

Marini, Alessandro

Questioni di forma in Novelle per un anno di Luigi Pirandello : storia, struttura, modelli

Études romanes de Brno. 2004, vol. 34, iss. 1, pp. [127]-137

ISBN 80-210-3431-9

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113608>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALESSANDRO MARINI

QUESTIONI DI FORMA IN *NOVELLE PER UN ANNO* DI LUIGI PIRANDELLO: STORIA, STRUTTURA, MODELLI

Vicende editoriali

Quando, nel 1922, pensa alla realizzazione di *Novelle per un anno*, Pirandello ha già alle spalle una consistente produzione nell'ambito del genere, al quale l'autore si era dedicato fin da giovanissimo (la prima prova, *Capannetta*, risale al 1885, quando Pirandello aveva appena 17 anni). Dal 1894, quando uscì col titolo *Amori senza amore* la prima raccolta, al 1919, anno di pubblicazione di *Berecche e la guerra*, vengono dati alle stampe infatti ben 14 volumi di racconti. Secondo il nuovo progetto, sarebbero stati riuniti in un unico volume, "di quei monumentali che da gran tempo ormai non usano più",¹ i testi già pubblicati, ai quali si sarebbero dovuti aggiungere altri inediti, fino a raggiungere il numero di 360 novelle. Il progetto fu poi modificato per gli orientamenti dell'editore Bemporad, che preferì la pubblicazione indipendente di volumi contenenti 15 novelle ciascuno, il cui titolo doveva coincidere con il titolo della prima novella. Quando Pirandello nel 1932 passò a Mondadori, erano usciti con Bemporad 13 volumi. Il nuovo editore ripubblicò le raccolte già uscite, aggiungendone successivamente altre due, di cui la seconda, il XV volume, contenente 12 racconti scritti tra il 1934 e il 1936, ai quali furono forzatamente aggiunti tre inediti di anteriore stesura, apparve postuma nel 1937. Complessivamente, dunque, l'attuale, incompiuta, edizione di *Novelle per un anno*, comprende 225 racconti. Per cogliere la vastità della produzione pirandelliana, dovremmo poi tener conto di altre 26 novelle, escluse dalle raccolte editate, ma che forse l'autore pensava di recuperare per un loro inserimento futuro nei volumi che avrebbero dovuto completare l'opera.

Si tratta di un *corpus*, come si vede, sterminato, al quale Pirandello si dedicò con alterna costanza. Se nel primo quindicennio del secolo, e in particolar modo dal 1909 al 1914, gli anni della collaborazione editoriale con il "Corriere della sera", la produzione è assai intensa, successivamente, quando Pirandello si dedi-

¹ L. Pirandello, *Avvertenza* [all'ed. del 1922], in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1986-1990, vol. I, t. 2, p. 1071.

cò con una passione quasi esclusiva alla scrittura drammatica, resta pur forte l'intento organizzativo e si mostra particolarmente accurato il lavoro di revisione, che doveva dare esito al nuovo "sistema" di *Novelle per un anno* e che accompagna l'uscita dei volumi, prima presso Bemporad e poi presso Mondadori. Un riemergere della vena creativa si avrà solo negli anni '30, per sfociare in una produzione comunemente definita "surrealista", relativamente omogenea – in particolar modo se confrontata con la dispersione caratterizzante il resto dell'opera – che anima gli ultimi volumi della raccolta.

