

Leone Guaragna

La letteratura italiana fra Ottocento e Novecento

Relazione su un'unità didattica

Abstract

Come spiegare ad una classe delle scuole secondarie superiori, che affronta il programma dell'ultimo anno di studi, la trasformazione di mentalità, sensibilità e stile che si è avuta nella letteratura italiana nel passaggio tra due secoli, l'Ottocento e il Novecento?

Si è tentato di farlo mettendo a confronto delle novelle di Verga, D'Annunzio e Pirandello e delle poesie di Carducci e di Pascoli.

La relazione su questa esperienza didattica, che costituisce il testo seguente, è stata presentata e discussa in occasione dell'anno di prova per i docenti immessi in ruolo, presso l'Istituto Magistrale Statale "Teresa Ciceri" di Como, nell'anno scolastico 1992-93.

"...la comparazione [è] la forma fondamentale dell'atto di conoscere, il carattere che distingue il pensiero dagli altri atti di coscienza; pensare è comparare, cioè trovare delle diversità o della somiglianza..."

C. Ranzoli, *Dizionario di scienze filosofiche* (Milano, Hoepli, 1969), voce "Comparazione"

Occorre premettere che la presente relazione va intesa come strumento d'informazione sul lavoro didattico svolto, ma anche come tentativo di approfondimento degli argomenti trattati, in vista di una sua possibile utilizzazione in altre esperienze d'insegnamento.

1. Articolazione dell'unità didattica, motivazione delle scelte effettuate e raggiungimento degli obiettivi.

Obiettivi:

- cogliere con disinvoltura il cambiamento di sensibilità e di cultura che ha portato alla ricerca di nuove forme di espressione poetica nel passaggio tra '800 e '900.

Contenuti:

- confronto fra due sonetti di Carducci e di Pascoli
- confronto fra una novella di Verga, una di D'Annunzio e due di Pirandello

Le tappe fondamentali in cui si è articolata l'U. D. sono le seguenti:

1. cambiamento del contesto economico, sociale e culturale;
2. riferimenti a letterature straniere (il simbolismo francese);
3. continuità e cambiamento nell'ambito degli stili espressivi.

Il presente lavoro intende soffermarsi solo sull'ultimo di questi tre punti. Per illustrarlo, è stato impostato uno studio comparativo di alcune opere che ha prodotto risultati soddisfacenti, visto il gradimento manifestato dagli allievi e l'efficacia dal punto di vista dei risultati ottenuti nel raggiungimento dell'obiettivo. Gli allievi infatti dominano con sufficiente disinvoltura il significato della svolta che si è operata fra i due secoli nella sensibilità, nel modo di fare letteratura, musica, ecc.

Le ragioni che hanno spinto a dare questo taglio all'U. D. si trovano essenzialmente in una scarsa disponibilità di tempo per trattare il programma di letteratura sul Novecento. Solo ad aprile inoltrato si è infatti passati dalla trattazione della seconda metà dell'800 ai primi autori del '900. In una così scarsa disponibilità di tempo e con l'esame di maturità alle porte, è stato necessario operare delle scelte affinché si potesse disporre, nel più breve tempo possibile, di una sufficiente conoscenza degli argomenti in programma. Si è deciso allora di impostare lo studio in maniera tematica cercando cioè di evidenziare alcuni fili conduttori che attraversano gli autori più importanti del nostro secolo. In tal modo, con la semplificazione risultante dalla trattazione di un solo tema, si è riusciti a mediare tra la mancanza di tempo e l'imponenza del programma. Occorreva tuttavia la scelta di un argomento che, prestandosi a semplificare, mettesse gli studenti in grado di cogliere la specificità degli autori analizzati e la ricchezza di implicazioni originali presenti sullo sfondo di tendenze comuni.

L'argomento unificante che è risultato più adatto a soddisfare tutte le esigenze appena elencate è il seguente: *la letteratura di fine Ottocento (il verismo e la poesia di Carducci) ed il loro superamento nel '900.*

Il mezzo didattico utilizzato è stato il confronto testuale, che ha avuto due momenti fondamentali:

1. il confronto fra alcune novelle scelte tra le raccolte di Verga, D'Annunzio e Pirandello: del primo è stata analizzata *Rosso Mal-*

pelo; del secondo *Il cerusico di Mare*; del terzo, infine, sono state lette due novelle: *Male di luna* e *L'altro figlio*. Per quanto riguarda queste due ultime opere, la lettura è stata integrata con la visione del film *Kaos* dei fratelli Taviani¹;

2. il confronto tra due sonetti, intitolati entrambi *Il bove*, di Carducci e di Pascoli, che ha permesso di illustrare le nuove tendenze della lirica.

Il lavoro svolto è risultato gradito agli studenti, molti dei quali hanno dichiarato che gli argomenti trattati in questa occasione sono "rimasti impressi" più facilmente del solito.

Probabilmente le ragioni di ciò vanno rintracciate nel fatto che l'analisi comparativa, utilizzata come strumento didattico, offre molti vantaggi:

- conoscendo già uno dei termini del confronto (sia il verismo che Carducci erano già stati spiegati), risulta più semplice ricondurre il nuovo al già noto, piuttosto che appropriarsene senza alcuna mediazione; a tale proposito si può ricordare la risposta fantasiosa, ma molto penetrante, che una bambina ha dato alla domanda "Che cos'è capire?": "Qualcosa entra nel cervello, apre le porte di tutte le stanze e, se trova un amico, rimane."²
- la comparazione ha dei pregi "economici" poiché consente di racchiudere più serie di informazioni differenti in una sola unità concettuale.
- essa inoltre permette agli studenti di cogliere simultaneamente, su più di un versante, i concetti che sono oggetto di spiegazione, ed in tal modo arricchisce la loro conoscenza in alcuni particolari, che sarebbero altrimenti sfuggiti rischiando di falsarla (infatti il verismo³, che ormai doveva essere già stato acquisito, è stato capito meglio sottoponendolo al confronto con le tendenze di due nuovi autori: D'Annunzio e Pirandello).
- offre una motivazione all'acquisizione di informazioni perché, se gli studenti sono stimolati e guidati ad un lavoro di confronto senza porgerglielo già confezionato, riescono a mettere a frutto le proprie capacità di ricerca sentendosi gratificati se trovano qualcosa che viene riconosciuto valido dai compagni.
- offre la possibilità di verificare il possesso di strumenti d'analisi (competenze stilistiche, retoriche, metriche, ecc.); o di affinarli, se è il caso; o, infine, la motivazione ad acquisirli, se se ne è privi. Di ciò si può avere un esempio in relazione al fenomeno dell'enjambement, non ignoto agli allievi, ma acquisito superficialmente e senza la consapevolezza della funzione espressiva che esso gioca nel testo letterario: il fatto che l'analisi degli enjambement sia stata prospettata come un punto importante per capire la diversità dei testi poetici presi in considerazione, ha portato gli studenti a studiare la figura metrica con mag-

