

Frano Čale

Ancora su uno stilema in funzione umoristica

L'inversione del soggetto-personaggio (di cui si specifica o non si specifica il nome o il cognome) nella proposizione indipendente, s'impone alla nostra attenzione per il suo ovvio interesse stilistico, e può avere sfumature diverse a seconda del significato del contesto.

Volendo dedurre dai casi singoli una delle possibili tendenze, potremmo notare che il procedimento sintattico, per cui il soggetto-personaggio, trovandosi in posizione insolita, viene messo in rilievo — si presta a connotazioni ironiche, come risulta dagli esempi che citeremo.

Nell'episodio centrale dell'*Orlando furioso* (la pazzia del paladino), il piano «oggettivo» della descrizione è ogni tanto interrotto da un «intervento» indiretto appena percettibile, con cui il poeta, sorridente, accompagna e quasi commenta il destino del suo eroe sfortunato: tale effetto è dovuto alla collocazione del soggetto dopo il verbo, sicché la cadenza ritmica che ne consegue non ha tanto la funzione di mettere in risalto il verbo o altri elementi del discorso — trovatisi anch'essi in posizione opposta a quella consueta — quanto tende a dar rilievo al soggetto e ai suoi aspetti tragicomici:

Con tali opinion dal ver remote
usando fraude a sé medesmo, stette
ne la speranza il malcontento Orlando...
(XXIII, 104)

fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
prontissima avea quella il paladino;
(XXIII, 110)

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice...
(XXIII, 111)

Celar si studia Orlando il duolo...
(XXIII, 121)

Pel bosco errò tutta la notte il conte...
(XXIII, 129)

Era a periglio di morire Orlando...
(XXIV, 11)

L'efficacia espressiva dell'ironia ariostesca è fortemente sottolineata, tra l'altro, anche dagli *enjambements* (*stette / ne la speranza; lesse lo scritto / quello infelice*) e dalla rima nel secondo gruppo dei versi citati, elementi che, insieme con l'inversione, provano l'armonica concordanza della struttura ritmica e «logica» del poema.

Le osservazioni precedenti valgono anche per le altre nostre citazioni. Si veda per es. questo passo delle *Memorie* del Goldoni (II, cap. XVI):

Profitta accortamente la locandiera di movimenti così favorevoli e accresce sempre più le sue attenzioni verso di lui.

nel quale il traduttore dei *Mémoires* raggiunge con l'inversione un effetto di simpatica comicità, per quanto riguarda Mirandolina, e di ironia, per quanto riguarda il misogino.

L'umorismo di cui abbonda il primo capitolo dei *Promessi sposi* si fa evidente anche in questo caso:

Non fu però di questo parere l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore, il Signor Don Pietro Enriquez de Acevedo, Conte di Fuentes, Capitano, e Governatore dello Stato di Milano; non fu di questo parere, e per buone ragioni.

in cui l'anteposizione del verbo permette di elencare quella serie di titoli, che non individualizzano il soggetto, ma lo «spersonalizzano», riducendolo ironicamente a simbolo dell'oppressione straniera in Italia; l'opposto si può concludere invece analizzando un altro esempio:

Non è però che non avesse anche lui il suo po' di fiele in corpo...

che conferisce un'impronta notevole all'inconfondibile carattere comico di don Abbondio.

In una novella esemplare di Calvino, *Paese infido*¹ — tanto per avvicinarci alla narrativa moderna — al partigiano ferito Tom viene in mente per un istante un suo compagno di lotta, e non a caso proprio quel tipo originale che doveva essere stato Fulmine:

¹ I. Calvino, *I racconti*, Torino, 1958, p. 92.

E sghignazzava, Fulmine, nella sua barba nera, e carezzava il calcio del suo archibugio.

il cui brevissimo ritratto scherzoso è reso plastico appunto dall'inversione, che si inserisce nella dinamica del piano di racconto tutto azione, resa col comune ordine delle parole (soggetto-verbo), ed è in funzione di un discorso indiretto libero, come si comprende dal periodo: «Ma Fulmine era uno che parlava sempre a quel modo, e Tom scacciò quel ricordo dalla testa.»

