo di dissolvimento della poetica dell'umorismo: di fronte ad uno strazio così affliggente, nessun filtro è sufficiente a difendere l'io dal confronto doloroso con le sventure di una realtà struggente. Si spezza in questo modo il sistema strutturante la novella stessa: da un lato le procedure difensive messe in atto dal personaggio nelle difficili situazioni in cui la vita lo ha immerso, dall'altro la straniante scomposizione umoristica di questi stessi comportamenti, operata dall'autore. Ogni modalità conoscitiva del reale, in questa fase, pur rimanendo presenti la componente caricaturale dei personaggi e la carnevalizzazione delle situazioni, si dissolve nella funzione consolatoria affidata all'Arte. Le novelle del periodo successivo alla guerra, superano la tematica del confronto antagonista e si aprono a momenti di partecipazione solidale. Ne *La cattura*, fra gli autori del sequestro di un vecchio

possidente e la vittima si stabiliscono rapporti di umana cordialità che inducono i rapitori ad assistere con filiale devozione il vecchio fino alla sua morte naturale. In *Sedile sotto un vecchio cipresso*, l'odio feroce che ha diviso i due antagonisti si placa per il venir meno delle forze fisiche, a causa dell'infermità e della vecchiaia:

E rimasero così, appajati nell'atroce miseria di tutto il male che s'erano fatto e da cui nasceva, forse per un solo momento, quella disperata pietà che non li poteva più in nessun modo consolare.⁸⁹

In *Distruzione dell'uomo* una grande pietà induce Nicola Petix a spingere nelle acque di un fiume in piena una sua coinquilina, gravida per la sedicesima volta, dopo quindici aborti; in questo modo Nicola ha deciso di distruggere il nuovo uomo, prima ancora della nascita, in modo che non sia condannato a subire le sofferenze della vita. La stessa pietà motiva l'anonimo protagonista di *Soffio*, a dare giusta prova del potere letale del suo soffio in una surreale atmosfera da incubo. Le novelle dell'ultima stagione abbandonano i modi del naturalismo, utilizzati per conferire verosimiglianza ai casi speciosi dei personaggi, e abbracciano modi di scrivere surrealistici, che consentono all'autore di esprimere le proprie angosce e le proprie ribellioni anche nei modi metaforici delle invenzioni fantastiche. In *Pubertà*, il polpaccio bianco con peli rossicci del professore privato di inglese attrae la giovane allieva, sconvolgendola; a lei quel polpaccio sembra, improvvisamente, quello di "un qualunque marito già sordo a

⁸⁹ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

tutte le sensibilità della moglie”⁹⁰ e in un lampo di follia va a lanciarsi dal tetto della villa. Nella novella *L’idea*, nel silenzio stellato della notte, in una città spettrale, la visione dell’acqua del fiume che scorre fa sorgere in un anonimo passante l’idea della morte. In *Di sera un geranio*, un geranio rosso che di sera, in giardino, accende il suo colore, diventa l’emblema di un uomo appena spirato nel sonno. In *Una giornata*, l’anonimo passeggero, sceso di notte dal treno nella stazione di una città sconosciuta, rappresenta l’uomo alienato dalle cose e dal reale, smarrito in un mondo che non conosce o che non riconosce. In questo quadro, i momenti di evasione nella contemplazione della natura e i vagheggiamenti della morte, non hanno funzione consolatoria, ma sono sintomo di una disperata rassegnazione; rassegnazione che è l’ultima manifestazione di un pessimismo che vede nell’alienazione dell’uomo contemporaneo, nello sfruttamento dell’uomo sull’uomo, nell’ipocrito conformismo sociale, politico e morale imposto dalle dittature, il segno di un male di vivere in tutti i tempi e in tutti i luoghi.⁹¹

La creazione di un’opera dalla tematica tanto varia corrisponde all’esigenza di riportare i casi della vita e i loro sbocchi assurdi di fronte alla pretesa degli uomini di attribuirle razionalità, di fissarla in una forma; alla narrazione di fatti, situazioni, casi psicologici, si intrecciano la comicità e l’umorismo: la prima ha la funzione di esaltare le assurdità, mettendo in luce l’elemento divertente, grottesco,

⁹⁰ Ivi.

⁹¹ Cfr. L. Pirandello, *Novelle per un anno. La rallegrata. L’uomo solo. La mosca*, a cura di N. Borsellino, Milano, Garzanti, 2010, pp. LXVI-LXIX.

bizzarro dell'imprevisto; il secondo interviene nel momento in cui il personaggio prende atto della vita che fluisce inesorabilmente, riconoscendo nel proprio ruolo la finzione, la maschera che ha indossato per poter arrestare questo flusso; il fatto viene completamente rovesciato e, con esso, vengono rovesciati fino alla contestazione anche i comportamenti previsti e imposti dal perbenismo sociale, le convenzioni, il cosiddetto senso comune. Pirandello individua nel personaggio la via lungo la quale approdare al vero, o meglio, alla realtà più vera dell'uomo, smascherandone le convenzioni sociali, realizzando in tal modo lo scontro dialettico tra il sé e l'altro da sé, tra l'individuo e la società. In tal senso la narrazione esclude la maturazione lenta delle situazioni e delle vicende, le lunghe pause descrittive del costume e del paesaggio; l'autore entra direttamente in medias res, attraverso un ritmo veloce e teso che si fonda sull'inesorabile incalzare della ricerca del vero da parte del protagonista, una ricerca dolorosa, perché il personaggio sa bene che queste sue forme non sono altro che finzioni, fisse, isolate e usufruibili soltanto dal personaggio, non dalla persona, forme d'arte e non di vita. È straziante doverci togliere la maschera, rimanere disancorati da una realtà accomodante, che ci era stata cucita addosso, che ci assicurava un vivere sereno: è in questo passaggio che sta tutta la tragicità delle novelle pirandelliane.⁹²

Nella loro disorganicità, nella loro frammentazione, le novelle di Pirandello aspirano a riflettere la vita stessa nella sua interezza, a

⁹² Cfr. E. Mazzali, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 86-97.

diventare la rappresentazione di un microcosmo paradossale, dove non esistono tentativi di sistemazione; un labirinto dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra si aggira, senza trovar più modo d'uscirne. "Ed è proprio quest'essenza labirintica che non permette classificazioni: leggendo queste novelle l'una dietro l'altra non si intravedono possibili tappe per cui il caos, il caos pirandelliano, diventi cosmo, ma soltanto figurazioni apparenti di un falso cosmo che quasi ineluttabilmente ricominci ad essere caos".⁹³

L'effetto ultimo, di un così ampio e definitivo insieme, può dirsi piuttosto simile a quello prodotto dall'aggregato caleidoscopico di tante minuscole schegge di vetro: tanti piccoli specchi capaci di riflettere, tutti insieme, la multiforme eterogeneità dell'esistenza, così come essa può essere captata, solo per frammenti, nella sua perenne, disarticolata provvisorietà. Più e meglio del labirinto, il caleidoscopio richiama l'idea di una pura casualità associativa; antepoendo ai primi tredici volumi delle sue novelle una sempre identica *Avvertenza*, avvalorante la convinzione che il frammento è l'unica forma suscettibile di catturare l'esistenza, Pirandello sembra voler ribadire il paragone tra tanti racconti e tanti piccoli specchi: irrilevanti se considerati ognuno nella sua singolarità, ma capaci di riflettere la vita intera, se visti tutti insieme.⁹⁴

⁹³ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo, p. XVIII.

⁹⁴ Cfr. E. Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 10-11.

II.2.1 Le tematiche

Le Novelle per un anno riassumono in maniera articolata l'ampio e vibrante mondo di Pirandello. Nessuna vicenda tra quelle raccontate offre la verità, ma tutte propongono ambiguità e dubbi; duecento quarantuno modi diversi per raccontare l'angoscia di chi ha acquisito coscienza di sé e si vede sdoppiato, ingannato, solo, sconfitto, messo al muro, mentre tutti gli altri gli passano accanto insensibili e ciechi di fronte alla sua sofferenza, alla tragedia di quel personaggio sopraffatto dalle incredibili ipocrisie e ingiustizie sociali.

Il modulo utilizzato dallo scrittore per la narrazione della vicenda, è quello di calarla, inizialmente, in una situazione assolutamente normale e comune, come ce ne possono essere tante, presentata in maniera naturale, senza suscitare particolari emozioni e reazioni. Ma ecco che su questa ordinarietà scoppia un fulmine improvviso che sconvolge la placida routine, che mette in crisi tutti gli schemi ordinari e prevedibili. È ovvio che, dopo questa deviazione dalla norma, piegata da ogni lato, la vicenda subisce una svolta, strettamente aderente al personaggio che ha provocato quel deragliamento. E poiché l'evasione dalla norma è sempre esemplarmente punita, il personaggio sconfitto è costretto ad una regressione dentro lo schema iniziale. Anche se, talvolta, il modulo narrativo non prevede l'antefatto, ma vengono subito introdotti il personaggio e il suo antagonista, gli elementi che lo costituiscono sono essenzialmente gli stessi: la norma, la rottura che avviene per opera o in funzione del

personaggio, lo scacco o la pseudo vittoria paradossale e il rientro nella routine.

La novella ha sempre per protagonista l'uomo, un uomo sprofondato in una solitudine senza via d'uscita, catturato da una realtà ambigua, il quale, appena cresce la sua capacità critica, avverte il proprio traumatico sdoppiamento, nel sé e l'altro da sé, fino quasi a dubitare della sua stessa esistenza, ma ritrovandosi pur sempre impantanato in una delle sue forme.⁹⁵

Il personaggio si colloca al centro di ogni racconto pirandelliano e, in maniera frequente, viene introdotto attraverso una breve descrizione fisica, che spesso finisce per collimare con la sua spiritualità, in modo da evidenziare la profonda disarmonia tra la maschera interna e quella esterna:

Avvenne così a Tommasino di ritrovarsi in breve e quasi per ischerno, mentre *lo spirito gli s'immalinconiva e s'assottigliava* sempre più nelle disperate meditazioni, *con un corpo ben pasciuto e florido*, da padre abate. Altro che Tommasino, adesso! Tommasone canta l'Epistola.⁹⁶

Ricostruito nei suoi tratti più tipici, il personaggio pirandelliano rappresenta la simbiosi di due maschere, quella tragica e quella comica: "il volto scontraffatto, le sopracciglia aggrottate, la mente scombutata, convulso, arrangolato, le dita artigliate"⁹⁷ da una

⁹⁵ Cfr. *Le novelle di Pirandello*, atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani, cit., pp. 20-24.

⁹⁶ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

⁹⁷ L. Pirandello, *Novelle per un anno. La rallegrata. L'uomo solo. La mosca*, cit., a cura di N. Borsellino, p. LVI.

fortissima agitazione; sono queste le caratteristiche che mettono in rilievo la sua pena, la sua sofferenza enfatizzata fino all'estremo, persino nei tratti somatici. Superate ormai le grandi idealità del romanticismo, non possono essere più raccontate storie di eroi, ma soltanto di automi, fantocci che vivono una quotidianità senza slanci e che non dispongono affatto del proprio destino. I tratti fisiognomici e comportamentali dei personaggi delle *Novelle per un anno*, sono il frutto della temperie culturale, di un'epoca in cui, disgregatesi le vecchie norme morali, il positivismo non aveva saputo radicare nella coscienza degli individui nuove e plausibili certezze. L'unica, seppur fragile difesa rimasta a Pirandello per far fronte al male di vivere, è l'umorismo, una modalità di sentire la vita rappresentandola attraverso il sentimento del contrario; un sentimento che scopre, sotto facili occasioni di riso, risvolti dolorosi di cui l'uomo prende consapevolezza e, di conseguenza, distanza.

Molti dei personaggi dell'universo pirandelliano, utilizzano le facoltà mentali per scardinare, attraverso le loro teorie, conclamate certezze e verità borghesi. Federico Brecche, nella novella *Brecche e la guerra*, è angosciato per il primo conflitto mondiale scatenato dalla Germania e si ingegna a ridimensionarne l'entità allontanandolo in una prospettiva millenaria futura, in cui di quelle atrocità rimarranno soltanto poche righe scritte nella storia degli uomini. In *Tragedia di un personaggio*, fa lo stesso il dottor Fileno, stavolta per superare una sciagura personale, la morte della figlia. Nella banalità del quotidiano spesso si aprono spiragli di liberazione illusoria

attraverso le risorse della fantasia: così, nella novella *Il treno ha fischiato* il povero Belluca, un misero computista con una numerosa famiglia da sfamare, immagina il fischio di un treno che nella notte lo trasporta lontano, verso città, mari, laghi, montagne, foreste, sconosciuti:

Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno.⁹⁸

Nella fuga dalla sofferenza, ci si può spingere anche oltre i confini del cosmo: in *Pallottoline*, l'astronomo Jacopo Maraventano decide di assumere un punto di vista che prospetta fuori dal sistema solare, e che gli permette di vedere la Terra e gli altri pianeti come delle pallottoline insignificanti, e con essi le afflizioni, le miserie, le calamità della vita.

L'abbandono al flusso vitale della Natura, per ristabilire il legame con essa e per “non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza più affetti, né desiderii, né memorie, né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita”⁹⁹ è il tema di alcune novelle come *Canta l'Epistola* e *La carriola*.

⁹⁸ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

⁹⁹ Ivi.

Il protagonista de *La fuga*, l'impiegato Bareggi tenta una fuga dalle angustie quotidiane, che si rivela goffa e tragica al contempo, dal momento che, salendo sul carretto abbandonato da un lattaio, nella corsa per i campi, viene sbalzato fuori dal cavallo imbizzarrito.

Dimissionarsi dall'umanità, inaridirsi rispetto agli affetti, è un modo per alcuni personaggi di rendersi invulnerabili al dolore, ma, allo stesso tempo, impenetrabili anche alla gioia. Rende chiaro il distacco dai sentimenti il discorso pronunciato da Leone Gala nel *Giuoco delle parti*, la commedia tratta dalla novella:

Per salvarsi, bisogna sapersi difendere. Ma è una certa difesa... dirò disperata [...] nel senso d'una vera e propria disperazione, ma pur tuttavia senza neanche un'ombra d'amarezza per questo [...] difenderti, io dico! Dagli altri, e soprattutto da te stesso; dal male che la vita fa a tutti, inevitabilmente.¹⁰⁰

Solitudine e inimicizia percorrono il mondo delle *Novelle per un anno*. Quaqueo, il lampionaio storpio di *Certi obblighi*, dall'alto della sua scala, può constatare che “se una casa sorge in un posto, un'altra non le sorge mica accanto, come una buona sorella, ma le si pianta di contro come una nemica, a toglierle la vista e il respiro; e gli uomini non si uniscono qua e là per farsi compagnia, ma si accampano gli uni contro gli altri per farsi la guerra”.¹⁰¹ L'antagonismo più evidente è quello fra il possidente don Lillò Zirafa e il conciabrocche zi' Dima Licasi ne *La giara*. Sentimenti di diffidenza, frustrazione e ostinatezza intercorrono tra i due, finchè don Lollò in uno scoppio di collera

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ Ivi.

impotente spinge la giara dove zi' Dima è rimasto intrappolato, facendola spaccare contro un ulivo e liberando suo malgrado l'antagonista. Ancora ne *La patente* viene attribuita a Rosario Chiarchiaro, dall'intero paese, la nomea di iettatore, che gli fa perdere persino il lavoro. Per rivalsa, Rosario pretende dal Regio Tribunale una patente per esercitare legittimamente sui compaesani la potenza malefica che gli è stata accollata.