¹Il bel film dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani è del 1984 ed è concepito come una raccolta di quattro storie autonome, legate però dalla comune ambientazione contadina. Le novelle da cui è tratto sono sei: *Il corvo di Mizzaro*, che fa da cornice ai racconti, *Male di luna*, *L'altro figlio*, *La giara* e *Requiem aeternam dona eis domine!*, da cui sono tratti i quattro episodi veri e propri, ed infine *Colloqui con i personaggi*, da cui è ricavato l'epilogo del film, in cui Pirandello dialoga con la madre morta.

² La risposta è stata riferita dal dott. F. Alfieri in una lezione sugli stili cognitivi del *Corso di formazione per insegnanti* tenutosi nell'A. S. 1992-'93 presso l'Istituto Magistrale "T. Ciceri" di Como.

giore attenzione, a richiedere ulteriori spiegazioni su di essa (vd. Appendice) e ad impossessarsene per utilizzarla nella ricerca.

Veniamo, infine, al lavoro effettivamente svolto:

1. Tenendo conto dei risultati ottenuti nell'unità didattica su Verga, in cui era stata analizzata *Rosso Malpelo*, si è proceduto ad un'osservazione sommaria delle altre due novelle e si è notato che esse presentano degli elementi che possono facilmente farle ascrivere all'ambito del verismo:
 - sono ambientate nel mondo subalterno meridionale (i contadini di Pirandello, i pescatori di D'Annunzio);
 - trattano fatti che testimoniano di una condizione di vita dura e spietata;
 - nel linguaggio confluiscono espressioni dialettali;
 - l'autore si sforza di riprodurre direttamente la mentalità del popolo che è scelto a protagonista del suo racconto.

2. Lo stesso lavoro è stato svolto con i sonetti di Carducci e di Pascoli che, oltre al titolo ed alla forma metrica, presentano molti altri tratti comuni: hanno entrambi l'apparenza di un quadretto di genere ed un'ambientazione nel mondo della natura e delle cose semplici e umili, che richiama le tematiche predilette dal verismo.

3. Notate le somiglianze, si è poi messo in luce, mediante delle analisi molto particolareggiate, come gli autori fossero mossi da intenti e finalità del tutto differenti, che permettono di cogliere con chiarezza la novità di impostazione della letteratura del '900 rispetto a quella ottocentesca.

4. Un'introduzione generale al Decadentismo ed a questa nuova letteratura, che comincia a formarsi con D'Annunzio, Pascoli e Fogazzaro (i primi tre autori decadenti, secondo la definizione di Croce) e si esprime pienamente in Pirandello, ha preceduto lo svolgimento della presente unità didattica. Il lavoro di confronto ha verificato e ampliato tali indicazioni introduttive rintracciando le tematiche fondamentali del '900 nei seguenti punti:
 - un senso di inquietudine e di disperazione per il crollo dei grandi ideali politici, sociali e conoscitivi che avevano caratterizzato l'Ottocento con il conseguente rifiuto per il mondo della storia e del presente che in Pascoli si concreta in un ripiegamento interiore ed in un vagheggiamento del passato come luogo paradisiaco e protetto (il "nido" più volte ricorrente nella sua lirica, la quale assume una valenza ideologicamente consolatoria), mentre in D'Annunzio conduce ad una esaltazione vitalistica del mondo del corpo, delle sensazioni ecc. (estetismo);
 - l'irrazionalismo, cioè la sfiducia nella ragione ottocentesca di tipo hegeliano ed il conseguente privilegiamento di una forma di rapporto analogico ed intuitivo con le cose, che ha alla base una filosofia dell'inconscio maturata con Schopenhauer e Leopardi e sviluppata ampiamente da filosofi come Kierkegaard e Nietzsche. Per gli autori del Novecento, alla base dell'esistente vi è un nocciolo duro ed incomprensibile che sfugge alla ragione e che può essere raggiunto solo mediante mezzi analogici ed intuitivi;

- la valorizzazione della lirica come genere espressivo privilegiato in quanto estremamente soggettivo e personale. La poesia diventa un esercizio personale e di difficile comprensione perché mira a cogliere gli aspetti riposti della realtà attraverso un gioco complicato di simboli e analogie che a volte sono incomunicabili al lettore.

2. Il primo confronto: le novelle di Verga, D'Annunzio e Pirandello

Il contenuto delle novelle è il seguente.

Rosso Malpelo è la storia di un adolescente siciliano che lavora nelle miniere dove assiste impotente alla morte del padre e subisce i maltrattamenti dei suoi compagni di lavoro finendo per identificarsi nel ruolo che gli viene attribuito di personaggio selvaggio e malvagio. Maltrattato anche dalla madre e dalla sorella, il povero Malpelo elabora una visione del mondo in cui l'oppressione e lo sfruttamento sono inevitabili e sfoga la rabbia frustando il suo asino e instaurando un torbido rapporto di protezione e maltrattamenti con un coetaneo, *Ranocchio*, soprannominato così a causa del suo aspetto fisico malandato. Malpelo morirà nella cava come il padre, dopo avere assistito alla morte dell'asino e del povero Ranocchio ammalato di tisi.

