

«Un ghigno che a un tratto si rompe»: espressionismo ritrattistico nelle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello

Matteo Leonardi

L'arte umoristica esercita, sui visi che ritrae, la violenza della deformazione, poiché è arte che “sconcia”¹, come sostiene lo stesso Pirandello, «grande visionario dell'anamorfosi, straordinario pittore [...] della disarmonia»². La possibilità di cogliere nell'umorismo pirandelliano una componente espressionistica è stata oggetto di lungo dibattito, inizialmente scoraggiato dalla precedenza cronologica di una parte consistente della narrativa pirandelliana alla nascita del movimento espressionista in senso stretto, ovvero alla fondazione nella Germania guglielmina, a Dresda, del collettivo *Die Brücke* nel 1905 e all'opera dei pittori *fauves*, fra i quali spicca Matisse che nel 1911 definì “espressionisti” gli autori esposti alla xxii mostra della Berliner Secession (definizione ripresa e consacrata dallo storico dell'arte Wilhelm Worringer sul *Der Sturm* nello stesso anno). Tuttavia, a partire dai saggi di Giacomo Debenedetti nel 1970³ e di Graziella Corsinovi del 1979⁴, in considerazione del fatto che il movimento espressionista costituisce il punto d'arrivo di un processo di sedimentazione storica di tensioni socio-esi-

1 Rimando a DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea, 2013.

2 ANNA MEDA, *D'Annunzio, Pirandello e il recupero del mito*, in «Rivista di studi pirandelliani», XI, 10, 1993, pp. 29-50: 45.

3 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1970.

4 GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1979.

stenziali e di sensibilità filosofiche coagulatesi già negli ultimi decenni del secolo precedente e associate da un comune “sentire” angosciato e furibondo della vita e dell’arte, anche nella scrittura pirandelliana è stata riconosciuta la possibilità che quel medesimo “sentire” e analoghe premesse ideologico-morali abbiano alimentato le sue scelte artistiche (il linguaggio dell’arte come adesione viva e tragica alle distonie dell’esistenza), defintesi poi, a partire dagli anni Dieci, in un’influenza *post litteram* diretta, filologicamente più comprovabile, dell’espressionismo germanico, soprattutto nell’ambito drammaturgico. La suggestione che eserciteranno su Pirandello le messinscene di gusto espressionistico di cui egli sarà spettatore in occasione dei viaggi in Germania dopo il 1925, documentata dal cosiddetto «Protocollo berlinese» dove rivela ad esempio che *Krankheit der Jugend* di Ferdinand Brückner gli ha «fatto grande impressione»⁵, consolideranno la sua predisposizione verso il movimento espressionista *stricto sensu*.

Assumiamo dunque per “espressionismo” la definizione larga suggerita da François Orsini, ovvero l’«esteriorizzazione violenta di una realtà interiore e profonda sotto l’impulso di un’angoscia irrefrenabile»⁶, che richiama la celebre suggestione di uno fra i primi teorici del movimento, Hermann Bahr: «se l’Impressionismo ha fatto dell’occhio un orecchio, l’Espressionismo ha fatto dell’occhio una bocca»⁷. Espressionistica è allora l’ansia di porre a contatto immediato l’intimità del soggetto con l’intimità degli oggetti, demolendo brutalmente il diaframma dell’apparenza fenomenica, è l’urgenza di dissacrare grottescamente le maschere dell’ipocrisia, nell’età del trionfo della borghesia industriale, e di dilacerare il velo di Maya per gettare lo sguardo, oltre la voragine di quello squarcio, nell’abisso della verità, caos spesso inconfessabile e tremebondo. La polemica contro l’ingannevole evidenza

5 Cfr. FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l’Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001, p. 94. Il «Protocollo berlinese», ritrovato fra le carte di Pirandello, contiene le impressioni dello scrittore siciliano spettatore degli allestimenti tedeschi.

6 Ivi, p. 13.

7 HERMANN BAHR, *Der Expressionismus*, München, Delphin, 1916, citato in PAOLO CHIARINI, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 31-32.

fattuale induce l'arte espressionistica a imboccare la via della "disincarnazione", del simbolismo violento e metafisico. Ad esempio, siccome la contraddittoria complessità dell'essere umano non è spiegabile in ragione di quei dati fenomenici che sembrano superficialmente determinarlo (certamente non la *race*, il *milieu* e il *moment* cari alla letteratura scientifica di tradizione zoliana), i drammaturghi espressionisti, da Frank Wedekind a Ernst Toller, preferiscono sostituire al personaggio connotato da una psicologia e da un contesto precisi, che correrebbe il rischio di esaurirsi in essi, l'astrazione di archetipi spersonalizzati (lo Sconosciuto, la Dama, il Padre, ecc.) che proiettano "altrove", nella regione aliena dell'inquietante. Parimenti il gesto e l'urlo espressionistici si fanno caricaturali, ostentatamente antinaturalistici, impeto volontaristico e desiderio violento di verità, di liberazione di sé e dell'altro. La deformazione del mondo contemplato con l'"occhio interiore" dell'artista corrisponde alla necessità, come spiega Yvan Goll, di «annientare l'uomo tutti i giorni»⁸, di ostentarne la maschera grottesca per indurre a riflettere sulla sua assurdità.

Non è sfuggito che questi caratteri dell'arte, e particolarmente del teatro, espressionistici, trovano significative corrispondenze nella drammaturgia dell'autore agrigentino⁹, particolarmente in quella posteriore al 1910, cioè alla rappresentazione di *La morsa* e di *Lumière di Sicilia*. Nella raccolta di saggi di François Orsini del 2001, dal titolo *Pirandello e l'Europa*, si torna in particolare sulla possibile influenza dell'amico nisseno Pier Maria Rosso di San Secondo¹⁰, tra i pochi autori puramente espressionistici del panorama letterario italiano, e sulla possibile mediazione dell'estetica del Futurismo e del teatro grottesco,

8 In FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 61.

9 ID., *Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello*, in *Pirandello e l'Europa*, cit., pp. 117-156, già in «Annali dell'Istituto Orientale», XXXIX, 1987, pp. 145-176; cfr. ID., *Pirandello e l'Espressionismo*, in «Archivio Storico per la Sicilia orientale», LXXXIV, 3, 1988, pp. 43-70. Si ricordi ancora GRAZIELLA CORSINOVI, *Suggestioni dell'espressionismo tedesco nel teatro di Pirandello*, in «Quaderni di Teatro», IX, 34, 1986, pp. 23-39.