Anche Girgenti e Roma, i luoghi coincidenti con la biografia dell'autore, danno diversi contributi alla produzione novellistica. Girgenti è la terra d'appartenenza, quella di cui Pirandello è stato spettatore partecipante. È la terra di cui ha studiato la fonetica della parlata, di cui ha osservato i caratteri e indagato il costume mentale. Quel costume che, secondo Sciascia fa degli agrigentini "lucidi notomizzatori dei propri sentimenti e dei propri guai, presi fino al delirio dalla passione del ragionare"¹⁰². Ed è la stessa attitudine che alimenta i personaggi del mondo delle novelle, i quali, per darsi una spiegazione dei suoi casi e delle sue vicende, seguono gli stessi percorsi mentali tracciati nel patrimonio antropologico dello scrittore. I guai dei personaggi di area agrigentina o siciliana sono legati, secondo una prospettiva verista, alle sorti della *roba*. I protagonisti, quindi, sono in genere possidenti terrieri, proprietari di zolfare, affittuari, appaltatori, titolari di banche, oppressi dalla rovina economica e dall'emarginazione; sul versante sociale della lotta per la sopravvivenza e dello stento quotidiano figurano contadini, zolfatari,

¹⁰² L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002.

garzoni e quegli infelici su cui la comunità scarica il peso di paure inconsce, gli iettatori. In area romana si collocano fallimenti esistenziali, incomunicabilità, solitudine e disperazione. I personaggi sono di varie classi sociali: accanto a qualche esemplare del mondo parlamentare e accademico troviamo un vasto campionario di funzionari e impiegati ministeriali, scrivani e computisti, pensionati, aspiranti frustrati della gloria letteraria e artistica, e ancora sarte, commesse, balie, canzonettiste infelici, costrette a volte a prostituirsi per bisogno. Tutti questi soggetti sono accomunati dal grigiore esistenziale e da problematiche disgreganti. Ma la geografia connota il personaggio solo parzialmente; ciò che lo contraddistingue è la sua tipologia esistenziale, una tipologia utilizzata da Pirandello per dar corpo, ovunque e comunque, al suo amaro senso della vita, così come egli afferma espressamente nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, sottolineando la disgrazia di appartenere agli “scrittori di natura più propriamente filosofica, i quali sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non si imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita”.¹⁰³ In linea con questa poetica, *le Novelle per un anno* non sono racconti scritti per una pura rappresentazione dei fatti, ma per una contestualizzata e puntuale riflessione su di essi.

Nelle *Novelle per un anno* vivono una miriade di personaggi, con diverse professioni e appartenenti a classi sociali diverse, ma tutti sono accaniti pensatori, consci della propria condizione; essi

¹⁰³ L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2004.

conducono una lotta contro una società ingiusta ed oppressiva, nella quale sono costretti ad indossare maschere su maschere, e anche contro se stessi, nella crisi dell'integrità della persona, rispetto alla quale il personaggio si sdoppia, guardandosi vivere e non vivendo;¹⁰⁴ il problema dell'identità si intensifica nel momento in cui il personaggio esamina come gli altri lo vedono: questa condizione in alcuni casi sfocia nella follia, in altri si converte in profonda umanità.¹⁰⁵

Uno dei temi ricorrenti delle novelle pirandelliane è quello del viaggio, una costante che riflette, però, diversi significati. Nelle prime novelle, quelle siciliane, il viaggio mette in relazione in maniera antitetica paese e città, a tutto vantaggio del paese, luogo di vita onesta ed incorrotta; chi esce dal proprio paese, per fuggire dalla staticità della sua vita, è destinato alla perdizione, al fallimento, allo scacco. Nelle novelle cittadine i personaggi conducono un'esistenza vuota e grigia, propria della città anonima e fredda, e il viaggio diventa l'occasione per uscire dalla trappola borghese, sebbene, poi, non risulti mai essere la soluzione. Molto spesso viaggiare significa entrare in contatto con se stessi, rendersi conto della propria condizione e scegliere se allontanarsi definitivamente dal passato o meno. Ancora, il viaggio è vissuto come luogo d'incontri con persone sconosciute, strumentalizzate per mettere in luce le incongruenze della società ed avvalorare la convinzione del personaggio rispetto

¹⁰⁴ M. Polacco, *Pirandello. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2011.

¹⁰⁵ Cfr. F. Zangrilli, *Pirandello, presenza varia e perenne*, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 23-28.

all'impossibilità di risolvere i suoi problemi esistenziali. In ogni caso, la conclusione sembra essere sempre la stessa: chi si illude di poter scappare da se stesso e da ciò che lo circonda, è costretto, alla fine, a fare i conti con la realtà e a comprendere che quella fuga momentanea, piuttosto che rasserenare l'animo e sciogliere ogni dubbio, ha finito per accrescere il senso di consapevolezza di un'esistenza relativa e destinata alla sofferenza.¹⁰⁶

II.2.2 Il tema del doppio

La struttura morfologica delle novelle di Pirandello suggerisce sempre la presenza di una doppia lettura della realtà narrata, la prima di carattere superficiale e la seconda di carattere umoristico. L'umorismo, come meccanismo di scomposizione e di riflessione, rileva la realtà nella sua duplice veste, la rappresentazione del paradosso di noi stessi, di come siamo e di come ci vedono gli altri, di come crediamo, in buona fede ma illusoriamente, di essere. In questa intima operazione riflessiva lo scrittore inserisce la presenza del doppio, la figura dell'altro sé che vive la nostra vita. In questo contesto emergono personaggi instabili, volubili, presi nel vortice della realtà che credono essere la loro, mentre è quella che gli altri vedono in loro; essi vivono una vita che ripudiano, un doppio che li assilla e che li condiziona nel loro comportamento sociale. Dal

¹⁰⁶ Cfr. M. Argenziano Maggi, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 13-15, 31-34, 44-46.

momento che la realtà appare poco rassicurante, sentendosi estranei rispetto ad un mondo che loro stessi hanno costruito, disagiati e incapaci di rapportarsi con gli altri, si impegnano a costruire riferimenti certi in una realtà alternativa, affidandosi alle parole, le quali si contrappongono al significato delle cose, a ciò che esse rappresentano.

Il doppio di Pirandello muta la sua identità a seconda della forma che gli altri vedono in lui, non ha una forma propria, ma assume di volta in volta quelle che gli altri gli attribuiscono. Il dramma del personaggio pirandelliano sta nel constatare che la forma è una trappola che gli impedisce di vivere, nel rendersi consapevole di non voler recitare la parte che gli è stata assegnata, nel non identificarsi con il suo io cosciente, generando, attraverso l'inconscio, una, due o più personalità contemporaneamente. La scoperta di un io doppio o multiplo viene fuori grazie al passaggio dall'avvertimento del contrario al sentimento del contrario, dall'emozione alla riflessione. Alla condizione umana, paralizzata in schemi precostituiti, Pirandello oppone la casualità delle vicende, rappresentando situazioni paradossali che fanno emergere tutta l'assurdità dei pregiudizi borghesi: che lo vogliano o no i personaggi del racconto, i fatti succedono, ed è questo quello che conta. Questi stati di sdoppiamento narrano di un inconscio costantemente presente, come stato di alienazione del soggetto rispetto alle diverse maschere assunte di fronte agli altri e a se stesso: il doppio si propone come chiave di

lettura dell'animo umano, la lettura della profondità dell'io di ciascuno, attraverso cui l'uomo arriva a capire qualcosa in più di sé.¹⁰⁷

II.2.3 Lo stile

Lo stile rappresenta l'aspetto più notevole dei racconti pirandelliani, soprattutto per il modo in cui lo scrittore si avvale del linguaggio quotidiano, sfruttando al massimo tanto la semplicità lessicale quanto le movenze del parlato: il suo è in essenza uno stile discorsivo, mimetico, raggiunto anche attraverso l'uso di una punteggiatura insistente, che, mentre a prima vista potrebbe sembrare il frutto di un eccessivo intervento retorico, di fatto serve a scandire il ritmo ineguale del monologo e della riflessione. È soprattutto questo alternarsi delle strutture e delle movenze del parlato che conferisce allo stile delle novelle uno scatto drammatico, insieme alla compresenza del discorso indiretto libero e degli abbondanti dialoghi, con i loro contrasti tra la semplicità della parlata contadina e la rigidità e meccanicità della parlata dei colti, con cui spesso ha a che fare la povera gente, o con le loro arie da parlate regionali, come il romanesco o il fiorentino. Soltanto nelle ultime novelle la prosa dell'autore si allontana alquanto dal mimetismo del parlato, andando verso un linguaggio più essenziale, teso alla comunicazione di un

¹⁰⁷ Cfr. E. Di Iorio, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011, pp. 41-76.

linguaggio più universale, sciolto dalle vicissitudini della quotidianità.¹⁰⁸

¹⁰⁸ F. Zangrilli, *Pirandello, Presenza varia e perenne*, cit., pp. 31-32.

III.IL MONDO DI CARTA DI LUIGI

PIRANDELLO

“Niente lì si doveva toccare. Era così, e basta.

Il suo mondo. Il suo mondo di carta.

Tutto il suo mondo.”

Nelle novelle, così come nei romanzi, Pirandello assurge la materia di cui sono fatti i libri, l'involucro cartaceo, a paradigma della fragilità e dell'incertezza che assediano la condizione umana. L'immagine del libro, legata ai temi della biblioteca, della lettura, della scrittura e della carta è presente in maniera consistente in tutta l'opera pirandelliana. Nel romanzo *L'esclusa* è da subito evidente che il fato malefico di cui i personaggi sono vittime è connesso con la carta: è proprio un messaggio cartaceo, che si appiccica sulla protagonista come una vera maledizione, a rappresentare la causa stessa dello sviluppo narrativo. Sorpresa dal marito nell'intensa lettura di una lettera inviata da Gregorio Alvignani, prova inconfutabile del suo tradimento, Marta viene cacciata di casa, pur non avendo mai intercorso rapporti con il mittente. Per lei in realtà, tolta dagli studi appena sedicenne, frustrata nelle aspirazioni da un matrimonio di convenienza impostole dalla famiglia e avviata ad una vita coniugale non in grado di favorire nessun tipo di attività intellettuale, quella carta rappresenta una

preziosa opportunità di lettura e di scrittura, un'occasione di crearsi un'identità alternativa, quell'autonomo status intellettuale che non le era stato possibile costruirsi. Ed è in questa rincorsa di un destino di autonomia lavorativa e intellettuale che l'immagine del libro compare con insistenza, mentre la lettera, come forma precaria del disordine casuale dell'esistenza, nella sua umoristica accidentalità, mette in forse gli esiti del percorso, insidiandone la linearità, rappresentando una sorta di trappola in cui i personaggi restano irrimediabilmente invischiati. Nel romanzo si palesa dunque, una forte contrapposizione tra il libro, come strumento di realizzazione e di salvezza, e la distruttività che comporta la lettera. Costituisce prova di ciò, ad esempio, la missiva, con tanto di biglietto d'invito, inviata a Marta dall'Avignani, in cui le chiede di presenziare alla conferenza *Arte e coscienza d'oggi* che avrebbe tenuto il giorno dopo all'Università. Marta cerca di esorcizzare la lettera, e con essa anche l'invito, facendola a brandelli; ma i frammenti di carta la perseguitano, finché non li ricomponi per un'ulteriore lettura: non è stato sufficiente fare a pezzi la lettera per distruggere anche le parole in essa contenute. Tuttavia, già in questo primo romanzo, fanno la loro comparsa accozzaglie libresche connotate in senso dispregiativo, tomi monumentali che rappresentano un sapere di pretesa universale, stantio nei contenuti e nella forma, "che sa di scaffali di biblioteca vanamente ingombri e polverosi".¹⁰⁹ Tale sapere ispira la figura del professor Mormoni:

¹⁰⁹ I. Crotti, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*,

Il professor Mormoni, Pompeo Emanuele Mormoni, autore di ben quattordici volumi in ottavo di *Storia Siciliana, con appendice dei nomi e dei fatti più memorabili, con date e luoghi*, alto, grasso, bruno, dai grand'occhi neri e dal gran pizzo qua e là appena brizzolato come i capelli, dignitoso sempre nella sua napoleona e col cappello a stajo, si gonfiava dal dispetto come un tacchino e, così gonfio, pareva volesse dire a Marta: “Oh, sai, carina? Se tu non ti curi di me, neanch'io di te: non t'illudere!” Ma se ne curava, invece, e come! E quanto! Certi momenti pareva fosse lì lì per scoppiare.¹¹⁰

Si tratta di segni tangibili di un degrado che invade progressivamente ogni immagine del cartaceo e più in generale di un'analisi dell'intrasmissibilità del sapere: così il professor Lamis, nella novella *L'eresia catara*, è solito far lezione ad un numero esiguo, soltanto due, di studenti. Abbandonato dai suoi alunni, si trova da solo a dover confutare una monografia di Hans von Grobler sull'*Eresia Catara*; sullo stesso argomento Lamis aveva scritto, tre anni prima, due volumi di cui Grobler aveva tenuto conto solo per dirne male. Si decide, quindi, a stendere una lunga e minuziosa lista, non solo degli errori fatti dal tedesco, ma anche della parti dei suoi due volumi di cui si era appropriato senza citarli, avvertendo la necessità di trasformare quella lista in una vera e propria “lectio magistralis”¹¹¹, da tenere in aula. Stilata la lista, il docente si avvia verso l'aula universitaria, mentre su Roma si sta rovesciando il diluvio, che fa correre ai fogli di carta il rischio di diventare illeggibili. Fatto sta, che a causa del nubifragio, gli allievi non hanno potuto presentarsi a

Venezia, Marsilio, 2008, p. 13.

¹¹⁰ L. Pirandello, *L'esclusa*, cit.

¹¹¹ I. Crotti, *Mondo di carta*, cit., p. 136.

lezione; ma il professor Lamis, nell'oscurità, non si accorge nemmeno che l'aula è piena non di studenti accorsi ad ascoltarlo, ma di soprabiti lasciati lì, a mò di guardaroba; così che la presunta dinamica dialogica diventa un soliloquio, un monologo pronunciato per di più a teatro vuoto. Anche qui le immagini della carta e del libro, su cui sovrasta il pericolo imminente dell'acqua, diventano fragili icone di una materialità tutta in disfacimento.

Il rito di stracciare la carta è presente anche nella novella *Il guardaroba dell'eloquenza*. La risposta umoristica di Tudina, ancora una volta un personaggio femminile, di fronte alla realizzazione della precarietà dell'esistenza, di una realtà instabile e incerta, è quella di scagliarsi violentemente contro la carta e gli oggetti che si trova davanti, eleggendo la loro fragilità materiale come prova di quella del reale. E sarà proprio il corpo della donna, quando subirà la violenza sessuale da parte di Bonaventura Camposoldani, a cui non potrà far altro che cedere, a diventare un fragile oggetto d'abuso: carta straccia fatta a pezzi nelle mani dell'altro.