La riflessione sul genere

Nonostante il carattere alterno e i ritmi talora imposti da necessità esterne dell'ispirazione pirandelliana, possiamo dunque riscontrare un interesse costante per il genere, nonché una volontà di lunga durata a completare il progetto. Dopo il congedo dal romanzo, avvenuto nel 1926 con *Uno, nessuno e centomila*, la novella resta l'unica forma narrativa alla quale l'autore non rinuncia e per la quale dichiara esplicitamente di voler continuare a lavorare. Ancora nel 1935, poco prima di morire, così Pirandello si rivolge a Borrelli, direttore del "Corriere della sera":

Vi mando, appena tornato da New York, questa novella, e Vi prometto che riprenderò regolarmente la mia collaborazione perché è ferma mia intenzione compire le mie *Novelle per un anno*, tenendomi lontano dal teatro.²

Sarebbe estremamente riduttivo individuare esclusivamente motivi economici alla base dell'alterno intensificarsi e rarefarsi della produzione novellistica di Pirandello. Come è noto, in Italia il racconto breve resta, almeno per i primi due decenni del secolo, un genere largamente commerciabile. Diffondendosi attraverso le terze pagine dei quotidiani e un largo numero di periodici, esso garantisce al suo autore una resa economica decisamente superiore a quella che realisticamente egli poteva attendersi dalla frequentazione di altri generi letterari. Ed è indubbio che le difficoltà economiche che Pirandello dovette fronteggiare, spinsero l'autore verso la novella e ne determinarono quantitativamente la produzione.

Ma è anche vero che al racconto Pirandello rivolge un'attenzione che va oltre tale limitante prospettiva, pensandovi anche in termini teorici, definendone statuto e possibilità conoscitive, condividendo le preoccupazioni di chi, come Federigo Tozzi, vedeva nella eccessiva commercializzazione del genere il rischio del "mestiere", della produzione artificiale e ripetitiva di una merce letteraria largamente omologata al gusto corrente.

Sul piano della riflessione teorica, Pirandello affronta in più luoghi il problema del rapporto tra romanzo e racconto. Già nel 1908, in *Soggettivismo e og-*

² L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980, p. 241.

gettivismo nell'arte narrativa, rifiuta ogni distinzione quantitativa, esteriore e rigidamente formale tra i due generi. Il racconto così,

più che uno speciale componimento d'arte narrativa, è una maniera d'arte, senz'alcuna determinazione di lunghezza o brevità, indipendente insomma dall'estensione o dalla complessità maggiore o minore della favola.³

Siamo insomma di fronte a un genere autonomo, la cui specificità è da far risalire a un carattere conoscitivo e rappresentativo estraneo all'universo del romanzo. La *brevitas* del racconto consente di far luce su schegge isolate della realtà fisica e psichica, e, accentuandone il carattere irrelato e non riconducibile a una qualsivoglia visione della storia, scoraggia il ricorso alla scrittura onnisciente; prendendo i fatti di taglio, il racconto esprime nella condensazione delle vicende la parzialità di un'esperienza disperata, allucinata, irriducibile ad altro. Uno strumento perfetto, dunque, per chi sente che l'unità è perduta, che l'*Erlebnis* è morta; uno strumento della crisi, per riflettere sugli esiti della modernità.

Non è certo un caso che, nella storia letteraria del Novecento italiano, il ricorso al racconto breve si faccia più intenso e motivato proprio nei momenti di transizione e di ridefinizione del ruolo intellettuale. Ne è testimonianza l'analogo atteggiamento che Italo Calvino nutrirà nei confronti del genere novellistico in un periodo in cui ormai appare chiara la crisi della stagione neorealista, che pure era stata capace di dar vita, sulla base di una visione positiva del cambiamento sociale, a una narrativa corale, ancora disponibile a riconoscere nella storia dei singoli una prospettiva più ampia e complessa, in cui poteva ancora riconoscersi una filosofia della storia:

in effetti io credo che oggi un romanzo impiantato "come nell'Ottocento", che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. [...] Io credo che non per nulla il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna [...] deve essere "al presente", darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca.⁴

Si tratta insomma di rinunciare alla rappresentazione della totalità, di chiudere i conti con la pretesa del rispecchiamento.

Simile è l'orientamento pirandelliano: in quanto incompatibile con lo spirito della modernità, con la condizione di distonia che da essa deriva all'uomo, la scrittura epica e romanzesca rischia di sembrare attardata, o peggio ancora, pate-

³ L. Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 186-87.

