



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Francesca Tomassini

SU PIRANDELLO CRITICO D'ARTE

Tra la vasta (e indagatissima) mole di scritti critici di Luigi Pirandello, la sua attività di critico d'arte è sicuramente il tassello rimasto per lungo tempo più in ombra mentre numerose sono le prose che l'autore dedica all'arte, soprattutto pittorica, a lui contemporanea. Per l'autore di Girgenti la pittura, oltre ad essere ambito di riflessione, rappresenta una duratura attività artistica cui dedicarsi per realizzare dipinti in grado di raggiungere significativi livelli espressivi. L'interesse della critica nei confronti del ruolo assunto dalla pittura nell'opera pirandelliana si è destato in tempi abbastanza recenti, tanto che sembra oggi opportuno domandarsi se, come e quanto questa attività da sempre considerata "collaterale" abbia influito sull'elaborazione dell'estetica e sulla produzione novellistica e drammaturgica di Pirandello¹.

Un ruolo fondamentale in questo processo critico e artistico intrapreso da Pirandello sin dai primi anni vissuti a Roma, è giocato dal rapporto stretto con l'amico messinese Ugo Fleres (1858-1939): poeta, romanziere, critico militante, animatore culturale, disegnatore, ritrattista e insegnante di Storia dell'Arte presso l'Istituto Superiore Femminile di Magistero di Roma (e successivamente Direttore della Galleria Nazionale d'Arte

¹ Antonio Alessio è stato uno dei primi ad occuparsi del rapporto tra letteratura e pittura in Pirandello, raccogliendo e ripubblicando anche gli articoli di critica d'arte. Cfr: A. ALESSIO, *Pirandello pittore e critico d'arte*, in «Quaderni d'Italianistica», 1981, II, 2, pp. 192-203; ID., *Pirandello pittore*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1984, in cui sono state pubblicate anche immagini fotografiche di circa trenta dipinti di Pirandello. Per una ricognizione ragionata degli studi critici su Luigi Pirandello pittore si veda I. MITRANO, *Studi critici su Luigi Pirandello pittore*, in F. NARDI, *L'emozione feconda. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Nuova cultura, Roma 2008, pp. 127-133; EAD., *Pirandello pittore e critico d'arte: indicazioni bibliografiche 1937-2005*, in «Pirandelliana», 2007, I, pp. 95-99. Si veda anche *I Pirandello ritornano al caos. La pittura passione artistica della famiglia*, catalogo della mostra tenutasi nella casa natale di Luigi Pirandello, Agrigento, 28 luglio-31 maggio 2003, Sciascia Editore, Caltanissetta 2003 e i più recenti lavori: C. DI LIETO, *Pirandello pittore*, Marsilio, Venezia 2012; M. VENTURINI, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative in La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a c. di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M DE BLASI *et alii*, Adi editore, Roma 2018: http://www.italianisti.it/atti-di-congresso?pg=cms&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data consultazione: 24/09/2019]; EAD., *Tra autobiografia e passione figurativa: il personaggio pittore nelle novelle pirandelliane*, in «Pirandelliana», 2017, 11, pp. 27-38.

Moderna capitolina), spesso racconterà di quel cenacolo, somigliante ad un'accademia pittorica, che si era venuto a formarsi nella Roma umbertina e che vedeva l'appassionata partecipazione di Luigi in veste di pittore².

Proprio dalle amicizie strette nell'ultimo decennio dell'Ottocento e dalle epistole inviate ai familiari (in particolare quelle indirizzate alla sorella Lina) possiamo desumere che la pittura abbia rappresentato per Pirandello un fecondo e «genuino laboratorio di analisi in cui egli indagava, sul vivo dei colori, i problemi e le inquietudini degli innumerevoli pittori e scultori della sua vasta e varia produzione»³, ma soprattutto questa si afferma come attività fondamentale «per esercitare lo sguardo, osservare la realtà e tentare di imprigionarne il senso»⁴.

