

Paola Ardizzola

**L'ARTE ESPRESSIONISTA
E LA POETICA
PIRANDELLIANA**

**AFFINITÀ E
CONVERGENZE**

 HEVELIUS
EDIZIONI

Paola Ardizzola

**L'ARTE ESPRESSIONISTA
E LA POETICA PIRANDELLIANA
AFFINITÀ E CONVERGENZE**

HEVELIUS EDIZIONI
© settembre 2014.

L'ARTE ESPRESSIONISTA E LA POETICA PIRANDELLIANA AFFINITÀ E CONVERGENZE

Paola Ardizzola

*VOLEVO SOLO CERCARE DI VIVERE CIÒ CHE
SPONTANEAMENTE VENIVA DA ME.*

PERCHÉ FU TANTO DIFFICILE?

HERMANN HESSE, *DEMIAN*, INCIPIT

L'accostamento dell'opera pirandelliana alla poetica espressionista è un *topos* già visitato dal punto di vista prettamente letterario; questo breve saggio intende porre in evidenza quel sottile *fil rouge* che percorre le diverse epifanie dell'arte figurativa espressionista e che risulti riscontrabile anche in alcune delle tematiche pirandelliane.

Durante l'arco della sua vita Pirandello non fu estraneo al *milieu* culturale tedesco: nel 1889 si reca all'Università di Bonn per completare gli studi, laureandosi nel 1891 con una tesi sugli sviluppi fonetici dei dialetti greco-siculi; vi rimarrà fino al 1893 come Lettore di lingua italiana. Molti anni dopo, nel 1925, farà ritorno in Germania con la Compagnia del Teatro dell'Arte e negli anni 1928-'29 risiede a Berlino, cuore pulsante della cultura architettonica e artistica europea del tempo: è qui che compone una delle sue commedie più d'avanguardia, *Questa sera si recita a soggetto*¹.

I *Goldene Zwanziger* berlinesi si caratterizzano per una notevole componente culturale sperimentale: la città vive in modo vorticoso le conquiste del progresso, le contraddizioni sociali, la crescita urbana fuori misura; architetti, artisti, letterati e musicisti ne danno testimonianza viva e profonda nella grande parabola avanguardistica che ricade sotto il nome di Espressionismo. In soli 10 anni Berlino ha duplicato il numero dei suoi abitanti: nel 1920 sono 4 milioni su un'estesa superficie suddivisa in 20 quartieri; sono in funzione 35 teatri e 20 sale per concerti, si contano 114 quotidiani e 40 periodici. In questo fervente clima culturale le opere di Pirandello trovano *humus* fertile da subito: le prime traduzioni in tedesco risalgono al 1925, fra quelle più celebri si annovera *Non si sa come* del 1935 – l'anno stesso della pubblicazione in italiano – per

¹ È da notare la moderata continuità con cui Pirandello rimanda alla Germania tramite riferimenti a persone e luoghi tedeschi; ne troviamo tracce nelle opere *L'Esclusa*, *Si gira*, *Il fu Mattia Pascal* ed *Enrico IV*.

mano del grande poeta espressionista Franz Werfel². Le commedie di Pirandello sono ampiamente rappresentate in Germania da subito; è sintomatico che alcune di esse vedano "la prima" proprio in città straniere: la sopra citata *Non si sa come* al Teatro Nazionale di Praga nel dicembre 1934; *La favola del figlio cambiato* al Landtheater di Braunschweig nel gennaio 1934; *Questa sera si recita a soggetto* al Neues Schauspielhaus di Königsberg nel gennaio 1930 e poi ancora, sempre in area filo-tedesca, *Diana e la Tuda* allo Schauspielhaus di Zurigo nel novembre 1926. Memorabile fu la regia di Erwin Piscator del *Come tu mi vuoi* rappresentato a Tübingen nel 1957.

I primi studi critici condotti in Germania sulle opere di Pirandello mettono in evidenza il contenuto e gli aspetti filosofici piuttosto che gli elementi formali; l'autore siciliano viene interpretato e divulgato come filosofo dello scetticismo che gioca sul contrasto tra realtà e illusione. Sono queste le tematiche che ci interessa indagare in relazione alla cifra stilistica e contenutistica della cultura figurativa espressionista, in particolare della pittura.

Lo scetticismo pirandelliano nasce dalla consapevolezza di una crisi epocale che ha irrimediabilmente sconvolto le strutture della società ottocentesca; lo scrittore mette a nudo non solo le difficoltà dell'individuo a porsi in relazione all'altro da sé ma soprattutto il turbamento che genera la convivenza dell'individuo con se stesso. Colui che diventa personaggio pirandelliano appartiene alla realtà contingente, a quella classe sociale popolare-borghese in veloce trasformazione che nel secolo della Modernità tenta di affermare il suo nuovo primato, ignara di pa-

² Le opere pirandelliane (novelle, romanzi e teatro) furono disponibili in lingua tedesca in tempi brevissimi; c'è da chiedersi se questa lungimirante scelta di tradurre in tempi così brevi possa aver influenzato la pittura espressionista che proprio in questi anni mostra il suo volto più maturo. Fra le opere tradotte ricordiamo *Il fu Mattia Pascal* (Berlino, 1925), *Uno nessuno e Centomila* (Berlino e Zurigo, 1927), *Si gira* (Zurigo, 1927) e dal 1925 le commedie *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Il piacere dell'onestà*, *Enrico IV*, *Così è se vi pare*, *Ciascuno a suo modo*.





gare un prezzo altissimo che Pirandello individua di volta in volta nella solitudine dell'uomo, nella mancanza di determinismo, nel carattere illusorio degli ideali, inattuabili in un mondo oggettivo in disgregazione dove la molteplicità del reale porta inevitabilmente agli inganni della coscienza e quindi alla necessità per l'uomo di indossare una maschera. L'uomo pirandelliano è un personaggio "che ha perduto la fiducia della conoscenza razionale e il conforto di una rassicurante identità: un borghese medio e piccolo che non appartiene alla classe degli eroi fogazzariani o dannunziani, né alla tipologia dei diseredati verghiani. Spaesato e malsicuro, incerto di sé, delle sue relazioni con gli altri e con il mondo che gli sta intorno. L'antieroe della normalità quotidiana, l'*alter ego* di uno scrittore che non si considera missionario dell'ideale, né artefice di sopramondi, né interprete dell'intera società del suo tempo, ma un uomo di ogni giorno alle prese con le faccende di ogni giorno, intento all'ascolto dei propri pensieri, della propria aggrovigliata condizione esistenziale"³. Dunque Pirandello scrive le opere letterarie della coscienza moderna partendo dal dato reale, dalla possibile storia individuale di ciascuno: lo stravolgimento avviene poi sul piano sintattico della narrazione, che man mano perde le connotazioni naturalistiche, logiche e razionali attraverso l'uso dell'ironia, alle volte sarcastica altre grottesca, e della messa a fuoco del valore relativo della realtà che d'improvviso diventa apparenza, dando così origine alle molteplici interpretazioni dell'io, tutte vere e tutte contemporaneamente fallaci. È in questo momento che l'uomo pirandelliano perde la propria identità e si ritrova solo; i suoi flussi di coscienza fluttuano in una realtà indecifrabile irta di "casi strani" privi di via d'uscita, che richiedono necessariamente di indossare la maschera. È l'uomo che diventa personaggio. Ed è lo stesso uomo, oggetto della poetica figurativa espressionista: le modalità pirandelliane di condurre la narrazione, romanzata o teatrale, risultano molto più vicine alla poetica espressionista figurativa che non a quella letteraria. Senza entrare