⁴ I. Calvino, *Pasternák e la rivoluzione*, in "Passato e presente", n. 3, maggio - giugno 1958, p. 362.

tica; allora “la novella si pone come possibile alternativa [...] e si afferma come genere della modernità”.⁵ Non è anche casuale che, come avrebbe fatto Calvino, lo stesso Pirandello, sulla scorta di Tommaseo, ricorra al confronto, che direi morale oltre che formale, con la tragedia greca:

La novella e la tragedia classica condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta dilatati o dispersi. L'una e l'altra pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano; intese a dipingerci non le origini, non i gradi delle passioni, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso insomma.⁶

Pirandello riconosce dunque l'intensità della tragedia, il suo non procedere per gradi e sfumature, il carattere, che con inevitabile approssimazione potremmo definire espressionista, della sua rappresentazione. Solo attraverso una forma non mediata ma diretta, focalizzata sul particolare, sul momento, sul gesto isolato e conclusivo, la tragedia si presta a indagare i conflitti e a passare idealmente, persa ogni aura di sacralità e abbandonata la sua naturale disposizione a caricare di significati ultimi e universali le azioni particolari dei singoli, nel mondo, tragico sì ma non passibile di spiegazione, della narrativa pirandelliana. La rappresentazione dell'“eccesso”, del gesto ultimo e disperato, da momento rivelatore di un sistema di valori, di un conflitto tra bene e male che trascende l'uomo, chiama ora in gioco le spinte profonde dell'inconscio e resta priva di una spiegazione condivisa. Essa rimane tuttavia un procedimento morale, per la sua pur frustrata tensione conoscitiva e per il suo sguardo su ciò che dell'uomo si rivela autentico e liberatorio, non coperto dall'ipocrisia delle convenzioni. E' possibile cogliere una tale analogia tra novella e procedimento tragico in un numero consistente di racconti, attraverso l'intero *corpus* pirandelliano. E' così ad esempio in una novella del 1914, *Il treno ha fischiato*, il cui protagonista, l'impiegato modello Belluca, si ribella violentemente contro l'opprimente dialettica di famiglia e lavoro, e si affida istintivamente, inseguendo con l'immaginazione il fischio notturno del treno, alla fantasticheria e al linguaggio verbale, finalmente strumento di conoscenza e di apertura verso l'ignoto:

Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o d'un uomo felice; e frasi senza costrutto gli uscivano dalle labbra. Cose inaudite, espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui, cioè a uno che finora non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, rimanendo come cieco e sordo alla vita: macchinetta di computisteria. Ora parlava di *azzurre fronti* di montagne nevose, levate al

⁵ G. Taviani, *Dalla parola al silenzio: le “Novelle per un anno” di Luigi Pirandello*, in “Allegoria”, n. 37, gennaio – aprile 2001, p. 16.

⁶ L. Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, cit., p. 203.

cielo; parlava di viscidì cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda *facevan la virgola*. Cose, ripeto, inaudite.⁷

Analogamente in *Fuga*, un testo del 1923, l'eccesso cui si abbandona il protagonista – fuggire sul carro del lattaiò – non è che una ingenua quanto vera manifestazione di insofferenza verso la famiglia e la vita sociale, segnato da tensione verso l'autenticità:

e il signor Bareggi, col brio di quell'improvvisa pazzia che gli schizzava dagli occhi, ansante e tutt'un tremito di contentezza e di paura, ormai senza che gli importasse più di rendersi conto di ciò che sarebbe avvenuto e di lui e del lattaiò e delle sue donne, nello scompiglio di tutte le immagini che già gli turbinava nell'animo stravolto, dette una gran frustata al cavallo e via!⁸

Nell'ultime novelle Pirandello accentua poi il carattere irrelato e assurdo delle azioni degli uomini. L'eccesso, in una delle sue forme più estreme, come ad esempio quella dell'omicidio (di cui sono spesso protagonisti dei bambini), getta una luce obliqua sull'infanzia, e prefigura un'umanità defraudata e priva di prospettive:

e lì per lì, d'impeto, lui s'era gettato su di loro, aveva alzato il pugno e ficcato il chiodo in testa alla più piccola. [...] Perché aveva colpito la piccola e non la grande non sapeva dire. Non conosceva né l'una né l'altra. Non aveva avuto tempo neppure di vederle in faccia.⁹

