

**Pirandello, Novelle per un anno.**  
**La struttura dell'opera, il titolo e il motivo del tempo**  
**(tratto da *Pirandello web*)**

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.

Come è stato messo in rilievo da Lugnani, 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.

Se Boccaccio rivela, 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 incomprensibile e privo di riscatto, una totale e irriducibile estraneità segna la vita. E tale idea della temporalità permea l'intera opera, il cui squadrare 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, obiettivi dell'interscambio narrativo. In definitiva, anche l'allusione pirandelliana alla compiutezza, secondo cui le novelle in “tanti piccoli specchi riflettono [la vita] intera”, 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.

### **Premessa informativa**

Nel 1922, quando uscì *Scialle nero*, come primo di quelli che dovevano essere, nelle intenzioni, i ventiquattro volumi di *Novelle per un anno*, Pirandello volle farlo

precedere da un'«Avvertenza», che ritenne tanto importante da ripubblicarla nei successivi dodici volumi, fino alla raccolta *Candelora* del 1928.

Lo spirito unitario, che doveva aver presieduto alla programmazione della silloge, vi risulta espresso esplicitamente dall'autore, che addirittura afferma: «Avrei desiderato che tutt'intera la raccolta fosse contenuta in un volume solo». Fu, invece, costretto, per esigenze editoriali, ad accettarne la suddivisione in ventiquattro libri, ciascuno dei quali avrebbe dovuto contenere quindici novelle. Poté pubblicarne soltanto quattordici, il quindicesimo è uscito postumo.

A quei quindici volumi s'è poi aggiunta, come sedicesimo, l'*Appendice*; essa comprende le novelle non incluse dall'autore nei primi quattordici volumi, né inserite dai curatori, subito dopo la sua morte, nella raccolta *Una giornata*, oltre alle novelle ritrovate da Manlio Lo Vecchio Musti nella ricerca effettuata per incarico della Mondadori sui periodici ai quali Pirandello collaborava abitualmente. In complesso l'*Appendice* (edizione «I Meridiani») è composta di ventisei novelle. E poiché la raccolta *Il vecchio Dio* ne contiene dodici invece che quindici, e la raccolta *Berecche e la guerra* soltanto otto, l'intero corpo delle *Novelle per un anno* raggiunge il numero di **duecentoquarantuno** racconti, che è comunque un traguardo da primato nel quadro della novellistica italiana.

C'è da chiedersi come mai Pirandello abbia concepito e incominciato a realizzare nel 1922 un così vasto disegno (prevedeva per lo meno trecentosessanta racconti) proprio mentre la sua attività teatrale era tanto intensa: dal 1922 al 1928 corre, tra l'altro, il periodo delle rielaborazioni dei suoi drammi. Già la sua esigenza di proporre in maniera unitaria il teatro lo aveva indotto nel 1918 a mettere insieme undici commedie in un'unica raccolta dal titolo *Maschere nude*. Anche per la silloge dei racconti non si trattava soltanto di raccogliere novelle già pubblicate.

L'autore precisa nell'«Avvertenza»: «Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura».

Era dunque un programma molto impegnativo e anche un atto di fede nella narrativa e nelle proprie capacità inventive per raggiungere il traguardo fissato, mentre era incalzato dal successo delle sue commedie in Italia e all'estero.

Forse la ragione di tanta cura e di tanto amore per le sue novelle è che in esse, riunite «in un sol corpo», vede riflessa finalmente «intera», come in tanti specchi, la sua visione del mondo. Lo dice, nel periodo finale dell'«Avvertenza»: nell'atto di scusarsi con i lettori, l'autore esprime la speranza che «vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono tutta».

Ma non si può fare a meno di pensare anche ad un'altra ragione che lo teneva legato alle sue novelle: in esse poteva esprimere direttamente pensieri e sentimenti, dare rapida e compiuta misura alle sue invenzioni e alle sue intuizioni, senza la temuta mediazione di attori e registi che potevano travisarli. Era questo per lui un vero problema.

Renato Barilli ( R. Barilli, *Pirandello, una rivoluzione culturale?*, Milano, Mursia, 1986, pp. 145 ss. ) ha intitolato *La resistenza alla chiamata* un capitolo sul ritardo di Pirandello a rispondere in pieno alla sua vocazione di drammaturgo rinviata fin oltre la soglia dei quarant'anni. Tra le ragioni che ponevano ostacoli al suo nativo talento

teatrale è questo assillo del rapporto fra autore, personaggi, attori, capocomico, spettatori che turbava la sua coscienza fino a farlo decidere d'approfondirlo in tutti i possibili casi di contrasto. È significativo che Pirandello per la mondadoriana terza edizione di *Maschere nude*, di cui poté seguire dal 1933 al 1936 i primi sei volumi, e che rappresenta l'unitaria raccolta dei suoi drammi, abbia voluto in apertura proprio la «Trilogia del teatro nel teatro» che quei contrasti ha saputo efficacemente tradurre in drammatica rappresentazione.

Il teatro, si sa, lievitava in tutta la sua opera narrativa, in particolare nelle novelle che forniranno soggetti e spunti a molti suoi drammi. I personaggi delle sue storie parlano informa diretta, talora interloquiscono con il lettore, proclamano le loro verità e le loro pene quasi emergendo da uno scenario. Questo modo di far teatro indirettamente, di dar vita quasi ad un teatro raccontato, privo di filtri estranei doveva essere per lui stimolo a una creazione vivace e libera in cui trovare appagamento, se vi si è adagiato a lungo in maniera quasi esclusiva e se non ha voluto più distaccarsene quando il teatro era diventato la sua principale occupazione.

Una lettura attenta delle Novelle per un anno consente di spaziare nel vasto universo pirandelliano che vi si specchia per intero, come lo stesso autore afferma. E di cogliere punti di riferimento a commedie e romanzi, che forniscono una più compiuta conoscenza del nostro grande scrittore.

*Ogni libro, in questa edizione, viene presentato con introduzioni che precisano le date di pubblicazione di ciascuna novella, in ordine rigorosamente cronologico, e le notizie sull'eventuale sviluppo teatrale. In questo modo abbiamo inteso facilitare il lettore a collocare nel tempo i «piccoli specchi» della concezione pirandelliana del mondo e della vita perché possano vederla con chiarezza, senza anacronistici sviamenti, e per aiutarlo in eventuali ricerche sul processo delle esperienze poetiche e intellettuali di un così alto interprete della coscienza contemporanea.*