10 FRANÇOIS ORSINI, *Su di un probabile influsso del teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo su quello di Luigi Pirandello*, in *Pirandello e l'Europa*, cit., pp. 95-116.

suggerendo alcune analogie con l'espressionismo tozziano. Si è anche ipotizzata, da più parti, un'influenza della cinematografia espressionistica, ad esempio delle pellicole, a cavallo tra realismo ed espressionismo, di Georg Wilhelm Pabst. Il convegno berlinese sulla *Germania di Pirandello tra sogno e realtà* del 2017 ha alimentato questa direttrice d'indagine, soffermandosi anche sui soggiorni berlinesi dell'autore, tra 1928 e 1930¹¹. L'intervento di Iris Plack, in particolare, ha approfondito la ricezione dell'espressionismo tedesco nei *Giganti della montagna*¹².

Meno indagati, senza dubbio, sono i possibili toni e tratti espressionistici delle *Novelle per un anno*, benché alcuni interessanti accenni in merito risalgano già alla citata monografia della Corsinovi, alla fine degli anni Settanta. Un punto d'accesso alla questione, e una prima possibile rotta per scandagliare il *mare magnum* della produzione novellistica pirandelliana, è costituito dalla ritrattistica. Pirandello elegge infatti il volto umano a campo della battaglia più feroce tra finzione e verità: è l'elemento corporeo in cui più aspro è il conflitto tra lo sforzo d'autocontrollo superegoico e i rigurgiti dell'inconscio, tra smorfie e *tic* incontrollabili, è lo spazio del mascheramento sociale e, nel contempo, dell'insopprimibile emersione di pulsioni antisociali. È intrinsecamente umoristica se l'umorismo, aveva espresso in metafora Pirandello nell'omonimo saggio¹³, è doppiezza, è «erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta»¹⁴. La fisionomia, quasi

11 *La Germania di Pirandello. Tra sogno e realtà*, Atti del Convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello (Berlino/Potsdam, 26-27 ottobre 2017), a cura di Cornelia Klettke, Berlin, Franck & Timme, 2019.

12 IRIS PLACK, *Pirandello "espressionista": «I giganti della montagna» e la loro fortuna sulla scena tedesca*, in *La Germania di Pirandello*, cit., pp. 195-217.

13 «Un manifesto espressionista» secondo DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, in *Pirandello e le avanguardie*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi, 1999, pp. 173-182: 181.

14 LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 15. «Alla base dell'umorismo [...] c'è l'opposizione essenziale di interno ed esterno, il contrasto tra ciò che appare al di fuori agli occhi dell'osservatore e ciò che invece è nascosto nella profondità dell'anima» (DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 176).

fisiognomica, pirandelliana è spesso caricatura grottesca, che fa del volto naturale una maschera, proiezione teatrale, a disvelare l'inconsapevole recitazione di chi non sa d'essere soltanto un "personaggio", con indosso, come scopre Vitangelo Moscarda, una maschera sgangherata col naso che «pende verso destra»¹⁵: «Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? - ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo?», scrive Pirandello¹⁶. È lo stridore del brutto, che guasta le attese di armonia del lettore, a fungere da innesco: inquieta la coscienza, allude all'incombente rivelazione di una verità sgradevole, funge da elemento perturbante della quieta presunzione di chi ritiene la vita prevedibile ed esauribile nella rassicurante logica del buonsenso borghese¹⁷. Giacomo Debenedetti ha parlato, in proposito, di una vera e propria «invasione vittoriosa dei brutti»¹⁸ nei testi pirandelliani, richiamando l'influenza degli studi freudiani sull'emersione involontaria dell'inconscio.

In che misura è dunque possibile cogliere nei ritratti "sconciati" dei personaggi delle *Novelle per un anno* le suggestioni della sensibilità espressionistica, ovvero le medesime finalità artistiche e intenzioni esistenziali che costituiscono l'*humus* dal quale si genera l'avanguardia tedesca? Pirandello riserva sempre grande attenzione alla connotazione fisionomica dei volti, alle "maschere" dei suoi personaggi, le cui smorfie e le cui emozioni ce lo immaginiamo soffrire, come Faustino Perres nella novella *Il pipistrello*:

Ogni scrittore, quand'è un vero scrittore, ancor che sia mediocre, per chi stia a guardarlo in un momento come quello in cui si trovava Faustino Perres la sera della prima rappresentazione, ha questo di commovente, o anche, se

15 LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1992, p. 3.

16 ID., *L'umorismo*, cit., p. 177.

17 Sulla contestazione espressionistica dell'armonia delle forme in quanto «ostacolo all'espressione della realtà intima del soggetto» anche DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 177.

18 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988, p. 68.

Matteo Leonardi

si vuole, di ridicolo: che si lascia prendere, lui stesso prima di tutti, lui stesso qualche volta solo fra tutti, da ciò che ha scritto, e piange e ride e atteggia il volto, senza saperlo, delle varie smorfie degli attori sulla scena, col respiro affrettato e l'animo sospeso e pericolante, che gli fa alzare or questa or quella mano in atto di parare o di sostenere¹⁹.

L'indugio dell'occhio sul profilo del viso porta istintivamente a esasperarne i particolari, soggettivamente ingigantiti dall'attenzione che viene loro tributata, dall'"occhio interiore" del narratore. La sconciatura delle immagini passa spesso dall'esacerbazione caricaturale dei tratti, come esemplifica il ritratto di Mattia Scala in *Il fumo*:

Nel volto raso, pallido, di quel pallore proprio dei biliosi, gli spiccavano stranamente le sopracciglia enormi, spioventi, come un gran pajo di baffi che si fosse sfogato a crescer lì, visto che giù, sul labbro, non gli era nemmen permesso di spuntare. E sotto, all'ombra di quelle sopracciglia, gli lampeggiavano gli occhi chiari, taglienti, vivi vivi, mentre le narici del gran naso aquilino, energico, gli si dilatavano di continuo e fremevano. Tutti i possidenti della collina gli volevano bene²⁰.