Su una sola pagina del *Giardino dei Finzi-Contini*² di Bassani figurano due inversioni analoghe:

Eppure non era del tutto contento, il papà.
Del resto è stato furbo, l'amico.

Nella prima, il narratore-personaggio commenta, con un tono leggermente ironico, il comportamento politico di suo padre, che nel 1933, si compiaceva della «clemenza» del Duce, che anche nell'ambito della Comunità israelitica faceva salire di colpo al novanta per cento il numero degli iscritti al fascio; nella seconda, è il padre stesso che parla, commentando, anche lui ironico, il modo in cui Ermanno Finzi-Contini aveva rifiutato di prendere la tessera.

Tutti questi esempi sono scelti piuttosto a caso, con l'unico scopo di illustrare una delle possibilità espressive del costruito,³ che di volta in volta assume, ovviamente, un valore specifico dipendente dalla struttura di cui fa parte. Ma nessuno dei casi sui quali ci siamo soffermati tradisce un aspetto tipico nello stile dei rispettivi scrittori. Ciò accade invece nella lingua del Pirandello narratore, in cui questa inversione in funzione umoristica è uno stilema costante, emblematico.

A un nostro contributo su tale problema, uscito su questa rivista,⁴ ha reso onore Benvenuto Terracini, notandolo nella sua comunicazione *Considerazioni sullo stile delle novelle di Pi-*

² G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, 1962, p. 28.

³ Il tratto è tipicamente italiano; si confronti tuttavia E. de Ulmann, «Valeurs stylistiques de l'inversion dans *L'éducation sentimentale*», *Le français moderne*, 1952, n. 3, p. 187: «... le procédé peut acquérir une pointe d'ironie, lorsque l'insignifiance du sujet contraste avec l'importance de la préparation syntaxique. C'est par un tel faux crescendo que se termine la description des trésors de Dussardier, personnage sympathique, mais peu intelligent: 'En face, contre la muraille tendue d'un papier jaune, une petite bibliothèque en acajou contenait les *Fables de Lachambeaudie*, les *Mystères de Paris*, le *Napoléon de Norvins* — et, au milieu de l'alcove, souriait, dans un cadre de palissandre, le visage de Béranger!'»

⁴ F. Cale, «Appunti su un tipo d'inversione del soggetto nelle novelle di Luigi Pirandello», *Studia romanica et anglica zagradiensia*, 1958, n. 6, pp. 87—96.

randello svolta al Congresso di studi pirandelliani (Venezia 2—5 ottobre 1961) e pubblicata lo stesso anno su *Lingua nostra*: «... il Č., rilevando per primo lo stilema pirandelliano — e pur notandone il carattere fortemente descrittivo e i rapporti con lo stile indiretto libero, tanto che da lui prendono le mosse queste mie osservazioni — classificò lo stilema come caso di inversione del soggetto e su questa fondò la sua interpretazione.»⁵ Lo stilema in questione è di tipo:

si sente così stanca e triste, la signora Leuca
se ne accorge anche lei, la signora Leuca

Non vuol confidare neanche a se stessa, la signora Leuca
Resta con quel suo spirito, sempre così dolorosamente
attento a sé e a tutto, la signora Leuca...

Sono esempi tratti dalla novella *Pena di vivere così* e riportati dal Terracini, accanto ad alcuni presi da altre novelle, ai quali si potrebbero aggiungere quelli da noi elencati nell'articolo citato e tanti altri ancora, che figurano non solo nelle novelle, ma anche nei romanzi di Pirandello. La particolarità sintattica di questo tratto stilistico consiste nella posizione insolita del nome o cognome (o pronome personale) preceduto dal verbo, al quale funge da soggetto, e staccato mediante virgola da esso e dal resto della proposizione — il che si risolve in un'espressione tipica del doloroso umorismo pirandelliano. Il protagonista-soggetto infatti, come accennammo, «trovandosi solo alla fine della proposizione, pateticamente messo in rilievo e nello stesso tempo spesse volte tristemente isolato da una virgola, ci appare così in tutta la nudità grottesca della sua personalità.»⁶ Il Terracini osserva però che questa conclusione «indubbiamente contiene qualche cosa di esatto, ma pecca, tra l'altro, per la sua astratta genericità», e per quanto riguarda la classificazione dello stilema come caso di inversione del soggetto, afferma che «questa coincidenza è innegabile, ma affatto secondaria e, direi, meccanica nei moduli della sintassi italiana.»⁷ Infatti, nell'angolo della visuale della sua considerazione, la cui indiscutibile coerenza scientifica è degna dell'esperienza del grande studioso, la nostra tesi non può che sembrare astratta e generica, come pure di ordine secondario quella nostra classificazione. Credo tuttavia che le due posizioni non dovrebbero escludersi reciprocamente, tanto più che in quello stilema, come vedremo, il Terracini scorge qualche cosa