La rete tematica che si stende intorno alle immagini del libro rappresenta il fulcro attorno a cui ruota l'intero romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Innanzitutto il protagonista, Mattia Pascal, svolge la mansione di bibliotecario, intrattenendo rapporti spuri e declassati con il mondo intellettuale. Egli infatti riveste il ruolo di aiutante del bibliotecario in carica, il signor Romitelli, che è "sordo, quasi cieco, rimbecillito, e

non si regge più sulle gambe”¹¹² e che puntualmente, ogni mattina, si applica nel rituale di una lettura che procede a singhiozzi, ascrivibile sì alla vecchiaia, ma assimilabile, metaforicamente, alle forme premoderne di memorizzazione e trasmissione del sapere, dove i fattori retorico-mnemonici acquistano un ruolo predominante.¹¹³ Ad un certo punto, anche Mattia sembra cedere alle lusinghe della lettura; e lo fa nel momento in cui, non potendo aggirarsi per le strade del paese a causa delle miserevoli condizioni economiche in cui versa la sua famiglia, non potendo tornare in una casa che ormai è diventata una prigione, annoiato, il suo spazio vitale si è azzerato. La biblioteca in cui Mattia lavora, la Boccamazza, descritta nel romanzo come una sorta di faro che invece di indicare il porto ai naviganti, li disorienta, per il progressivo degrado a cui è destinato incontro il cospicuo patrimonio librario, accatastato alla rinfusa in un umido magazzino, dimenticato sia dall’amministrazione municipale che dagli utenti, viene accostata da Leonardo Sciascia alla biblioteca reale che la ispirò, la Lucchesiana di Girgenti. Nel 1889 il ventiduenne Pirandello, in una visita imposta da Ernesto Monaci, il suo docente di Filologia romana dell’Università di Roma, rimase sconvolto dalle deprecabili condizioni di abbandono in cui versava la biblioteca. Nella lettera del settembre 1889, scritta al suo maestro, Pirandello lo informa dello stato della biblioteca Lucchesiana e degli antichi manoscritti lì conservati:

¹¹² *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 2005.

¹¹³ I. Crotti, *Mondo di carta*, cit., p. 156.

[...] Vidi nella penombra l'ampio stanzone rettangolare presso un tavolo polveroso, cinque preti della vicina Cattedrale e tre carabinieri dell'attigua caserma in maniche di camice, tutti intenti a divorare una insalata di cocomeri e pomidori. Restai ammirato. I commensali stupiti levarono gli occhi dal piatto e me li confissero addosso. Evidentemente io ero per loro una bestia rara e insieme molesta. Mi appressai rispettosamente (perché no) e domandai del bibliotecario "Sono io" mi rispose uno degli otto, con voce afflitta dal boccone non bene inghiottito. "Io vengo a chiederle il permesso di cedere se in questa... (non dissi taverna ma biblioteca) sono dei manoscritti..." "Là giù, là giù, in quello scaffale in fondo", m'interruppe la stessa voce impolpata di un nuovo boccone, e gli otto bibliotecari si rimisero a mangiare... Lo scaffale accennatomi era aperto: chi ne avesse avuto voglia avrebbe potuto servirsi a comodo; ma quei libri non conoscono altri visitatori che i topi e gli scarafaggi. Lo scaffale è a tre ordini: sul primo stanno 54 volumi di manoscritti arabi, fonte copiosa di studi del compianto senatore Michele Amari, il quale per essi frequentò tre mesi interi la biblioteca...¹¹⁴

Questa situazione viene ribadita, con tono umoristico, per la Boccamazza:

Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciare morendo al nostro comune. È ben chiaro che questo signore dovette conoscere poco l'indole e le abitudini de' suoi concittadini; o forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e con la comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio.¹¹⁵

Così scrivendo, nella realtà e nella finzione, Pirandello mette in luce due problemi fondamentali: l'estraneità e la sordità dei concittadini

¹¹⁴ L. Finazzi Agrò, *Pirandello studente universitario*, in "Nuova Antologia", XXI, 1° aprile 1943 (Lettere a E. Monaci).

¹¹⁵ *Tutti i romanzi*, cit.

nei confronti del libro e della cultura in generale; l'incuria delle istituzioni, che avrebbero dovuto salvaguardare il patrimonio librario donato alla comunità. Lo scrittore sapeva bene che in città si leggeva poco e che nulla veniva fatto per diminuire la piaga dell'analfabetismo, per cui, una biblioteca donata dal suo benefattore ad un pubblico quasi inesistente, non poteva che costituire un fatto di portata umoristica.

In ogni caso, tornando al tema della carta, anche quando essa si presenta come mera materia, senza specifiche valenze intellettuali, è sempre coinvolta in problematiche identitarie, a supporto del legame intrinseco tra la sua materialità, contrassegnata da fragilità, e la condizione in cui versa il soggetto. È quello che avviene quando Mattia, nell'urgenza di fornire una risposta meramente cartacea, cioè nell'esigenza di apporre una firma sul telegramma e di trovarsi un nome per essere registrato nella locanda del Palmentino, deve cercarsene in fretta uno, per declinare la sua nuova identità:

Chi sono io ora? Bisogna che ci pensi, un nome, almeno, un nome, bisogna che me lo dia subito, per firmare il telegramma e per non trovarmi poi imbarazzato, se, alla locanda, me lo domandano. Basterà che pensi soltanto al nome, per adesso. Vediamo un po'! Come mi chiamo?¹¹⁶

E la carta, come strumento probatorio di un'esistenza e di un'identità accettate, era stata già utilizzata nell'incontro col cavalier

¹¹⁶ Ivi.

Tito Lenzi, il quale aveva cercato di fare amicizia con Mattia, ormai già Adriano:

Mi aveva dato il suo biglietto da visita: - *Cavalier Tito Lenzi*. A proposito di questo biglietto da visita, per poco non mi feci anche un motivo d'infelicità della cattiva figura che mi pareva d'aver fatta, non potendo ricambiarglielo. Non avevo ancora biglietti da visita: provavo un certo ritegno a farmeli stampare col mio nuovo nome. Miserie! Non si può forse farne a meno de' biglietti da visita? Si dà voce il proprio nome, e via. Così feci; ma, per dir la verità, il mio vero nome... basta!¹¹⁷

Ed è ancora alla carta che Mattia affida le sorti della sua identità quando, sul punto di togliere di scena Adriano con un finto suicidio, strappa dal taccuino un foglietto, sul quale scrive a matita il proprio nome fittizio, indirizzo e data:

Tornai allora indietro; ma, prima di rifarmi sul ponte, mi fermai tra gli alberi, sotto un fanale: strappai un foglietto dal taccuino e vi scrissi col lapis: *Adriano Meis*. Che altro? Nulla. L'indirizzo e la data. Bastava così. Era tutto lì, adriano Meis, in quel cappello, in quel bastone. Avrei lasciato tutto, là, a casa, abiti, libri...¹¹⁸

La fragilità di quel pezzetto di carta lacerato, la labilità del segno di matita, la posizione incerta del foglietto stesso, destinato a svolazzare dal copricapo in cui era stato inserito, una volta gettato nel fiume, sono indizi della metafora pirandelliana che elegge gli oggetti della scrittura a simbolo della precarietà dell'esistenza umana.

¹¹⁷ Ivi.

¹¹⁸ Ivi.

La materia cartacea viene chiamata in causa, ancora, in un altro passo del romanzo: *L'occhio e Papiano*. Nel corso del dialogo prettamente monologico che avviene tra Anselmo Paleari e Adriano, Anselmo gli riferisce della rappresentazione dell'*Elettra* in un teatrino di marionette, e di fronte alla perplessità di Adriano nell'andarci o meno, dice:

Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.¹¹⁹

Il cartaceo e la cartapesta, insomma, rappresentano gli elementi fragilissimi della scenografia; uno strappo, in quel cielo di carta, che simboleggia l'imprevedibile sentiero della vita; un caso, un imprevisto, un incidente, che rovescia completamente la nostra esistenza, rendendoci consapevoli di quanto labili siano le nostre certezze.

Sono molte le figure di lettori accaniti afflitti da paranoie di diverso tipo nell'opera pirandelliana. Nella novella *Il fumo*, don Filippino Lo Ciccero “Leggeva dalla mattina alla sera certi libracci latini, e viveva

¹¹⁹ Ivi.

solo in campagna con una scimmia che gli avevano regalata”.¹²⁰ In *La tragedia di un personaggio*, il dottor Fileno, pur essendo affetto da una grave forma di strabismo, si era costruito un metodo tutto suo per sfuggire alle sciagure della vita; leggeva i libri di storia, vedendo nel passato anche il presente come già lontanissimo nel tempo, annullando ogni criterio cronologico:

In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s’era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l’avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l’anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*.¹²¹

Così anche ne *L’avemaria di Bobbio*, il notaio di Richieri, Marco Saverio Bobbio, il quale “si era sempre diletto di studii filosofici, e molti e molti libri d’antica e nuova filosofia aveva letti e qualcuno anche riletto e profondamente meditato”,¹²² tormentato da un terrificante mal di denti, sdraiato sull’agrippina, alternava la lettura del capitolo XXVII degli *Essais* di Montaigne ai moti di spasmo che non gli davano tregua.

¹²⁰ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

¹²¹ Ivi.

¹²² Ivi.

III.1 *Mondo di carta*, notizie e contenuti

Apparsa per la prima volta sul quotidiano milanese *Il corriere della sera* il 4 ottobre del 1909, la novella *Mondo di carta* è inserita nel gruppo di *Novelle per un anno*, di cui fanno parte le quindici novelle pubblicate, sotto il titolo *La mosca*, nell'edizione Bemporad del 1923: *La mosca*, *L'eresia catara*, *Le sorprese della scienza*, *Le medaglie*, *La madonnina*, *La berretta di Padova*, *Lo scaldino*, *Lontano*, *La fede*, *Con altri occhi*, *Tra due ombre*, *Niente*, *Mondo di carta*, *Il sogno del vecchio*, *La distruzione dell'uomo*.¹²³ Dalla prima pubblicazione la novella non ha mai subito ritocchi, né è stata soggetta ad una revisione linguistica, nemmeno con riferimento al titolo. Essa appartiene alla seconda fase della produzione novellistica pirandelliana, i cui temi centrali sono la costante contrapposizione tra vita e forma e la conseguente rappresentazione degli effetti scatenati dalla crisi sociale sulle singole personalità individuali; emergono, inoltre, con una forza ed un rilievo maggiori, i temi del relativismo e della scomposizione dell'io.¹²⁴

Il motivo dominante nella novella è l'estraniamento dalla realtà, trattata in chiave affabilmente umoristica.

¹²³ Pirandello. *I romanzi, le novelle, il teatro*, a cura di S. Campailla, Roma, Newton Compton, 2009, p. 21.

¹²⁴ Cfr. Luigi Pirandello. *Novelle*, cit., a cura di R. Messina, p. 16.

Valeriano Balicci è un bibliofilo accanito, appartenente alla schiera nutrita di professori bislacchi, fantasiosi e bizzarri, che non riconosce altra realtà se non quella descritta nell'impenetrabile *mondo di carta* dei suoi libri; maniaco della lettura al punto da perdere progressivamente la vista. L'intellettuale viene descritto dapprima per strada, in Via Nazionale, immerso a testa bassa nella lettura di un "libraccio di stampa antica",¹²⁵ nello scontro con un ragazzo che trasporta in mano una statuetta di terracotta sorretta da una colonnina di gesso, che va inevitabilmente in frantumi. L'impatto, devastante per entrambi, nell'ammasso che si viene a formare tra materiali incongrui, e cioè tra il prezioso libro e gli inutili e pacchiani pezzi di coccio, suscita il riso dei presenti e persino l'intervento delle guardie, accorse a sedare la rissa. Il bibliofilo viene descritto con la cera giallognola; il che annuncia già la sua natura camaleontica, che a furia di stare a diretto contatto con la carta ne ha assorbito il tono di colore:

come quegli animali che per difesa naturale prendono colore e qualità dai luoghi, dalle piante in cui vivono, così a poco a poco era divenuto quasi di carta: nella faccia, nelle mani, nel colore della barba e dei capelli. Discesa a grado tutta la scala della miopia, ormai da alcuni anni pareva che i libri se li mangiasse davvero, anche materialmente, tanto se li accostava alla faccia per leggerli.¹²⁶

Dopo questo scontro, il personaggio, che aveva già una vista molto debole, si scopre improvvisamente cieco, proprio come gli aveva predetto l'oculista, se avesse continuato a persistere nella sua folle

¹²⁵ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo, p. 1019.

¹²⁶ Ivi, p. 1022.

mania di leggere libri. “Bell’avvertimento!”¹²⁷ – aveva esclamato lui di fronte a questa predica – “Ma se vivere, per lui, voleva dir leggere! Non dovendo più leggere, tanto valeva che morisse”.¹²⁸

La sua casa è una vera e propria biblioteca, piena zeppa di libri che però non sono perfettamente ordinati e incasellati in uno scaffale, ma rimessi al caos più totale, “sparsi o ammucchiati qua e là sulle seggiole, per terra, sui tavolini, negli scaffali”.¹²⁹

Quando il professore si scopre ridotto in cecità, l’unico strumento che possiede per recuperare il rapporto con il suo mondo cartaceo è la memoria, l’immaginazione mnemonica. Ma per riuscire ad utilizzare le sue funzioni mnemoniche c’è bisogno che i libri, divenuti per lui ormai introvabili e quindi inesistenti, vengano posizionati in senso spaziale; da qui la necessità di ingaggiare un giovanotto, che sotto la guida della sua voce, gli riordini la libreria.

Tuttavia, il mero contatto fisico con i libri, non può annullare il silenzio assordante che lo circonda; i ricordi non gli bastano, vuole che il suo mondo di carta abbia voce:

Con la fronte appoggiata sul dorso dei libri allineati sui palchetti degli scaffali, passava ora le giornate quasi aspettando che, per via di quel contatto, la materia stampata gli si travasasse dentro, scene, episodii, brani di descrizioni gli si rappresentavano alla mente con minuta, spiccata evidenza; rivedeva, rivedeva

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ Ivi, p. 1023.

proprio in quel suo modo alcuni particolari che gli erano rimasti più impressi, durante le sue riletture [...].¹³⁰

Per cercare di ridare voce a quel mondo cartaceo ormai inerte, il professore mette un annuncio sui giornali, col quale la funzione della lettura viene affidata ad una signorina, Tilde Pagliocchini; una grande viaggiatrice, che non può non risultare una nota stonata in quella casa ammuffita:

Aveva svolazzato per mezzo mondo, senza requie, e anche per il modo di parlare dava l'immagine d'una calandrella smarrita, che spiccasse di qua, di là il volo, indecisa, e s'arrestasse d'un subito, con furioso sbattito d'ali, e saltellasse, rigirandosi per ogni verso.¹³¹

Ma la lettura della signorina, "con certe inflessioni e certe modulazioni, e volate e smorzamenti e arresti e scivoli, accompagnati da una mimica tanto impetuosa quanto superflua",¹³² non si rivela soddisfacente, costringendo addirittura colui che l'ascolta a prendersi la testa tra le mani, contorcendosi.