Nel *Cerusicco di mare* di D'Annunzio si narra di un gruppo di pescatori che, mentre si trovano al largo sulla loro barca, devono improvvisarsi chirurghi per operare uno dei componenti l'equipaggio, Gialluca, colpito da un tumore al collo. L'operazione viene tentata con spietata ferocia da parte dei compagni, ma non contribuisce a salvare il malcapitato che muore dissanguato. Per evitare di essere accusati della sua morte, essi getteranno il cadavere in mare facendo credere ai compaesani di aver perso il giovane in un incidente durante una tempesta.

Male di luna di Pirandello è invece la storia di un contadino, Batà, che si sposa con la giovane Sidora, già innamorata di suo cugino Saro, ma costretta al matrimonio per ragioni d'interesse. In una notte di luna piena, Sidora scopre che Batà soffre di licanthropia. Spaventata, torna dalla madre dove viene raggiunta dal marito, che confessa pubblicamente la colpa di aver taciuto la propria malattia perché timoroso di essere rifiutato, e che si dichiara disponibile a trovare un accordo per aiutare Sidora a convivere con il suo male. La madre di Sidora propone allora che durante le notti di luna piena Saro vada a farle compagnia e la ragazza, intuendo la possibilità di restare da sola con il cugino, acconsente. Ma, giunto il tempo della luna piena, Saro - che si è chiuso in casa con Sidora col pretesto di proteggerla - è fortemente impietosito e impressionato dalla terribile crisi di Batà che urla e si dimena al di fuori dell'abitazione e prova ira e sdegno per il cinico comportamento della cugina: "Mentre il marito, fuori, faceva alla porta quella tempesta, eccola qua, rideva, seduta sul letto, dimenava le gambe, gli tendeva le braccia, lo chiamava: - Saro! Saro!".

La novella *L'altro figlio*, infine, racconta la storia di Maragrazia, una povera vecchia, emarginata dagli abitanti del suo paese, che la ritengono pazza. Ella ha infatti un figlio, ma si rifiuta di vivergli accanto e di riconoscerlo come tale, cercando ostinatamente di riallacciare i legami con altri due suoi figli emigrati in America, che ormai l'hanno dimenticata e non si fanno più vivi. Per ottenere che il medico del paese scriva loro una lettera, Maragrazia si decide a offrire in cambio la spiegazione delle ragioni dell'odio che prova per il figlio rimasto in paese e racconta una storia terribile di cui è stata protagonista in gioventù.

Al tempo della spedizione dei Mille, Garibaldi aveva assunto la dittatura dell'isola liberando i prigionieri dalle carceri borboniche. Fra di essi vi erano anche dei malviventi ferocissimi che, messi in libertà, sfogarono i propri istinti peggiori maltrattando i contadini, tra cui il marito di Maragrazia, che fu costretto ad abbandonare la propria famiglia per seguire i banditi e mettersi al loro servizio. Egli riuscì a scappare, ma, essendo costretto a lavorare nei campi per mantenere la povera famiglia, non poté nascondersi e venne rapito una seconda volta. Decisa a riavere il marito, Maragrazia si mise sulle sue tracce e lo ritrovò in una terribile circostanza: i banditi lo avevano decapitato per vendicarsi della sua fuga e ora si servivano della sua testa per giocare a bocce. Fatta la macabra scoperta, la donna fu violentata da uno di essi e mise al mondo un figlio.

Il dramma di Maragrazia sta nel fatto che il figlio avuto dal bandito è buono d'animo e le vuole bene, ma lei prova orrore nel vederlo perché fisicamente somiglia in tutto e per tutto al padre e le impedisce di staccarsi dal ricordo della terribile disgrazia che l'ha colpita: "Ma che ci posso fare, se non resisto a vederlo neanche da lontano! E' tutto suo padre (...); nelle fattezze, nella corporatura, finanche nella voce... Mi metto a tremare, appena lo vedo, e sudo freddo! Non sono io; si ribella il sangue, ecco! Che ci posso fare?".

Rosso Malpelo era già stata analizzata nell'unità didattica su Verga, dove se ne erano messe in luce le caratteristiche veristiche, che richiamiamo brevemente:

1. il verismo consiste nelle tematiche che vengono trattate, ma anche nel modo di affrontarle: i contadini i minatori ed i pescatori smettono di essere trattati in maniera folcloristica o come "buoni selvaggi" ed emergono in tutta la loro realtà morale e spirituale e soprattutto sono dei veri uomini con un mondo di passioni proprie, tanto che - analogamente a quanto Manzoni aveva fatto con il "terzo stato" - Verga può essere definito il cantore dell'"epopea del quarto stato" (G. Petronio);
2. dal punto di vista stilistico, il verismo consiste:
 - nell'adozione di un linguaggio che mescola disinvoltamente la lingua dei contadini (il dialetto) a quella dell'autore;
 - nell'uso di immagini, paragoni, proverbi, ecc. che sono tratti dal mondo dei protagonisti senza indulgere ai luoghi comuni della tradizione letteraria (metafore tratte da Omero o Virgilio, ecc.);
 - nell'adozione di una tecnica descrittiva che lo stesso Verga ha dichiarato essergli stata suggerita dalla lettura di un diario di bordo: scarno, secco, essenziale, non una parola di più;
 - nell'uso del discorso indiretto libero che permette di ottenere una narrazione oggettiva e corale, dal punto di vista dei personaggi che l'autore descrive; tale uso non è ignoto ad autori che hanno preceduto Verga (per esempio Manzoni, quando descrive i pensieri dell'Innominato), né ad altri che sono venuti dopo di lui (Pirandello se ne servirà spesso⁴), ma la novità di Verga è

⁴ Ne diamo un esempio citando un passo di *Male di luna*: "Ah, povera figliuola! Lo avevano detto esse alla madre che quell'uomo non era naturale, che quell'uomo doveva nascondere in sé qualche grossa magagna; che nessuna di loro lo avrebbe dato alla propria figliuola. Lattava eh? ululava come un lupo? graffiava la porta? Gesù che spavento! E come non era morta, povera figliuola?"