⁵ B. Terracini, «*Si sente così stanca e triste, la signora Leuca*», *Lingua nostra*, 1961, fasc. 4, p. 116.

⁶ *Ib.*, p. 93. Il personaggio-soggetto messo in rilievo dalla sua posizione insolita nella frase suscita in noi appunto «il sentimento del contrario», secondo la definizione pirandelliana dell'umorismo.

⁷ *Ib.*, p. 116.

di nuovo, finora non notato, mentre noi avevamo soltanto confermato per mezzo dell'analisi sintattico-stilistica del medesimo stilema una caratteristica generale dell'arte del narratore, già notata in sede di critica letteraria.⁸

Il punto di partenza del Terracini sono queste osservazioni essenziali: «il nome o cognome non è che un'etichetta, il segno illusorio e mutevole della maschera assunta dal personaggio nella parte che gli tocca recitare»; «per Pirandello ogni elemento del discorso... si risolve in un'illusione o addirittura in una menzogna», perché a lui, «per la concezione della vita e disposizione fondamentale dell'animo, manca ogni fiducia nel linguaggio».⁹ Quindi anche il nome o cognome-soggetto, staccato dall'azione che grammaticalmente regge e analizzato nel contesto concreto degli esempi citati (onde risultano sottili conclusioni sulla sua particolare funzione) è sottoposto a questa concezione pirandelliana del linguaggio.

Possiamo domandarci però: si risolve tutto il problema stilistico di Pirandello in base alle sue speculazioni teoriche? In altri termini, non deve essere il punto di partenza dell'indagine stilistica anche la sua arte? Ora, crediamo che non occorra attribuire un'importanza eccessiva, e tanto meno esclusiva, alla coincidenza o meno della teoria di Pirandello con la realtà estetica della sua arte, il senso della quale va giudicato nelle dimensioni storiche che condizionano il suo carattere specifico, e non già da categorici presupposti di ordine filosofico. Questi, pur aiutandoci a comprendere e a valutare, non sono determinanti nell'indagine che concerne il nostro stilema, le cui connotazioni vanno ricercate e identificate nella complessa, e perciò non solo filosofica, realtà del contesto. Tutti gli esempi di questo stilema, definito sempre nella sua concreta particolarità, hanno anche un'intonazione comune e suscitano un'impressione generale, se non ci si limita a considerare l'arte di Pirandello in chiave delle sue specifiche costruzioni teoriche, ma su un piano più «oggettivo»: storico-sociale, psicologico, ideologico, in cui lo stesso pensiero filosofico pirandelliano, indipendentemente dalla misura della sua coerenza e dai suoi paradossi, si manifesta quale condizione spirituale e morale dello scrittore, dei suoi personaggi e della realtà del suo tempo. Tutte queste caratteristiche dell'umorismo pirandelliano sono più complete quanto più teniamo conto delle sue fonti teoriche, della sua origine dottrina. Tuttavia la speculazione pirandelliana, che è spesse volte una mera costruzione, è solo nelle più felici manifestazioni un'inscindibile componente dialettica del risultato artistico.

⁸ Cfr. la recensione di C. Schick in *Archivio glottologico italiano*, 1959, fasc. 2, pp. 185—186.

⁹ O. c., p. 114.