Convincendosi del fatto che nessun altro lettore o lettrice avrebbe potuto evocare in lui le immagini e il vissuto interiore di cui aveva fruito, leggendo i suoi libri solo con gli occhi, costringe la ragazza ad una lettura silenziosa; che lei accetta volentieri, dal momento che questo le permette di svignarsela dallo studio per conversare con la domestica. Quello che il professore avrebbe voluto, era una lettura

¹³⁰ Ivi, p. 1024.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² Ivi, p. 1025.

esatta e veritiera, che avesse rappresentato la realtà in una forma fissa e immutabile, in modo da ritrovare la sua identità di uomo che aveva rinunciato a vivere una vita vera e piena per rifugiarsi nel suo mondo di carta. Ma Tilde è abituata a viaggiare, a correre; in quel mondo di carta sarebbe soffocata. E così, quando un giorno il cieco le fa leggere un libro di viaggio sulla Norvegia, avendo avuto esperienza diretta dei luoghi descritti, si ribella di fronte alla versione cartacea della cattedrale di Trondhjem, scagliando a terra il libro; provocando l'ira funesta del professore, il quale vede minate alla base le certezze memoriali che il messaggio di quel libro sulla Norvegia era stato capace di evocare e imprimere nella sua mente.

La novella si conclude nel momento preciso in cui il professore raccoglie pietosamente da terra i resti del libro bistrattato, metafora di un io ormai troppo dolorante e diviso:

aprì il libro, carezzò con le mani tremolanti le pagine gualcite, poi v'immerse la faccia e restò lì a lungo, assorto nella visione di Trondhjem con la sua cattedrale di marmo, col cimitero accanto, a cui i devoti ogni sabato sera recano offerte di fiori freschi – così, così com'era detto là. – Non si doveva toccare. Il freddo, la neve, quei fiocchi freschi, e l'ombra azzurra della cattedrale. – Niente lì si doveva toccare. Era così e basta. Il suo mondo. Il suo mondo di carta. Tutto il suo mondo.¹³³

Il professor Balicci rifiuta totalmente la percezione reale e referenziale imposta dalla signorina Tilde che ha viaggiato per davvero nei luoghi geografici della realtà; e la rifiuta perché,

¹³³ Ivi, p. 1028.

paradossalmente, la sua visione, cieca, alterata e libresca, del paesaggio che attornia la cattedrale nordica, sembra essere l'unica visione veritiera, capace di cristallizzare il reale in una forma stabile e immutabile, trattenendo ed elaborando immagini che si palesano poetiche: il che diventa l'emblema della crisi sociale, che si riflette sulla personalità di ciascun individuo, della contrapposizione tra poeticità e modernità, riflessione e pragmaticità.

III.2 Analisi linguistica della novella *Mondo di carta*

Sulla lingua di Pirandello, Corrado Alvaro, nella *Prefazione* all'edizione del 1956 delle *Novelle per un anno*, scriveva: “La sua lingua, al principio ripicchata e di vocabolario, diviene nel meglio della sua opera un modo di esprimersi naturale”.¹³⁴ E, in effetti, la lingua della comunicazione letteraria di Pirandello è un miscuglio sapiente di un lessico di vocabolario, di voci e locuzioni siciliane, spesso attentamente italianizzate, di numerosi toscanismi e di vocaboli consacrati dalla tradizione letteraria; un tessuto linguistico composito che si intreccia con la mimesi naturalistica del parlato, dando luogo ad un linguaggio intonato sul registro della discorsività. Aderendo pienamente alla posizione ascoliana sulla questione della lingua, lo scrittore utilizza un italiano non rigidamente toscano o fiorentino, ma risultato dei traguardi culturali raggiunti dagli italiani, aperto alle

¹³⁴ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di C. Alvaro, Milano, Mondadori, 1956.

influenze dei diversi dialetti e idiomi italiani e agli apporti stranieri; una varietà contrapposta a quella manzoniana definita diatopicamente (fiorentino e non genericamente toscano), diamesiacamente (parlato), diastraticamente (usato dalle classi colte e non popolari), e diacronicamente (coevo, di metà Ottocento e non del periodo aureo del Trecento o del Cinquecento). Una lingua media, aperta alla tradizione letteraria non eccessivamente aulica, agli apporti toscani e a quelli regionali, in particolare siciliani ma non popolari, all'italiano "medio" o neo-standard e più in generale a quello parlato, agli apporti stranieri. L'anti-purismo pirandelliano è testimoniato, oltre che dalla presenza di numerosi esotismi nelle sue opere (*Un goj* è un ebraismo, titolo di una sua novella), anche dalla sua presa di posizione in un ironico articolo del 1906, *Un trionfo nazionale*, contro l'ordinanza del sindaco di Roma avversa all'uso delle parole straniere nelle insegne dei negozi (esemplificata in voci come *chemiserie*, *chauffer*, *frack*, *bijouterie*).¹³⁵ Una lingua fondamentale discorsiva, improntata alla rappresentazione delle schermaglie dialettiche del discorso vivo, connotata da una accentuata espressività, quasi a fissare nella scrittura gesti, mimica, interiezioni; un registro che dà voce al sentimento del contrario, attraverso l'impiego del discorso indiretto libero, "un discorso interiore colto nel protagonista in isolamento polemico verso il mondo in cui vive e sovente, nel corso della novella, in polemica con se stesso".¹³⁶

¹³⁵ *La lingua del teatro fra D'annunzio e Pirandello*, cit., p. 172.

¹³⁶ R. Barilli, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 176.

La rappresentazione del parlato si avvale di diversi strumenti: la frase viene segmentata con interruzioni, correzioni, riprese; ridotta attraverso lo stile nominale e l'ellissi; i suoi componenti sono evidenziati per mezzo di dislocazioni e segnali discorsivi. Tutti questi fenomeni si inseriscono nella narrativa pirandelliana, combinandosi variamente con scelte lessicali tendenti all'espressività. L'uso dei segnali discorsivi, associati ad una fitta punteggiatura, crea sequenze dinamiche associabili alla sceneggiatura teatrale; essi rappresentano lo strumento più utilizzato da Pirandello per rendere il rapido integrarsi di chi parla nella situazione discorsiva, riproducendone l'intonazione, infrangendo continuamente la linea della scrittura, tanto nel dialogo, quanto nella narrazione, e colmando gli interstizi della narrazione e del racconto ("Ma ora, *ecco*, era andato a scuola dalle formiche", *Fuoco alla paglia*);¹³⁷ pertanto, l'esposizione ellittica e ricca di sottintesi, sostituisce spesso quella chiara e pianificata. Altrettanto frequente è l'uso degli elementi deittici, con riferimento in particolar modo alla situazione spazio-temporale in cui vengono emessi gli enunciati o narrata la storia ("Là attorno al tavolino, dopo i saluti, raramente scambiavano tra loro qualche parola", *L'uomo solo*).¹³⁸ Tratti caratterizzanti la stilizzazione del parlato sono la ripetizione, di parole o sintagmi ("*Marastè, Marastè*, che fai?", *Prima notte* / "*Si parte, si parte... Signori, per dove? Per dove?*", *Il treno ha fischiato*);¹³⁹ l'interruzione delle frasi ("Che ci ho da fare io, signori

¹³⁷ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

¹³⁸ Ivi.

¹³⁹ Ivi.

giurati, se poi quella benedetta signora, all'improvviso... Ecco, signor presidente, Vostra Eccellenza dovrebbe farla venire qua, questa signora, di fronte a me, ch  saprei parlarci io!", *La verit *);¹⁴⁰ l'uso degli alterati ("Nella corte, C rmine trov  un campiere del Lobruno seduto sul *murello* accanto alla porta", *Alla zappa!*).¹⁴¹ E' il trionfo della ricerca di un dinamismo interno della frase, in modo da ottenere uno stile narrativo moderno che, attuando al tempo stesso un'economia di mezzi e un'espressivit  ispirata al parlato, fa procedere speditamente sia la narrazione che il dialogato.

È interessante notare la variazione della posizione del soggetto, che in alcuni casi viene isolato all'inizio della frase, connesso a moduli tradizionali, mentre in altri   postposto al verbo, ottenendo una movimentazione dinamica del periodo ("Dietro l'uscio, intanto, tempestavano *i figliuoli*, impazienti", *Il viaggio*);¹⁴² la dislocazione a sinistra   presente indifferentemente sia nel dialogato che nella narrazione ("L'impressione di questa lontananza infinita, *la* riebbe pi  intensa la mattina seguente", *Il viaggio*),¹⁴³ ma pi  interessante   l'uso frequente di un costrutto tipico del parlato, la dislocazione a destra ("Questa dunque   la *vostra tesi?*", *La verit * / "E' vero che C rmine Ronca, - domandava una terza – se *lo* porta con s  *il figliuolo* di dodici anni, che gi  andava alla zolfara?", *L'altro figlio*).¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ivi.

¹⁴¹ Ivi.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ Ivi.

La punteggiatura collabora efficacemente nel segmentare la frase, esaltando il carattere parlato della scrittura pirandelliana, e, insieme alle frequenti ripetizioni, rendendo labile il confine tra narrato e argomentazione, riflessione e dialogo:

Da tre mesi quella madre, lì nascosta sotto la mantiglia, cercava in tutto ciò che il marito e gli altri le dicevano per confortarla e indurla a rassegnarsi, una parola, una sola, che, nella sordità del suo cupo dolore, le destasse un eco, le facesse intendere come possibile per una madre la rassegnazione a mandare il figlio, non già alla morte, ma solo a un probabile rischio di vita. (*Quando si comprende*)¹⁴⁵

In questo modo, attraverso ripetizioni, esclamazioni, onomatopее, segnali discorsivi, frasi spezzettate, Pirandello stilizza il parlato, attribuendogli una carica di teatralità maggiore rispetto alla tradizione verista di Verga, accostandolo di più al parlato vero e proprio.

Nonostante queste spinte fortemente innovative, ispirate soprattutto al parlato, intente a ricercare una lingua narrativa nuova, moderna nella testualità e nella sintassi, talvolta si inseriscono nelle pagine delle *Novelle per un anno* linee di continuità con il passato, i residui della tradizione. Tra questi ricordiamo: l'uso della *j* per rappresentare la semiconsonante (*bujò, gioja*); il plurale in *ii* (*negozii, sacrificii*); la mancata univerbazione (*pur troppo, in fine*); l'uso della *i* prostetica (*in iscena, in istrada*); casi di apocope dopo le consonanti *r* e *n* (*esser condotto, tien sospeso*); il pronome personale *esso* attribuito a

¹⁴⁵ Ivi.

referenti inanimati, anaforico proprio di uno stile tradizionale, che vuole evitare la ripetizione dello stesso vocabolo a breve distanza.¹⁴⁶

Nel lessico di Pirandello narratore gli studiosi hanno individuato varie componenti. Riferendosi alla sua intera opera, Max Pfister¹⁴⁷ ha riconosciuto:

- trasformazioni dal dialetto siciliano;
- elementi toscani o pseudotoscani;
- arcaismi letterari;
- creazioni isolate.

Tra le trasformazioni del dialetto siciliano si segnalano

(pensieri) *alieni* agg. ‘non a proposito, distratti’ (“Ma nel cervello, chi sa perché, gli s’accendevano guizzi di *pensieri alieni*”, *Il turno*).¹⁴⁸

È probabilmente un sicilianismo da *alienu*;

benedìcite! ‘formula di saluto’ (“Pepè, a gli ordini tuoi! *Benedìcite*, grosso Marcantonio!”), *Il turno*).¹⁴⁹ Saluto d’uso in Sicilia, derivato dal saluto che si scambiavano i frati: *bbenedìciti*, *bbenadìciti*, *bbennarìciti*; usata anche dal Verga;

inalbare (il buio a q.) ‘illuminare, schiarire’ (“...ma io mi ero fatta l’illusione che, per mio mezzo, un barlume potesse *inalbarti* il bujo in

¹⁴⁶ Cfr. M. Dardano, *Leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008, pp. 91-104.

¹⁴⁷ Cfr. AA. VV., *Pirandello e la lingua*, cit., pp. 10-20.

¹⁴⁸ *Tutti i romanzi*, cit.

¹⁴⁹ *Ivi*.

cui sei caduto”, *L’uomo solo*).¹⁵⁰ Sicilianismo da *annarbari* che però è solo attestato in funzione di verbo assoluto;

animella f. ‘anima’ (“...il Mormoni invece aveva troppa stima del gusto di Marta da temere il piccolo Attilio con quell’*animella* sempre spaventata”, *L’esclusa*).¹⁵¹ Dal siciliano regionale *animéd* col significato di ‘bambino, bambino innocente’, è una forma rara nel significato di ‘anima’, ma ben conosciuta nel significato di ‘persona debole, meschina, vile’;

sbarrare (d’occhi) v. intr. ‘spalancare’ (“*Sbarrò* tanto d’occhi, e: A chi? – domandò”, *Il fu Mattia Pascal*),¹⁵² dal siciliano *sbarrari*.

Gli elementi toscani sono in particolare

apprensionirsi v. rifl. ‘mettersi in apprensione’ (“...vollero esortarlo a gara a non *apprensionirsi* tanto”, *L’uomo solo*),¹⁵³ toscanismo;

archilèo m. ‘vecchio mobile; persona vecchia e un po’ goffa’ (“che dice, che dice quell’altro “*archilèo?*” Maràbito non comprendeva quella parola “*archilèo*”, e restava a guardarlo sbattendo gli occhi. Il notajo si spiegava meglio:...”, *Il vitalizio*),¹⁵⁴ dialettalismo toscano;

¹⁵⁰ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

¹⁵¹ *Tutti i romanzi*, cit.

¹⁵² *Ivi*.

¹⁵³ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

¹⁵⁴ *Ivi*.

greppina f. ‘divano da riposo’ (“Seduto su la *greppina*... Pepè pensava alla sorella Filomena”, *Il turno*),¹⁵⁵ toscanismo;

sbacchiare v. assol. ‘sbattere violentemente (per il vento)’ (“... e su, la porticina del terrazzo *sbacchiava* a quando a quando”, *L’esclusa*),¹⁵⁶ forma toscana che nell’edizione definitiva viene sostituita dall’usuale *sbattere*;

(fazzolettino) *sbrendolato* agg. ‘sbrindellato, stracciato’ (“Quella fece girar per aria il fazzolettino *sbrendolato* e poi se lo raccolse intorno a un dito sospirando: - Chi sa!”, *Il fu Mattia Pascal*),¹⁵⁷ toscanismo evidente.

Per quanto riguarda i pseudo-toscanismi troviamo

aombrato agg. ‘impensierito, turbato’ (“il Falcone la spiava di sbieco, *aombrato*”, *L’esclusa*).¹⁵⁸ Toscanizzazione di *adombrato*, che però in questo significato con la grafia *aombrato* non esiste in Toscana;

i ragunati ‘le persone riunite’ (“- Sì, - riprese Mauro, guardando in giro, attraverso le pàlpebre cadenti, *i ragunati*”, *Il turno*).¹⁵⁹ Toscanismo non esistente formato sull’aggettivo trecentesco *ragunato*, che nel 1929 viene corretto in *i radunati*.