Confermano ulteriormente la centralità dell'interesse di Pirandello per le arti figurative gli scritti di critica d'arte (su cui mi soffermerò in questo saggio) pubblicati su diverse e importanti riviste soprattutto nel primo periodo romano pirandelliano che coincide esattamente con il momento in cui si rafforza il sodalizio artistico, intellettuale e umano con Ugo Fleres. Arrivato a Roma da Bonn, nel 1892, Luigi Pirandello conoscerà Fleres tramite il filosofo-scultore Millefiore⁵ e quella che nasce tra il pittore messinese, più anziano di qualche anno, e Pirandello, è un'amicizia profonda e sincera, rinsaldata da una forte stima reciproca. Come è noto, sarà proprio Fleres a introdurre il giovane autore di Girgenti negli ambienti intellettuali in cui avrà poi la possibilità di maturare come artista a tutto tondo: Fleres accompagna Luigi alla scoperta dei luoghi goethiani di

² «Gl'inseparabili, muniti di scatola da colori, se ne andavano fuori città a dipingere certi tramonti che forse ai nostri giorni non mancherebbero di fortuna. Peccato non durassero più d'una rosa»: U. FLERES, *Ricordi romani*, in T. RUSSO, *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2012, p. 21. A completare la formazione degli *inseparabili*, insieme a Fleres e Pirandello, si contano i nomi di due giovani poeti: Ettore Romagnoli e Tomaso Gnoli.

³ ALESSIO, *Luigi Pirandello tra scrittura e pittura*, in *I Pirandello ritornano al caos*, cit., p. 17. Alessio sostiene che la materia pittorica abbia fortemente influenzato le scelte linguistiche e narrative pirandelliane tanto da ipotizzare che «più che di rapporto tra lo scrittore e la pagina si potrebbe parlare di quello tra il pittore e la tela» (ivi, p. 18), poiché il trovarsi davanti alla tela bianca presuppone la capacità di osservare e riproporre una realtà.

⁴ VENTURINI, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative in La letteratura italiana e le arti*, cit., p. 3.

⁵ Vale la pena leggere le righe che l'intellettuale messinese dedica al ricordo del loro primo incontro: «Or dunque al suo arrivo Luigi era un bel fanciullone nonostante la bionda lanugine di barba e il cappellone di castoro e il passo grave con cui girellava per l'Urbe che non conosceva [...]. Al compagno toccava quindi la parte del cicerone. Ed eccoli in visita alla taverna delle Elegie, dove il Goethe avea scandito i distici sull'agile schiena di Faustina. Niente pericolo che s'inebriassero del vino cantato da Goethe i due che, da pretti siciliani, erano mezzi astemi», U. FLERES, *Ricordi romani di Pirandello*, in «L'Urbe», gennaio 1937, p. 21. Nel passo citato, Fleres fa riferimento alla complessa vicenda della pubblicazione pirandelliana delle *Elegie renane* di Goethe, supportate dalle illustrazioni dell'autore messinese. La pubblicazione vedrà luce nel 1896, edita da Giusti di Livorno. Pirandello parla insistentemente di questo lavoro anche nelle lettere inviate ai familiari: cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1996.

Roma, lo presenta a Luigi Capuana e parla di lui a Gabriele d'Annunzio⁶. Tra le lettere della formazione scritte da Pirandello a Roma e inviate alla famiglia, il nome di Fleres ricorre spesso, insieme a quello di Capuana, già dai primissimi anni '90 e viene sempre descritto come compagno fedele di serate mondane passate nei salotti e nei caffè letterari capitolini⁷. A proposito del sodalizio con Fleres, è opportuno ricordare la lettera del 30 ottobre 1893 che Luigi indirizza alla sorella Lina, in cui vengono citati Perugino e Raffaello, i due pittori che ritroveremo ne *Il fu Mattia Pascal*, presentati nell'epistola – secondo tradizione – come il maestro e l'allievo, l'uomo e il “giovinetto”. Pirandello racconta alla sorella di aver trascorso tre giorni a Perugia in compagnia dell'amico Fleres per visitare i capolavori della scuola umbra:

i quadri e gli affreschi di Pietro Vannucci detto il Perugino e dei suoi alunni, primo tra' quali Raffaello Sanzio. Intenderai facilmente quanto abbia goduto! C'è fra l'altro a Perugia una stanzetta, presso la chiesa di San Severo, a una parete della quale Raffaello ancora giovinetto lasciò incompleto un affresco sacro mirabilissimo per intensità e colore, anima e agilità di disegno. Dopo vent'anni, il Perugino, che sopravvisse al suo diletto allievo, volle, già vecchio, finire quell'affresco. Ah se tu vedessi, che miracolo d'Arte⁸.