E ancora altrove:

Cinci, furibondo, si volta, spicca un salto e col braccio alzato strappa una pietra dalla muriccia. [...] Scagliata la pietra, d'un tratto – com'è? – da che tutto prima gli si sconvolgeva, balzandogli davanti agli occhi, quelle masse d'alberi, in cielo la luna come uno striscio di luce, ora ecco nulla si muove più, quasi che il tempo stesso e tutte le cose si siano fermati in uno stupore attonito intorno a quel ragazzo traboccolato a terra.¹⁰

Non più di fuga si tratta dunque, ma di un'assoluta furia distruttrice, che chiude definitivamente ogni orizzonte verso il sogno, la natura o il passato. Resta comunque viva l'istanza morale, la volontà di rappresentare una condizione estrema in cui è in gioco un'alternativa tra il male e il bene, per quanto tali cate-

⁷ L. Pirandello, *Il treno ha fischiato*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, t. 1, p. 665.

⁸ L. Pirandello, *Fuga*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. II, t. 1, p. 443.

⁹ L. Pirandello, *Il chiodo*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t. 2, p. 767.

¹⁰ L. Pirandello, *Cinci*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, t. 2, p. 674.

gorie risultino ormai travolte, nei protagonisti, dalle spinte incontrollabili del profondo.

La struttura dell'opera, il titolo e il motivo del tempo

La ricercata struttura di *Novelle per un anno*, alla quale Pirandello lavorò a lungo rivedendo e disponendo in un nuovo ordine racconti precedentemente pubblicati, pur sembrando disponibile a rivelare una chiave, resta sostanzialmente priva di significato. Comprendere i criteri che animano la selezione dei singoli volumi, individuare percorsi al loro interno, tentare accostamenti tematici, ricavare significato dalla contiguità delle vicende narrate, risultano operazioni destinate a stringere il vuoto. L'ordine esteriore, rigido, ripetitivo, resta senza spiegazione. L'autore stesso, nell'*Avvertenza* all'edizione del 1922, aveva d'altronde scoraggiato l'indagine strutturale:

mi 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 tutto un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratta la sua qualità.¹¹

Come è stato messo in rilievo da Lugnani,¹² la nuova sistemazione dei materiali non segue criteri cronologici o tematici, e, anche se la libera e caotica mescolanza di motivi e situazioni, che l'autore sembra aver perseguito con la massima cura, pare aprirsi occasionalmente all'individuazione di un filone interpretativo o di un accostamento passibile di senso, emergono sempre prove a sostegno di ipotesi interpretative diverse, se non opposte, e si viene così facilmente smentiti, per la presenza di elementi o di interi racconti che vanificano una prospettiva lineare, se non unitaria, di lettura. Sembra che l'autore abbia insomma puntato prevalentemente a questo: suggerire con ogni mezzo strutturale e tematico l'idea dell'unità del significato, per poi rivelarne la vanità e l'irrealizzabilità.

Appare evidente che, a spingere l'autore ad un'insistenza, a fini demistificanti, su aspetti legati alla struttura dell'opera, sia stata la consolidata tendenza, nell'ambito della novellistica, a caricare la forma di significato. Ripetutamente, per cogliere la portata dell'operazione di rottura portata avanti da Pirandello, si è fatto ricorso al *Decameron*, la cui disposizione ordinata, inscritta in una cornice e, in misura consistente, orientata verso un fine, pur essendo capace di determinare un canone per intere generazioni di epigoni, si propone all'autore siciliano come un modello da capovolgere, da svuotare di significato.¹³ Se Boccaccio ri-

¹¹ L. Pirandello, *Avvertenza*, cit., p. 1071.