3 G. Tellini: *La dissociazione dell'io*, in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano 1998, pp. 249-250.

nel dettaglio, quest'ultima muove le fila dall'*Ursherei*, l'urlo primitivo che nasce nell'anima dello scrittore il quale presagisce il crollo del mondo e vi assiste scrivendo opere che hanno trame compositive disgregate, discontinue, ai limiti del grottesco e dell'assurdo, figlie di un'immaginazione che crea personaggi "ruvidi", archetipici di una *Gestaltung* psicologica estrema, rappresentativi di una lotta intrapresa contro il dilagante perbenismo borghese e l'insopportabile alienazione delle classi operaie. Opere come *Il non-morto* di Iwan Goll, dove il dottor Correntedelgolfo tiene improbabili conferenze sulla sua disponibilità a morire per l'idea di umanità, oppure *Assassino, speranza delle donne* di Oskar Kokoschka, sintesi dal sapore onirico della fortemente ricercata *Gesamtkunstwerk*, testimoniano che l'urlo espressionista salì sul palcoscenico grazie ad opere segnate da una forte tensione sperimentale: i personaggi perdono la loro individualità per affiorare quali figure dell'inconscio, quali modelli comportamentali stereotipati, emblemi di situazioni che trascendono la specificità realistica per assurgere a icone categoriali o per incarnare quel *Weltbeglückter* (per usare un termine caro a Thomas Mann) a cui Pirandello rinuncia da subito. La pittura espressionista invece, a cui spetta il ruolo iniziatico del concetto stesso e che comunque si pone in naturale continuità con la scrittura tedesca coeva, mostra molteplici tematiche che facilmente aderiscono a caratteri e personaggi pirandelliani; non così nelle altre avanguardie artistiche di primo novecento (Surrealismo, Dadaismo, Cubismo etc.) che perdono quella componente fondamentale da cui l'Espressionismo non prescinde, e che a nostro parere riflette i diversi mondi pirandelliani: è il contatto con il contesto sociale, da cui scaturisce la scomposizione dell'Io e la sua alienazione da esso.

Fin dalle sue prime novelle e successivamente nei romanzi e nel teatro Pirandello conduce la narrazione traendo spunto dalla vita popolar-borghese, è sempre il reale che irrompe sulla scena; similmente avviene per la pittura espressionista che necessita di un figurativo, pur dal significato traslato, per dare

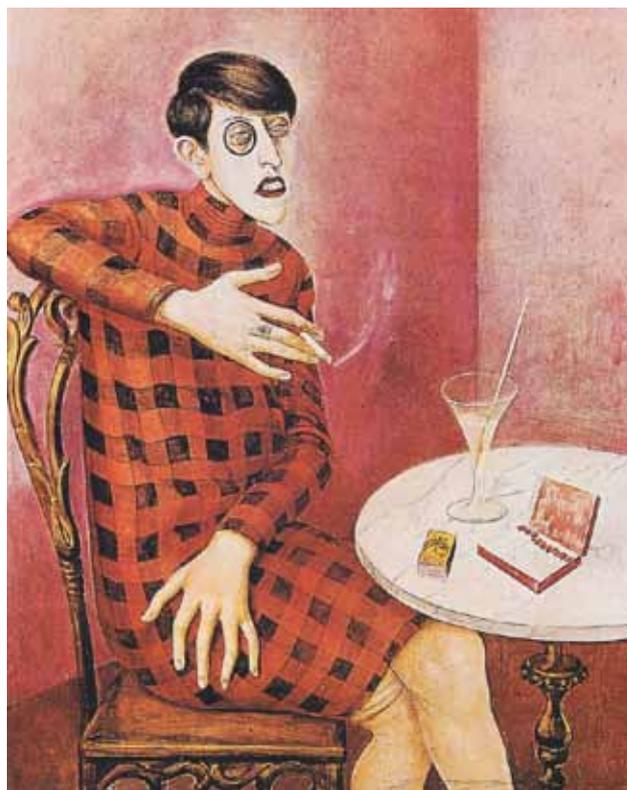


Fig. 1: Otto Dix - *La giornalista Sylvia von Harden*, 1926.

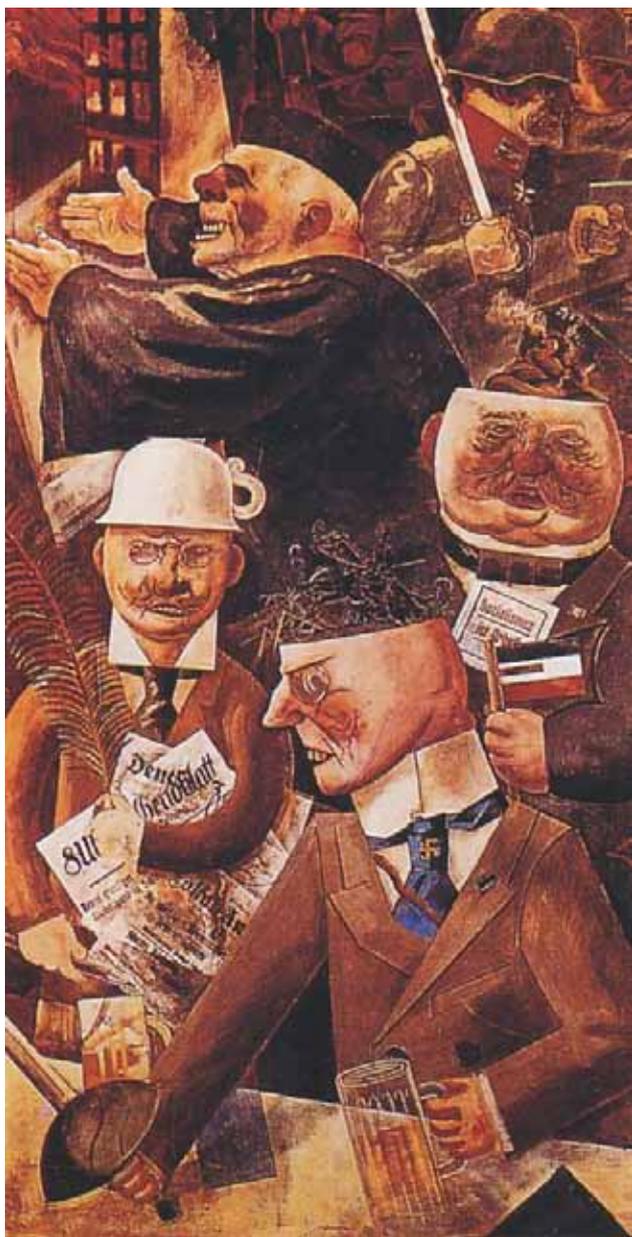


Fig. 2: Georg Grosz - *Le colonne della società*, 1926.

volti e corpi a quell'umanità "estratta" dalla società a cui appartiene, mettendone in luce lo spaesamento dell'io, la perdita d'identità, la messa a nudo della coscienza. Strumento efficace in entrambe le poetiche per cogliere le contraddizioni più segrete della realtà è l'umorismo, che Pirandello teorizza nel celebre saggio omonimo del 1908 come "sentimento del contrario", come strumento di indagine e comprensione capace di vedere la realtà in modo sdoppiato e di cogliere un aspetto del reale per poi rivelarne subito il suo contrario. Un esempio calzante di sinergia fra umorismo e amara constatazione del reale è la novella *La carriola* tratta dalla raccolta *Novelle per un anno*: un celebre e rispettato avvocato, durante un viaggio in treno vaga con lo sguardo per i campi attraverso il finestrino e scorge il suo io interiore dimentico di quei doveri istituzionali e famigliari a cui solitamente attende, per divenire puro sguardo. È il momento in cui la maschera s'infrange e il personaggio resta come sospeso, si distacca da se stesso, vede dal di fuori ogni suo atto falso e privo di senso; comprende tuttavia di non poter togliersi quella maschera. Pur rientrando nelle regolari fila della vita, quelle che tutti da lui si aspettano, di quando in quando egli si concede un momento di libertà assoluta chiudendosi nel suo studio e facendo fare "la carriola" alla sua vecchia cagnetta:

Questo è tutto. Non faccio altro. Corro subito a riaprire l'uscio (...) e mi rimetto in trono (...) carico come un cannone di tutta la mia sapienza formidabile.