Ma ciò che qui più ci interessa è il vivo dialogo quotidiano che si instaura tra i due intellettuali rispetto a questioni squisitamente artistiche, tanto da confermare come sia stato proprio Fleres ad esortare Pirandello a visitare con attenzione musei e monumenti, contribuendo ad affinare la sua attività di critico d'arte⁹.

Gli anni compresi tra il 1892 e il 1900 sono caratterizzati dall'intensa collaborazione di Pirandello con diverse riviste letterarie e, come riscontrato da Teresa Russo, proprio in questo lasso di tempo, tra le riflessioni espresse e gli scritti dei due autori si crea una contaminazione continua e reciproca: «gli articoli dell'uno si confondono con quelli

⁶ Fleres e d'Annunzio, infatti, si conobbero a Roma, ma tra loro non si consoliderà mai un rapporto significativo e proficuo «paragonabile, ad esempio, a quello fra d'Annunzio e Morello. Fleres ha recensito diverse opere dannunziane, senza manifestare mai eccessivi entusiasmi»: G. TRAINA, *Puglia e pugliesi, Sicilia e siciliani nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, Atti del XX Convegno internazionale, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 6-7 dicembre 1996, Edians, Pescara 1996, p. 206.

⁷ Scrive Pirandello alla madre in una lettera datata febbraio 1892: «Qualche sera vo col Fleres e col Capuana in casa Rigoletti, una ricca famiglia piemontese amantissima della buona musica»: PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., p. 93. Saranno poi i caffè a soppiantare gradualmente i salotti ottocenteschi e, in particolare, Fleres ricorderà il Bussi di Via Veneto come memorabile luogo di incontro e di discussione.

⁸ Cfr. R. MARSILI ANTONETTI (a c. di), *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Gangemi, Roma 2003, p. 131.

⁹ Ulteriori testimoni di questo sodalizio sono i libri di Fleres conservati nell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro contemporaneo di Roma, fra i quali si rintraccia una raccolta di novelle in cui si legge una breve ma sentita dedica che in due righe riassume tutta la passione e l'approccio critico qui analizzato: «Va', gira un po' per i musei e poi mi saprai dire qual è la roba vera e quale la falsa, e che differenza c'è».

dell'altro [...]; perfino i ruoli sono ancora intercambiabili (ma anche gli argomenti trattati). [...] I due muovono da uno studio all'altro, da una mostra all'altra di comune accordo»¹⁰.

In questo saggio mi limiterò ad esaminare gli interventi di critica d'arte pirandelliani redatti per il «Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle arti a Roma (1895-96)¹¹.

La scelta di analizzare nel dettaglio questi saggi è determinata dalla concordanza di argomento riscontrata negli scritti di Fleres che pubblicò, a sua volta, una serie di articoli riguardo il medesimo evento, tra il settembre e il dicembre del 1895, su «La Critica» diretta da Monaldi, stessa sede che ospitava la «Cronaca letteraria» di Pirandello.

La contaminazione tra i resoconti critici di Pirandello e Fleres risulta più che evidente: è possibile infatti rintracciare vere e proprie riprese lessicali nei diversi testi; le opinioni su opere e artisti recensiti sono quasi sempre concordi ma ciò che forse ancor più ci interessa è la corrispondenza riscontrata sul criterio di giudizio applicato per commentare un'opera d'arte, tecnica critica che presumibilmente Pirandello assimila da Fleres, critico d'arte ben più esperto.