¹² Cfr. L. Lugnani, *Dalla raccolta al "corpus"*, in AA. VV., *Le novelle di Pirandello, Atti del VI Convegno internazionale di Studi Pirandelliani*, a cura di S. Milito, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1980, pp. 253-360.

¹³ Non appare assolutamente arbitrario proporre percorsi di lettura capaci di individuare una

vela, anche attraverso una scelta strutturale – lo scorrere ordinato dei giorni in una prospettiva di crescita umana, o almeno di mantenimento di quelle virtù che il contatto con la peste e il conseguente prevalere dell'interesse particolare potrebbero pregiudicare – di possedere una visione del mondo, di cui il dominio della materia è conseguenza, Pirandello, pur suggerendo attraverso il titolo una prospettiva cronologica – e quindi un possibile percorso e di crescita – elude ogni ricerca in tale direzione attraverso una disposizione dei materiali che sembra studiata appositamente per frustrarla. Così, l'accostamento casuale e caotico di un materiale eterogeneo, l'assenza di ogni spessore temporale, di senso del passato che reclude *Novelle per un anno* in un eterno, soffocante presente, rivela il carattere cangiante e plurimo del "sistema" pirandelliano, e il suo conseguente vanificare ogni prospettiva unitaria di spiegazione, ideologica o semplicemente comportamentale. Il modello formale che Boccaccio ha dato alla novellistica, bastato su una ordinata collocazione temporale, geometrica dei materiali narrativi, è insomma recuperato, ma al solo fine di una sua negazione. In *Novelle per un anno* la disposizione determinata da un criterio numerico non rivela così controllo e ordine; la dimensione temporale suggerita dal titolo non riesce a farsi storia, processo, e il susseguirsi caotico di fatti, parole e idee resta fine a se stesso, e mai viene inserito in una prospettiva più ampia, che ne riscatti l'assoluta vanità.

La novella che chiude l'ultimo volume, *Una giornata*, sembra proporre al lettore una riflessione conclusiva sul motivo della temporalità. *Una giornata* rappresenta l'unica eccezione alla legge che vuole il titolo del volume ricavato dalla prima novella; non sappiamo se ciò sia riconducibile alla volontà dell'autore – il vol. XV, come già accennato è stato pubblicato postumo nel 1937 – ma è indubbio che la posizione forte, strategica direi, del testo ne suggerisce una lettura che ne metta in adeguato rilievo il carattere programmatico e filosofico. La giornata che ci viene presentata è quella di un uomo che, lacerato dal bisogno di capire, vive una esperienza di totale e frustrante estraneità: davanti agli altri che lo salutano ma che lui non riconosce, nei confronti di spazi e ambienti che nulla per lui rappresentano, nei confronti di se stesso, di cui lo specchio offre al protagonista un'immagine sconosciuta, verso i figli, che crescono e diventano vecchi sotto i suoi occhi. Il tempo non è più una categoria propria dell'uomo: lo scialo delle ore, nonostante il disperato tendere verso una conoscenza, resta incomprendibile e privo di riscatto, una totale e irriducibile estraneità segna la vita.

"storia" interna alle novelle del *Decameron*. Potrebbero essere qui ricordati gli studi di Franco Fido, orientati all'individuazione di un "cuneo teologico" all'interno delle prime tre giornate (*Vita, morte e miracoli di San Cappelletto: risarcimenti di una seriosa imperfetta*, in *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul "Decameron"*, Angeli, Milano 1988), nonché le interessanti osservazioni di Roberto Mercuri, che, dalla contiguità tra la novella di Nastagio degli Onesti (V, 8) e quella di Federigo degli Alberghi (V, 9), ricava un'implicita presa di distanza da parte di Boccaccio rispetto al modello dantesco e alle modalità di trasmissione del messaggio proprio della tradizione esemplare e della *Commedia* (*Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. I. L'età medievale*, pp. 423–425).