L'individuazione di uno stilema nel suo valore concreto è superiore, evidentemente, a qualsiasi caratterizzazione generica. Ma la frequenza con cui un modulo sintattico appare nella struttura di una lingua individuale può alle volte renderlo alquanto schematico, ridurlo in parte a una convenzione ritmica; tant'è vero che l'interpretazione del rapporto fra tale schema astratto e lo stile che lo «identifichi» corre il rischio di essere arbitraria o difficilmente provabile. Si confrontino questi due esempi:

Giaceva sul letto disfatto, nella camera in disordine, e appena rischiarata, una donna.

(*La veglia*)¹⁰

Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco.

(*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*)¹¹

Si potrebbe obiettare che da questo parallelismo formale non si debba concludere che si tratti di uno stesso stilema, perché nel secondo esempio il soggetto posposto al verbo e isolato dalla virgola non è un personaggio. I limiti dell'analisi stilistica saranno forse più palesi se si confronta l'esempio citato da *La veglia* (*Giaceva... una donna*) con questo manzoniano:

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna...

con il quale comincia l'episodio di Cecilia (episodio che il Terracini ricorda in relazione a un frammento de *I vecchi e i giovani*).¹² I comprovati rapporti di affinità fra Pirandello e il Manzoni ci permettono anche di vedere nell'esempio pirandelliano (*Giaceva... una donna*) verificata «ritmicamente» una reminiscenza manzoniana (*Scendeva... una donna*). Non perdiamo di vista che ogni elemento di linguaggio, anche se «preso» da un altro autore, deve essere valutato come parte di una nuova struttura; eppure, questo parallelismo ci insegna che nel nostro giudizio sulla funzione concreta e specifica dello stilema nella cornice della struttura cui appartiene dobbiamo

¹⁰ *Novelle per un anno*, Milano, 1937, I, p. 949 (l'esempio è citato dal Terracini, o. c., p. 116).

¹¹ *Tutti i romanzi*, Milano, 1941, I, p. 1088.

¹² O. c., pp. 116—117. Che il celebre episodio di Cecilia si sia fortemente impresso nella mente di Pirandello, tanto da provocare anche reminiscenze formali nella sua prosa, si spiega, tra l'altro, da certi elementi affini, in apparenza, s'intende, alle situazioni pirandelliane tra illusione e realtà: la bambina morta era «tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo» ecc.; la madre, con atteggiamento sereno quanto angoscioso, non «la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva»; tali sono pure il modo con cui l'accomoda sul carro «come sur un letto» e le ultime parole che le rivolge.

rivolgere attenzione anche a quello che in esso, in quanto espressione individuale, c'è di «convenzionale»: nella sintesi del «centro» lo stilema è integrato nel ritmo generale della narrativa pirandelliana; nell'analisi alla «periferia» vi abbiamo notato un'evidente traccia manzoniana.

Dobbiamo rilevare però, che gli esempi: *Giaceva sul letto disfatto... una donna; Scendeva dalla soglia... una donna* e un altro ancora citato dal Terracini: *Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre 1628, don Abbondio...* — non hanno nulla a che fare col nostro stilema definito come caso specifico di inversione del soggetto in funzione umoristica, perché in essi l'inversione non è «assoluta»: se ci fosse consentito di modificare questi tre esempi, cambiandone, per ragioni speculative, l'ordine delle parole, essi conserverebbero, anche così storpiati, la loro fondamentale funzione stilistica; ora, negli esempi di tipo: *si sente così stanca e triste, la signora Leuca* un procedimento simile non è nemmeno immaginabile, perché si tratta di inversioni assolute, non condizionate o attratte da elementi grammaticali (cfr. quella serie di complementi nei tre esempi citati), e l'ordine consueto delle parole farebbe perdere ogni traccia della loro funzione stilistica, umoristica o altra che sia.¹³

Osserviamo altresì che la genericità della nostra classificazione, a cui ha accennato il Terracini, potrebbe trovare una giustificazione, se ci riuscisse a mostrare che questo stilema, pur avendo sempre connotazioni specifiche, è allo stesso tempo una costante ritmica, per non dire convenzionale, nella lingua di Pirandello.