L'Esposizione di Belle arti di Roma del 1895-96, mostra internazionale, organizzata dalla Società Amatori e Cultori, esponeva al pubblico circa cinquecento opere in grado di presentare ad un vasto pubblico le diverse tendenze artistiche contemporanee. L'evento, organizzato dalla Società Amatori e Cultori di Belle Arti, in aperta competizione con la Prima Biennale di Venezia (inaugurata nell'aprile dello stesso anno), si svolse nell'anno in cui si celebrava il venticinquesimo anniversario di Roma come Città Capitale e risulta di particolare rilievo perché tentò di ridestare l'ambiente artistico romano che ristagnava, ormai da circa un decennio, in uno stato di decadenza connotato dalla reticenza perpetua verso novità artistiche. Quella che Pirandello prepara con cura e dedizione è «una delle più lunghe e dettagliate rassegne di cui la mostra abbia goduto sulla stampa per lo più romana, più lunga delle quattro puntate redatte dal Lacchini per il *Fanfulla della Domenica*, e di quelle scritte dal Gandolin per il *Capitan Fracassa* e poi passate anche al *Corriere della sera*»¹².

Gli autori maggiormente elogiati da Fleres e Pirandello nei loro articoli sono Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Ernesto Bazzato e, in particolare, l'autore di Girgenti apprezza Aristide Sartorio.

Entrando nel dettaglio, negli scritti si nota, già dalle prime righe, come entrambi gli autori riscontrino gli stessi difetti nell'allestimento dell'Esposizione, nella distribuzione

¹⁰ RUSSO, *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, cit., pp. 120-121.

¹¹ Pirandello pubblicò il suo resoconto della mostra in sette puntate, ognuna di circa quattro cartelle. Attraverso una lettera datata 25 settembre 1895, Luigi da notizia alla sua famiglia dell'uscita del suo primo articolo sul «Giornale di Sicilia»: «Avete veduto sul *Giornale di Sicilia* una mia critica d'arte sull'Esposizione di Roma? Dovrò ancora inviare a codesto giornale altri cinque o sei articoli. Mi daranno in tutto 100 lire. Meglio queste, che un pugno in uno occhio»: PIRANDELLO, *Lettere della formazione*, cit., p. 270. Per un interessante commento relativo a quest'esperienza pirandelliana e al contesto storico e artistico nel quale si inserisce cfr. A. SCOTTI TOSINI, *Introduzione*, in PIRANDELLO, *Scritti di arte figurativa 1895-1897*, Palazzo Sormani, Milano 1987, pp. 7-23.

¹² Ivi, p. 15.

delle opere nelle sale e nel collocamento delle tele in relazione alla luce. Pirandello, si rammarica dichiarando che avrebbe «desiderato, qua e là, maggiore avvedutezza nella disposizione delle tele: certo è cosa difficilissima e tante volte quasi impossibile dar luce giusta e il giusto punto di vista a tutti i dipinti»¹³, così anche Fleres esprime il suo malcontento, auspicando la possibilità di poter «ottenere una miglior distribuzione della luce» nell'Esposizione e sostenendo che si doveva «pensare a metter possibilmente insieme le varie opere d'uno stesso artista [...] mi parrebbe grave errore mescer tele a olio, tempere, pastelli ed acquerelli»¹⁴.

Una prima vera e propria concordanza di giudizio (che consente l'individuazione di chiare riprese lessicali) si può rilevare già nell'opinione espressa davanti al primo quadro commentato da entrambi e presente nella sala I. Si tratta del dipinto *Madonna* dell'artista polacco Shuster-Woldan. Analizzerò entrambi gli scritti seguendo l'ordine cronologico della loro uscita in rivista che in questo caso vede lo scritto di Pirandello pubblicato sul numero del 25-26 settembre 1895, qualche giorno prima rispetto a quello di Fleres, uscito il 30 settembre. Pirandello commenta così: «Questa *Madonna* bruna, dura, sgraziata e pur non di meno, con tal perfezione di disegno, da far sospettare che sia una fotografia ingrandita»¹⁵. La stessa immagine e l'evocazione della fotografia come elemento di paragone rispetto alla tecnica pittorica adoperata dall'artista polacco la ritroviamo nel giudizio fleriano nel quale si legge: «nel quadro intitolato: *Madonna* l'autore ha usato e abusato della fotografia e fotografico è il carattere delle figure, e fotografico, quasi per un ingrandimento, ne è il possente rilievo»¹⁶.