E tale idea della temporalità permea l'intera opera, il cui squadernare una caotica galleria di fatti, dolorosamente irriducibili a un senso, per un intero, ipotetico "anno" di letture, non costituisce che l'estensione a sistema dell'esperienza del protagonista di *Una giornata*.

Rispetto al modello decameroniano, scompare comprensibilmente anche la cornice, e con essa l'idea di un luogo estraneo alla modernità, in cui sono ancora possibili comunicazione linguistica e condivisione dell'esperienza, condizioni e, nello stesso tempo, obbiettivi dell'interscambio narrativo. In definitiva, anche l'allusione pirandelliana alla compiutezza, secondo cui le novelle in "tanti piccoli specchi riflettono [la vita] intera",¹⁴ sembra rivelare non un dominio della materia e la consapevolezza di una possibile spiegazione – una lettura dell'opera in tale direzione risulterebbe frustrata – bensì una semplice sommatoria di fatti triti e di solitudini umane, il cui denso susseguirsi è premessa di un risultato quantitativo che mai viene armonizzato e ricondotto a vera unità.

Verga, Tozzi e Novelle per un anno

Con maggiore precisione è possibile cogliere la portata innovativa della struttura di *Novelle per un anno* se, su questo terreno, confrontiamo l'opera con modelli più vicini all'autore, e in particolare con gli altri due grandi novellieri del suo tempo, Verga e Tozzi.

L'opera narrativa di Verga, col trascorrere degli anni, appare indubbiamente sempre più orientata verso soluzioni disarmoniche e frammentarie, correlativo di un atteggiamento già allegorico di fronte alla modernità. Penso in particolare alla scrittura episodica del *Mastro Don Gesualdo*, il cui tempo è fondamentalmente quello straniante e alienante della modernità, del lavoro, del denaro. Scompare qui ogni residuo di narrazione epica, ancora significativamente presente nei *Malavoglia*, la natura diviene roba e la famiglia, che nel primo romanzo funziona ancora come cellula di resistenza di fronte al dilagare dell'utilitarismo economico, appare ora ridotta a un informe aggregato sociale segnato dalla legge più forte. Anche i racconti sono segnati da un progressivo scivolare verso la rappresentazione di un "eccesso", risultato di aridità, solitudine e incomunicabilità.¹⁵ Parimenti, la stessa revisione di racconti già pubblicati, pur limitata a pochi casi in cui essa risulta sostanziale e profonda, rivela un progressivo svuotamento di prospettiva sociale ancora riscontrabile nelle pubblicazioni in rivista della fine degli anni '70 e nella prima edizione di *Vita dei campi* del 1880, quando Verga si sente ancora organico ad un progetto politico e sociale, quello elaborato della Destra

¹⁴ L. Pirandello, *Avvertenza*, cit., p. 1071.

¹⁵ Si veda a tal proposito l'ultimo racconto scritto da Verga, *La caccia al lupo*, in cui il cinismo utilitaristico sembra ormai caratterizzare tutti i personaggi. Anche la vendetta ora – quella del marito che uccide l'amante della moglie – avviene per mezzo di un sicario; il denaro diviene uno strumento di difesa dell'onore, in una prospettiva ormai priva di generosità e dignità.

storica dopo la sconfitta elettorale del 1876, animato da un riformismo di destra in funzione chiaramente antisocialista. Esempio in tale direzione appare la vicenda editoriale e testuale di *Rosso Malpelo*, l'unico racconto che Verga ha profondamente rielaborato sia per sottrarlo al rischio di un patetismo di stampo demicisiano, sia per sfumare in esso la polemica sociale contro una classe dirigente inaffidabile, che, a distanza di diciassette anni (una nuova edizione di *Vita dei campi* esce nel 1897), appare superata dai fatti e, soprattutto, dall'involuzione che caratterizza le posizioni politiche di Verga.¹⁶