La predilezione per un'estetica del grottesco, nutrita soprattutto dell'alfabeto della dismisura e dell'enormità (si ricordi anche il ritratto di Miss Galley in *Pallino e Mimì*), è dichiaratamente ricondotta ad una fascinazione "barocca" per la stravaganza, contravveleno alla cecità della logica di fronte alla bizzarria della vita, come leggiamo nella *Messa di quest'anno*:

dal canto mio, confesso che l'ammirazione per questi bellissimi mostri usciti con sì strane forme dal cervello dell'uomo è rattenuta in me da una specie d'angoscioso ribrezzo [...]. L'uomo deve anche attossicarsi la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica. E molti disgra-

¹⁹ Cito le *Novelle per un anno* da LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Milano, BUR, 2007, 3 voll. Il brano tratto da *Il pipistrello* è nel vol. III, p. 354.

²⁰ Ivi, vol. I, p. 995.

ziati credono tuttavia di guarire così di tutti i malanni che ci procura la vita, e pompano e filtrano, pompano e filtrano finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio e due stinchi in croce, con la leggenda: *Veleno*²¹.

Ma i volti grotteschi sono soprattutto perturbanti provocazioni, squarci nel velo della rassicurante sensatezza e prevedibilità delle cose, come il volto "espressionistico" di Bartolo Barbi in *Pari* (dov'è, fra l'altro, sviluppato un tema caro proprio alla cultura espressionistica, quello del doppio²²) nel cui volto pallido si aprono «quattro fori e una caverna: gli occhi tondi, le nari aperte e una bocca enorme, dalle labbra aride e screpolate»²³ che ricordano le voragini degli urli alla Edward Munch, che spalancano i paesaggi dell'anima inquieta. Volti che intendono disturbare, come quello del Chiàrchiaro nella *Patente*²⁴. I visi delle *Novelle per un anno* sono stigmatizzati dall'urto della vita (se vogliamo rubare, con pirandelliana ironia, un'espressione cara al verismo di Capuana), come quello logorato di Maragrazia in *L'altro figlio*, che incorona il mucchio di «cenci unti e grevi» che si getta addosso:

La faccia giallastra era un fitto reticcio di rughe, in cui le palpebre sanguinavano, rovesciate, bruciate dal continuo lacrimare [...]. I pochi capelli, aridi, spartiti sul capo, le terminavano in due nodicini pendenti su gli orecchi [...]. Dal mento, giù giù fin sotto la gola, la floscia giogaja era divisa da un solco nero che le sprofondava nel petto cavo²⁵.

²¹ Ivi, vol. II, pp. 46-47.

²² Si pensi a Karl Schmidt-Rottluff, *Doppio ritratto di S. e L.* (1925).

²³ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 330.

²⁴ «Il Chiàrchiaro s'era combinata una faccia da jettatore, ch'era una meraviglia a vedere. S'era lasciata crescere su le cave gote gialle una barbaccia ispida e cespugliuta; s'era insellato sul naso un pajo di grossi occhiali cerchiati d'osso, che gli davano l'aspetto d'un barbagianni; aveva poi indossato un abito lustro, sorcigno, che gli sgonfiava da tutte le parti» (ivi, vol. II, p. 604).

²⁵ Ivi, vol. II, p. 21. Si confrontino l'immagine di Santu Currao in *Un'altra allodola*, pallido e grasso, con occhiaie gonfie e orrido ghigno, e quella di Cocò in *La veste lunga*:

È l'urto che deforma al di là di ogni possibile resistenza l'uomo condannato a sentire la vita «come una fame che insudicia e che non si sazia mai», in *Pena di vivere così*:

– La vita! Così, ecco, come lui l'ha scritta in faccia, con una violenza che comincia a rilassarsi sguajatamente. Che brutto segno, quel labbro inferiore che gli pende bestialmente e quelle borse nere intorno agli occhi torbidi e adogliati²⁶.

Non si tratta tuttavia del recupero della ritrattistica balzachiana e naturalistica della deturpazione sociale, come talvolta potremmo essere tentati di pensare (si pensi alla ragazzina mendicante in *Quand'ero matto*, con un «volto smunto, citrino, sotto i capelli rossastri abbatuffolati. Tutti i vizii della strada vermicavano in quegli occhi; e la precocità li rendeva spaventevoli»²⁷): a sfomare i visi è soprattutto la destabilizzante esperienza della vita come “altra” rispetto alle proprie rappresentazioni e attese, tragicamente travalicante gli orizzonti della propria comprensione. È il volto *sbalordito* del povero padre di *Quando si comprende*, «con quegli occhi atroci, smisuratamente sbarrati»²⁸, di fronte alla presa di coscienza della morte del figlio, ma è anche il volto di Belluca in *Il treno ha fischiato*, stordito dalla scoperta che «il mondo esiste» al di là dell'angusta stanzetta in cui s'era costretto²⁹. È il viso di

«In pochi anni aveva veduto sciuparsi la freschezza del bel volto fraterno, alterarsi l'aria di esso, l'espressione degli occhi e della bocca. Le pareva ch'egli fosse come arso, dentro. E quest'arsura interna, di trista febbre, gliela scorgeva negli sguardi, nelle labbra, nell'aridità e nella rossedine della pelle, segnatamente sotto gli occhi. Sapeva ch'egli rincasava tardissimo ogni notte; che giocava; sospettava altri vizi in lui, più brutti, dalla violenza dei rimproveri che il padre gli faceva spesso, di nascosto a lei, chiusi l'uno e l'altro nello scrittojo» (ivi, vol. II, p. 816).

26 Ivi, vol. III, pp. 367-368. Si rammenti anche la sorella di Nené in *Volare*, col suo «volto da Madonna, prima che il male glielo gonfiasse a quel modo» (ivi, vol. II, p. 339).