Man mano che i due critici scoprono le varie sale dell'Esposizione, le rispettive analisi dei singoli quadri coincidono sempre di più, anche nei piccoli dettagli e nei difetti da rilevare. Come si riscontra nelle righe dedicate al dipinto *I Centauri* di Coleman nella sala IX. Fleres, nel suo articolo uscito il 29 ottobre, commenta così:

Il Coleman ha voluto dare alla sua opera una sfumatura di fisionomia quattrocentesca; vi è riuscito mirabilmente nel paesaggio che è fondo della composizione; è caduto nelle figure. E lo squilibrio tra la forza non comune del paesaggio e la debolezza estrema delle figure è tale, che il quadro dipinto a olio ha un primo effetto d'arazzo. [...] Si intitola *I centauri* ma i veri centauri non si vedono [...] Scialbe figure di colorazione monotona, in un paesaggio grandioso di bel carattere laziale, non esente d'una certa interpretazione che chiamerò inglese¹⁷.

¹³ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-1896*, in ID., *Saggi e interventi*, a c. di F. TAVIANI, Mondadori, Milano 2006, p. 152.

¹⁴ FLERES, *Lesposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, p. 776.

¹⁵ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-1896*, cit., p. 156.

¹⁶ FLERES, *Lesposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, p. 795.

¹⁷ FLERES, *Lesposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), pp. 37, 865-871: 867-869.

Si veda ora il commento di Pirandello sul medesimo dipinto, pubblicato nei giorni 14-15 novembre:

Coleman ha voluto imitar servilmente una certa pittura inglese di fisionomia quattrocentesca, guardando la campagna romana con gli occhi di Leighthon. E dove sono i centauri? Si vedono su scialbi cavalli delle figure degne da arazzo, figure scritte, contornate, miserrime di colore; ma centauri propriamente detti non si vedono. La linea del paesaggio laziale è grandiosa; ma affettata è l'intonazione, che pare antica, come se il tempo avesse già steso una patina sulla tela¹⁸.

Il riferimento alla pittura inglese quattrocentesca, il richiamo alla tecnica pittorica dell'arazzo, il difetto riscontrato nella mancata decisione dei colori e nelle figure troppo deboli, appellate in entrambi i casi con l'aggettivo "scialbe-scialbi", rispetto ad un paesaggio che invece è definito "grandioso", sono tutti elementi che confermano come la critica d'arte pirandelliana si sia arricchita, soprattutto in questi anni, grazie al sodalizio intellettuale e amicale con Fleres.

Passiamo ora ad analizzare un altro passo fondamentale delle pagine dedicate all'Esposizione di Roma, utile ad aprire nuove prospettive sugli strumenti critici dispiegati nella saggistica pirandelliana. È il caso dei giudizi al dipinto *Il nonno* di Gaetano Esposito, così commentato da Fleres: «un quadretto di Gaetano Esposito, intitolato, credo, [...] *Il nonno* che rappresenta una scena assai graziosa [...] Peccato che la bimba abbia la testa troppo grossa in confronto al corpicciuolo vestito di un abitino rosa»¹⁹. Stessa difetto di proporzione notato da Pirandello che anche riconosce la bellezza del quadro: «Fermiamoci intanto innanzi a un quadretto incantevole di Gaetano Esposito, *Nonno e nipote* [...] peccato, che la testa della ragazzina sia troppo grossa! La scenetta semplice e simpatica è resa, per altro, con tanta ingenua sincerità».

I rispettivi commenti aprono la questione su altro punto di contatto fondamentale che merita un momento di riflessione particolare e cioè la teoria critica già qui riscontrabile che si basa sul sincerismo²⁰, concetto poi abbondantemente spiegato e discusso nell'esperienza editoriale e intellettuale di *Ariel* che nascerà di lì a poco e che deve il suo concepimento proprio alle riflessioni e agli esercizi di scrittura qui citati. Sono infatti le discussioni intellettuali e artistiche affrontate con gli amici di quel cenacolo

¹⁸ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-189*, cit., p. 178.

¹⁹ FLERES, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», 1895, II, 35, pp. 822-823.