Cercando un'analogia in pittura, *La giornalista Sylvia von Harden* (fig. 1) di Otto Dix mostra lo stesso piglio serio dell'emérito professore pirandelliano: anche lei è "bloccata" nel suo ruolo sociale che è scandito dall'abito, dalla postura, dall'azione di fumare come gesto elegante; ma il suo volto quasi caricaturale, il pensiero che dentro vi si legge, la calza scomposta rivelano qualcosa di assolutamente irrazionale che è stato appena compiuto. Grottesca ironia anche nell'opera *Le colonne della società* (fig. 2) di Georg

Groetz, dove la satira sociale mostra l'inconsistenza dei cervelli della classe preposta alla gestione dello Stato. Nell'arte espressionista prevale il concetto di Uomo nudo, definito dallo studioso Mittner anche "cosmico e metastorico"; in lui si riflette l'aspetto sociale della crisi: "In Germania l'Uomo nudo, salvo poche eccezioni, non riuscì a spezzare i suoi ceppi da 'uomo incatenato', ma si esaurì nel dilemma – bergsoniano, per noi pirandelliano – dello slancio vitale e della forma vuota"⁴. Il passo dall'Uomo nudo espressionista alle Maschere nude pirandelliane è davvero breve: entrambi provengono, come già detto, da uno spazio socialmente definito che però perde la connotazione geografica e ambientale per divenire luogo elettivo ed emblematico dove riflettere i dissidi interiori; entrambi sono inseriti in un tempo che asseconda il ritmo della vita interiore e non quello oggettivo; entrambi non rispettano i rapporti di causa-effetto ma si disvelano in base agli inaspettati flussi dell'inconscio. Questa triade compositiva è egregiamente sintetizzata da Pirandello nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*: inizialmente il protagonista pensa di avere una possibilità di riscatto grazie alla geniale intuizione del cambio d'identità, ma presto comprende di essere creatura alla deriva, priva d'identità reale e alla fine lucidamente disillusa. Impossibilitato a vivere fuori da vincoli sociali e famigliari, Mattia Pascal è un vivo-defunto in una non-vita e quel deserto di solitudine ed esclusione che egli sente è ancor più cocente dopo l'esperienza illusoria romana come Adriano Meis. L'inconsistente (eppur plurima) identità di Mattia Pascal, cucitagli addosso dalle convenzioni sociali, è la stessa che brucia nello sguardo rappresentato come vuoto profondo del soggetto maschile del *Doppio ritratto* (fig. 3) di Karl Schmidt-Rottluff, una maschera che ha il suo doppio nell'uomo stilizzato posto sulla mensola in secondo piano.

L'ansia per una realtà esteriore non più controllabile, fatta di infinite sfaccettature non più razionali, l'*Ich habe Angst* (termine che indica simultaneamente paura e angoscia) della poetica espressionista e il con-

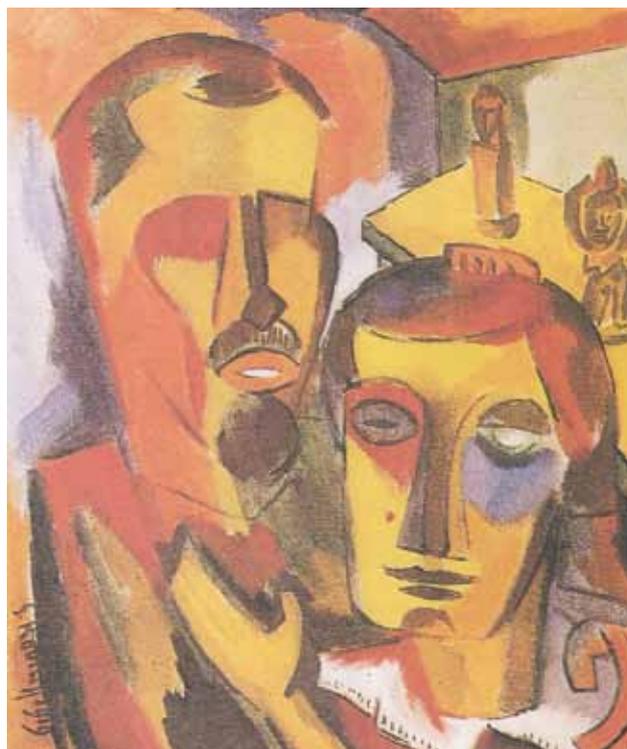


Fig. 3: Karl Schmidt-Rottluff - *Doppio ritratto*, 1919.

⁴ L. Mittner: *L'espressionismo*, ed. Laterza, Bari 1965, p.26.

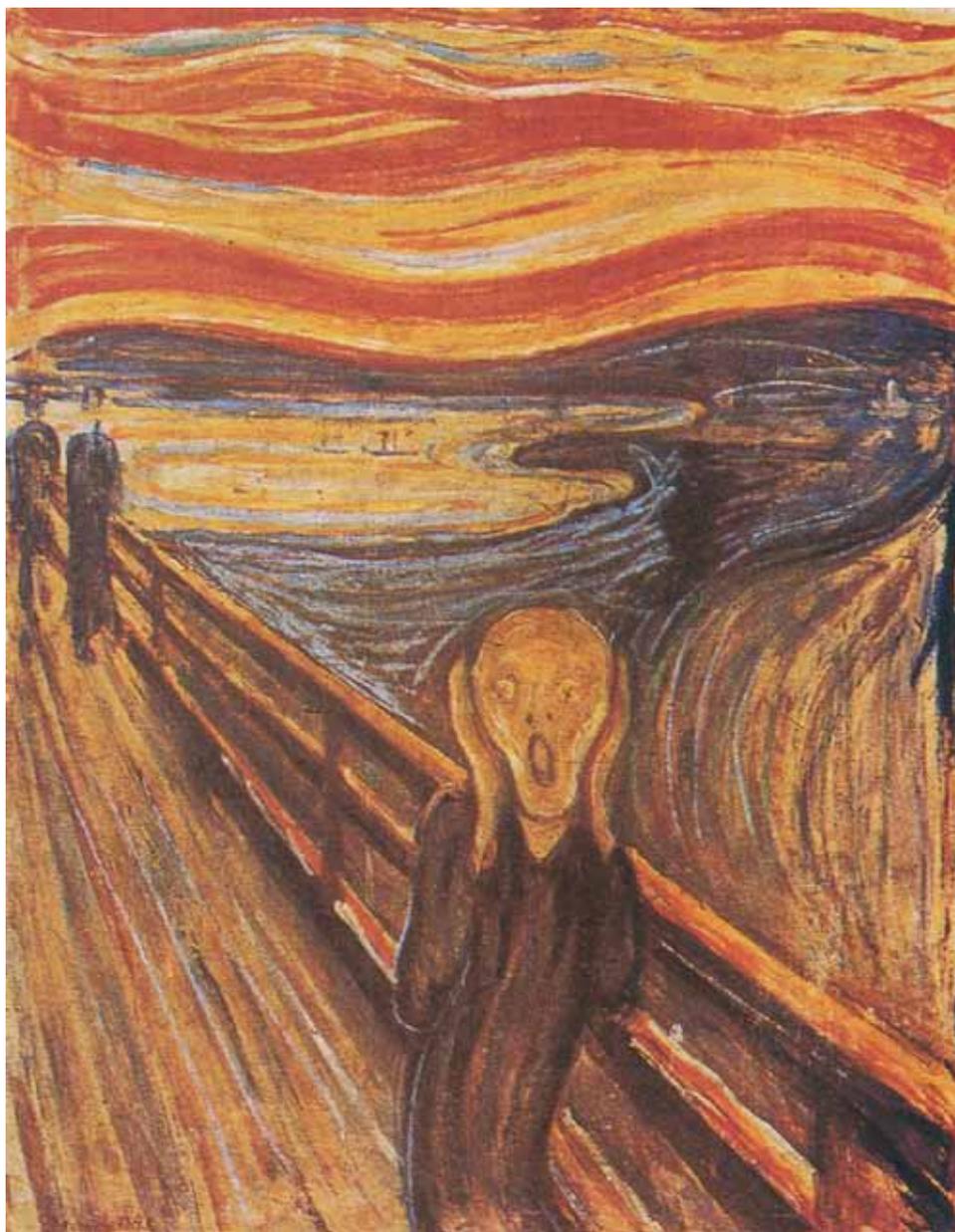


Fig. 4: Edward Munch - *L'urlo*, 1883.