27 Ivi, vol. I, p. 762.

28 Ivi, vol. III, p. 231.

29 Ivi, vol. III, p. 23.

don Pietro in *La fede*, costretto a subire la *vendetta* del corpo dopo una vita trascorsa a ignorarne (quasi a negarne) l'esistenza:

Dormiva anche, su la poltroncina di juta a piè del letto, col capo calvo, incartapecorito, reclinato indietro penosamente sulla spalliera, don Pietro. [...]. Le palpebre esili pareva non avessero più forza neanche di chiudersi sui duri globi dolenti degli occhi appannati. Le narici s'affilavano nello stento sibilante del respiro irregolare che palesava l'infermità del cuore. Il viso giallo, scavato, aguzzo, aveva assunto in quel sonno, e pareva a tradimento, un'espressione cattiva e sguajata, come se, nella momentanea assenza, il corpo volesse vendicarsi dello spirito che per tanti anni con l'austera volontà lo aveva martoriato e ridotto in servitù, così disperatamente estenuato e miserabile. Con quello sguajato abbandono, con quel filo di bava che pendeva dal labbro cadente, voleva dimostrare che non ne poteva più. E quasi oscenamente rappresentava la sua sofferenza di bestia³⁰.

Il riso spasima sul volto di chi apprende una verità sconcertante, come Francesco Cima in *La corona*, quando si rende conto che la sua amata ama qualcun altro che non c'è più.

Il paesaggio interiore dell'anima affiora così a pelle, si proietta espressionisticamente nel paesaggio dei visi sconvolti, come quello del prete Giovanni in *Alla zappa!* («cangiato, pallido»)³¹, letteralmente divorati dallo sbigottimento del cuore e della mente, come nel caso di Belavita, in *Lombra del rimorso*, consumato da anni d'ira repressa per una situazione "impossibile", inaccettabile («immobile per ore e ore, con gli occhi fissi, aguzzi, spasimosi, che pareva finissero di divorargli la faccia smunta e smorta, dalla barba non rifatta da parecchi giorni»³²), o

³⁰ Ivi, vol. III, pp. 415-416.

³¹ Ivi, vol. I, p. 717.

³² Ivi, vol. III, p. 483. Si pensi anche al volto di Noccia in *Lo spirito maligno*, che estrinseca la nullità che i suoi conterranei lo fanno sentire: «I grandi occhi chiari, d'acciajo, negli sguardi obliqui, davano in quel suo volto fosco, bruno, cotto dal sole nelle lontane arrabbiate spiagge di Sicilia, l'impressione d'un vuoto strano» (ivi, vol. II, p. 512).

di Jaco Naca in *La vendetta del cane*, «divorato dal rancore, con gli occhi truci nel terreo giallore della faccia»³³.

I volti testimoniano l'esperienza di una vita subita come contraddizione, negazione di giustizia e di buonsenso, smentita d'ogni riduzionismo ideologico perché sempre "altro" e "di più" rispetto a quanto illumina il lanternino dei propri sistemi ideali, trionfo di un caos irrazionale, di contestualità fra pulsioni distruttive e nostalgia d'innocenza, amore e morte. Sia nel macrocosmo del mondo esterno, sia nel *minor mundus* della propria interiorità.

Il volto diviene allora maschera che nel contempo vela e rivela, contesa e spasimante nella battaglia tra le pretese sociali di un'identità accettabile e l'irrompere dello sconosciuto dentro di noi, che lotta e s'affratella con lo sconosciuto fuori di noi: la maschera si deforma, sotto questa pressione, in mascherone grottesco³⁴. È l'emersione del mostruoso, come nella «faccia sbiancata, torbida, terrea; gli occhi foschi e velati, in cui dietro la follia si scorgeva una paura quasi infantile, ancora cosciente, infinita» di Batà, preda di un attacco di licantropia in *Male di luna*³⁵. Lo sguardo giudicante del prossimo sa essere glaciale e implacabile, come sperimenta Cirincìo nella *Maschera dimenticata*: «si sentì ferire fin da principio da quegli occhietti. Cercò di sfuggirli, rituffandosi in mezzo alla confusione della festa. Ma di qua, di là, da vicino, da lontano, donde meno se l'aspettava, si sentiva pungere dalla fissità quasi spasimosa di quegli occhietti persecutori»³⁶. Per questo,

³³ Ivi, vol. II, p. 822.

³⁴ Francesco Cima in *La corona* dovrà imparare la saggezza di accogliere una sorpresa sconcertante come dono, la capacità di intravedere dietro i mesti sorrisi che velano il dolore della giovane moglie l'autenticità dei suoi «profondi occhi neri, vellutati, nel pallor bruno del volto» (ivi, vol. II, p. 321).

³⁵ Ivi, vol. II, p. 869.

³⁶ Ivi, vol. III, p. 319. Quando l'aspetto disattende le aspettative, l'occhio critico degli osservatori coglie grottesca la fisionomia dei volti, come quello del nuovo vescovo nella *Difesa del Mèola*: «alto, curvo su la sua trista magrezza, proteso il collo, le tumide e livide labbra in fuori, nello sforzo di tener ritta la faccia incartapecorita, con gli occhialacci neri su l'adunco naso» (ivi, vol. II, p. 406), o quello di Zafferanetta nell'omonima novella: «la fronte ovale, protuberante, gli occhioni densi, truci, fug-

come scriveva Freud, è terribile il prezzo della civiltà. Lo sforzo di contenersi consuma Eleonora Bandi in *Scialle nero*, mentre s'irrigidisce nel suo viso di composta «bambinona», tentando di dissimulare la «folle fissità» che s'agita nell'«indurimento degli occhi»³⁷, esaurisce i sorrisi forzati di Clementina nei *Tre pensieri della sbiobbina*, costringe la signorina Boccardmé nell'omonima novella a castigare i propri capelli, «tutti tirati indietro, lisci lisci, senza un nastro, senza un fiocco e annodati stretti alla nuca»³⁸.