Tra gli arcaismi letterari sono evidenti

¹⁵⁵ *Tutti i romanzi*, cit.

¹⁵⁶ *Ivi*.

¹⁵⁷ *Ivi*.

¹⁵⁸ *Ivi*.

¹⁵⁹ *Ivi*.

accorrere a q. ‘soccorrere, aiutare’ (“Marta! – esclamò, scorgendola, *accorrendo a lei*”, *L’esclusa*).¹⁶⁰ Forma arcaica trovata nel Segneri, utilizzando la Crusca;

amenissime (ascensioni) agg. f. ‘divertenti’ (“...perché lui.. già! Con quei piedi... è solito di fare queste *amenissime* ascensioni”, *L’esclusa*).¹⁶¹ L’aggettivo *amenissime* che non si riferisce né a luoghi né a persone, è arcaismo trovato in TB e Crusca;

egra (e misera esistenza) agg. f. ‘triste, afflitta’ (“Tutti, tutti, come me, in quel punto, nei panni miei, avrebbero stimato certo una fortuna potersi liberare in un modo così inatteso, insperato, insperabile, della moglie, della suocera, dei debiti, d’un’ *egra* e misera esistenza come quella mia”, *Il fu Mattia Pascal*).¹⁶² La prima edizione del 1904 non utilizza quest’aggettivo. Riferendosi alla vita, all’esistenza umana, si tratta di arcaismo usato fino ad Alfieri; non continua dopo Pirandello;

rimbeccare v. assol. ‘contraddire, smentire vivacemente’ (“La Sgriscia arrovesciò le mani sui fianchi, appuntò le gomita davanti, in atto di sfida; ma Cosimo non le diede tempo di *rimbeccare*”, *In corpore vili*).¹⁶³ Arcaismo già morto nel Settecento (dopo Fagiuoli), ripreso da Pirandello, ma senza successo posteriore;

disajutato agg. ‘non aiutato, trascurato’ (“Sotto il tettuccio don Diego, fradicio come gli altri, cominciò a tremare, *disajutato*”, *Padron*

¹⁶⁰ Ivi.

¹⁶¹ Ivi.

¹⁶² Ivi.

¹⁶³ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

Dio).¹⁶⁴ L'aggettivo verbale *disaiutato* è forma dizionaristica che si appoggia al verbo *disaiutare*, arcaismo morto dopo il 1838.

Gli arcaismi letterari con modificazioni funzionali sono

abluzione f. 'lavatura' ("Quasi ogni mattina, dopo la consueta *abluzione* di tutto il corpo, mi accompagnava nelle mie passeggiate", *Il fu Mattia Pascal*).¹⁶⁵ Forma che in questo significato, prima di Pirandello esisteva solo nel plurale;

acetire (i versi) v. tr. 'inasprire, rendere astioso' ("il Falcone s'era scagliato contro quei letterati che *inacidivano* i loro versi e le loro prose di una certa ironia", *L'esclusa*).¹⁶⁶ Il verbo *acetire* v. tr. non esistente in italiano prima della creazione di Pirandello, si basa sul verbo *acetire* v. assol. Ben attestato nella Crusca e magari appoggiato da forme siciliane *acitiri*;

imbasati agg. pl. 'poggiati su una base' ("Maria era al terrazzo e, guardando di tra i vasi dei fiori *imbasati* in fila su la balaustrata, scorse giù nella via la sorella", *L'esclusa*).¹⁶⁷ Creazione di Pirandello appoggiata dall'attestazione da Adimari, citata nel TB: "Su quella cornice *imbasavano* o *s'imbasavano* molti bei vasi".

Tra gli arcaismi con modificazioni semantiche ritroviamo

¹⁶⁴ Ivi.

¹⁶⁵ *Tutti i romanzi*, cit.

¹⁶⁶ Ivi.

¹⁶⁷ Ivi.

arcoreggiare ‘fare l’arco (parlando di un tacchino)’ (“Il Ciunna s’era messo ad *arcoreggiare* come un tacchino”, *Sole e ombra*).¹⁶⁸ Formazione effimera attestata in GlossCrusca, ma con altro significato di ‘ruttare, vomitare’;

(occhio) *sbalestrato* ‘occhio che non guarda innanzi, ma lateralmente’ (“... ch’ella mi avrebbe amato, anzi mi amava, anche così, tutto raso, e con quell’occhio *sbalestrato*?”), *Il fu Mattia Pascal*).¹⁶⁹ Il termine è attestato in San Bernardo, ma col significato di ‘mossi senz’ordine’. Qui è creazione semantica di Pirandello che intende riferirsi al difetto degli occhi di Adriano Meis prima della sua operazione.

Creazioni isolate senza evidenti modelli dialettali o letterari sono

attonimento m. ‘stupore’ (“rimaneva quasi in un *attonimento* d’ignota attesa; rimaneva *attonita*, quasi in un’ansia di ignota attesa”, *L’esclusa*).¹⁷⁰ La voce *attonimento*, concorrente di *attonitaggine*, è neologismo di Pirandello accettato dalla lessicografia moderna;

(andatura) *bravesca* agg. ‘propria di bravo, prepotente, arrogante’ (“...l’altro, tozzo, barbuto, panciuto, dall’andatura stentatamente *bravesca*...”, *Il turno*),¹⁷¹ neologismo anch’esso.

Ciò premesso, relativamente alla novella in esame vanno rilevate le seguenti osservazioni riferite ai diversi livelli di analisi linguistica.

¹⁶⁸ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

¹⁶⁹ *Tutti i romanzi*, cit.

¹⁷⁰ *Ivi*.

¹⁷¹ *Ivi*.

III.2.1 Livello ortografico

Presenza di forme *non – univerbate*: preposizioni articolate: *su la* quale luccicavano gli occhialacci da miope (p.1019),¹⁷² *su la* porta (p.1024), *a gli* occhi (p.1025), *su i* bracciuoli (p.1027), [ma anche: *sulla* vita (p.1020)]; avverbi: *sempre* e *da per tutto* (p.1022);

il grafema *j* per rappresentare la semiconsonante: *abbajava* (p.1019), *figurinajo* (p.1019), *bujò* (p.1022), *ajutato* (p.1022), *gioja* (p.1023), [ma anche *buio* (p.1024)];

un caso di uso della *i* prostetica: *di andar leggendo per istrada* (p.1021);

casi di apocope dopo le consonanti *r* e *n*: *toccar col naso* (p.1020), *andar leggendo* (p.1021), *non perder tempo* (p.1023), *non se n'andò* (p.1025), e *se n'andava* (p.1027);

Presenza di plurali in *ii*: *varii* (p.1023), *episodii* (p.1024).

¹⁷² Da adesso e per tutta l'analisi linguistica della novella l'edizione di riferimento è L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

III.2.2 Livello fonologico

Varianti fonologiche: con le *lagrime* agli occhi (p.1025); mantenimento del dittongo nel suffisso *-uolo*: coi gomiti su i *bracciuoli* (p.1027), *figliuolo* (p.1022).

III.2.3 Livello morfosintattico

Preposizioni: *presso il*, spaziale ‘vicino al’: *presso i* più vicini (p.1019);

congiunzioni: *siccome*, causale ‘dal momento che’: e *siccome* [...] riprendevano a gridare (p.1020); *appena*, temporale ‘subito dopo che’: Ma *appena* montato in vettura (p.1020); *quasi*, comparativo-ipotetico ‘come se’: *quasi* avesse tratto dal caos il suo mondo (p.1024);

l’ *articolo* + *cognome maschile*: *Il Balicci* s’interiva pallido (p.1025);

verbi: uso riflessivo di *provare*: *provarsi* a leggere (p.1020), *mi provo* a leggere quasi senza voce (p.1026); di *rileggere*: s’era dato già due volte a *rileggersi* i vecchi (p.1022); di *mangiare*: pareva che i libri *se li mangiasse* davvero (p.1022); l’uso intransitivo anziché riflessivo di *sedere* ‘sedersi’: posto a *sedere* su una seggiola (p.1020), cadde a *sedere* su la poltrona (p.1028);

infinito sostantivato: *un gridare*, *un accorrere* (p.1019);

costrutto *dare di + infinito*: il medico oculista gli aveva *dato di smettere la lettura* (p.1021);

cancellazione di *che* nelle completeive: pareva [*che*] arrivasse da lontano lontano (p.1027);

il participio passato *veduto* anziché *visto*: Cieco ora per la realtà viva che non aveva mai *veduto* (p.1023);

persistenza del modo congiuntivo, ben saldo anche nei casi in cui esso è stato soppiantato dall'indicativo nell'italiano dell'uso medio: a) con *argomentali dubitative*: non sapevano neppure se colui *facesse* sul serio (p.1020), non sapeva più se *fosse* donna o strofinaccio (p.1025); b) con *completeive*: tanto valeva che *morisse*. (p.1022); c) con *periodi ipotetici controfattuali*: avrebbe potuto campare col suo più che discretamente, se [...] non si *fosse* perfino indebitato (p.1022); d) con *interrogative indirette*: a una domanda di lui, se le *piacesse* il tratto che descriveva la cattedrale (p.1028);

il sistema dei pronomi personali: vengono utilizzati solamente i pronomi di terza persona singolare *lui* e *lei* con valore deittico, enfatico: Ma che! È *lui!* (p.1019), anche *lei*, povera vecchia (p.1025), le rispondeva *lui* (p.1027), era abituata a volare, *lei* (p.1027); in un solo caso compare il pronome singolare femminile *ella*, con valore anaforico: godeva del godimento che si figurava *ella* dovesse prenderne (p.1027); in un solo caso viene utilizzato il pronome personale neutro di terza persona singolare con un referente animato: il figurinajo cercava anch'*esso* di farsi ragione (p.1019);

il sistema degli allocutivi: l'unico allocutivo utilizzato nel testo è il *lei* reciproco: - Tilde Pagliocchini. *Lei?* Ah già... - Capirà, io leggevo con gli occhi soltanto, signorina! (pp.1024-1025);

mancata risalita del clitico, propria dell'italiano settentrionale e letterario: *riuscire + infinito + clitico*: lei forse non riesce a intenderlo (p.1026); *volere + infinito + clitico*: Non voglio farle offesa (p.1026);

ordine regressivo: nei sintagmi *nome + aggettivo* l'ordine preferito è spesso quello regressivo *aggettivo + nome*: *clamorose risate* (p.1019), *schifose statuette* (p.1019), *d'una quieta sciagura* (p.1021), *la vecchia domestica* (p.1025);

la punteggiatura: la *virgola* è adoperata a livello interfrasale

a) prima delle relative: per avere qualcuno pratico di biblioteche, che si incaricasse di quel lavoro d'ordinamento (p.1023); dava l'immagine d'una calandrella smarrita, che spiccasse di qua (p.1024); tirò fuori una voce, che neanche in paradiso (p.1025);

b) nella coordinazione prima di *e*: - E allora seguiti a leggere, e poi mi lodi la fine! (p.1021); le domanderò di tanto in tanto che cosa legge, e lei mi dirà... (p.1026); c) prima delle oggettive: Ma non tardò a comprendere, quel giovanotto, che doveva essere uscito di cervello quel pover uomo (p.1023).

A livello intrafrasale la virgola separa:

a) il soggetto dal predicato: due guardie di città, sudate, sbuffanti, riuscirono tra tutta quella calca a farsi largo (p.1020); anche lei, povera vecchia, eccola là, non sapeva più se fosse donna o strofinaccio (p.1025); Valeriano Balicci, dopo aver raccattato a tentoni il libro che la signorina aveva scagliato a terra, cadde a sedere su la poltrona (p.1029);

b) l'oggetto dal predicato: - lei vorrebbe che io le cercassi, ora, questi alberi di pepe? (p.1027);

il *punto e virgola* viene utilizzato prima di *e*: C'era là una farmacia; *e*, tra la gente ch'era accorsa (p.1020); cercò a tasto un libro [...] come aveva fatto quel giorno in vettura; *e* si mise a piangere dentro quel libro, silenziosamente (p.1022).

III.2.4 Livello lessicale

Nelle scelte lessicali, Pirandello tende spesso verso un lessico marcato da un triplice punto di vista: opta per voci marcate dalla letterarietà, di basso uso, obsolete; oppure, davanti alla possibile scelta tra voci del vocabolario di base, cioè fondamentali, di alto uso e di alta disponibilità, e relativi sinonimi comuni di tipo formale / colto, opta per questi ultimi.

Voci letterarie: varianti di solo significante come *bracciuoli* (p.1027) e *figliuolo* (p.1022); *mi lodi* per 'mi compiaccia' (p.1021); *manigoldo* per 'furfante' (p.1021);

voci comuni formali in luogo di voci del vocabolario di base (fondamentali, di alto uso, di alta disponibilità): *ispido* per ‘ruvido’ (p.1019); *fessa* per ‘sgradevole’ (p.1019); *strepitava* per ‘strillava’ (p.1019); *vettura* per ‘automobile’ (p.1020), [ma anche *automobile* (p.1027)] (*voci sinonimiche*); *mugolava* per ‘si lamentava’ (p.1020); *epilogo* per ‘fine’ (p.1021); *raccapazzare* per ‘ritrovare’ (p.1023); *schermirsi* per ‘proteggersi’ (p.1025); *burlarsi* per ‘prendersi gioco’ (p.1026); *voluttà* per ‘piacere’ (p.1027);

voci di basso uso, più rare: *schifose* per ‘bruttissime, pessime’ (p.1019); *tastando* per ‘toccando’ (p.1022); *uscito di cervello* per ‘impazzito’ (p.1023); *strofinaccio* per ‘panno’ (p.1025); *fischio* per ‘sibilo’ (p.1026); *un corno* per ‘niente’ (p.1028);

Soltanto due voci obsolete: *rimbozzolito* per ‘rimbecillito’ (p.1024) e *saggio* per ‘assaggio’ (p.1025).

III.2.5 Strato toscano

Molto frequente è il tipico troncamento in sintagmi [*r, l, n + consonante*], che conferisce un particolare ritmo alla frase dell’italiano centro-settentrionale: *Mi ci vien sopra!* (p.1019); *toccar col naso* (p.1020); *non perder tempo* (p.1023); *che ogni cosa mi rimanga tal quale* (p.1027); *avvertir subito* (p.1026);

la vocale prostetica: *di andar leggendo per istrada?* (p.1021);

affricata dentale anziché palatale: Resta *denunziato*. (p.1021);

frequenti le elisioni: *s'accasciò, ch'era corsa* (p.1020); *d'una* quieta sciagura (p.1021); *gl'ingombravano, s'era dato* (p.1022); *s'era* proposto, dove *l'ha* messo (p.1023); il buio gli *s'allargasse* intorno (p.1024); non se *n'andò* (p.1025); *s'immaginava* (p.1027); *m'importa* un corno (p.1028);

una scelta lessicale di stampo toscano è: *seggiola* per 'sedia' (p.1020).