La prima frase, esclamativa, e le ultime, interrogative, sono tutte in stile indiretto libero perché è chiaro che esse riportano direttamente le parole delle donne del paese, ma

il fatto che lo utilizza per scrivere un intero romanzo, *I Malavoglia*; cosa che invece non avviene in *Rosso Malpelo*, dove sono compresenti due punti di vista: quello oggettivo dell'autore (che ha coscienza dell'oppressione e dello sfruttamento e li condanna) e quello dei popolani (che sono rassegnati e fatalisti rispetto alla propria condizione). Se ne può avere un esempio confrontando l'inizio della novella - in cui l'autore si immerge completamente nell'ottica e nelle credenze popolari offrendo, senza alcun intervento critico, la spiegazione locale che connette il colore rosso dei capelli alle cattive qualità morali del protagonista, che appunto perciò è detto *Malpelo* - con altri passi, come quello dell'ingegnere a teatro (vd. qui, più avanti), che denotano chiaramente un altro punto di vista, oggettivo e consapevole delle ingiustizie di classe che i protagonisti non prendono in considerazione.

Il confronto con le altre novelle è stato condotto scegliendo tre punti d'osservazione particolari: le scelte stilistiche ed espressive, il tema del macabro ed, infine, l'impostazione ideologica, che ha offerto l'occasione per trarre le conclusioni di tutto il lavoro svolto.

2.1. scelte stilistiche

Un elemento molto importante nella comparazione delle novelle è l'osservazione dell'uso di alcuni mezzi stilistici (tempi verbali, forme dialettali, ecc.) che proiettano gli avvenimenti narrati in una particolare dimensione spazio-temporale.

La novella di Verga ci riporta in un tempo preciso ed in una dimensione locale ricca di riferimenti che ci permettono di individuare con chiarezza un paese e degli uomini viventi in un preciso contesto storico e sociale: toponimi, riferimenti alle usanze dei contadini, la presenza di conflitti di classe esemplificati dalla figura dell'ingegnere che "si trovava a teatro quella sera e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono quando vennero a cercarlo per il babbo di *Malpelo* che aveva fatto la *morte del sorcio*."

L'Abruzzo in cui si svolge la vicenda di D'Annunzio è invece completamente immaginario:

- le forme dialettali presenti nelle Novelle della Pescara sono un ibrido di modelli libreschi e di contaminazioni con altri dialetti: l'autore scrive, ad esempio, Vattènne, che è più tipico del

non sono messe tra virgolette - come avviene per il discorso diretto - né precedute da quelle parti del discorso come *che* o dai verbi che introducono il discorso indiretto (discorso indiretto libero perciò nel senso di "liberato... della dipendenza sintattica da un verbo di comunicazione reggente", H. Weinrich in Mariotti et al., p. 858).

Ciò contribuisce ad eliminare dal testo la personalità dell'autore: egli introduce i frammenti del discorso come parte integrante del testo, perciò il suo ruolo di narratore risulta meno evidente; o meglio, chi parla è sempre lui, ma assume la prospettiva e il linguaggio del personaggio, egli cioè perde la caratteristica di essere un osservatore esterno che ci racconta la vicenda, per adottare il punto di vista degli stessi personaggi.

napoletano che del pescarese; oppure si serve dell'ausiliare essere quando sarebbe meglio utilizzare l'ausiliare avere⁵;

- i toponimi, Mascali e Radusa, sono anch'essi immaginari e si ispirano a modelli siciliani (Mascali e Mascalucia, Raddusa)⁶.
- il tempo del racconto, prodotto dall'uso del passato remoto e dall'imperfetto, proietta le vicende in una dimensione mitica e astorica che non ha nulla a che fare con la concretezza della vita dei pescatori abruzzesi⁷.

In sostanza, vi è qualcosa di lirico e di estremamente soggettivo in queste novelle di D'Annunzio: la realtà viene creata più che osservata dall'autore in relazione ai propri bisogni emotivi ed espressivi tendendo ad escludere un punto d'osservazione oggettivo, come invece avviene nelle novelle di Verga.

Quanto alle novelle di Pirandello, infine, si deve osservare che assomigliano molto di più a quella di D'Annunzio che a quella di Verga. Nonostante infatti siano rintracciabili vari elementi che fanno esplicito riferimento alla realtà storica e sociale dei protagonisti (tutto il racconto di Maragrazia è ambientato all'epoca della spedizione dei Mille; si insiste sul rispecchiamento che i fatti hanno avuto nell'ottica dei contadini: Maragrazia si ricorda di Garibaldi come di "Canebardo"), è possibile mettere in luce alcuni accorgimenti stilistici che denotano una presenza forte dell'autore nel racconto e la sua tendenza a utilizzare i motivi presi in considerazione in funzione di particolari esigenze ideologiche e artistiche:

- la protagonista parla in una lingua che non è tipica del mondo contadino cui appartiene: ciò è particolarmente evidente nei brani della lettera che detta a Ninfarosa ("la vostra povera mamma, cari figli, ora che l'inverno è alle porte, trema di freddo; vorrebbe farsi un vestitino e non può; che vogliate farle la carità di mandarle almeno una carta da cinque lire, per...") o nello stile del racconto del suo rapimento;
- i nomi dei personaggi che compaiono nelle opere di Pirandello sono strani (spesso tronchi e con allitterazioni: Gengè, Cichè, Batà, Cola Camizzi, Saro Scoma) e, a volte, ricchi di significato poiché l'autore li inventa per condensare simbolicamente le caratteristiche dei suoi personaggi (la Signora Speranza)⁸.

⁵ Vedi il saggio di V. Moretti, *Il dialetto in D'Annunzio* (in AAVV 1988: 81-90), p. 84. Per tutte queste tematiche vedi inoltre l'intervento di E. Circeo, *L'Abruzzo nell'ottica "naturalistica" e "naturalistica" del D'Annunzio* (ivi: 43-49).

⁶ Lo fa notare G. Contini nel saggio su D'Annunzio contenuto nella sua *Letteratura dell'Italia unita. 1861-sono 1968*, Firenze, Sansoni, 1968, riportato parzialmente in D'ANNUNZIO 1969: 23-4. I due toponimi citati compaiono nella novella *Gli idolatri*.