Tuttavia, la sconveniente dissonanza delle pulsioni che palpita sotto pelle preme fino a crepare il viso. Quando Mommina, in «*Leonora, addio!*», è costretta ad ammettere con sé stessa lo struggimento dei propri desideri repressi, questo ne stravolge e scompone i lineamenti: «disfatta, con un affanno da cavallo, gli occhi schizzanti, il volto congestionato»³⁹. Il viso, la più controllata delle parti del corpo umano, finisce per tradire. A contraddire è la stonatura di un particolare “fuori chiave”, che disturba l'ostentata apparenza di normalità, che disequilibra la misura cui ci si atteggia, palesando l'inconfessabile: l'intrusione, scorciata, del proibito. Si tratta spesso di un particolare che infastidisce e nel contempo seduce lo sguardo, come il polpaccio del signor Walston in *Pubertà*: «Dretta lo intravide e subito ne provò schifo: quello schifo che pure attira a guardare. Notò che la pelle di quel polpaccio era d'un bianco smorto e che su quella pelle s'arricciolava qua e là qualche metallico peluzzo rossiccio». Un particolare che rischia pericolosamente di attivare le energie pulsionali anche all'interno dell'osservato-

gevoli, smarriti, il nasino a pallottola e i labbruzzi divaricati, non tumidi, un po' lividi» (ivi, vol. II, p. 590).

37 Ivi, vol. I, p. 1026.

38 Ivi, vol. III, p. 454. Lo sforzo di atteggiarsi trascende talvolta nella fissità caricaturale, cara al drammaturgo, e basti l'esempio delle figlie e della moglie Grigòli in *Il vitalizio*: «le figlie: due ragazzone gemelle. Sembravano tutt'e quattro un tino una botte e due caratelli [...]. La signora Nela, dalla faccia di melanzana piantata senza collo sopra le poppe enormi» (ivi, vol. I, pp. 532-533). Sull'alienazione determinata dalla pressione delle convenzioni sociali anche GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 136-137.

39 In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 561.

re e che ne deforma, per contagio, il volto in una disturbante maschera “espressionistica”: «Dretta scarmigliata, con gli occhi lampeggianti di follia, che serrava i denti, per terrore, [...] un riso lacerante»⁴⁰.

Il narratore educa il lettore alla fisiognomica dei dettagli incoerenti, come nel *Vitalizio*, di fronte a Grigòli, con la sua «faccia da paciocccone senza malizia. Ma l’aveva, e come! la sua malizia anche lui; bastava guardargli quel naso»; o di fronte al Maltese, dall’espressione stizzita: «cosa strana, però: pure in quella smorfia, le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda come un boccale, l’imprimevano nella faccia grassa stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita»⁴¹. Benché Tullio Buti nel *Lume dell’altra casa* componga il volto nello sforzo supremo di schermare le proprie pulsioni («né un gesto involontario, né una anche minima contrazione dei lineamenti del volto, né un cenno degli occhi») chi l’osserva è fatalmente colpito dalla stridente «fissità spasmosa degli occhi chiari, acuti, nel pallore del volto disfatto»⁴². La Zorzi, di fronte all’epitaffio del marito composto dal Gattica-Mei in *Due letti a due*, tenta di nascondere l’irritazione per quella «menzogna inutile» che la definisce «fida compagna» e ignora la disordinata passione che ha travolto lei e l’avvocato, per salvaguardare la “simmetria” delle convenienze sociali. Ma un particolare sconveniente del suo volto pallido, accigliato e severo la tradisce:

⁴⁰ Ivi, vol. III, pp. 493-495. Anche il tema del nudo, giova ricordarlo, attrae l’interesse degli artisti espressionistici, si pensi ad esempio a Ernst Ludwig Kirchner, *Im See badende Mädchen* (1909).

⁴¹ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 532 e 538. Si ricordi anche il ritratto di Eleonora Bandi in *Scialle nero*.

⁴² Ivi, vol. II, p. 443. E quando il castello delle proprie coerenti certezze inizia a scricchiolare, come accade al signor Ponza nella novella *La signora Frola e il signor Ponza*, il viso si scompone via via più grottescamente: «Affocato in volto, quasi congestionato, con gli occhi più duri e più tetri che mai, un fazzoletto in mano che stride per la sua bianchezza, insieme coi polsini e il colletto della camicia, sul nero della carnagione, del pelame e del vestito, il signor Ponza, asciugandosi di continuo il sudore che gli sgocciola dalla fronte bassa e dalle gote raschiose e violacee, non già per il caldo, ma per la violenza evidentissima dello sforzo che fa su se stesso e per cui anche le grosse mani dalle unghie lunghe gli tremano» (ivi, vol. III, p. 177).

ebbe un fremito nel mento, dove spiccava nero un grosso porro peloso, animato da un tic, che le si soleva destare nei momenti di più fiera irritazione⁴³.

I tratti fisionomici che stonano nello spartito delle attese e delle convenienze sociali costringono lo sguardo, controvoglia, a soffermarvisi, a cercarne, pericolosamente, una ragione. Così accade con il Cimino, in *Sedile sotto un vecchio cipresso*:

con la nuca che pareva gli fosse cresciuta un palmo su dal solino, liscia e così indurita, che la testa era costretta a star giù, immobile, quasi sotto un giogo; il mento rattratto sulla fossetta del collo, e gli occhi in una fissità continua, spasimosa e spaventevole, nel pallore del volto emaciato e pur gonfio, sparso qua e là di chiazze, come di quel nero che vajola la pietra dura di certe case antiche⁴⁴.

Egli infatti è uno stimato avvocato, pioniere della professione nella sua zona, e nei suoi occhi c'è «ancora tanta luce, che nessuno poteva pensare che l'intelligenza in lui si fosse spenta»⁴⁵: è dunque il volto di un'intelligenza eretica, che provoca il sospetto che possa esistere una verità altra, che sfugge ai più. Una verità che s'impone nella sua sgradevolezza, come il «gran lezzo ferino» di Tararà in tribunale che non si può evitare, neanche spalancando porte e finestre, nella novella intitolata, appunto, *La verità*⁴⁶.

La coscienza schiantata dalla scoperta che i casi della vita, ad esempio l'amore, sono follia, inferocisce e consuma i visi, come quello di Cocco Bertolli nella *Signora Speranza*, con «gli occhi enormi da bue, in quel volto smunto, cadaverico» che «incutevano terrore»⁴⁷, toccato dalla presa di coscienza, come leggiamo nella commedia *Ma non è una*

⁴³ Ivi, vol. II, p. 391.

⁴⁴ Ivi, vol. III, p. 476.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, vol. II, p. 722. Anche il volto di Ercole Orgera nel *Nido* è «confessione» di verità.