²⁰ Così Tommaso Gnoli ricorda l'importanza del "sincerismo" per Pirandello: «Ricordo che il Pirandello si riscaldava per questa parola da lui coniata, e diceva, tra il serio e il faceto, che bisognava bandire una crociata in nome di questa nuova insegna, e avere il coraggio di proclamare il nuovo -ismo [...]. Ma, spirito contemplativo e d'artista meglio che non d'uomo d'azione, non mi pare che egli avesse il coraggio di proclamare aperto, nell'*Ariel*, il nuovo verbo rivoluzionario», cfr. T. GNOLI, *Il cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & Co.*, in «Leonardo, rassegna Bibliografica mensile», 1935, ora in A. BARBINA, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 148-153.

letterario²¹ condiviso con Fleres, che esortano Pirandello a redigere una rivista propria, attraverso cui promuovere un possibile raccordo tra spontaneità e verismo in arte, sotto il segno di Luigi Capuana. Il primo numero della rivista *Ariel* esce il 18 dicembre 1897 e dichiara subito, attraverso uno scritto di Giuseppe Mantica, la linea editoriale che si intende adottare: in favore di una letteratura sincera²² e viva, per opporsi esplicitamente alla letteratura d'impostazione francese e, soprattutto, al dannunzianesimo, attitudine che coincide a «uno *status* etico sociale [...]. C'è un solco invalicabile che li separa dalla concezione della vita che è in D'Annunzio e nelle sue opere»²³. Proprio nel novembre del 1895, sulle pagine della già citata rivista romana «La Critica» Pirandello aveva espresso le sue riflessioni inerenti il nuovo romanzo dannunziano *Le Vergini delle Rocce*²⁴, criticando le forzature caricaturali dell'artista protagonista Claudio Cantelmo. Le perplessità qui espresse permettono di riconoscere la linea critica perseguita da Pirandello in questi anni e la diversa argomentazione estetica sostenuta da un forte afflato morale, che fosse aderente alla realtà e alla verità ma allo stesso tempo lontana sia dal naturalismo, che per il solo fatto di essere scuola si rivelava insincero, sia dalla forma romanzesca poeticamente costruita.

Sulle pagine della rivista *Ariel*, composta da quattro o sei pagine settimanali, Pirandello esplicita, per la prima volta formalmente, l'orientamento originale della sua arte narrativa, teatrale e, soprattutto, saggistica, soffermandosi sulla definizione del *Mestiere della critica* e scagliandosi contro l'inacidimento di tale esercizio dovuto ad un fenomeno ben preciso: «è inutile affaticarsi a studiare il componimento di cui si vuol discorrere, basta scernere a qual maniera tenda o appartenga; e questo può farsi da chiunque, senza

²¹ Il cenacolo letterario, cui si fa riferimento in queste righe, usava ritrovarsi ogni domenica a casa di Ugo Fleres, al quinto piano di un palazzo sul Lungotevere Mellini a Roma. Redattore responsabile della neonata rivista fu nominato Italo Carlo Falbo, direttore Luigi Pirandello e tra i collaboratori più assidui si contano i nomi di Giuseppe Mantica, Italo Mario Palmarini e Riccardo Artom. Fleres, capo riconosciuto della brigata, ebbe un ruolo determinante anche in questo nuovo inizio pirandelliano: Alfredo Barbina suggerisce che l'idea del titolo potesse essere nata proprio da uno scritto dell'intellettuale messinese del 1895, dal titolo *La filosofia delle arti*, determinante per le tendenze estetiche adottate dalla rivista, in cui viene esplicitamente fatto il nome di «*Ariel* (lo spirito pratico, il genio creatore)» [Cfr. FLERES, *La filosofia delle arti*, in «Nuova Antologia», Roma 15 marzo 1895] senza il quale «si potrà essere buon critico, anche buon teorico, ma artista vero no». Lo stesso Tommaso Gnoli ricorda la potenza del carisma di Fleres che riusciva a coinvolgere tutti i partecipanti al cenacolo letterario: «Pontificante era veramente piuttosto Fleres. Compagnevole loquace, spiritoso, tutto frizzi, scherzi e giuochi di parole, egli era l'anima della comitiva, cui si prodigava con vivacità instancabile. Anche il Pirandello, di sette-ott'anni più giovane di lui, subiva l'influenza dell'amico». (GNOLI, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, cit., p. 149). È qui che Pirandello conobbe anche Luigi Capuana intorno al 1892.