⁷ L'osservazione sull'"uso ricorrente degli imperfetti, che sopprime - si sa - il riferimento a realtà temporali precise immergendo la narrazione in una indistinta e remota fisicità (in questo senso i rimandi alla tragedia greca sono più che plausibili)" è di V. Moretti (in AAVV 1988: 84). Sempre su questo tema, si veda inoltre il commento di D'Annunzio a *La figlia di Iorio*, la sua tragedia pastorale in tre atti ambientata nello stesso Abruzzo delle novelle: "L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti." (Lettera a F. P. Michetti del 31 agosto 1903, riportata in Caretti, Tellini, G., *Antichi e moderni. Antologia della letteratura italiana*, Milano, Mursia, 1990, III, 1, p.495).

⁸ Si è qui approfondita un'osservazione di M. L. Altieri Biagi. Delle considerazioni analoghe, sul carattere poetico dei nomi, possono essere svolte per i personaggi della *Figlia di Iorio* di D'Annunzio (*Anna Onna, Aligi, Lazaro di Roio, Mila di Codra*, ecc.).

- da notare, inoltre, la costruzione a effetto di entrambi i racconti, con colpo di scena finale. (Si ricordi, in proposito, la vocazione teatrale di molte novelle di Pirandello, alcune delle quali hanno avuto, ad opera dello stesso autore, una trasposizione scenica: per quanto ci riguarda, si veda l'atto unico omonimo tratto da L'altro figlio. Il finale a sorpresa rivela il dramma ed imprime agli avvenimenti un rovesciamento di prospettiva che lascia il lettore spiazzato e stupito. Maragrazia, la vecchia pazza che si ostina stupidamente a scrivere ai suoi figli, risulta, alla fine del racconto, la vittima di una situazione che la farà apparire lucidissima, perché il suo comportamento non sembra poter avere altri sbocchi; e, allo stesso modo, Sidora, che vuole approfittarsi della malattia del marito per star sola con l'amante, alla fine risulta gabbata dalla trama che in buona parte lei stessa ha ordito.

2.2. il macabro

Tutta la novella di Verga ha un andamento crudamente realistico, che provoca nel lettore una sensazione abbastanza sgradevole, e non mancano alcuni passi in cui si hanno immagini piuttosto forti, come quello che descrive Malpelo intento a scavare con le unghie la terra che ha travolto il padre, oppure quello in cui Malpelo osserva e commenta con Ranocchio il triste spettacolo dell'asino morto, che è stato gettato in un burrone, dove viene spolpato dai cani:

"*Malpelo* non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava con le unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno si era accorto di lui; e quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invertebrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato, e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza."

"Gli ele vedi quelle costole al *grigio*? Adesso non soffre più -. L'asino grigio se ne stava tranquillo con le quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde, e a spolpargli le ossa bianche; i denti che gli laceravano le viscere non lo avrebbero fatto piegare di un pelo, come quando gli accarezzavano la schiena a badilate, per mettergli in corpo un po' di vigore per salire la ripida viuzza. - Ecco come vanno le cose! Anche il *grigio* ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche; anch'esso quando piegava sotto il peso, o gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano che sembrava dicesse: 'Non più! non più!'. Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio -."

In entrambi i casi, risultano chiare le intenzioni dell'autore che vuole mettere in luce la tristezza delle condizioni di vita dei protagonisti. In particolare, nel passo sull'asino, è evidente come l'indifferenza dell'animale morto nei confronti dei cani che lo spolpano sia - paradossalmente - la sua sola possibilità di vendetta rispetto ad una situazione dolorosa di sopraffazione del più debole da parte del più forte, che si esprime chiaramente nella spietata visione del mondo elaborata da Malpelo:

"La rena è traditora - diceva a *Ranocchio* sottovoce; - somiglia a tutti gli altri, che se sei più debole ti pestano la faccia, e se sei più forte, o siete in molti, come fa lo *Sciancato*, allora si lascia vincere."

Nettamente differente è invece l'atteggiamento di D'Annunzio nella descrizione del macabro e del rivoltante, poiché tale descrizione sembra avere un fine in sé più che un intento di denuncia, come invece avviene in Verga.

In molti punti del *Cerusicco di mare* (ma anche in altre novelle: *La vergine Orsola*, ad esempio) egli indugia nella descrizione di fatti patologici, ferite, suppurazioni, ecc., con una ricchezza di particolari ed una fraseologia molto dettagliata che denotano un vero e proprio compiacimento nell'atto di descrivere. Riportiamo, a titolo di esempio, solo alcuni degli innumerevoli passi in questione:

"Il giorno dopo la cuticola del tumore fu sollevata da un siero sanguigno e si lacerò. E tutta la parte prese l'apparenza d'un nido di vespe, d'onde sgorgavano materie purulente in abbondanza. L'infiammazione e la suppurazione si approfondivano e si estendevano rapidamente."

"Il medico tagliò, poi strofinò con pezzi di legno intinti in un liquido fumante, bruciò così la piaga. Levò con una specie di cucchiaino la carne arsa che somigliava fondiglio di caffè."

"Massacese tagliava lentamente, ma con sicurezza; (...) Come il trabaccolo barcollava, il taglio riusciva ineguale; il coltello ora penetrava più, ora meno. Un colpo di mare fece affondare la lama dentro i tessuti sani. Gialluca gittò un altro urlo, dibattendosi, tutto sanguinante, come una bestia tra le mani dei beccai. Egli non voleva più sottomettersi."

Il gusto dell'autore nel descrivere il macabro è lo stesso che provano i suoi improvvisati chirurghi nel condurre l'operazione. In essi, infatti, si scatenano impulsi primordiali, come mostra questo passo della novella:

"Oramai, in mezzo a quel frastuono, sotto quella luce, una eccitazione singolare prendeva quegli uomini. Involontariamente, essi, nel lottare col ferito per tenerlo fermo, s'adiravano."

In Pirandello, infine, vi è la descrizione di un fatto piuttosto macabro (il gioco a bocce con le teste dei contadini decapitati dai banditi), ma il riferimento a questo episodio si risolve in poche battute, per tornare immediatamente alla vicenda psicologica della protagonista:

"Giocavano...là, in quel cortile... alle bocce... ma con teste d'uomini... nere, piene di terra... le tenevano acciuffate pei capelli... e una, quella di mio marito... la teneva lui, Cola Camizzi... e me la mostrò. Gettai un grido che mi stracciò la gola e il petto, un grido così forte che quegli assassini ne tremarono;"

Evidentemente i suoi interessi erano altri e la sua attenzione si rivolgeva maggiormente al dramma psicologico di Maragrazia scaturito

dall'avvenimento in questione e cioè la sua incapacità di riconoscere come proprio il figlio avuto dal bandito che aveva partecipato alla decapitazione del marito e che, fisicamente, somiglia al padre in modo impressionante.