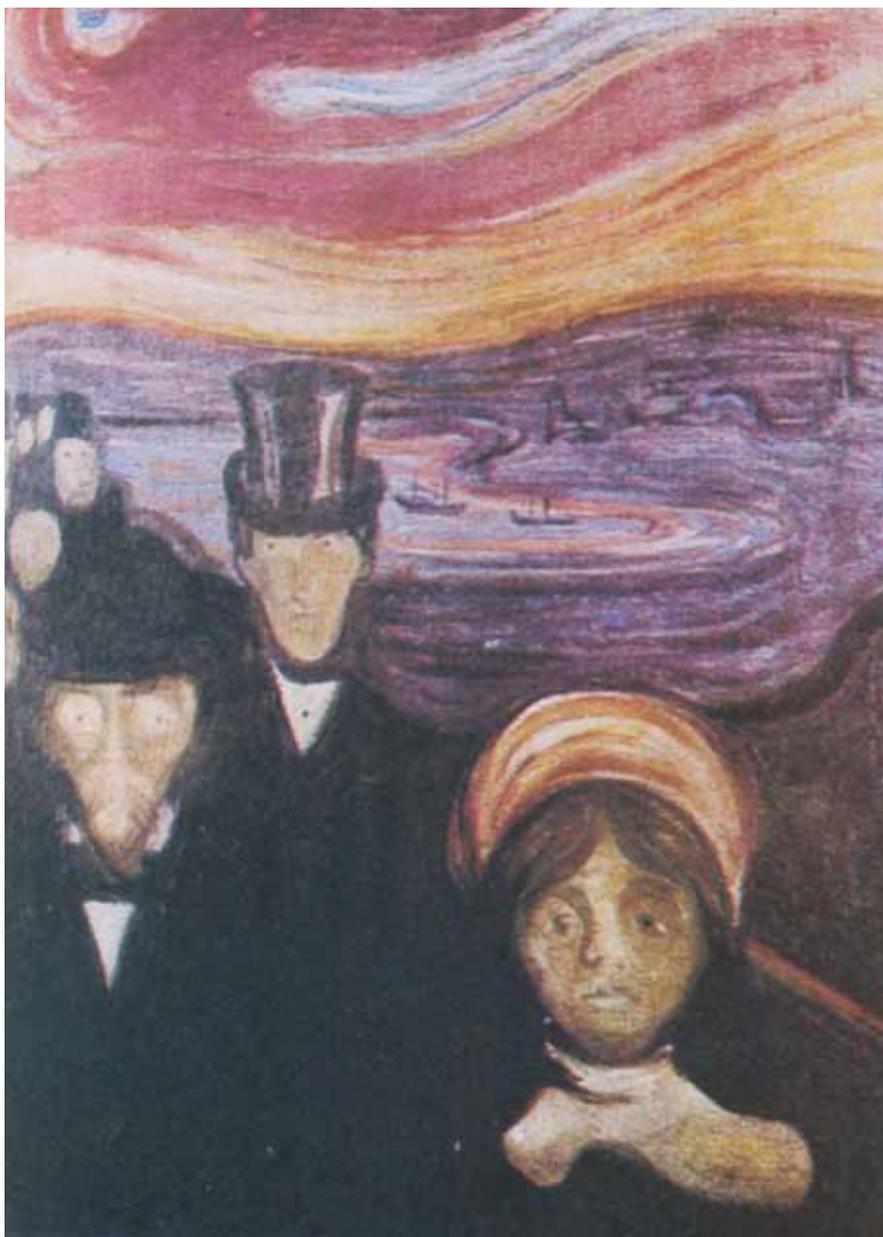


Fig. 5: Edward Munch - *Ansieta I*, 1886.



Fig. 6: Edward Munch - *Ansieta II*, 1894.

seguito reiterato tentativo di proiettare all'esterno il proprio ritmo interiore come "volontà di rappresentazione" di un mondo in vorticoso mutamento, sulla tela espressionista si configurano nell'accostamento di colori violenti e complementari, nel segno grafico incisivo e tormentato, nelle angolose "spigolosità" (che raggiungono il *climax* espressivo nelle xilografie) e nelle movimentate linee che simboleggiano il flusso dell'inconscio: è una questione di *stile*, che Pirandello definisce come "la forma dell'ingegno", e di *tecnica* definita "libero, spontaneo e immediato movimento della forma". È dunque il linguaggio a determinare il carattere dell'opera d'arte. Le opere proto-espressioniste di Edward Munch *L'urlo* (fig. 4) e *Ansieta I e II* (fig. 5 e 6) mostrano l'angoscia esistenziale nei volti deformati dei personaggi, che sono coscienza allo stato puro: essi sanno di essere destinati a muoversi tra censure e interdizioni che reprimeranno i loro istinti naturali e limiteranno la loro esistenza sociale. È un grido ora strillato ora muto che attraversa lo spazio e il tempo, rappresentati nella straordinaria fluidità delle linee che alludono al trascorrere della vita e all'inarrestabilità del destino. Anche per Pirandello le "linee di flusso" della vita definiscono il rapporto dell'uomo con la realtà: "La vita è un flusso continuo – scrive lo scrittore nel saggio *L'Umorismo* – che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. (...) Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità"⁵. Coscienza e personalità, che prima erano la "verità" del soggetto, non collimano più con la realtà la cui immagine unitaria si è ormai disgregata e con la sua frammentazione anche l'uomo ha perso l'identità rimanendo drammaticamente solo,

5 L. Pirandello: *Umorismo*, cit. in A. L. de Castris: *Storia di Pirandello*, ed. Universale Laterza, Bari 1962, p. 81.

sconosciuto agli altri e a se stesso. È questa la tematica sublimata da Pirandello nel suo ultimo romanzo *Uno nessuno e centomila* che già nel titolo presenta una drammatica tautologia conclusa. Si tratta del romanzo più psicoanalitico, basato sull'introspezione condotta dal protagonista nel labirinto della percezione di sé, tutta giocata sul registro della psicanalisi freudiana che l'autore mostra di aver assorbito integralmente. Ma la modernità del romanzo, pubblicato nel '26 e intriso delle teorie psico-analitiche coeve, in realtà è già tutta premessa nel saggio *Arte e coscienza d'oggi*, scritto dal romanziere siciliano nel 1893 e apparso su "La Nazione letteraria": qui Pirandello definisce lucidamente la "malattia" dello spirito moderno che è dovuta alla "relatività" di ogni cosa; essa porta all'"inanismo" che si traduce in "egoismo, spossatezza morale, mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di se stessi, neghittaggine, incapacità di volere, fantasticherie, straordinaria emotività, suggestibilità, bugiarderia inconsciente, facile eccitabilità dell'immaginazione"⁶. È questo, in nuce, il profilo psicologico di Vitangelo Moscarda che verrà tracciato secondo una critica diagnosi in chiave psico-analitica, suggellando così l'affermazione del saggio del '93: "Su per giù tutti i mali in cui, sul campo dell'arte, si contorce adesso lo spirito, possono andare affidati allo studio paziente della psichiatria"⁷; una psichiatria che Pirandello traspone in forma letteraria come pochissimi altri maestri della letteratura europea – si pensi a Kafka e a Musil – hanno saputo fare, utilizzando però quel sottile umorismo che conduce poi alla constatazione più amara. Il banale pretesto da cui scaturisce il dramma di Moscarda è tutto umoristicamente delineato nelle primissime pagine del romanzo:

«Mi pende? A me? Il naso?»
 E mia moglie, placidamente:
 «Ma sì, caro. Guàrdalo bene: ti pende verso destra»
 (...)