Comunque, nonostante tutto ciò, il carattere demistificante della narrativa verghiana non si traduce, come in Pirandello, in forme editoriali e strutturali innovative. Le raccolte verghiane conoscono infatti una relativa omogeneità tematica e ambientale, tendono alla rappresentazione di uno spaccato sociale solo leggermente differenziato. E inoltre, Verga accetta soluzioni editoriali che, in palese conflitto con la sua arte terribile, sembrano finalizzate a una semplificazione della sua proposta artistica e a una edulcorazione della sua filosofia, ai fini di una più larga commercializzazione dell'opera. Mi riferisco in particolare alla scelta di illustrare l'edizione del 1897 di *Vita dei campi*, affidata a Ferraguti, che letteralmente trasforma in un'Arcadia antistorica e idealizzata il mondo popolare di Verga, spietatamente dominato dalla legge dell'utile e della sopravvivenza. A differenza di quanto avverrà in Pirandello, qui le forme soccorrono ancora il lettore, cercano di rassicurarlo nel suo avvicinarsi a una materia spaventosa; cosa che difficilmente si potrebbe sostenere anche nel caso di *Novelle per un anno*.

Forte, sempre nell'ambito delle scelte formali, appare anche la distanza che divide Pirandello da Tozzi, che pure si muove anch'egli nell'ambito di un progetto comune di rifondazione del genere. L'unica raccolta di novelle curata dall'autore senese, *Giovani*, uscita postuma nel 1920 da Treves, presenta infatti una compattezza strutturale e tratti unificanti assolutamente estranei al mondo di *Novelle per un anno*.¹⁷ Tanto per cominciare il titolo non è generico, e presuppone una selezione tematica delle novelle raccolte sotto di esso, laddove Pirandello, estendendo il titolo del primo racconto al singolo intero volume, ne sottolinea l'assoluta incapacità a esprimerne – secondo una qualsiasi ottica – un tratto unificante. Oltre a un semplice accostamento tematico, le novelle di *Giovani* presentano inoltre una consistente compattezza ideologica, che ha il suo presupposto negli studi psicologici dell'autore. Attraverso il filosofo americano William James, di cui lesse i *Principi di psicologia*, e altri studiosi, tra cui soprattutto Gabriel Compayré, che collaboravano alla "*Revue philosophique de la France et de l'étranger*", Tozzi elaborò una vera e propria teoria dell'adolescenza, unita-

16 Ricostruiscono ottimamente la storia del testo gli atti di un seminario di studi diretto da Romano Luperini: "*Aveva i capelli rossi*". *Come leggere un testo letterario: metodi a confronto su Rosso Malpelo*, a cura di Franco Marchese, Quaderni di "Allegoria", n. 1, Palumbo, Palermo 1995.

17 Appare in questa sede inutile approfondire la vicenda editoriale della seconda raccolta tozziana, *L'amore*, curata dopo la morte dell'autore dalla vedova e da Borghese, priva dunque della dignità di *opus*.

ria e basata sul riconoscimento di tratti comportamentali tipici.¹⁸ Contraddistinta da instabilità, insofferenza, velleitarismo e da un forte trasferimento sul piano fisico dei tratti psicologici, la gioventù è per Tozzi una malattia dell'anima, che può segnare l'individuo ben oltre i suoi limiti cronologici, una forma dell'inetitudine non riconducibile a ragioni storiche.¹⁹ Insomma, con *Giovani* siamo di fronte a una raccolta fortemente orientata e solida, in cui è possibile leggere anche un atteggiamento polemico contro un'intera generazione di intellettuali "giovani" che proponevano, sotto le bandiere dell'avanguardia futurista, un'arte "giovane", antitradizionale e spregiudicata. Qualcosa che, al di là della contiguità psicologica e programmatica che avvicina Tozzi a Pirandello, traduce un atteggiamento attivo e fiducioso nei confronti della materia, la presenza di un'ideologia, di una posizione da difendere – per quanto segnata dalla negatività – e illustrare con esempi. Almeno in questo, le fredde geometrie di *Novelle per un anno* sembrano lontane, e lontano appare parimente il loro prescindere da un'ideologia e il sistematico eludere una chiave di lettura ordinata verso un fine.