Queste ultime osservazioni possono essere ulteriormente chiarite mediante l'analisi dell'impostazione ideologica dei racconti analizzati.

2.3. 1'impostazione ideologica

Nella novella di Verga si nota con chiarezza la volontà di condanna rispetto a certe situazioni sociali ingiuste e ciò risulta particolarmente evidente nell'adozione del doppio punto di vista narrativo su cui ci si è già soffermati.

Nella novella di D'Annunzio, invece, non si percepiscono motivi di condanna ideologica per la dura condizione di vita dei pescatori: anzi, questa è presentata in maniera tale che l'attenzione del lettore è dirottata in altre direzioni ed egli non si pone il problema di condannare, capire e cercare delle ragioni per ciò che è avvenuto, ma piuttosto rimane turbato da una serie di situazioni forti che colpiscono la sua sensibilità ed il suo gusto.

Ciò che interessa D'Annunzio è infatti lo scatenarsi di istinti primordiali e brutali che sono perfettamente in linea con l'esaltazione vitalistica delle sensazioni forti ed il sensismo, che troveranno ampi sviluppi nelle sue opere successive e si spiegano molto bene facendo riferimento all'estetismo che caratterizza tutta la sua produzione.

Anche nelle novelle di Pirandello la considerazione delle motivazioni storiche che hanno generato il dramma è del tutto marginale: nell'*Altro figlio* si accenna al Risorgimento ed alle tristi conseguenze della spedizione dei Mille, ma è facile rendersi conto che il dramma di Maragrazia non è connesso necessariamente alla situazione storico-sociale in cui è vissuta, come invece accade per Malpelo, e può assurgere a simbolo di un caso umano strano, doloroso e tragico perché irrisolvibile. Vi è insomma il gusto tipicamente pirandelliano per le situazioni psicologiche difficili e per l'inconciliabilità dei punti di vista fra i vari personaggi. Molto utile, in proposito, la seguente osservazione di G. Petronio:

"Novelle veriste, si è detto, ma di un verismo 'sui generis', tutto corroso da interessi diversi, da un gusto amaro dei contrasti e delle assurdità della vita, da un compiacimento esasperato per le stranezze di cui questo nostro mondo è intessuto. Lo strano, l'assurdo, il paradossale e tutto ciò spesso in forme umoristiche, grottesche o crudeli, si fanno sempre più la parte del leone nell'opera di Pirandello, il quale così in questo modo, canta la sua triste visione del mondo, la sua chiusa e quasi irosa pietà." (G. Petronio, in *Dizionario letterario Bompiani, Opere*, vol. V, pp. 126, c. 2)

La stessa cosa avviene in *Male di luna*, dove il tema della licantropia - che probabilmente avrebbe affascinato D'Annunzio per la stranezza, per il carattere patologico e per l'identificazione tra l'uomo e l'animale - viene preso in considerazione solo per la possibilità che offre di inne-

scare dei conflitti e delle situazioni di scacco dolorose. Si veda infatti la conclusione amara e ironica della novella:

"E nel ritrarsi verso la porta, scorse anch'egli [= Sarò] dalla grata della finestrella alta, nella parete di faccia, la luna che, se di là dava tanto male al marito, di qua pareva ridesse, beata e dispettosa, della mancata vendetta della moglie."

In conclusione, se il verismo di D'Annunzio è più apparente che reale poiché egli si serve dei pescatori d'Abruzzo per dar vita ad un mondo in cui ritrova se stesso mettendo in luce le componenti che si riveleranno essere tipiche della sua personalità "decadente"; non meno apparente si rivela il verismo di Pirandello, poiché la sicilianità delle novelle perde i suoi connotati specifici per assurgere - secondo la nota affermazione di Guglielmino - a "paradigma della contemporaneità".

3. Il secondo confronto: Carducci, Pascoli e *Il bove*

Ecco il testo dei due sonetti analizzati:

G. CARDUCCI, *RIME NUOVE* (1861-1887)

Il bove

*T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi;*

O che al giogo inchinandoti contento 5
*L'agil opra de l'uom grave secondi:
Ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento,
Giro de' pazienti occhi rispondi.:*

*Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto* 10
il mughio nel sereno aër si perde;

*E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino del pian silenzio verde.*

Note:

1 *pio*: paziente ed obbediente, ma anche sacro.

5 *inchinandoti*: sottoponendoti.

6 *secondi*: assecondi.

10 *spirto*: fiato, anche anima nel senso di vita.

12 *glauco*: azzurro chiaro, tra verde e celeste

G. PASCOLI, *MYRICAE* (1891-1903)

Il bove

*Al rio sottile, di tra vaghe brume,
guarda il bove, coi grandi occhi: nel piano
che fugge a un mare sempre più lontano
migrano l'acque d'un ceruleo fiume;*

ingigantisce agli occhi suoi, nel lume 5
*pulverulento, il salice e l'ontano;
svaria su l'erbe un gregge a mano a mano,
e par la mandra dell'antico nume:*

*ampie ali aprono immagini grifagne
nell'aria; vanno tacite chimere,* 10
simili a nubi, per il ciel profondo;

*il sole immenso, dietro le montagne
cala, altissime: crescono già, nere,
l'ombre più grandi d'un più grande mondo.*

Note:

1 *vaghe*: perché sfumano il paesaggio

3 *lontano*: la supposta ottica macroscopica del bove dilata il paesaggio.

6 *pulverulento*: pieno di pulviscolo

7 *svaria*: spicca, si distingue; *a mano a mano*: che entra nella visuale del bove.

8 *antico nume*: Pan, protettore degli armenti.

9 *grifagne*: di rapaci.

10 *chimere*: animali mitologici.

14 *più grande mondo*: ampliato dalla vista del bue. Ma il poeta sembra alludere anche ad una più vasta misteriosa realtà.