²² Cfr. PIRANDELLO, *Sincerità*, in «Ariel», 24 aprile 1898, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 284-287.

²³ Citato in GNOLI, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, cit., p. 14.

²⁴ Romanzo pubblicato prima a puntate sul «Convito» di De Bosis nel 1895 e poi in volume da Treves. La recensione pirandelliana invece uscì su «La Critica», 8 novembre 1895, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 98-102.

difficoltà, perché v'è una maniera dominante, distinta per certi segni evidentissimi, e comoda quindi appunto per riparare tutte le altre tendenze e metterle in un fascio»²⁵.

Questa breve parentesi dedicata ad *Ariel* ci occorre per mettere in evidenza come i saggi dedicati all'arte qui esaminati possano essere considerati una sorta di anticamera, di laboratorio intellettuale in cui Pirandello e Fleres cominciano ad elaborare e applicare la teoria critica del sincerismo che poi troverà espressione compiuta nella nuova e indipendente rivista²⁶. Ad una prima lettura potrebbe sembrare che negli scritti sull'Esposizione romana Pirandello decida di concentrarsi quasi esclusivamente sull'analisi razionale dei quadri e delle relative caratteristiche concettuali e fisiche, non dilungandosi in disquisizioni teoriche, ma in realtà il giudizio riservato ad ogni singola opera, connotato da quell'abituale rigore intellettuale, mira a rivendicare quel concetto di arte come impegno vitale, sincero e reale. A tale proposito si veda il primo articolo pubblicato sull'Esposizione, nel quale Fleres dichiara apertamente la linea che adotterà nella scelta delle opere da commentare:

Di tutte le opere dell'Esposizione non posso e non voglio discorrere; sceglierò quelle, dunque, che mi pare abbiano qualcosa di proprio, sia pur esso appena un tentativo, quelle che mostrino almeno una certa aspirazione e lascerò da banda le altre che non portano nulla di nuovo, intendo, dire, nulla di personale, poiché non pretendo affatto altro genere di novità dai singoli lavori. [...] In altri termini, quando innanzi a un'opera d'arte non avrò sentito qualche cosa che non avevo sentito prima, passerò oltre, anche se quell'opera mi sembra magistrale; e mi tratterò piuttosto innanzi al quadro o alla statua in cui, sia pure tra molti errori, mi parrà di scernere l'espressione del carattere dell'autore, o almeno l'intendimento di esprimere quel carattere. [...] Preferisco rischiare qualche sproposito, anziché sforzarmi ad apprezzare le manifestazioni dell'arte secondo concetti generali, anziché secondo il sentimento mio; preferisco, insomma, essere schietto alla mia maniera, anziché parere infallibile²⁷.

Analizziamo ora gli intenti critici di Pirandello, anch'essi chiariti dall'autore stesso:

Nulla nuoce tanto in arte, quanto il ripeter continuamente gli stessi motivi. Effetti inevitabili di ripetizione sono la sazietà del pubblico e l'esaurimento dell'artista, il quale, adagiandosi in una forma consueta, non sa vedere più altro, né tentar più nulla per rinnovarsi e richiamar sui propri lavori la curiosità e l'attenzione del pubblico. Peggio ancora poi, quando si ripetono i motivi degli altri già venuti a sazietà²⁸. [...]

²⁵ PIRANDELLO, *Il mestiere del letterato*, in «Ariel», 8 gennaio 1898, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 254.

²⁶ Rispetto alla cosiddetta battaglia del sincerismo portata vanti sulle pagine di *Ariel* si veda anche la concordanza critica riscontrabile in questo periodo tra il pensiero di Pirandello e quello di Capuana: cfr. PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, in PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, cit., pp. 38-40.

²⁷ FLERES, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», 1895, II, 34, p. 795.

²⁸ Cfr. PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia»*, cit., p. 169.

Noi domandiamo innanzi tutto agli artisti la sincerità, reputata da noi primissimo pregio d'arte, così nei nostri giudizi saremo innanzi tutto sinceri: tutto potrà mancare alla critica nostra, tranne la sincerità²⁹.