¹³ L'inversione è la concreta veste sintattica di questo stilema e non può essere meccanica nella viva realtà di uno stile concreto. «Meccaniche», semmai, sono da considerare quelle inversioni del soggetto che sono cagionate da «elementi inversivi», da ragioni grammaticali, come, ad es., quando la proposizione comincia con uno o più complementi, dopo i quali, per la chiarezza logica nella disposizione delle sue parti, il soggetto si trova in posizione inversa, senza diventare affettivo in modo particolarmente diverso da quello in cui si farebbe notare precedendo il verbo; oppure in forme storiche (*accorse l'amico*), asseverative (*disse la donna*) ecc. Queste ultime diventano, invece, stilisticamente interessanti quando hanno l'ordine «consueto» delle parole: soggetto + verbo. Si veda a proposito quest'esempio da *Gli indifferenti* di Moravia (Milano, 1954, p. 318): «... già dimenticava i suoi propositi di vendetta, quando dei passi pesanti risuonarono sul pavimento, di là dalla porta; poi questa si aprì e Leo apparve», dove le ultime proposizioni implicano una connotazione importante: l'effetto negativo e deludente nell'animo di un «indifferente», Michele, il quale ha suonato alla porta dell'amante di sua sorella con l'intenzione di ucciderlo ed ha atteso nella speranza che l'assenza di Leo lo avrebbe liberato dal proposito. Quasi identica la funzione di un altro esempio dello stesso episodio: «Fu in questo momento che la porta si aprì e Carla entrò» (p. 322).

Si vedano questi esempi:

Approvò, approvò più volte col capo, dentro il mocchino, la signorina Ely; ma per Giustino fu come se avesse invece disapprovato.

(*Giustino Roncella nato Boggiolo*)¹⁴

Vedere, non aveva potuto vedere molte cose, il giudice d'Andrea; ma certo moltissime ne aveva pensate, e quando il pensare è più triste, cioè di notte.

(*La patente*)¹⁵

Corna, corna, non vide altro che corna, da per tutto, San Romé quel giorno.

(*Di guardia*)¹⁶

Nulla. Non poteva dir nulla, Nennè.

(*Servitù*)¹⁷

Anche se i punti di partenza dell'insigne studioso e il nostro sono stati diversi, l'analisi di questi esempi illustrerà forse che il punto d'arrivo è sostanzialmente identico. È facile notare una costanza ritmica nelle ripetizioni all'inizio di tutti gli esempi, e specialmente nel parallelismo quasi completo tra i primi due: la prima parte di ognuno di questi periodi, dopo la ripresa rispettivamente di *Approvò* e di *Vedere*, è separata dalla seconda da un punto e virgola e con la stessa congiunzione avversativa. Opposizione tipicamente pirandelliana, questa, perché nei due contesti diversi esprime una stessa e costante antitesi relativistica, d'altronde qui realizzata con maestria degna del grande narratore (si confronti, ad es., la contrapposizione delle parole iniziali e finali nei due periodi: *Approvò — disapprovato; Vedere — notte*). La ragione per cui la costanza ritmica di questo stilema e di altri particolari nello stile di Pirandello non va considerata monotonia e convenzionalità degradanti l'arte, bensì la prova della sua originalità, consiste nella riduzione della concezione filosofica dell'autore a una formula fondamentale, che si ripete, sempre uguale, nei molteplici «casi» di svariati personaggi. Il carattere generale della formula non ha potuto non rispecchiarsi in certe costanti dello stile, come ad es. nel nostro stilema, in cui il soggetto inverso, appunto perché nome-etichetta, esprime l'umorismo pessimistico pirandelliano contenuto nella formula. Ma la formula non basta a spiegare lo stile di un'arte: anzi, solo quanto in essa è generalmente accettabile (e perciò non originale in sede della speculazione pirandelliana) può contribuire alla comprensione della formula artistica del narratore, la quale è risultato poetico individuale e irripetibile della complessa interdipendenza fra la realtà storica che si attua nell'opera letteraria e quella del nostro giudizio.

¹⁴ *Tutti i romanzi*, I, p. 917.

¹⁵ *Novelle...*, I, p. 450.

¹⁶ *Ib.*, p. 577.

¹⁷ *Ib.*, II, p. 672.