Analogamente, in *Giovani* risulta possibile un'operazione di tipo interno, che ricava significato dalla disposizione interna dei singoli racconti, operazione che, come abbiamo visto, si rivela impossibile di fronte alla dispersione di *Novelle per un anno*. Basti pensare a come Tozzi scelga accuratamente la novella iniziale e quella finale della raccolta, unite in posizione eminente dal tratto comune di avere come protagonisti persone mature, se non anziane, che pure, secondo la teoria dell'adolescenza cui accennavo, continuano a comportarsi da 'giovani', dimostrando cioè instabilità emotiva e mancanza di concretezza. Tale scelta sembra ribadire strategicamente i dati di fondo del sistema ideologico tozziano: la crescita non garantisce vera maturazione; l'accumulo dei giorni non porta alla valorizzazione dell'esperienza vissuta; il tempo, nonostante il suo procedere cronologico, non consente un'evoluzione del sentire. Temi comuni anche al variegato mondo di *Novelle per un anno*, ma secondo i quali mai l'autore avrebbe orientato la sua raccolta fino ad investirla strutturalmente in modo così marcato ed esplicito. Al contrario, Pirandello, come abbiamo visto, evita di concentrarsi su una singola direttrice di ricerca tematica, e, pur avvertendone il bisogno, risparmia alla molteplicità del suo universo una qualsiasi reinterpretazione ideologica.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.: *Le novelle di Pirandello. Atti del VI Convegno internazionale di studi pirandelliani raccolti e ordinati da Stefano Milito*. Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani Agrigento 1980.

-
- 18 Illustra il percorso di studio dell'autore di *Giovani* l'articolo di Marco Marchi, *La cultura psicologica di Tozzi*, in *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Marietti, Genova 1993.
- 19 Diversa la posizione di Pirandello, che riconduce, come è noto, il motivo dell'inetitudine a una crisi storica che coinvolge, in modo diverso, due generazioni (cfr. *Arte e coscienza d'oggi*, 1893)

- Barilli, R.: *Le novelle di Pirandello*. In: *La barriera del naturalismo*. Mursia Milano 1964.
- Blazina, S.: *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*. In AA. VV.: *Metamorfosi della novella*. Bastoni Foggia 1985.
- Cerina, G.: *Il metaracconto*. In: *Pirandello o la scienza della fantasia. Mutazioni del procedimento nelle "Novelle per un anno"*. ETS Pisa 1993.
- Gazich, N.: "Per una tipologia della novella pirandelliana: il caso delle metanovelle". In: *Otto/Novecento*, 16, 1992.
- Gibellini, P.: *Le "Novelle" o il sentimento del tempo*. Introduzione a: Pirandello, L.: *Novelle per un anno*. Giunti Firenze 1994.
- Grilli, F.: "La composizione della novella pirandelliana". In: *Letteratura italiana Contemporanea*, 22, sett./dic. 1987.
- Grilli, F.: *L'arte novellistica di Pirandello*. Longo Ravenna 1980.
- Guglielmi, G.: *Mondo di carta*. In: *Ironia e negazione*. Einaudi Torino 1974.
- Petroni, F.: "La strategia del cedimento. Luigi Pirandello, *La mano del malato povero*". In: *Otto/Novecento*, nuova serie, 1, 2000.
- Pirandello, L.: *Novelle per un anno*. Mondadori Milano 1986-1990.
- Pirodda, G.: *Il relativismo pirandelliano nelle "Novelle per un anno". Ideologia e forma narrativa*. In AA. VV.: *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento di Giuseppe Petronio*. Palumbo Palermo 1980.
- Polacco, M.: *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere. 1894-1908*. Pacini Fazzi Lucca 1999.
- Taviani, G.: "Persuasione" e "rettorica" nelle novelle di Pirandello. In AA. VV.: *Ricerche sul moderno*. Monteleone Vibo Valentia 2000.