III.2.6 Strato regionale siciliano

La componente regionale e dialettale è misuratissima, trattandosi peraltro di un testo non ambientato in Sicilia. Si possono rilevare

l'utilizzo del passato remoto in luogo del trapassato prossimo: e, tra la gente *ch'era corsa* dietro la vettura e l'altra che *si fermò* a curiosare (p.1020);

la risalita del clitico: E *le* so dire che non è com'è detto qua! (p.1028);

qualche esempio di iterazione: *è la terza! È la terza!* (p.1019); *si drizzò lungo lungo* (p.1020); *A casa, a casa!* (p.1021); *discesa a grado a grado* (p.1022).

A livello lessicale troviamo solamente l'uso dell'alterato *giovinotto* (p.1023) dal siciliano *ggiuvini*, [ma anche *giovanotto* (p.1023)].

III.2.7 Italiano neostandard (o medio) e italiano parlato/colloquiale.

I tratti presenti sono, per l'italiano neostandard

dislocazioni a destra e a sinistra: *pareva che i libri se li mangiasse davvero*; *Eccolo lì, tutto il suo mondo*; *La vita, non l'aveva vissuta* (p.1022); *lei forse non riesce ad intenderlo, questo piacere* (p.1026);

forme pronominali: *pareva che i libri se li mangiasse davvero* (p.1022); *ma mi colora tutto diversamente* (p.1026); *ho bisogno che ogni cosa mi rimanga tal quale* (p.1027);

esempi di periodo iniziante con *E*: *E come quegli animali* (p.1022); *E non poterci più vivere ora* (p.1022); *E per un pezzo rimase come rimbozzolito a covarlo* (p.1024); *E la signorina Pagliocchini* (p.1025); *E un giorno che il Balicci* (p.1028);

il soggetto post-verbale: *Era abituata a volare, lei* (p.1027); *ma non tardò a comprendere, quel giovanotto* (p.1023).¹⁷³

Per l'italiano parlato si evidenzia

¹⁷³ I testi a cui mi sono riferita per l'analisi linguistica della novella sono *La lingua del teatro fra D'annunzio e Pirandello*, cit.; *Linguistica. La lingua e i linguaggi*, a cura di L. Albanese e G.M. Quinto, Napoli, Simone, 2006.

qualche esempio di tema sospeso: - O che non veda, o che vada stordito, o che o come, fatto si è... (p.1019); - Lei? Ah già... me lo... sicuro, Balicci, c'era scritto sul giornale... anche su la porta... (p.1024); - Vedo... [...] certi alberi, certi alberi in un viale... (p.1027);

il costrutto *crederlo* per 'crederci': *Lo credo*, lo so (p.1026); Non dica poi, se me *lo credevo!* (p.1021).

IV.PIRANDELLO E L'EDUCAZIONE

LINGUISTICA

“Finché ci sarà uno che conosce 2.000 parole

e un altro che ne conosce 200,

questi sarà oppresso dal primo.

La parola ci fa uguali”

IV.1 A mo' di premessa

Il binomio lingua / letteratura costituisce un nodo problematico della didattica della lingua. In genere, soprattutto nella scuola primaria, il testo letterario viene valutato come materiale poco fruibile e si assiste ad un insegnamento della lingua italiana attraverso le regole formali della grammatica. Elisabetta Santoro, docente del corso di lingua e letteratura italiana all'Università di Sao Paulo, in Brasile, sostiene che lingua e letteratura siano inscindibili: nella letteratura, la lingua esprime al massimo le sue potenzialità e si mostra come lingua in funzionamento; d'altro canto nella lingua si creano le relazioni e si trasmettono le idee attraverso cui si fa letteratura, la quale poi, può essere scoperta solo se si analizza la lingua che la costituisce.¹⁷⁴ Il segreto è quello di fornire agli studenti dei percorsi da seguire quando

¹⁷⁴ *Officina.it, la rivista per gli insegnanti*, a cura di P. Torresan, 2012, p. 5, in www.almaedizioni.it.

leggono un testo letterario, permettendogli, quindi, di comprenderlo a fondo e di svelarne i meccanismi. Se, cioè, l'insegnante utilizza attività mirate e strumenti di analisi adeguati all'età dei discenti, può aiutare gli apprendenti a concentrarsi non solo su ciò che il testo significa, ma su *come* lo significa, in termini di riflessione linguistica, imparando a leggere oltre la superficie delle parole e diventando lettori sempre più competenti e capaci di capire il funzionamento della lingua. Anche la grammatica analizzata all'interno del testo letterario porta lo studente a capirne la funzionalità discorsiva e ad accorgersi che qualsiasi scelta linguistica, al di là della questione della correttezza formale, ha delle conseguenze. Nella scuola primaria – afferma la Santoro – è preferibile scegliere un testo breve, che può essere letto e riletto in classe, scoprendo ogni volta elementi diversi che rivelano aspetti linguistici differenti.¹⁷⁵ Il problema si pone relativamente alla scelta degli autori da leggere.

L'educazione linguistica, come ambito di studio e di riflessione autonomo, si sviluppa in Italia nei primi anni Sessanta del Novecento; anni in cui la scuola, dando erroneamente per scontato che tutti i bambini fossero italofofoni, si rivolgeva, in maniera del tutto antidemocratica, soltanto alla fascia borghese, tra l'altro molto sottile, senza aver considerazione per quegli studenti provenienti dai ceti più bassi, invece dialettofoni. La pedagogia linguistica tradizionale predicava che gli allievi avrebbero imparato ad esprimersi correttamente in italiano soltanto attraverso la lettura dei *buoni autori*

¹⁷⁵Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

(una lingua straniera per gli studenti dialettofoni), l'esercizio e soprattutto la conoscenza delle regole della lingua:

il 'buon italiano' è la lingua della letteratura, dei 'buoni autori': un'etichetta sotto cui vanno indiscriminatamente tutti i 'grandi', purchè non siano contemporanei; il 'grande passato', insomma, che parte da Dante e ha il suo culmine in Manzoni – le eventuali frange successive non sono, appunto, che frange irrilevanti.¹⁷⁶

Ma, respinto il carattere dittatoriale di tale impostazione classica, la nuova pedagogia linguistica si apre alla dimensione comunicativa della lingua, parlata o scritta, cioè a quel territorio di scelte del parlante che decide di rivolgersi ad un determinato interlocutore in una determinata situazione.

Ponendosi in quest'ottica, l'insegnante di italiano, dovrà tenersi ben lontano dal prescrivere tutte quelle regole della grammatica tradizionale, di quel sistema unitario astratto riconosciuto come *lingua italiana*, che non ammette considerazioni di alcun tipo sulla dimensione parlata della lingua, sulla sua dimensione storica ed inarrestabile evoluzione, sull'esistenza di varietà geografiche, sociali, funzionali-contestuali; infatti, a detta di Pier Marco Bertinetto:

la normatività è lo sbocco inevitabile di qualunque descrizione disancorata dalla reale complessità dei fatti linguistici, e dunque portata a proiettare in una

¹⁷⁶ M. Berretta, *Linguistica ed educazione linguistica. Guida all'insegnamento dell'italiano*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

dimensione fittizia il proprio oggetto di studio [...] sulla base di un canone [...] sempre destoricizzato e assolutizzato.¹⁷⁷

È importante che l'insegnante, e non solo quello di italiano, sia correttamente informato circa i parametri extralinguistici con cui la variazione interna alla lingua è correlata:

una lingua cambia lungo l'asse del tempo, anche se i mutamenti in genere sono molto lenti, tanto che i fenomeni diventano visibili solo nel lungo periodo (*variazione diacronica*);

una lingua cambia nelle diverse aree geografiche in cui viene usata, dando vita alle diverse varietà regionali, che riguardano soprattutto le realizzazioni orali della lingua (*variazione diatopica*);

una lingua cambia a seconda dello strato o della classe sociale di appartenenza del parlante, a sua volta determinato dal reddito, dal grado di istruzione, dalla considerazione sociale; ma anche in base all'età e al sesso del parlante (*variazione diastratica*);

una lingua cambia a seconda della situazione comunicativa in cui viene utilizzata, condizionata da variabili quali le circostanze in cui ha luogo lo scambio, il ruolo ricoperto dall'interlocutore, gli scopi e l'argomento dell'interazione (*variazione diafasica*);

una lingua cambia a seconda del mezzo fisico, del canale attraverso cui viene utilizzata, attraverso cui viene trasmesso il messaggio: che può essere affidato all'oralità o alla scrittura (*variazione diamesica*).¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Didattica dell'italiano*, a cura di M. Ricciardi, Torino, Stampatori, 1976, pp. 126-127.

Non si tratta di opporre al vecchio il nuovo, ma soltanto di tener conto che la lingua cambia e si evolve nel corso del tempo a seconda dei diversi assi di variazione descritti. Si tratta di insegnare agli studenti una lingua che possa essere utilizzata ai fini della comunicazione, in qualsiasi contesto e con qualsiasi interlocutore.

Un concetto fondamentale, da chiarire assolutamente, è che dall'insegnamento della grammatica non si può prescindere, in quanto parte basilare di un qualsiasi curriculum di lingua, sia essa materna, seconda o straniera. Ciò risulta importante soprattutto perché anche i bambini della scuola primaria hanno un bagaglio di conoscenze linguistiche pregresse; per cui, risulta necessario correggere le ipotesi errate che il discente può essersi fatto circa i meccanismi di funzionamento della lingua.

La parola grammatica ha un doppio valore: indica una trattazione scientifica, teorica, più o meno orientata alla prassi e indica la materia che la trattazione studia e presenta. Nel primo caso, la grammatica assume un valore epistemico, ciò che chiamiamo grammatica esplicita o riflessa; nel secondo caso, il valore è epistemico, ciò che chiamiamo, invece, grammatica implicita o vissuta. Ora, nel linguaggio verbale, le due componenti appaiono confuse, in quanto è sempre presente e operante una componente di riflessività, la componente metalinguistica. E cioè, nel realizzare enunciati e nel capirli, ci rifacciamo a frasi che ne sono il modello astratto; le quali possono

¹⁷⁸ Cfr. M. G. Lo Duca, *Lingua italiana ed educazione linguistica. Tra storia, ricerca e didattica*, Roma, Carocci, 2012, pp. 75-95.

includere, e di fatto includono, fenomeni di autocorrezione (“... le settembrine, scusa volevo dire i settembrini”),¹⁷⁹ precisazione (“la concezione idealistica o, piuttosto direi specificamente crociana”),¹⁸⁰ commento (“mi pare azzardato parlare in questo caso di storicismo, come stai facendo”),¹⁸¹ e comunque di citazione e riferimenti con le parole alle parole. E questo avviene non solo nella conversazione orale, ma anche in alcuni scritti, facilmente accessibili in rete oppure in libri noti come quello di Federico Moccia:

Ciao piccolina, scusami se ti chiamo così, ma mi fai tenerezza: sei una ragazza innamorata, e alla tua età è facile sbagliare...

Ti scrivo caro Obama, e scusami se ti chiamo Obama come se fossi il mio cagnolino ma effettivamente il tuo nome mi sembra quello di un cane.

Sono convinto che Giovanni Paolo II, prima di rivolgersi alla gente – o, per dire meglio, parlava – a Dio.

In ogni caso si può fare anche col couscous o, per esprimermi meglio, con la semola.

A fronte di queste considerazioni, in particolare del fatto che una riflessione metalinguistica, seppur inconsapevole, è costantemente presente nell'utilizzo della lingua, possiamo interrogarci su quale sia la grammatica o, per meglio dire, il modo giusto di fare grammatica a scuola.

¹⁷⁹ *Grammatica a scuola*, a cura di L. Corrà e W. Paschetto, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 18.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

Prima di tutto, occorre che la grammatica sia *descrittiva*, in grado, cioè, di descrivere e presentare l'italiano come viene effettivamente usato dalla comunità dei parlanti, piuttosto che prescrivere come dovrebbe essere. Una grammatica che coincida con "l'uso statisticamente prevalente"¹⁸² che i parlanti fanno della lingua nel momento storico che interessa. La grammatica di certi pedanti di un tempo che insegnavano che gli occhiali si portano *in sul naso* e non *sul naso*,¹⁸³ la cosiddetta grammatica dell'eccezione, ha molto poco della riflessione linguistica di cui parliamo. Compito dell'insegnante è quello di descrivere la norma, ben sapendo che essa coincide con l'uso, che essa è l'uso, sapendo però distinguere tra processi importanti e presumibilmente duraturi e mode passeggere di scarsa rilevanza.¹⁸⁴ La grammatica descrittiva punta a far comprendere agli studenti i meccanismi fondamentali della lingua, a capirne in maniera consapevole quelle regolarità adottate dal parlante in maniera del tutto implicita.

Purtroppo gran parte dell'insegnamento grammaticale viene fatto attraverso la memorizzazione di liste e definizioni, come avviene per le preposizioni; un esercizio che mantiene allenata la memoria, ma che inficia la possibilità di capire il loro funzionamento, tanto che, molto spesso, i bambini stentano a riconoscere come preposizione un *d* apostrofato. Una grammatica per l'intelligenza è, invece, quella che

¹⁸² M. Berretta, *Linguistica ed educazione linguistica*, cit., p. 26.

¹⁸³ A. Colombo, *Per un curriculum verticale di riflessione sulla lingua*, p. 10, in www.maldura.unipd.it.

¹⁸⁴ M. G. Lo Duca, *Lingua italiana ed educazione linguistica*, cit., p. 127.

impegna gli studenti ad esplorare i testi, a scoprirne le regolarità e a formularne generalizzazioni; e se queste non hanno un valore assoluto, tanto meglio: sarà uno stimolo per affinare l'analisi o per riconoscerne la parzialità.¹⁸⁵

Sul tema delle preposizioni, il GISCEL dell'Emilia Romagna, ha condotto una ricerca-azione sperimentando un approccio attivo, sperimentale, a partire dai testi. Tale approccio prevede che una categoria grammaticale non possa essere descritta e capita se non nel sistema delle altre categorie. Pertanto non si può parlare delle preposizioni senza metterle in contrasto con gli avverbi come due parti invariabili del discorso che hanno funzione diversa. A loro volta gli avverbi sono vengono visti in contrasto con gli aggettivi. Un approccio attivo, in cui le diverse categorie vengono scoperte e costruite dai ragazzi; in cui gli studenti guardano nel testo, riflettendo sulla funzione di legame che le preposizioni hanno al suo interno.¹⁸⁶

Insomma, il testo, soprattutto quello letterario, risulta essere imprescindibile per la didattica della lingua.

D'altra parte le *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* del 2012, nella sezione *Traguardi per lo sviluppo delle competenze al termine della scuola primaria* recitano:

¹⁸⁵ Cfr. A. Colombo, *Per un curriculum verticale di riflessione sulla lingua*, cit., pp. 11-12.

¹⁸⁶ Cfr. *Grammatica a scuola*, cit., pp. 219-222.