⁶ L. Pirandello: *Arte e coscienza d'oggi*, cit. in G. Tellini, op. cit., pp. 262-263.

⁷ Ibidem.



Fig. 7: Otto Dix - *Autoritratto come Marte*, 1915.

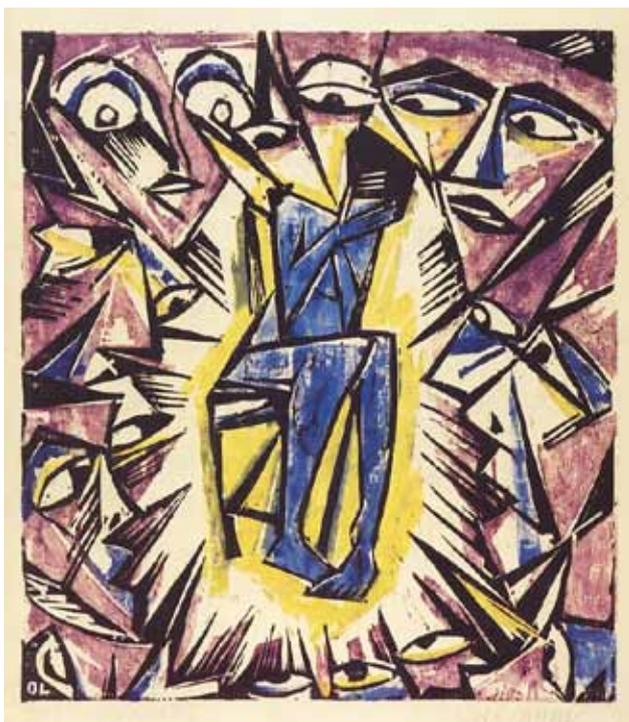


Fig. 8: Otto Lange - *Visione*, 1919.

*La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo. (...)
Già subito mi figurai che tutti, avendone fatta mia moglie la scoperta, dovessero accorgersi di quei miei difetti corporali e altro non notare in me.
«Mi guardi il naso?» domandai tutt'a un tratto quel giorno stesso a un amico⁸...*

Il protagonista capisce che ognuno ha il potere di attribuirgli una realtà differente, spersonalizzandolo, frammentandolo in centomila monadi esistenziali; ma il dramma ultimo è che non essendo la soggettiva essenza dell'uomo percepibile come realtà oggettiva, egli è nessuno ed è incapace di conoscere se stesso giacché ognuno è nel mondo ciò che sembra, ciò che appare. La tematica dell'impossibilità a fornire una connotazione strutturata e definitiva dell'io di fronte a se stessi e alla mutevole società appartiene profondamente alle arti visive espressioniste; fra i numerosi esempi, sintomatici ci sembrano le opere *Autoritratto come Marte* (fig. 7) di Otto Dix e *Visione* (fig. 8) di Otto Lange. Il primo scompone i tratti del suo volto facendoli esplodere, assumendo così la valenza di caratteri cerebrali "schizzati" e dislocati in una realtà che, formata da molteplici io, diventa oggettivamente inafferrabile; il secondo rivela ancor più palesemente la tragica tensione dei personaggi pirandelliani soggetti alle molteplici percezioni che di loro hanno gli altri: il gesto drammatico della persona seduta rivela la solitudine spaventosa del suo *nessuno* di fronte ai *centomila* occhi che la guardano e che sono la condanna delle apparenze. Nei dipinti la forza espressiva di queste solitudini è cristallizzata nella geometria, piena di carica elettrica, di materia esplosiva condensata in ogni macchia di colore che è un urlo, una sferzata, uno scoppio; il folle dinamismo spasmodico che caratterizza le composizioni è quello del caos sociale del mondo contemporaneo. La sconfitta dell'uomo appare totalizzante: anche Vitangelo Moscarda finisce solo in un ospizio, ma consapevolmente solo, senza nome e senza ricordi.

⁸ L. Pirandello: *Uno nessuno e centomila*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1989, pp. 7-11.

È la frantumazione totale dell'io che non è più neanche "fu"; ma è proprio a questo punto, nel momento della sconfitta assoluta, che Pirandello più ci stupisce:

Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmuolo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola (...) lo esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido (...) muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.⁹

L'io è dissolto. Ma da questa *Auflösung* (termine non a caso ricorrente nella trattazione architettonica espressionista), da questa catarsi mistica che predispone il protagonista ad un godimento panico della natura scaturlisce una soggettività nuova, capace di percepire il primordiale ritmo del cosmo: l'angosciosa irrazionalità di prima è diventata il punto di partenza di una nuova accettazione del vivere che lo studioso de Castris acutamente definisce "la poetica del surrealismo pirandelliano"¹⁰. Uno dei maggiori esponenti dell'espressionismo pittorico tedesco giunge, con grande lucidità, alla medesima sintesi: nel rifiuto totale della brutalità del reale, Franz Marc (che muore nel 1916 a soli 36 anni nella battaglia di Verdun) dipinge animali nel loro stato primordiale, quasi onirico, ripristinando così la bellezza primigenia origine del mondo e cercando di riappropriarsene annullando l'io: "Eliminare l'io: è questo il problema della pittura di Franz Marc. Il suo tentativo è quello di parlare per verbi, senza pronomi. L'argomento delle sue opere è la totalità. (...) I gatti di Marc, i suoi caprioli, non sono elementi di un aneddoto o protagonisti di un genere.

⁹ Ivi, pp. 223-225.

¹⁰ A. L. de Castris: *Storia di Pirandello*, ed. Universale Laterza, Bari 1962, p. 192. Questa splendida pagina di critica è tutta incentrata sul valore precorritore delle diverse fasi della poetica pirandelliana rispetto a tutte le avanguardie novecentesche.



Fig. 9: Franz Marc - *Destini di animali*, 1913.



Fig. 10: Franz Marc - *La roccia di sogno*, 1913.



Fig. 11: Edward Munch - *Pubertà*, 1895.

(...) Sono. Forme d'essere che, al di là dell'intelligenza e della ragione, seguono istintivamente le leggi della natura, sono la natura. Concentrandosi su di loro l'artista dimentica se stesso, e da questa sapiente smemoratezza nasce non solo l'unica felicità possibile, ma anche l'esito più alto dello stile"¹¹. Il dipinto *Destini di animali* (fig. 9) mostra una compenetrazione tra gli animali e la selva – con palese allusione agli uomini e alla vita – attraverso scomposizioni, sovrapposizioni e intersezioni di forme diafane dal forte sapore mistico, rafforzato dal ritmo unificato del piano pittorico; è così celebrata quell'"unica felicità possibile" che anche Pirandello ha "disegnato" nelle ultime pagine di *Uno nessuno e centomila*.

Il contatto con la natura, l'evasione nel sogno e la memoria dell'innocenza sono temi ricorrenti a cui le creature pirandelliane spesso ricorrono per rifugiarsi dalla brutalità della realtà cosciente; Franz Marc crea un mondo poliedrico di cavalli, di animali selvaggi che vivono in perfetta armonia, per esprimere gli stessi concetti: *Roccia di sogno* (fig. 10), nella sua onirica dolcezza e ricercata semplicità, incarna il mito naturale. Molti personaggi pirandelliani vivono però il doloroso risveglio della coscienza, a cui necessariamente devono rapportarsi, lontano da qualunque residuo di *Weltanschauung* romantica: nella novella *Pubertà* la legge naturale che regola la crescita dell'uomo è l'elemento scatenante dell'angoscia della protagonista Dreetta, un'adolescente sconvolta dall'idea che il suo corpo abbia abbandonato lo stato infantile per diventare quello di una donna; questo traumatico rifiuto della corporeità si traduce in pittura nell'omonima tela *Pubertà* (fig. 11) di Munch dove la ragazza, inserita in un contesto ambientale essenziale, mostra nel volto tutto il suo turbamento per i mutamenti fisici in atto. Il realismo simbolico di Munch si estremizza in *Marcella* (fig. 12) di Ernst Ludwig Kirchner: ancora un'adolescente che l'artista connota con pochi toni fondamentali di colore per rafforzarne la fragilità del corpo nudo e la spropor-

11 E. Pontiggia (a cura di): Franz Marc: *La seconda vista - Aforismi e altri scritti*, saggi e documenti del Novecento, ed. SE, Milano 1999, p. 101.