Il lavoro di confronto testuale svolto sulle due poesie ha preso spunto da un suggerimento di G. Petronio contenuto nella breve antologia di Pascoli curata per il quotidiano "L'Unità":

"O si legga un sonetto: *Il bove*. Tema e titolo richiamano a Carducci; spesso Pascoli lavora come Orazio, che partiva a bella posta da un mezzo verso di un greco, Alceo o Archiloco, suggerendo un confronto, quasi una sfida. Carducci aveva scritto anche lui, nel '72, un sonetto dallo stesso titolo diventato subito famoso per l'ultimo verso: 'il divino del pian silenzio verde', con quella sinestesia ardita (l'accoppiamento di due parole appartenenti a due ordini diversi di sensazioni: *silenzio*, uditiva, *verde*, visiva) che aveva fatto scandalo. Ma il bove di Carducci è, con parola di Virgilio, *pio*: grave, solenne, compagno all'uomo di fatica, un monumento. Questo di Pascoli invece è oggetto di interesse perché il suo occhio più grande e più complesso del nostro (e che sia vero o falso non importa) permette di fantasticare sul riflettersi in esso di un mondo diverso da quello che vediamo noi uomini, in un gioco compiaciuto di stravolgimento delle cose, di creazione di prospettive nuove: 'il sole, immenso, dietro le montagne / cala, altissime; crescono già, nere, / l'ombre più grandi di un più grande mondo'. Dietro vi è ancora Virgilio, ma rifatto tutto con un gusto del secondo Ottocento, e Carducci con quel suo *pio bove* che al giogo si inchina 'contento' e seconda grave 'lagli opra dell'uom' appare infinitamente lontano, irrimediabilmente scolastico." (p. 7)

I risultati del confronto effettuato in classe sono i seguenti.

Ciò che muta è il rapporto gnoseologico che i due poeti hanno con le cose: oggettivo e pacifico in Carducci; soggettivo, inquieto e meno definito, in Pascoli.

Il bove di Carducci, oggetto fra gli oggetti, viene visto dall'esterno e diventa l'elemento di un quadretto idilliaco che esalta l'operosità umana; quello di Pascoli, invece, è visto dall'interno e permette al poeta di uscire dalla realtà che lo circonda per penetrare in un'altra, del tutto nuova e misteriosa (*l'ombre più grandi di un più grande mondo*, dell'ultimo verso). Il secondo sonetto si presenta infatti come lo sviluppo di uno spunto contenuto nell'ultima terzina del primo, ma il senso di questo sviluppo è del tutto differente: infatti il bove di Carducci rispecchia nel suo occhio, fedelmente e senza turbamenti, il piano *ampio* e *silenzioso* che gli sta intorno. L'attenzione di Pascoli è invece concentrata sul gioco di prospettive che viene a crearsi nella percezione della realtà circostante da parte del bue, che col suo occhio particolare ingigantisce le proporzioni delle cose: il piano *fugge*; le acque del fiume vanno verso un mare *sempre più lontano*; le ali delle immagini rapaci nel cielo divengono *ampie*; il sole *immenso*; le montagne *altissime* e le loro ombre *più grandi*.

L'atmosfera che si crea nei due sonetti risulta dunque nettamente differente: da una parte la serenità e la compostezza classiche, dall'altra un'inquietudine ed un senso di mistero, del tutto nuovi rispetto alla lirica precedente e perfettamente in accordo con la sensibilità moderna e decadente, che risultano particolarmente evidenti nella contrapposizione fra il *muggio*, che si innalza come un inno nell'*aër sereno* carducciano, e le *tacite chimere* che invece si aggirano nel cielo di Pascoli.

Tutto ciò può essere evidenziato nell'analisi stilistica comparativa dei sonetti, che mette in luce i mezzi utilizzati dai due poeti nel raggiungimento di obiettivi espressivi differenti:

3.1. lessico

Per quanto riguarda le scelte lessicali, nel sonetto di Carducci, si nota un'abbondante aggettivazione e la predilezione per termini che evocano quiete, serenità, solennità: *mite, vigore, pace, solenne, liberi, fecondi, contento, agil, pazienti occhi, inno lieto, sereno, austera dolcezza, ampio, quieto, divino*.

Pascoli invece predilige termini più ambigui e sfumati, che si prestano ad evocare un'esperienza misteriosa e dai contorni meno definiti: *vaghe, pulverulento, grifagne, tacite chimere, ciel profondo, nere ombre*;

3.2. dieresi

Va notata la presenza di ben tre dieresi nel sonetto di Carducci (*pazienti*, v. 8; *aër*, v. 11; *quieto*, v. 13). Tale figura metrica ha una precisa funzione: in molti testi poetici essa contribuisce a mettere in evidenza la parola (perché ne rallenta la dizione) conferendo maggiore solennità e pacatezza all'immagine che essa evoca.⁹

3.3. enjambement

E' stato spiegato preliminarmente il fenomeno stilistico dell' *enjambement* (o *spezzatura*), perché gli studenti ne avevano una conoscenza troppo superficiale per essere adeguata al lavoro da svolgere, e se ne è chiarita la funzione espressiva: esso rompe, con la sua frequenza ed intensità, la musicalità del testo rendendolo atto ad esprimere una sensibilità più inquieta e tormentata (vedi Appendice).

Nel sonetto di Pascoli, si verificano spezzature in quasi tutte le coppie di versi e spesso hanno forte intensità: ai vv. 2-3-4 la coppia predicato/complemento (*nel piano/migrano*) viene spezzata, interponendo un intero verso incidentale; e la stessa cosa succede ai vv. 12-13, dove la coppia sostantivo/aggettivo (*montagne/altissime*) viene spezzata ulteriormente dalla interposizione del verbo (*cala*).

In Carducci, invece, le spezzature sono egualmente frequenti, ma più deboli.

3.4. sintassi

⁹ Cfr. Di Girolamo 1976: 18.

Le considerazioni sull'*enjambement* sono integrabili con un lavoro di analisi della sintassi dei due testi poetici e delle rispettive funzioni espressive.