⁴⁷ Ivi, vol. I, p. 874.

cosa seria che rielabora la novella, d'essere pazzo, ovvero innamorato, poiché «fa lo stesso! [...] caro! Perché la vita non è ragionamento!»⁴⁸. Il volto stralunato e innaturale di questi personaggi è proprio il volto della vita naturale, che si riappropria nell'uomo della sua originaria, imprevedibile follia⁴⁹. Chi s'imbatte in questi volti stonati, rabbrivisce al presagio che la vita non è ciò che l'apparenza coltivata dalle ipocrisie sociali suggerisce. Lo percepisce con orrore Bicetta Daddi, quando osserva il volto di Gabriella Vanzi prima «lividamente» indurirsi «come un cadavere, per resistere a uno spasimo insopportabile, e ansava con le nari dilatate [...] con occhi cattivi», poi all'istante ricomporsi, «diventar rosea, con gli occhi limpidi, e sorridere, muovendo incontro al marito [...]. Nulla, ecco, era vero: nessun turbamento più, nessun rimorso, nessuna traccia... E donna Bicetta comprese perfettamente perché suo marito, Romeo Daddi, era impazzito»⁵⁰. Perché siamo tutti “nel gorgo” (da cui il titolo della novella) di una follia che può in ogni istante risucchiarci, un abisso d'irrazionalità affamato come le “voragini” che squarciano le immagini espressionistiche, sempre in agguato, appena sotto il velo d'illusoria, placida sicurezza di sé e del mondo⁵¹.

48 Cito da LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton Editori, 2016 (e-book). Il volto ridicolo e pietoso di Valeriano Balicci in *Mondo di carta*, con gli occhi strabuzzati e scontorcimenti in ogni parte, ne estrinseca la ridicolaggine intrinseca, con la «faccia gialliccia, quasi tagliata in un popone, su la quale luccicavano gli occhialacci da miope, grossi come due fondi di bottiglia» (in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 414); il viso della marchesa Landriani nel *Sonno del vecchio* ne rivela la malcelata ignoranza. Sul volto sconciato come comunicazione plastica di quanto incomunicabile a parole anche GRAZIELLA CORSINOVÌ, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 125.

49 Chi annuncia la verità ha spesso viso folle, come nelle novelle *Niente o L'imbecille*.

50 *Nel gorgo*, in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, pp. 856 e 860.

51 La maschera grottesca rende «esplicita, attraverso dei segni tangibili, la presenza di una realtà sconosciuta e in massima parte inconnoscibile, di una “metarealtà” che si nasconde dietro i fenomeni vitali» (FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 131).

In questa galleria s'inscrive a pieno titolo anche la «faccia scavata, le occhiaie livide, gli occhi da pazzo»⁵² di Buttice in *I due compari*, che deve reinventare un'esistenza sconvolta dall'imprevedibile irruzione della morte, in singolare sintonia con il viso del neonato che porta via con sé, dalla cui «boccuccia paonazza *pende* una goccia di latte»⁵³. La morte è l'alterità alla vita per eccellenza e la scoperta della sua intrinseca e profondissima contestualità alla vita stessa è oggetto di molte novelle pirandelliane. Le prestano il volto ad esempio Gaspare Naldi in *Visitare gl'infermi*, che costringe lo sguardo a fissarsi nei suoi «occhi insanguati», grottesca e tragicomica bautta dove i «peli dei baffi rossicci sembravano appiccicati sul labbro, come quelli d'una maschera [...] di cera»⁵⁴, o Alessandro De Marchis nel *Sonno del vecchio*:

con la bocca sdentata, senza baffi né barba, ed emetteva, tra l'ansito che gli davano la pinguedine e la vecchiaia, come un grugnito, e guardava con gli occhi quasi spenti, scialbi, acquosi⁵⁵.

Una sola spietata e lucida chiosa è possibile: «Domani morirò. È già quasi morto. Lo guardi»⁵⁶. Un viso espressionisticamente ossimorico, ovvero ravvivato dalla morte⁵⁷. Come quello di Nino nella novella *Un cavallo nella luna*, che infastidisce e sbigottisce, proprio il giorno delle

⁵² In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 777.

⁵³ Ivi, vol. II, p. 778.

⁵⁴ Ivi, vol. I, pp. 318 e 323. Si pensi alla descrizione del barone Francesco di Paola Vivona in *Tutti e tre*: «pareva violaceo, e i peli biondicci dei baffi e della barba, quasi gli si fossero drizzati sul viso, sembravano appiccicati e radi radi, come quelli di una maschera carnevalesca. I globi degli occhi, induriti e stravolti sotto le palpebre livide; la bocca, scontorta, come in una smorfia di riso» (ivi, vol. II, p. 840). Cfr. la maschera terrificante di Giurlannu Zarù in *La mosca*: «la faccia [...] non pareva più umana: il naso, nel gonfiore, sparito; le labbra, nere e orribilmente tumefatte. E il rantolo usciva da quelle labbra, esasperato, come un ringhio» (ivi, vol. I, p. 959).

⁵⁵ Ivi, vol. II, p. 285.

⁵⁶ Ivi, vol. II, p. 286.

⁵⁷ Si consideri anche il volto della «povera sbiobbina» Margherita, sorella del prete, in *La veglia* (ivi, vol. I, p. 891).

sue nozze, per quel «volto infocato, che guardava qua e là coi piccoli occhi neri, lustri, da pazzo»⁵⁸, presagio dell'incontro con la morte, nel cavallo stramazzone e infine in sé. «Siamo tutti di passaggio, caro signore» – è ammonito il lettore nell'*Imbecille* –. E aprì la bocca, così dicendo, e scopri i denti, in un ghigno frigido, muto, restringendo in fitte rughe, attorno agli occhi aguzzi, la gialla cartilagine del viso emaciato»⁵⁹. È la maschera tragicarnevalesca della morte. Uno dei volti più splendidamente espressionistici ed epifanici che ci ha consegnato Pirandello, giocato sul contrasto cromatico caro alla pittura di Matisse e di Kirchner⁶⁰, è proprio quello di una moribonda, ovvero di Fulvia in *La veglia*, che

livida, col viso già orribilmente stirato ai due lati del naso, teneva gli occhi chiusi, i capelli, d'un bellissimo color rosso, sciolti e sparsi sul guanciale. Pareva già come inabissata nella morte⁶¹.