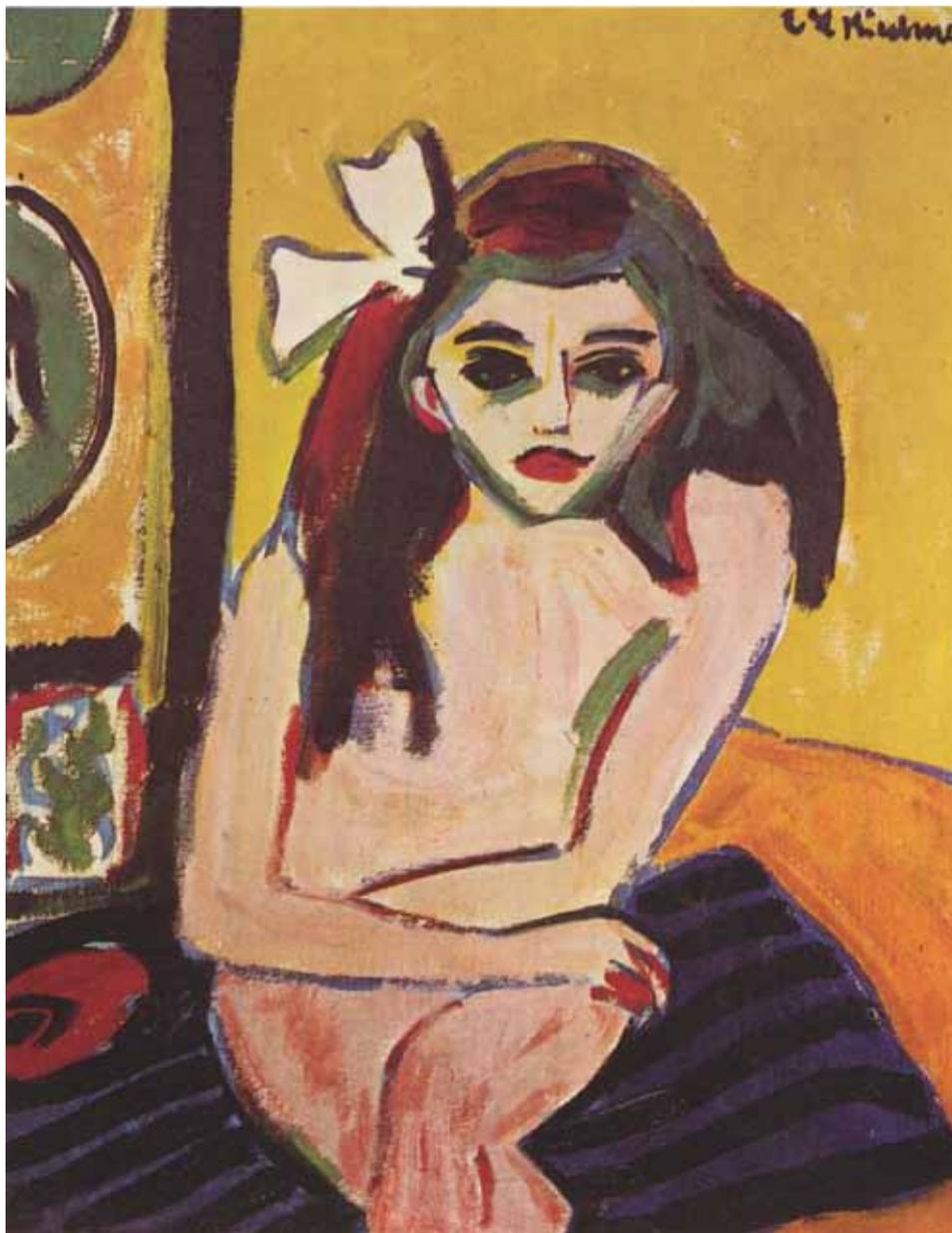


Fig. 12: Ernst Ludwig Kirchner - *Marcella*, 1910.

zione dei caratteri somatici, così da trasferire lo stato di disagio provato dalla giovane nell'animo di chi osserva la tela.

Un interesse particolare suscita il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (scritto nel 1915 e inizialmente pubblicato col titolo *Si gira*) in quanto è il romanzo di Pirandello che maggiormente lavora sulle stesse tematiche di molte opere espressioniste. L'opera è il diario di un operatore cinematografico che si scaglia contro il mito della macchina e contro il suo impiego nelle forme artistiche moderne; la macchina, che dall'uomo contemporaneo viene recepita come estremo fattore di modernizzazione è in realtà la prima causa dell'alienazione umana. Pirandello tocca una tematica che è preponderante nell'avanguardia cinematografica espressionista – su tutti valga l'esempio del film *Metropolis* di Fritz Lang – che di lì a poco verrà sviscerata da Walter Benjamin nel saggio *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; il *Serafino Gubbio* è un grido contro la massificazione della civiltà industriale che rischia di far cadere l'umanità nel vuoto morale assoluto. Pirandello/Serafino, quale uomo del Novecento, non si accanisce contro la macchina in sé ma contro l'uso deformante che ne fa la società moderna e quando afferma che

L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse. (...) La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita¹²

egli polemizza fortemente contro il rischio dell'alienazione umana. Ma percepisce che il processo è inarrestabile e che a lui, in qualità di uomo-macchina, spetta il compito di "girare" la realtà, di adeguarsi all'assurdo meccanismo lasciando che la macchina di-

12 L. Pirandello: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1992, p.7.

vori l'anima del mondo: il dramma è oggettivato nella sua sostanza tragica, imprigionato nei suoi frammenti di vita in cui la coscienza diviene silenzio. All'inizio del romanzo Pirandello descrive un frammento di "vita urbana":

Guardo per via le donne, come vestono, come camminano, i cappelli che portano in capo; (...) le arie che hanno o che si dànno; ne ascolto i discorsi, i propositi; e in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si còmplica e s'accèlera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto.¹³

Le donne viste da Serafino Gubbio sono le stesse dipinte da Kirchner in *Cinque donne in strada* (fig. 13): la tela narra il dinamismo della città moderna e l'alienazione che in essa si consuma, infatti le cinque donne sembrano la stessa donna colta di diversi punti di vista, sembrano indossare lo stesso vestito e lo stesso cappello, avere la stessa espressione. Ma il vero cardine su cui ruota la composizione, capace di stigmatizzare l'alienazione, è l'uso che Kirchner fa del colore: quel verde, che nelle sue diverse sfumature pervade tutta la composizione, è l'elemento unificante fra le donne, la strada, la macchina appena accennata ma ben visibile sulla sinistra; esso sortisce il risultato di rappresentare l'uomo con lo stesso linguaggio semantico della macchina, inverandosi così la profezia di Benjamin, quella "perdita dell'aura" riscontrabile sia nelle donne di Kirchner che in quelle di Serafino Gubbio. Girando la manovella della sua macchina quest'ultimo "fissa" le immagini di un'umanità condannata, di persone "scomposte, irrigidite in una maschera di abitudinaria serenità o fissate nei connotati del dolore, prede del relativo e dell'arbitrario, e tutte immerse nell'ansia



Fig. 13: Ernst Ludwig Kirchner - *Cinque donne in strada*, 1913.

¹³ Ivi, p.4.