(L'allievo) Riflette sui testi propri e altrui per cogliere regolarità morfosintattiche e caratteristiche del lessico; riconosce che le diverse scelte linguistiche sono correlate alla varietà di situazioni comunicative.¹⁸⁷

Una delle mete fondamentali nell'insegnamento della lingua italiana è, quindi, il perseguimento di una competenza metalinguistica, cioè il passaggio dalla capacità di usare le regole e formare con esse testi adeguati, alla capacità di ragionare esplicitamente sulle regole stesse, dalla competenza d'uso alla competenza sull'uso: in altri termini, gli studenti devono essere in grado di operare una riflessione linguistica, che non è memorizzazione e applicazione passiva di regole grammaticali, ma un processo attivo di analisi della lingua alla ricerca di regolarità e modelli da utilizzare consapevolmente. Mantenendo come obiettivo principale la competenza comunicativa, le attività di riflessione linguistica non possono limitarsi soltanto agli aspetti propriamente linguistici, ma devono inglobare anche le regole che governano l'uso sociale e pragmatico della lingua, come gli aspetti sociolinguistici.

Un insegnante che intende svolgere processi di riconoscimento e sistematizzazione delle regole di funzionamento della lingua italiana si trova a dover scegliere se promuovere processi di tipo deduttivo, dal generale al particolare, o induttivo, dal particolare al generale; se partire da una regola grammaticale da proporre agli studenti, che poi la ritroveranno o la applicheranno in diverse forme, testi, esercizi, o

¹⁸⁷ *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, 2012, p. 31, in www.indicazioninazionali.it.

partire da un testo, da uno o più esempi di lingua, per arrivare ad estrapolarne una o più regole grammaticali. Il processo induttivo è quello che meglio si adatta alla riflessione linguistica, favorendo l'autonomia dello studente che diventa protagonista del proprio processo di apprendimento, scoprendo e costruendo da sé, attraverso le indicazioni dell'insegnante facilitatore, i meccanismi di funzionamento linguistico.

Ecco, quindi, che la grammatica dovrà essere esplorata

nella *forma*: superare le impostazioni della grammatica tradizionale non significa non occuparsi più delle regole linguistiche grammaticali, nei loro aspetti fonologici, grafemici, lessicali, morfosintattici, testuali; ma significa occuparsene partendo da testi che abbiano significatività per lo studente e che contengano sufficienti esempi della forma che si intende investigare;

nell'*uso*: c'è bisogno che gli studenti comprendano i differenti usi di una lingua, le varietà che possono essere utilizzate all'interno i differenti contesti comunicativi;

nella *funzione*: riguarda la parte pragmatica della lingua, l'utilizzo che se ne fa per ottenere degli scopi; gli studenti devono acquisire consapevolezza del 'cosa' si esprime utilizzando una determinata forma linguistica, assimilando forme linguistiche con la medesima funzione; un esempio potrebbe essere quello del futuro semplice che, nell'italiano neo-standard, viene sempre più utilizzato al posto del congiuntivo, per esprimere dubbi o supposizioni, mentre la sua

funzione principale è quella di esprimere azioni future, funzione realizzata anche dal presente indicativo.

Balboni formula un percorso, fatto di diversi passaggi, che porta lo studente dalla competenza d'uso della lingua alla competenza sull'uso:

formazione delle ipotesi. L'insegnante, con una pratica di tipo induttivo, può partire dai testi per far osservare ai suoi allievi delle costanti e ipotizzare la presenza di una regola fonologica, grafemica, morfosintattica, lessicale, testuale;

verifica della fondatezza delle ipotesi. Guidato dall'insegnante, preferibilmente attraverso il confronto in gruppo, lo studente può verificare l'esistenza della regola ipotizzata analizzando altri testi oppure richiamando alla memoria esempi simili;

fissazione delle regole. Essa si promuove attraverso attività di carattere intensivo, per permettere allo studente di memorizzare e rendere automatica l'applicazione della regola;

riutilizzo delle regole. Si svolge attraverso esercizi per favorire la padronanza a livello comunicativo orale e scritto dei contenuti e delle forme linguistiche fissati. Un esempio potrebbe essere quello di commissionare agli studenti la redazione di un testo breve, stimolando, in questo modo, anche la creatività linguistica;

riflessione esplicita sulla lingua. È una riflessione esplicita sui meccanismi linguistici incontrati nelle fasi precedenti, che mira

all'acquisizione della competenza metalinguistica. Diverse sono le tecniche utilizzate, ad esempio: le *tecniche di natura insiemistica* comprendono tutti quegli esercizi che presentano allo studente un insieme indistinto e gli chiedono di evidenziare le omogeneità, di eliminare le disomogeneità, oppure di ordinare gli elementi secondo un preciso criterio; le *tecniche di combinazione e di incastro* prevedono la presenza di colonne con pezzi iniziali di frasi e colonne con i pezzi finali messi in ordine casuale; l'allievo deve ricostruire le frasi, riflettendo sui meccanismi di concordanza e sui legami semantici; le *tecniche di esplicitazione* servono a riflettere oralmente sui meccanismi di coesione testuale, sui pronomi, sui connettivi, sui sinonimi, contrari, iponimi ed iperonimi.¹⁸⁸

IV.3 Mondo di carta: spunti linguistici per la scuola primaria

Allo studio del lessico le *Indicazioni nazionali* dedicano ampio spazio, precisando che:

I bambini entrano nella scuola primaria con un patrimonio lessicale diverso da un allievo all'altro. Data la grande importanza della comprensione e dell'uso attivo del lessico, il primo compito dell'insegnante è proprio quello di rendersi conto, attraverso attività anche ludiche e creative, della consistenza e tipologia

¹⁸⁸Cfr. M.C. Luise, *Insegnare la grammatica*, pp. 9-12, in www.venus.unive.it.

(varietà) del patrimonio lessicale di ognuno. È un compito tanto più importante quanto più vi è oggi evidenza di un progressivo impoverimento del lessico.

Il patrimonio iniziale dovrà essere consolidato in un nucleo di vocaboli di base (fondamentali e di alto uso), a partire dal quale si opererà man mano un'estensione alle parole-chiave delle discipline di studio: l'acquisizione dei linguaggi specifici delle discipline deve essere responsabilità comune di tutti gli insegnanti.

I docenti di tutto il primo ciclo di istruzione dovranno promuovere, all'interno di attività orali e di lettura e scrittura, la competenza lessicale relativamente sia all'ampiezza del lessico compreso e usato (ricettivo e produttivo), sia alla sua padronanza nell'uso, sia alla sua crescente specificità. Infatti l'uso del lessico, a seconda delle discipline, dei destinatari, delle situazioni comunicative e dei mezzi utilizzati per l'espressione orale e quella scritta richiede lo sviluppo di conoscenze, capacità di selezione e adeguatezza ai contesti. Lo sviluppo della competenza lessicale deve rispettare gli stadi cognitivi del bambino e del ragazzo e avvenire in stretto rapporto con l'uso vivo e reale della lingua, non attraverso forme di apprendimento meccanico e mnemonico. Va, in questo senso, tenuta in considerazione la ricchezza delle espressioni locali, "di strada", gergali e dei molti modi di dire legati alle esperienze, che spesso racchiudono un senso identitario e capacità narrative e che rappresentano un bagaglio attraverso il quale ampliare l'espressione anche in italiano corretto.

Per l'apprendimento di un lessico sempre più preciso e specifico è fondamentale che gli allievi imparino, fin dalla scuola primaria, a consultare dizionari e repertori tradizionali e *online*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, cit., pp. 29-30.

Da quanto evidenziato è chiaro che lo studio del lessico assuma un ruolo fondamentale all'interno dell'insegnamento della lingua italiana. E per studio del lessico, va inteso sia l'incremento del patrimonio lessicale degli allievi, perseguito attraverso pratiche testuali, sia la riflessione sull'organizzazione stessa del lessico, sugli elementi sistematici presenti. Sul piano della forma, ciò vuol dire riflettere sulla morfologia lessicale, sulla formazione delle parole; se consideriamo che nel *Grande dizionario italiano dell'uso* di Tullio De Mauro più di un terzo delle voci sono parole derivate, e coi composti si arriva quasi alla metà, possiamo renderci conto di come la consapevolezza dei meccanismi di derivazione e di composizione possano aiutare i bambini a muoversi nel mare sterminato del lessico, stimolando la formulazione di ipotesi di fronte alle parole sconosciute. Sul piano dei significati, va considerata l'esplorazione delle relazioni semantiche tra le parole: sinonimia, contrarietà, rapporti di inclusione, polisemia.¹⁹⁰

Ritengo, a questo proposito, che le novelle di Pirandello, essendo testi brevi e fondati su una lingua viva, varia, capace di esprimere la complessità del reale, del mondo fuori e dentro la mente del lettore, e per questo, facilmente fruibili anche dai più piccoli, rappresentino l'humus ideale sul quale innestare percorsi linguistici tesi all'arricchimento del patrimonio lessicale e alla promozione della capacità di riflessione linguistica. Ovviamente particolare attenzione l'insegnante deve porre sulla scelta delle novelle da proporre.

¹⁹⁰ A. Colombo, *Per un curriculum verticale di riflessione sulla lingua*, cit., p. 13.

IV.3.1 Mondo di carta: riflettere sulla formazione delle parole: il suffisso -oso

Ipotizziamo un segmento di percorso didattico finalizzato a scoprire alcune regolarità del lessico e all'acquisizione della consapevolezza di quali meccanismi la lingua utilizza per formare le parole; di come le parole, anche quelle che più spesso utilizziamo, sono costruite proprio a partire da tali regole; di come si possa usare la lingua anche in modo creativo e originale per produrre parole nuove secondo le regole con cui sono state prodotte quelle già esistenti.

Leggiamo il testo della novella *Mondo di carta*.¹⁹¹

Mentre passo leggendo, mi para davanti le sue *schifose* statuette, e me le fa rovesciare (p.1019).

Le statuette che il signore si ritrova davanti sono *schifose*.

Osserviamo la forma della parola:

da che cosa è formata la parola *schifose*? Quali riflessioni possiamo fare?

Riflettendo, scopriamo i due pezzi che formano la parola:

SCHIFOSE

¹⁹¹ L'edizione di riferimento è L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., a cura di M. Costanzo.

SCHIFO = nome

-OSE = suffisso

nome SCHIFO + suffisso –OSE = aggettivo SCHIFOSE

-OSE è il femminile di –OSI, quindi

SCHIFOSE = aggettivo femminile

SCHIFOSI = aggettivo maschile

E se la statuetta fosse stata solamente una? Sarebbe stata SCHIFOSA.

-OSA è il singolare di –OSE e il femminile di –OSO.

Di conseguenza avremo individuata le quattro forme dell’aggettivo SCHIFOSO, distinte per genere e numero.

Proviamo a ricercare nel testo altre parole che si comportano allo stesso modo:

Tutti attorno, chi scoppiava in *clamorose* risate, chi faceva un viso lungo lungo e *pietoso* (p.1019).

Dopo tutta questa mimica cominciò a dare in smanie *furiose* (p.1020).

[...] dava l’immagine d’una calandrella smarrita, che spiccasse di qua, di là, il colo, indecisa, e s’arrestasse d’un subito, con *furioso* sbattito d’ali (p.1024).

Ma non potè reggere a lungo in quel silenzio *angoscioso* (p.1024).

[...] accompagnati da una mimica tanto *impetuosa* quanto superflua (p.1025).

Ragioniamo ancora.

CLAMOROSE

CLAMORE = nome

-OSE = suffisso

nome CLAMORE + suffisso -OSE = aggettivo CLAMOROSE

Con lo stesso procedimento scomponiamo anche gli altri aggettivi PIETOSO, FURIOSE, ANGOSCIOSO e IMPETUOSA, declinandoli per genere e numero, come abbiamo fatto in precedenza per l'aggettivo SCHIFOSE.

Oltre a quelle trovate nella novella, ci sono altre parole fatte come gli aggettivi analizzati, tra quelle che utilizziamo quotidianamente?

Operiamo dei confronti:

GIOIOSO, PAUROSÌ, RUMOROSE, LUSSUOSA, SILENZIOSO, MAFIOSO, TIFOSO, PIOVOSO, APPICCICOSO

nome GIOI(A) + suffisso -OSO = aggettivo GIOIOSO

nome PAUR(A) + suffisso -OSI = aggettivo PAUROSÌ

nome RUMOR(E) + suffisso -OSE = aggettivo RUMOROSE

nome LUSS(O) + suffisso -OSA = aggettivo LUSSUOSA

nome SILENZI(O) + suffisso -OSO = aggettivo SILENZIOSO

Ma notiamo che alcuni aggettivi sono anche nomi:

nome MAFI(A) + suffisso –OSO = aggettivo MAFIOSO, che è anche un nome

nome TIF(O) + suffisso –OSO = aggettivo TIFOSO, che è anche un nome

Alcuni tra questi aggettivi sono formati dal verbo, invece che dal nome:

verbo PIOV(ERE) + suffisso –OSO = aggettivo PIOVOSO

verbo APPICCIC(ARE) + suffisso –OSO = aggettivo APPICCICOSO

Tirando le somme possiamo dire che –OSO è un suffisso molto produttivo; serve per formare aggettivi da nomi, ma in alcuni casi anche da verbi; alcuni degli aggettivi che si formano con –OSO sono anche dei nomi; qualche volta, prima di aggiungere –OSO si attaccano altre lettere, come nell'esempio della 'U' in LUSSUOSO.

Consultiamo il dizionario per controllare il significato degli aggettivi trovati nella novella:

CLAMOROSO

1 chiassoso, fragoroso: *applauso clamoroso*;

2 che suscita clamore, che desta grande attenzione: *una notizia clamorosa*;

3 straordinariamente grave: *una disfatta clamorosa*;

Quale di questi significati deve essere attribuito alle *clamorose risate* della novella?

Le *clamorose risate* sono risate chiassose.

PIETOSO

1 che desta pietà; commovente: *un fatto, un caso pietoso*;

2 brutto, malfatto, meschino: *uno spettacolo, un film pietoso; fare una figura pietosa*;

3 che sente o manifesta pietà; caritatevole, misericordioso: *un'anima pietosa; occhi pietosi; parole pietose*;

4 fatto per pietà: *una bugia pietosa*;

Il *viso pietoso* della novella è un viso che manifesta pietà per quello che sta accadendo.

SCHIFOSO

1 che fa schifo, pessimo, bruttissimo, molto scadente: *un ambiente, un individuo schifoso; un vizio schifoso*;

2 eccessivo, esagerato: *avere una fortuna schifosa*;

Le *schifose statuette* sono pessime, scadenti, perché fatte di terracotta, contro la preziosità dei libri del signore.

FURIOSO

1 che è in preda a furia, che ha eccessi di furore: *diventare furioso; un pazzo furioso;*

2 forte, violento: *un litigio furioso; una tempesta furiosa;*

3 che non sopporta alcun indugio; precipitoso, impaziente: *un temperamento furioso;*

Nella novella l'aggettivo FURIOSO viene utilizzato con diversi significati: le *smanie furiose* sono smanie di furia, di una persona accesa dall'ira; il *furioso sbattito d'ali*, invece, è un movimento violento delle ali.

ANGOSCIOSO

1 che dà angoscia; pieno di angoscia: *una situazione angosciosa; parole angosciose;*

IMPETUOSO

1 che si muove con impeto; rapido e violento: *torrente, vento impetuoso;*

2 pieno di foga, di impeto; veemente: *un discorso, un attacco impetuoso;*

La *mimica impetuosa* della signorina è una gestualità piena di foga, forte, veemente.