Il volto della morte interroga l'uomo sulla natura della sua vita: egli vive allora, forse, la vita apparente del burattino (tema caro al teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo)? Ha ragione di temere la regione dell'incerto confine fra la vita e la morte, dove le acque si confondono, come nella novella *La paura del sonno*?

I volti pirandelliani si elevano a icone filosofiche⁶², il linguaggio del corpo dà forma a ciò che è irriducibile alla logica delle parole, «cercan-

⁵⁸ Ivi, vol. II, p. 323.

⁵⁹ Ivi, vol. II, p. 761.

⁶⁰ Si pensi a Matisse, *Ritratto con riga verde* (1905) o a Ernest Ludwig Kirchner, *Ritratto di Gerda* (1914).

⁶¹ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 890. A esaltare, per contrasto, la solennità della scena è la presenza, a lato, di un "pupo" grottesco, l'immagine di «un vecchio pretucolo senza sottana, bruno, coi calzoni a mezza gamba, le calze lunghe e le fibbie di argento alle scarpine» (*ibidem*).

⁶² Così il volto «paonazzo, congestionato, sgraffiato, affumicato» di Stefano Traïna in *Lo storno e l'angelo Centuno* (ivi, vol. II, p. 540) o di Padron Nino Mo in *La morta e la viva*, che «stordito, batteva di continuo le palpebre sui piccoli occhi strabi; a tratti la palpebra manca gli restava chiusa, come tirata; e tutto il volto gli fremeva, con-

do di operare con la lingua stessa una scrittura di cose»⁶³, per sopperire con i «mezzi figurativi» all'«inadeguatezza del linguaggio ad esprimere quella verità inconoscibile che sfugge continuamente ad ogni definizione»⁶⁴, ovvero «la verità del caos e del disordine»⁶⁵. Così è il viso del senatore e scienziato Romualdo Reda in *Dal naso al cielo*, sconfitto nelle braccia della morte, dal cui naso sale, fino alle corone degli ippocastani,

un esilissimo filo di ragno. [...] Di quel filo non si vedeva la fine. E dal naso del piccolo senatore un ragnetto quasi invisibile, che sembrava uscito di tra i peluzzi delle narici, viaggiava ignaro, sù sù, per quel filo che pareva si perdesse nel cielo⁶⁶.

Un filo di ragno che scompone il severo cipiglio dello scienziato riduzionista, spezzandolo nella verticalità di una ferita, di un filo di ragno che si perde nel mistero.

I ritratti pirandelliani inquietano, costringono a fissare negli occhi l'estraneità, diffidando di quanto si riteneva familiare: sé stessi e il mondo. Come nella novella *Mentre il cuore soffriva*, il cui anonimo protagonista contempla estraneo il suo corpo nello specchio: «Maledetti gli occhi che lo avevano scorto!»⁶⁷. L'artista, filtrando e deformando il mondo attraverso il suo «occhio interiore», fa combaciare i profili della realtà con quelli del proprio caos interiore: tutto è relativo, incline alla contraddizione. Fino ad abbracciare, compatendolo, ciò di cui si scopre fratello: il viso grottesco della vita. Dipende tutto dallo sguardo di chi osserva, come nella novella-manifesto *Con altri occhi*, in cui lo sguardo di Anna via

vulso, quasi pinzato da spilli» (ivi, p. 565), di fronte all'evidenza dell'incredibile. Di segno opposto è il viso «chiuso alla vita» di Charles Tockley in *Il capretto*. Cfr. anche GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 125 e 132.

⁶³ DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 173.

⁶⁴ GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 87.

⁶⁵ DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 174.

⁶⁶ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 313.

⁶⁷ Ivi, vol. III, p. 250.

via s'illimpidisce e di fronte al volto in fotografia della prima moglie del marito, che di primo acchito percepisce «quanto dissomigliasse dal suo», scopre infine, in quell'estraneità, i lineamenti del suo stesso volto: «un'anima profonda e addolorata; diversa sí, da lei, ma non nel senso sguajato di prima», nel sentimento di condividere la medesima folle vita, quella in cui si dona l'amore come un «tesoro in uno scrigno» di cui qualcuno possiede le chiavi, «ma per non servirsene mai, come l'avarò»⁶⁸.

Se l'espressionismo francese e tedesco sottintende spesso, alla rappresentazione violentemente abnorme del mondo, la denuncia di tale stortura, ad esempio dell'ipocrisia sociale, Pirandello rifiuta l'impegno etico dell'Espressionismo più *engagé*, che Paolo Chiarini non esita a definire politicamente mistico⁶⁹: non c'è l'attesa messianica di una palinogenesi sociale, ma l'esperienza individuale, squisitamente esistenziale, di uno sconcerto, ovvero la destabilizzante scoperta dell'inautenticità delle convenzioni imposte dal mondo come di quelle che l'individuo stesso si autoimpone. Lo sgretolamento degli schemi interpretativi si risolve nella consapevolezza di dover rinunciare a ogni pretesa di senso. Lo sguardo impara a osservare ogni cosa con l'innocenza di chi la vede per la prima volta, estraniato da quell'insieme di valori e di rappresentazioni sedimentati nel tempo a costituire la propria identità, per aderire al mondo nella sua "alterità"⁷⁰ rispetto a ogni preconcetto

68 Ivi, vol. 1, pp. 595, 598 e 600. La specificità dell'espressionismo ritrattistico di Pirandello potrà essere ulteriormente illuminata dalla comparazione con novelle e drammi ugualmente aperti al gusto espressionistico, ad esempio quelli di Federico Tozzi, laddove s'insiste, ad esempio, sulla mostruosità dei visi deformati dall'odio. Basterà ricordare il viso del padre nell'omonima novella mentre massacra di botte il figlio «con la bocca aperta come un cerchio e traboccante di saliva» o il viso di Paolo, assassino della donna amata e sposata a un amico, stravolto dalle «orribili contrazioni della follia» nella commedia *Il ritorno*. Cfr. FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 74.