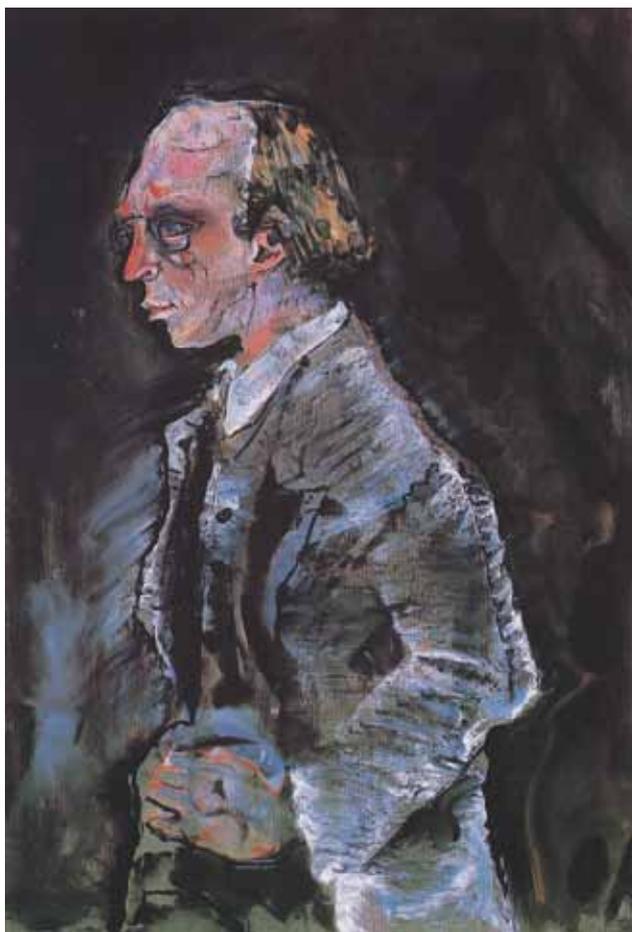


Fig. 14: Oskar Kokoschka - *Ritratto di Herwarth Walden*, 1910.

di aggrapparsi ai frammenti della loro vita; creature dolci e inconsapevoli, votate all'angoscia e alla solitudine; gesti incomunicabili, pensieri sconnessi, sentimenti convulsi, gelosie paradossali, improvvise evasioni nella dimensione del ricordo, ritorni amareggiati e dolenti"¹⁴. La pittura espressionista, scegliendo di mettere a nudo l'interiorità del soggetto, compie un atto analogo: nel *Ritratto di Herwarth Walden* (fig. 14), Oskar Kokoschka non usa distinzioni fra ambiente, abito, carne ed anima rappresentati; il celebre gallerista berlinese è, vede e veste i suoi pensieri inquieti in una totale compenetrazione fra interiore ed esteriore. Seguendo un concetto analogo Egon Schiele rivela ne *L'abbraccio* (fig. 15) – ma come del resto in tutte le sue opere a soggetto umano – tutta la drammaticità dell'affiorante coscienza interiore in uno slancio erotico che gli amanti vivono nella tensione dei corpi, nelle venature muscolari messe a nudo come fasci nervosi interni, nell'ossatura quasi tumefatta e nei contorni tormentati di corpi che nitidi si prolungano nel lenzuolo su cui giacciono.

Lo stile compositivo dei *Quaderni* risulta innovativo in quanto giocato su una narrazione che procede per quadri successivi, per fotogrammi, proprio come la tecnica cinematografica; l'innovazione del linguaggio del cinematografo presenta un *trait d'union* con gli schemi teatrali pirandelliani dove il commediografo "si fa da parte" per lasciare la scena ai suoi personaggi che oramai si muovono in completa autonomia e che trovano collocazione ottimale solo sulla scena teatrale, loro luogo di appartenenza.

La vastissima produzione teatrale di Pirandello merita un'analisi approfondita; in questa sede ci limiteremo ad accennare alcuni punti di contatto fra teatro pirandelliano e cultura figurativa espressionista. In apertura di commedia, lo scrittore siciliano usa una tecnica che non esitiamo a definire "preparatoria al quadro": egli non si limita a dare generiche indicazioni sulla scena, ma fornisce una meticolosa descrizione del luogo, dello spazio e delle peculiarità fisiche e psichiche

¹⁴ L. de Castris: Op. cit., p. 131.



Fig. 15: Egon Schiele - *L'Abbraccio*, 1917.



Fig. 16: Ernst Ludwig Kirchner - *Nina Hard*, 1921.

dei personaggi. Prendiamo il quadro d'apertura della commedia *Diana e la Tuda*: l'azione comincia molto prima dell'*incipit* verbale con quell'ombra nera della modella in posa proiettata sul fondo della parete, in base alle meticolose prescrizioni di Pirandello; essa ci coinvolge come la composizione di un quadro e subito ci sospende in una tensione drammatica, prima che alcun personaggio abbia proferito parola. Oppure la commedia *Sagra del Signore della Nave* dove le disposizioni iniziali indicate dall'autore per l'azione scenica precorrono addirittura l'architettura espressionista: Pirandello parla di "congiungimento del palcoscenico con la sala del teatro", di "ponticello lungo il corridoio tra le due ali delle poltrone" che ricorda le sperimentazioni del Teatro Totale di Erwin Piscator progettato nel 1927 da Walter Gropius o più ancora il progetto per il Teatro dei Sindacati del 1931 di Bruno Taut.

Anche le descrizioni introduttive dei personaggi teatrali pirandelliani sono esaustivi profili psicologici calibrati su minute connotazioni che rivelano l'essenza del personaggio: Tuda viene presentata con caratteri che già lasciano presagire la sua ribellione verso lo scultore Sirio Dossi; l'*ouverture* pirandelliana ce la consegna già segnata dal dolore, pur nel suo stato di grazia di bellezza e spensieratezza

*È giovanissima e di meravigliosa bellezza. Capelli fulvi, ricciuti, pettinati alla greca. La bocca ha spesso un atteggiamento doloroso, come se la vita di solito le desse una sdegnosa amarezza; ma se ride, ha subito una grazia luminosa, che sembra rischiari e avvivi ogni cosa.*¹⁵

In campo figurativo, nel Novecento solo la poetica espressionista può dare questo spessore psicologico, giocato simultaneamente sull'espressione dolorosa e gioiosa. La *Nina Hard* (fig. 16) xilografata da Kirchner non è molto diversa da Tuda: ella ci appare una modella, una ballerina forse, dalle splendide fattezze fisiche ma dai pensieri inquieti ed afflitti come

15 L. Pirandello: *Diana e la Tuda*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1991, pp. 6-7.

rivelano gli occhi esageratamente segnati, l'eccessiva tensione muscolare e il disegno delle mani estremamente tormentato.

Lo studioso de Castris sottolinea come nella didascalia iniziale sia condensato "quel processo di dissociazione dei connotati umani, cioè quella scomposizione delle «persone» che è l'antefatto del «personaggio» e dell'azione, l'incisione immutabile della sua maschera. (...) Perché questo si renda possibile, il poeta ha bisogno di personaggi bell'e fatti, cioè di persone scomposte, che rechino nel volto, nelle vesti, nello sguardo, il segno del loro travaglio umano, del loro dramma sociale, cioè la devastazione della loro fittizia unità fenomenica, storica e borghese: maschere, appunto, persone irreali, fatte di ombra, di parti"¹⁶. Il tema della scomposizione è ricorrente anche nella pittura espressionista, attraverso il suo utilizzo la sintassi compositiva acquista forza espressiva e i soggetti risultano introspektivamente esposti: nell'*Uomo con fiore* (fig. 17) l'artista Campendonk ha scomposto la psicologia del soggetto riducendola alla sintesi dei tre colori primari i quali, posti in continua antitesi l'uno con l'altro, rivelano il personaggio come maschera nel senso pirandelliano del termine.