Dalle righe appena lette emerge con chiarezza, come notato da Providenti, l'«approccio al tema della sincerità, che Pirandello adotta con scelta istintiva nell'affrontare, [...] per la prima volta, una rassegna critica delle arti figurative»³⁰ e si evince anche il desiderio dell'autore di poter commentare opere originali capaci di (ri)creare la totalità della pulsione artistica in quanto atto vitale e sincero. Alla luce di queste riflessioni è possibile leggere e interpretare gli articoli pirandelliani come esplicite dichiarazioni di metodo, elaborate in accordo con Fleres, vicine alla teoria letteraria del «sincerismo» che, in sintesi, si fondava prettamente sull'attuazione di una letteratura sincera e trasparente che doveva edificarsi sulle contraddizioni del reale, senza far ricorso ad inutili artifici estetici e sublimi. Questo era il credo letterario maturato da Pirandello in tutta la sua parabola letteraria e saggistica e che ritroviamo, ancora acerbo e a volte celato e latente, anche nella critica d'arte di fine Ottocento, che intende opporsi all'atteggiarsi idealistico imperante nella pittura come nella narrativa filo dannunziana³¹.

Gli articoli sull'Esposizione offrono a Pirandello l'occasione di manifestare, onestamente e scevro da qualsiasi pregiudizio, il suo apprezzamento per le opere e gli artisti, per dare inizio ad una rivoluzione critica che comportasse un determinato e ben preciso modo di giudicare l'arte.

L'intento di discostarsi dalla critica contemporanea che cercava nella pittura e nella scultura la falsa inconsistenza del colore e il particolarismo esagerato è leggibile nel commento dedicato al quadretto di Max Fleischer, *Ragazzina di Capri*, in cui Pirandello

²⁹ Ivi, p. 154.

³⁰ Cfr. PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, in PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, cit., pp. 9-55.

³¹ Un esplicito riferimento a d'Annunzio come esemplare di scrittore adeguato alla moda del tempo e senza un spiccata personalità narrativa è riscontrabile in una missiva scritta da un disilluso Pirandello, in continua ricerca di fortuna, il 21 marzo 1895 e indirizzata alla sorella Lina: «io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avvilirli! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scrivere, per esempio, come D'Annunzio, secondo la moda ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et cetera», in MARSILI ANTONETTI (a c. di), *Luigi Pirandello intimo*, cit., p. 144. Il giudizio negativo di Pirandello sull'attività poetica, narrativa e drammaturgica dannunziana rimarrà coerente anche in futuro: si vedano la già citata recensione pirandelliana dedicate a *Le Vergini delle rocce* e quella alla tragedia *La città morta* (pubblicata su «Ariel», 13 febbraio 1898, ora in BARBINA, *Ariel*, cit., p. 61). Nel 1934, però, Pirandello deciderà di mettere in scena *La figlia di Iorio* dannunziana ma, come giustamente notato da Pietro Gibellini, «si tratta di altri tempi, sul piano della cultura, della politica culturale, e della politica senza aggettivi: sono gli anni del teatro dei miti con cui Pirandello recuperava implicitamente il carattere arcaico, simbolico, eroico-esemplare e direi l'idea di una invariabilità antropologica su cui poggiava il teatro dannunziano. [...] Pirandello poteva cogliere nella *Figlia di Iorio* una sorta di epos nazional-popolare, rimuovendo il colore locale o scoprendo anzi una sotterranea affinità meridionalistica e mediterranea»: P. GIBELLINI, *Pirandello-D'Annunzio: autobiografie in controluce*, in AA.VV., *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 222-223.

scrive: «I critici seguaci dell'attuale e passeggera moda e mania loderanno, siatene certi, questo breve dipinto, ma non crediate che essi non sentano e non vedano il falso a ogni costo voluto e studiato; lo sentono e lo vedono»³².

Schiettezza del sentimento, originalità sincera e valori interni dell'arte che siano riconosciuti come liberi da qualunque scuola o matrice stilistica precedente sono ancora una volta le caratteristiche che l'opera d'arte deve possedere per convincere entrambi gli autori e questi gli elementi della saggistica pirandelliana, neonati in queste pagine di critica figurativa, saranno poi destinati ad essere teorizzati e applicati ancor più strutturalmente dal Pirandello più maturo.

³² PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia»*, cit., p. 163.