La costruzione del periodo è ampia e ben organizzata in Carducci: si noti l'ampia correlazione disgiuntiva ai vv. 3 e 5 (*O che... O che...*); mentre Pascoli privilegia una sintassi paratattica, fatta di brevi enunciati, che gli permettono di riprodurre in singoli stacchi visivi (quasi cinematograficamente, per inquadrature) gli oggetti che a mano a mano entrano nella visuale del buio culminando nella suggestione espressa nell'ultimo verso (i mondi diversi e misteriosi che possono esistere). Si è già notato inoltre che il sonetto di Pascoli è ricco di pause e incisi che ne rallentano l'andamento: si veda anche il v. 13, con l'inciso che contiene l'aggettivo *nere*.

Si notino, infine, i segni di interpunzione (pause logiche): in Carducci, solo in un caso il verso è spezzato da un segno di interpunzione (v. 1, punto e virgola); mentre in Pascoli i casi sono più numerosi (vv. 2 e 13, due punti; v. 10, punto e virgola).

La scelta della paratassi (cioè di "un periodo breve e interrotto"), e di tutto ciò che rende la frase meno fluente ed articolata, è caratteristica di tutto il simbolismo e si presta molto bene a chiarire il passaggio dalla lirica razziocinante e solare, tipica della tradizione poetica italiana (Dante, Leopardi) che aveva preceduto Pascoli, alla lirica notturna e intuitiva di quest'ultimo.¹⁰

3.5. sinestesia

Si è infine analizzata la figura retorica della *sinestesia*, che compare nell'ultimo verso di Carducci (*silenzio verde*).

Si è fatto notare come l'uso di tale figura retorica sia abbastanza eccezionale in Carducci (tanto che la sua presenza fece scalpore quando il sonetto venne pubblicato per la prima volta); ma estremamente frequente in Pascoli, che se ne serve spesso (anche se nel testo analizzato non compare).

Essa è infatti una delle figure retoriche più utilizzate dalla lirica simbolista e decadente, per la possibilità che offre di istituire legami fra elementi molto diversi del reale.

¹⁰ Cfr. Petronio in Pascoli 1993: 13; ma anche Ceserani-De Federicis: V, 489 sgg., 648 sgg., 650 sgg.

APPENDICE

Significato e funzione espressiva dell'*enjambement* (spezzatura)

Nei testi poetici vi può essere coincidenza fra pause metriche e sintattiche, come in questa quartina del sonetto *Zefiro torna e il bel tempo rimena* (CCCX) di Petrarca, dove ogni verso (unità metrica) costituisce una frase completa e dotata di significato:

*ridono i prati e'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.*

Se ciò non avviene, se cioè metrica e sintassi non coincidono, si parla di spezzatura (o *enjambement*).

Vi sono vari tipi di *enjambement*, perché si può dividere:

1) una parola:

*così quelle carole differente-
mente danzando (...)* (Dante, *Pd*, XXIV, 16-7)

2) una coppia di parole:

*ingigantisce agli occhi suoi, nel lume
pulverulento, il salice e l'ontano;* (Pascoli, vv. 5-6)

3) una proposizione (frase):

*Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto* (Carducci, vv. 9-10)

4) un periodo (coppia di frasi):

*O che al giogo inchinandoti contento
Tu guardi i campi liberi e fecondi* (Carducci, vv. 5-6)

Nella lirica italiana ricorrono soprattutto i casi 2) e 3) perché il primo è piuttosto raro, mentre l'ultimo, essendo molto debole, non viene sentito come un *enjambement* vero e proprio. Infatti, non tutti gli *enjam-*

bement si fanno sentire con la stessa intensità, perché questa può essere diminuita o ampliata da incisi, apposizioni e, più in generale, dal particolare contesto in cui essi vengono collocati.¹¹ I casi più forti di *enjambement* si hanno quando si separano le coppie nome/aggettivo e predicato/complemento.

L'*enjambement* rompe la musicalità del testo e lo rende atto ad esprimere una sensibilità inquieta e tormentata. Se ne può avere un'idea analizzando l'andamento del testo di Petrarca già citato in precedenza, dove egli cerca di esprimere il contrasto tra la festosità della natura, al ritorno della primavera che induce i viventi ad amarsi, e la desolazione del poeta stesso, che non può parteciparvi perché chiuso nel ricordo della propria amata scomparsa.

Nel tentativo di rendere tale contrapposizione, egli utilizza una costruzione lineare nelle prime due quartine, ma ricca di spezzature nelle terzine finali:

*Zefiro torna, e'l bel tempo rimena
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e Pianger Filomena,
e primavera e candida e vermiglia*

*ridono i prati e'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.*

*Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;*

*e cantar augelletti e fiorir piagge,
e'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.*

¹¹ Per tutto ciò, cfr. Di Girolamo 1976: 55 e sgg.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.

1988 *D'Annunzio e l'Abruzzo*, Atti del X convegno di studi dannunziani, Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara, 5 marzo 1988.

ALTIERI BIAGI, M. L.

1980 *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli: 162-221.

CARDUCCI, G.

1965 *Poesie*, Firenze, Salani, 2 voll.

CESERANI, R. - DE FEDERICIS, L.

1986 *Il materiale e l'immaginario*, Torino Loescher, voll. 4 e 5, ed. rossa.

DI GIROLAMO, C.

1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.

D'ANNUNZIO, G.

1969 *Le novelle della Pescara*, Milano, Mondadori, con Antologia critica alle pp. 23-31.

GUGLIELMINO, S.

1971 *Guida al '900*, Milano, Principato.

MARIOTTI, A. - SCLAFANI, M. C. - STANCANELLI, A.

1991 *La lingua e il testo. Laboratorio per la conoscenza dell'italiano nei bienni*, Messina-Firenza, D'Anna.

PASCOLI, G.

1993 *Antologia*, a cura di G. Petronio, vol. 11 della serie "I poeti italiani", allegata ai numeri del quotidiano "L'Unità".

PETRONIO, G. - MARANDO, A.

1981 *Letteratura e società. Storia e antologia della letteratura italiana con testimonianze e documenti*, Palermo, Palumbo, 3 voll.

PIRANDELLO, L.

1992 *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton, 5 voll.

VERGA, G.

1981 *Novelle*, Milano, Rizzoli, 2 voll.