Possiamo notare come gli aggettivi incontrati nella novella, fatta eccezione per ANGOSCIOSO, di cui il dizionario riporta un solo

significato, assumono sfumature di significato anche molto diverse tra loro: *una risata clamorosa è una risata chiassosa, ma una notizia clamorosa è una notizia che desta attenzione; un fatto pietoso è un fatto commovente, ma un film pietoso è un brutto film; un vizio schifoso è un pessimo vizio, ma una fortuna schifosa è una fortuna eccessiva.*

Ci accorgiamo che all'interno della novella compare una parola che somiglia molto all'aggettivo SILENZIOSO, se non fosse per il suffisso –MENTE... :

e si mise a piangere dentro quel libro, *silenziosamente* (p.1022)

Se proviamo a scomporre la parola notiamo che può essere divisa in tre pezzi:

SILENZIOSAMENTE

nome SILENZIO

suffisso –OSO

suffisso –MENTE

Deduciamo, quindi che:

nome SILENZI(O) + suffisso –OSO = aggettivo SILENZIOSO

aggettivo SILENZIOS(O) + suffisso –MENTE = avverbio
SILENZIOSAMENTE

Si può aggiungere il suffisso –MENTE anche agli altri aggettivi incontrati nella novella? Vediamo che dalla combinazione dei due suffissi –OSO e –MENTE, vengono fuori gli avverbi.

CLAMOROSAMENTE, FURIOSAMENTE,
ANGOSCIOSAMENTE, PIETOSAMENTE, SCHIFOSAMENTE,
IMPETUOSAMENTE.

Sono tutti degli avverbi; in che cosa si differenziano dagli aggettivi? Abbiamo visto come, per gli aggettivi analizzati, esistono versioni del maschile e del femminile, del singolare e del plurale. Non si può fare lo stesso con gli avverbi. Cerchiamo nel testo la controprova:

Tra molti *giuramenti* e proteste d'innocenza (p.1019).

perplexi nello *sbalordimento*, avevano quasi un sorriso d'incredulità sulle bocche aperte (p.1020).

[...] con *scontorcimenti* di tutto il volto ridicoli e pietosi a un tempo (p.1021).

Bell'*avvertimento!* (p.1022).

[...] e allora *palpeggiamenti* carezzevoli alle pagine e abbracci (p.1023).

[...] e godeva del *godimento* che si figurava ella dovesse prenderne (p.1027).

Da un punto di vista grafico, i termini in corsivo potrebbero sembrare declinazioni di avverbi nel genere e nel numero. Ma, aiutandoci col vocabolario, scopriamo che sono tutti dei sostantivi. Notiamo inoltre che tutti gli avverbi che abbiamo formato interpongono tra l'aggettivo e il suffisso la vocale A.

Ancora, ci sono nel testo della novella altre parole che presentano il suffisso –MENTE?

Infinite volte, per unica ricetta del male che *inevitabilmente* lo avrebbe condotto alla cecità (p.1021).

[...] anche *materialmente*, tanto se li accostava alla faccia per leggerli (p.1022).

[...] e gli dicesse com'era *veramente* (p.1024).

Ma mi colora tutto *diversamente*, capisce? (p.1026).

Questa volta, però, notiamo che è presente soltanto il suffisso –MENTE, anche se gli avverbi riscontrati derivano pur sempre da aggettivi:

aggettivo INEVITABIL(E) + suffisso –MENTE = avverbio
INEVITABILMENTE

aggettivo DIVERS(O) + suffisso –MENTE = avverbio
DIVERSAMENTE

E così via.

Qual è la funzione di questi avverbi? Esaminiamo il testo citato:

Il signor Balicci sarebbe arrivato alla cecità *inevitabilmente*: la sua cecità non può essere evitata.

Sembrava che il signor Balicci mangiasse i libri per davvero, anche *materialmente*: sembrava cioè, che mangiasse la loro materia.

Il signor Balicci si mise a piangere dentro il libro *silenziosamente*: piangeva in silenzio, senza singhiozzi.

Il signor Balicci voleva ricordare il mondo dei suoi libri per com'era *veramente*: voleva ricordare il mondo reale, vero di libri e non quello dei suoi ricordi.

La signorina, leggendo i libri al signor Balicci, gli colora tutto *diversamente*: la sua lettura risulta essere diversa da quella che avrebbe fatto lui stesso.

In tutti questi casi gli avverbi modificano il significato del verbo.

È possibile concludere che molti aggettivi, abbinati al suffisso – MENTE, formano gli avverbi, che a differenza degli aggettivi non possono essere modificati, non concordano con il nome e hanno la funzione di modificare il significato del verbo.

A partire da queste considerazioni, possiamo ricercare, anche attraverso i motori di ricerca del web, parole formate col suffisso – OSO che sono entrate nel vocabolario in anni recenti, passando per esempio dalla pubblicità ai dizionari.

Esistono al giorno d'oggi parole con questo stesso suffisso, che utilizziamo, ma che non sono presenti nel dizionario?

CIOCCOLATOSO, PROFUMOSO, BISCOTTOSO, BARBOSO, MIELOSO, FUMOSO, sono o non sono parole nuove? Proviamo a verificare servendoci del dizionario.

Al termine di questo percorso, si può chiedere ai bambini di redigere un racconto breve, raccontando un'esperienza, un accadimento, una situazione, utilizzando gli aggettivi incontrati e coniandone di nuovi, con il suffisso –OSO.

È ovvio che gli spunti linguistici derivanti dalla novella sono molteplici; per quanto riguarda i percorsi di arricchimento lessicale, è possibile ampliare il lessico d'uso con la semplice ricerca di parole ed espressioni ignote presenti nel testo (come *popone* p.1019), facendo esercitare gli studenti a trovare sinonimi e contrari e stimolandoli soprattutto a comprendere il significato delle parole sulla base del contesto in cui esse sono inserite.

Alcuni termini regionali presenti nel testo (i toscanismi *seggiola* p.1020 o *figliuolo* p.1022; il siciliano *giovinotto* p.1023) possono esserci utili a far riflettere i nostri allievi sulle varietà regionali dell'italiano, operando un confronto anche con il nostro dialetto napoletano; cercando di stabilire somiglianze e differenze non solo con la lingua italiana, ma anche con le diverse parlate regionali; individuando non soltanto le parole particolari che utilizza il dialetto, ma anche delle costanti, le regole interne al dialetto stesso (per esempio, nel dialetto napoletano, le vocali finali di parola non vengono pronunciate).

Inoltre il testo della novella, con i suoi termini inusitati, lascia capire agli studenti come la lingua si evolve nel corso del tempo, identificando lo stesso concetto con termini diversi a seconda dell'epoca storica.

CONCLUSIONI

L'utilizzo del testo pirandelliano nella scuola primaria presenta non poche difficoltà didattiche. Senza dubbio, sul mio percorso di indagine in tal senso, ha gravato anche la mia inesperienza nell'insegnamento.

In ogni caso, questo studio mi ha portato a riflettere su alcuni punti che ritengo cruciali.

Il primo riguarda la mia rafforzata convinzione che nessun autore sia improponibile, persino nella scuola primaria. Si tratta, in realtà, di trovare metodologie e strumenti adeguati per cercare di motivare l'interesse degli alunni, anche rispetto a temi o linguaggi che possono apparire lontani. Se ben strutturate, le lezioni di italiano possono servirsi di ogni autore della nostra letteratura, offrendo un panorama variegato e diversificato dell'uso dello strumento linguistico. Quanto detto vale ancor più per Pirandello, se consideriamo quanto siano variegati il mondo e la lingua che ci offre e, di conseguenza, quanto numerosi siano gli spunti di lettura, di riflessione, linguistica e tematica, idonei anche ai fini di una drammatizzazione del testo che, in tal modo, può meglio adeguarsi alle modalità di acquisizione linguistica dei bambini della scuola primaria.

Il secondo punto riguarda la lingua. Ho ampiamente trattato della lingua di Pirandello tentando di far emergere, in maniera particolare, l'attualità dell'articolata riflessione sulla lingua dello scrittore. È noto che resta ancora aperta la discussione su quale italiano insegnare a

scuola, ma di sicuro una bussola di riferimento è costituita dalla stessa finalità ultima di ogni lingua, che è l'atto comunicativo. Proprio per questo devono essere ritenuti obsoleti i manuali tradizionali della grammatica, lo studio di un italiano spesso paludato; gli studenti, invece, hanno bisogno di imparare una lingua viva e reale, da utilizzare concretamente nelle diverse situazioni comunicative. Attingere all'opera di Pirandello può rappresentare, dunque, la conoscenza di una lingua in grado di comunicare anche la problematicità e la complessità del reale. La sua attualità è ravvisabile persino nella funzione del dialetto, adoperato dallo scrittore per recuperare la vitalità della lingua e delle tradizioni locali. In tal senso essa risponde alle *Indicazioni nazionali*, utilizzando espressioni e modi di dire che spesso racchiudono un senso identitario e sono portatrici di un bagaglio di esperienze lessicali attraverso cui è possibile ampliare anche il bagaglio della lingua italiana.

Il terzo e ultimo punto riguarda l'educazione. La scuola è chiamata ad educare, prima che ad istruire; nel senso etimologico del termine, a trarre fuori dagli studenti le capacità critiche per poter comprendere ed operare nel mondo circostante, per poter leggere la complessità del reale. E quale miglior testo per allenarsi, se non quello di Pirandello?

BIBLIOGRAFIA

L. Pirandello, *Liolà*, Roma, Formiggini, 1917.

L. Finazzi Agrò, *Pirandello studente universitario*, in “Nuova Antologia”, XXI, 1° aprile 1943 (Lettere a E. Monaci).

L. Pirandello, *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1952.

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di C. Alvaro, Milano, Mondadori, 1956.

I classici contemporanei italiani, vol. VI, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.

F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1962.

R. Senabre, *La prosa de Ortega y Gasset*, Universidad de Salamanca, 1964.

E. Mazzali, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973.

L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Torino, Einaudi, 1973.

Didattica dell'italiano, a cura di M. Ricciardi, Torino, Stampatori, 1976.

M. Berretta, *Linguistica ed educazione linguistica. Guida all'insegnamento dell'italiano*, Torino, Einaudi, 1977.

M. Argenziano Maggi, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori, 1977.

Modi e strutture della comunicazione narrativa. Il racconto breve da Dossi a Pirandello, a cura di G. Cerina e L. Mulas, Torino, Paravia, 1978.

M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Le novelle di Pirandello, atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani, a cura di S. Milioto, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1980.

G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983.

R. Barilli, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984.

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di R. Fertononi, Milano, Mondadori, 1989.

P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

AA. VV., *Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale, Agrigento, Mursia, 1993.

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1993.

G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1994.

G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995.

L. Pirandello, *L'esclusa*, a cura di L. Rosboch, Torino, Il Capitello, 1995.

L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995.

L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002.

L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2004.

R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, La Terza, 2005.

Tutti i romanzi, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 2005.

M. Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Linguistica. La lingua e i linguaggi, a cura di L. Albanese e G.M. Quinto, Napoli, Simone, 2006.

E. Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, 2007.

Luigi Pirandello. Novelle, a cura di R. Messina, Napoli, Loffredo, 2007.

La lingua del teatro tra D'Annunzio e Pirandello, a cura di L. Melosi e D. Poli, Macerata, Eum, 2007.

F. Zangrilli, *Pirandello, presenza varia e perenne*, Pesaro, Metauro, 2007.

I. Crotti, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

M. Dardano, *Leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008.

Intorno a Pirandello: percorsi e interpretazioni, a cura di A. Dentone e A. Contini, Genova, Le Mani, 2008.

Pirandello. I romanzi, le novelle, il teatro, a cura di S. Campailla, Roma, Newton Compton, 2009.

L. Pirandello, *Novelle per un anno. La rallegrata. L'uomo solo. La mosca*, a cura di N. Borsellino, Milano, Garzanti, 2010.

E. Di Iorio, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011.

M. Polacco, *Pirandello. Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Grammatica a scuola, a cura di L. Corrà e W. Paschetto, Milano, FrancoAngeli, 2011.

M. G. Lo Duca, *Lingua italiana ed educazione linguistica. Tra storia, ricerca e didattica*, Roma, Carocci, 2012.

G. Biagioli, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Novalogos, 2013.

A. R. Pupino, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno Editrice, 2013.

A. Sorrentino, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica postcoloniale*, Perugia, Carocci, 2013.

SITOGRAFIA

www.liberliber.it

www.almaedizioni.it

www.maldura.unipd.it

www.indicazioninazionali.it

www.venus.unive.it

Ringraziamenti

Come sempre, in ogni traguardo raggiunto, ringrazio i miei genitori che mi hanno concesso, nonostante i sacrifici richiesti dalla loro professione, di continuare i miei studi all'Università, offrendomi l'opportunità di crearmi un futuro diverso.

Un ringraziamento speciale va a mia sorella, un'amica indispensabile ed insostituibile, che ha sopportato le mie letture, i miei sbalzi d'umore, le mie insicurezze, incoraggiandomi ogni volta. Un sostegno fondamentale, il mio pilastro.

Ringrazio la mia relatrice, la Prof.ssa Irene Chirico, per avermi guidata in questo percorso, dimostrandosi sempre disponibile a comprendere le mie esigenze. Correttezza, preparazione e professionalità fanno di lei un modello da emulare.

Ringrazio la Prof.ssa Nunzia Bruno, una donna di grande spessore e da una forte carica empatica, oltre che una docente eccezionale: una di quelle che ti segnano in maniera indelebile non solo sotto il profilo della formazione universitaria, ma anche a livello personale. Un riferimento costante per l'insegnante che voglio diventare.

Ringrazio la mitica "aula 7 nel cuore", compagne di viaggio nel bene e nel male. Senza di voi questo percorso non sarebbe stato così divertente.

Ringrazio le adorabili "scratchiane", Genny e Simona, con le quali ho condiviso un'esperienza unica e irripetibile: il progetto di

informatica. Ci siamo supportate e sopportate reciprocamente, regalandoci risate indimenticabili anche nei momenti di maggiore tensione.

Ringrazio le amiche di trasferta per le lunghe chiacchierate che allietavano il viaggio. Daniela, fonte inesauribile di supporto allo studio, ma anche di ansia da prestazione. Maria, il mio braccio destro e, molto spesso, la mia ancora di salvezza.

Ringrazio l'ala nocerina-paganese per avermi aiutata a superare un periodo doloroso della mia vita. Mena, un'agenda personalizzata, senza la quale starei ancora a prenotare esami, tirocini e laboratori. Rosaria, una piacevole scoperta, un trasmettitore di impulsi positivi, grinta e voglia di vivere. Rita, il mio punto di riferimento, la persona nella quale a tratti rivedo me stessa, l'amicizia pura e incondizionata.

Ringrazio le amiche di sempre, quelle storiche, tolleranti e comprensive rispetto alle mie sparizioni. Annarita e Nunzia, in maniera diversa ma complementare, il mio porto sicuro.

Ringrazio le persone che non fanno più parte della mia vita, perché in qualche modo hanno contribuito a rendermi più forte e più determinata.