Nella magistrale presentazione iniziale del capolavoro drammaturgico *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello chiede che gli attori interpreti dei sei personaggi indossino *fisicamente* una maschera affinché sia connotata "ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre"¹⁷. Le maschere dei sei personaggi hanno il dovere di distinguere la loro realtà poetica "nata come finzione ma trasformatasi poi in palpitante realtà"¹⁸ dalla finzione che è la realtà nor-

16 L. de Castris: Op. cit., pp. 113-114.

17 L. Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, ed. Gulliver, Milano 1995, p. 48.

18 P. Chiarini: *Brecht e Pirandello* in: AA.VV., "Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani" – Venezia 2-5 ottobre 1961, ed. Le Monnier, Roma 1967, p. 325. Lo studioso mette in luce la doppia verità dei sei personaggi e della Compagnia, i quali "si straniano a vicenda e costituiscono i termini opposti d'un dilemma che l'autore

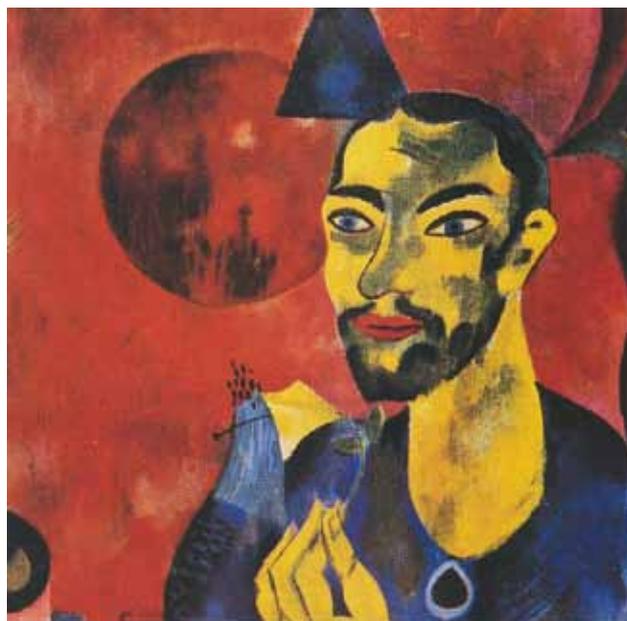


Fig. 17: Campendonk - *Uomo con fiore*, 1918.



Fig. 18: James Ensor - *Autoritratto con maschere*, 1889.

male, ossia della compagnia. Verso le maschere Pirandello prova particolare rispetto e nutre un affetto sentito, che si evince dal profondo senso di condivisione del loro dramma, che è molto più reale delle affabulazioni del Capocomico e della sua compagnia, come profetizza IL PADRE:

*Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!*¹⁹

Nel 1889 James Ensor dipinse un *Autoritratto con maschere* (fig. 18): ogni volta che le guardiamo come maschere, esse ci appaiono uomini; quando uomini, come maschere. E l'artista è lì in mezzo a loro, come Pirandello fra le sue creature.

avverte drammaticamente insolubile". Il dramma di Pirandello viene poi comparato con l'opera di Brecht *Mann ist Mann* (*Un uomo è un uomo*) con esiti molto interessanti; il saggio è una trattazione che mette in luce l'influsso che Pirandello ebbe su Brecht soprattutto per i concetti di *teatro epico* e *straniamento*.

19 L. Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, ed. Gulliver, Milano 1995, p. 110.

REFERENZE

Sull'espressionismo

- G. F. Contini:** *Espressionismo letterario*, in Id. *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-87)*, ed. Einaudi, Torino
- W. Haftmann:** *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München 1962
- L. Mittner:** *L'Espressionismo*, ed. Laterza, Bari 1965
- G. C. Argan:** *L'arte moderna 1770/1970*, ed. Sansoni, Firenze 1970
- H. Denkler, L. Secci** (a cura di): *Il teatro dell'espressionismo – Atti unici e drammi brevi*, ed. De Donato, Bari 1973
- R. Crivelli:** *Gli accordi paralleli: letteratura ed arti visive del Novecento*, ed. Adriatica, Bari 1979
- AA.VV.:** *German Expressionist Prints and Drawings*, vol. 1, ed. Prestel, Los Angeles County Museum of Art, LA 1989
- R. Shattuck:** *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti*, ed. Il Mulino, Bologna 1992
- M. Freschi:** *Storia della letteratura tedesca*, ed. Newton, Roma 1995
- J. Nigro Covre:** *Espressionismo* in "Art Dossier" n° 127, ed. Giunti, Firenze 1997
- E. Pontiggia** (a cura di): *Franz Marc: La seconda vista - Aforismi e altri scritti*, saggi e documenti del Novecento, ed. SE, Milano 1999
- L. Vinca Masini:** *L'arte del Novecento dall'Espressionismo al Multimediale*, ed. Giunti, Roma 2003, voll. I e II
- D. Corpi** (a cura di): *Letteratura e arti visive nel XX secolo*, Bologna 2001
- O. Rosai:** *Lo sguardo narrato: letteratura e arti visive*, ed. Carocci, Roma 2003

Su Pirandello

- A. L. de Castris:** *Storia di Pirandello*, ed. Universale Laterza, Bari 1962
- P. Chiarini:** *Brecht e Pirandello* in: AA.VV., "Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani" – Venezia 2-5 ottobre 1961, ed. Le Monnier, Roma 1967
- W. T. Elvert:** *Qualche appunto su Pirandello in Germania* in: AA.VV., "Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani" – Venezia 2-5 ottobre 1961, ed. Le Monnier, Roma 1967
- M. Pomilio:** *La formazione critico-estetica di Pirandello*, ed. Marcello Ferri, L'Aquila 1980
- G. Tellini:** *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, 1998

Di Pirandello

- Il fu Mattia Pascal*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1991 (prima ed. 1904, ed. La nuova antologia)
- Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1992 (prima ed. 1916, ed. Treves)
- Sei personaggi in cerca d'autore*, ed. Gulliver, Milano 1995 (prima ed. 1921, ed. Bemporad)
- Sagra del Signore della Nave*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1991 (prima ed. 1925, ed. Bemporad)
- Uno nessuno e centomila*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1989 (prima edizione 1926, ed. Bemporad)
- Diana e la Tuda*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1991 (prima ed. 1927, ed. Bemporad)
- Novelle per un anno*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1987 (prima edizione 1951, ed. B. M. M.)



Nata a Torino nel 1968 ma con origini abruzzesi e greche, Paola Ardizzola consegue il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica nel 2003. I suoi studi sono incentrati prevalentemente sulla storia dell'architettura di primo Novecento in Germania e in Turchia. Attualmente e' a capo del Dipartimento di Architettura della Antalya International University, Turchia, dove insegna History of Architecture and Graphic Communication. Da sempre suggestionata dalla contaminazione fra le varie arti, ha lavorato come critico d'arte e curatore di mostre, ha scritto e preso parte a recital di poesia. Nel 2009, come cittadina aquilana, dopo i tragici eventi del terremoto del capoluogo abruzzese viene chiamata a presiedere il MusAA – MuseoArchitetturaArte, nato per tutelare la memoria del patrimonio storico-architettonico-artistico dell'Abruzzo ferito. Nel 2010 le viene conferito il prestigioso Premio Internazionale Bruno Zevi, prima Italiana a conseguirlo. Fra le sue ultime pubblicazioni, si segnalano: *A cena con Don Giovanni*, in "Hevelius" webzine, Primavera/2014; *Identity, resistance and resilience: the case of the Italian old town centres in the contemporary city*, Atti del Congresso "3rd International Congress on Urban and Environmental Issues and Policies", Aksaray 2014; *Against Architecture as Effective Resistance. The Design Protest of Hans Scharoun during the Nazism*, in Atti del Congresso "5T 2014 Design and Resistance", Izmir 2014; *Bruno Taut's antidogmatism: theory without theorization?* In Atti del Congresso "ARCHHIST'14", Istanbul 2014; *The definition of the green as "outside living space" by Bruno Taut: an innovative means for shaping the social housing of the '20-'30s in Berlin*, Yearbook of the International Association for Aesthetics, 2013.

ISBN 978 88 86977 86 9

Hevelius Edizioni s.r.l.

 **HEVELIUS
EDIZIONI**

Via A. Zazo 6
82100 Benevento

Design e impaginazione © **COURVAE DESIGN**
Foto © David **BOOKER**