69 PAOLO CHIARINI, *Introduzione*, in *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressionistiche*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. LI e LIV.

70 Compresa l'alterità di sé stessi: «Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere», scrive Pirandello nell'*Umorismo*, cit., p. 177.

dell'io. La sfida consiste nella rinuncia alle rassicuranti interpretazioni che pretendono di addomesticare l'estasi dell'*élan vital* nella stasi di una forma possedibile, esauribile nella logica umana e nelle sue maschere. L'unica cura alla vanità di un'intelligenza «caratterizzata da un'incomprensione naturale della vita», scriveva proprio Henri Bergson, è «il riso»⁷¹.

L'«occhio interiore» dell'artista vede ciò che è invisibile allo sguardo dell'uomo comune, accecato dall'evidenza, perché assume la grammatica del proprio caos per interpretare e leggere il caos del mondo che lo circonda. La deformità grottesca è tanto nel volto dell'altro quanto nello sguardo di chi l'osserva. Il grottesco, allora, si fa presa d'atto e non denuncia, accettazione umoristica e non stigmatizzazione⁷². La realtà è sempre eccedente la misura delle categorie umane, e constatarlo sana l'*hybris* di chi pratica la «lanterninosofia», di chi non percepisce la trascendenza della vita fuori e dentro di sé, inconsapevole di dover prima o poi abbandonarsi «alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione»⁷³. All'arte non resta che fare flusso di parole del flusso della vita e delle sue rappresentazioni: quasi ne fosse imperfetta mimesi, letteratura di quella vita che è già letteratura. Perché forse la vita non si può vivere, parafrasando Pirandello, se non scrivendola.

Nell'articolo pubblicato da Pirandello il 18 febbraio 1920 su «L'Idea Nazionale», con il titolo *L'immagine del grottesco*, Pirandello prende le distanze dal teatro del grottesco proprio a causa del significato attribuito alla maschera da Antonelli, Cavacchioli e Chiarelli⁷⁴; per costoro essa è ridicola finzione che nasconde la verità⁷⁵, mentre per l'autore

⁷¹ Cito da HENRI BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (1907), Milano, Rizzoli, 2012 (e-book).

⁷² Sulle deformità come evidenza dell'«altro» alla vita anche GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 129, 131 e 134.

⁷³ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 181.

⁷⁴ Chiarelli aveva dedicato al tema nel 1913 la commedia *La maschera e il volto*

⁷⁵ Michael Subialka ha recentemente ridiscusso in termini problematici la posizione dei grotteschi, in *Grotesque Critique and Salutary "Umorismo": Pirandello Against the "Teatro Grottesco"?*, in «Pirandello Studies», 35, 2015, pp. 41-55.

agrigentino l'infingimento appartiene alla dialettica dell'assurdità che costituisce l'autenticità della vita e oscura la vita soltanto quando pretende di incarnarne il volto ultimo e definitivo. L'uomo, come leggiamo nell'*Umorismo*, è chiamato ad assumere compassionevolmente, dunque con rispettosa consapevolezza, la contraddittorietà del reale: la derisione di ciò che ne viene ritenuto falso e falsificante non è sufficiente. Pirandello suggerisce l'etica della disarmonia, piuttosto che la beffa di coloro che sono disarmonici.

L'espressionismo dell'arte pirandelliana, apprezzabile ad esempio nella violenta sconciatura dei suoi ritratti, è dunque adesione istintiva all'espressionismo della vita stessa, alla violenza di quel caos di contraddizioni assurde che ne costituisce il flusso⁷⁶. Non potrà, dopo lo "strappo nel cielo di carta" evocato da Anselmo Paleari nel *Fu Mattia Pascal*, essere tragico, cioè una costernata dissociazione dalla sua insensatezza o ingiustizia, ma umoristico, appunto, ovvero amaramente e compassionevolmente complice, che rileva senza giudizio «la vita nuda, la natura senz'ordine [...] irta di contraddizioni»⁷⁷, che include le antitesi senza pretenderne sintesi, che elegge quello squarcio, la scomposizione dell'io in mille volti, a spazio della vita umana.

Riassunto L'espressionismo dell'arte pirandelliana, come hanno suggerito Debenedetti e Corsinovi, non va colto esclusivamente nell'influenza dell'omonima avanguardia codificatasi in Germania agli inizi del XX secolo sulla drammaturgia dell'autore agrigentino. Se per espressionismo si assume l'adesione angosciata e immediata del soggetto alle distonie dell'esistenza, tratti espressionistici si colgono, ad esempio, anche in larga parte della produzione novellistica di Pirandello. Il saggio passa in rassegna una casistica di ritratti del volto nelle *Novelle per un anno*, autentica "estetica del brutto" non priva di reminiscenze freudiane, riconoscendo nella caricaturale deformazione dei visi, che "stona" le attese personali e sociali, l'icona umoristica dell'esperienza esistenziale in quanto contestualità di contraddizioni, laddove maschera e volto finiscono paradossal-

⁷⁶ Sulla disarmonia artistica come adesione immediata a una realtà «intimamente drammatica e disarmonica» rinvio a GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 45.

⁷⁷ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 175.

Espressionismo ritrattistico nelle *Novelle per un anno*

mente per coincidere, allontanando così l'arte pirandelliana dalle forme del teatro del grottesco di Antonelli, Cavacchioli e Chiarelli.

Abstract The expressionism of Pirandello's art, as Debenedetti and Corsinovi have suggested, should not be understood exclusively in the influence of the homonymous avant-garde codified in Germany at the beginning of the 20th century on the dramaturgy of the Agrigento author. If expressionism assumes the anguished and immediate adhesion of the subject to the dystonias of existence, expressionistic traits can also be found, for example, in a large part of Pirandello's novelistic production. The essay reviews a series of portraits of the face in the *Novelle per un anno*, authentic "aesthetics of ugliness" not without Freudian reminiscences, recognizing in the caricatural deformation of the faces, which "discords" personal and social expectations, the humorous icon of the existential experience as a contextuality of contradictions, where mask and face paradoxically end up coinciding, thus distancing Pirandello's art from the forms of the "teatro del grottesco" of Antonelli, Cavacchioli and Chiarelli.

