

FRANCESCA TOMASSINI

Gl'inseparabili: Pirandello e Fleres tra scrittura e pittura

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA TOMASSINI

Gl'inseparabili: Pirandello e Fleres tra scrittura e pittura

Nell'intervento proposto si indagherà sulle pagine di critica d'arte redatte da Pirandello tra 1895 e il 1898. Particolare attenzione sarà dedicata all'influenza esercitata dal sodalizio intellettuale stretto con Ugo Fleres, principale promotore dell'attività culturale del giovane autore siciliano con cui era solito discutere di questioni artistiche. Sono questi gli anni della collaborazione con «La Critica» e della redazione di «Ariel». Saranno, inoltre, presi in esame alcuni passi tratti dall'epistolario di Luigi, in particolare quelli in cui si rivolge alla sorella Lina, appassionata d'arte e pittrice.

«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».¹

Così Ugo Fleres, poeta, romanziere, critico militante, animatore culturale, disegnatore e ritrattista messinese, classe 1858, appella il cenacolo romano, somigliante ad un'accademia pittorica, che vedeva, tra gli altri, l'appassionata partecipazione di Luigi Pirandello in veste di pittore. Il ricordo delle piacevoli domeniche trascorse nella campagna romana, dipingendo soprattutto scenari campestri, rimarrà una delle esperienze più rilevanti che contribuirono alla formazione artistica del giovane Luigi.

Insieme a Fleres e Pirandello, completano la formazione degli *inseparabili*, i due giovani poeti Ettore Romagnoli e Tomaso Gnoli. Per l'autore di Girgenti la pittura rappresenta un'attività artistica in cui investire impegno e concentrazione per poter 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 'collaterale' abbia influito sull'elaborazione dell'estetica e sulla produzione novellistica e drammaturgica di Pirandello.²

Possiamo affermare con certezza che la pittura abbia rappresentato per lui 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

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 riviste negli ultimi anni dell'Ottocento, e cioè nel primo periodo romano pirandelliano che coincide esattamente con il momento in cui viene a saldarsi il sodalizio artistico, intellettuale e umano con Ugo Fleres. Arrivato

¹ U. FLERES, *Ricordi romani*, in T. RUSSO, *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, Catania, Giuseppe Maimone editore, 2012, 21.

² 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», II, (1981), 2 192-203; ID., *Pirandello pittore*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 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*, Roma, Nuova cultura, 2008, 127-133; EAD, *Pirandello pittore e critico d'arte: indicazioni bibliografiche 1937-2005*, «Pirandelliana», I, (2007), 95-99. Si segnala inoltre *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, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2003 e la più recente monografia C. DI LIETO, *Pirandello pittore*, Venezia, Marsilio, 2012.

³ A. ALESSIO, *Luigi Pirandello tra scrittura e pittura*, in *I Pirandello ritornano al caos...*, 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, 18), poiché il trovarsi davanti alla tela bianca presuppone la capacità di osservare e riproporre una realtà.

a Roma da Bonn, nel 1892, Luigi Pirandello conoscerà Fleres tramite il filosofo-scultore Millefiore. 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 castore 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.⁴

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:⁵ Fleres accompagna Luigi alla scoperta dei luoghi goethiani di Roma, lo presenta a Luigi Capuana e parla di lui a Gabriele d'Annunzio.⁶ Ma ciò che qui più ci interessa è il vivo dialogo quotidiano che si instaura tra i due rispetto a questioni squisitamente artistiche, tanto da far pensare che proprio l'intellettuale messinese abbia esortato Pirandello a visitare con attenzione musei e monumenti, contribuendo a renderlo un attento e critico osservatore di opere di pittura e scultura.

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 i due intellettuali si crea una contaminazione continua e reciproca: «gli articoli dell'uno si confondono con quelli 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».⁷

In questa sede esamineremo due interventi di critica d'arte pirandelliani che ci interessano particolarmente: gli articoli redatti per il Giornale di Sicilia sull'Esposizione di Belle arti a Roma

⁴ U. FLERES, *Ricordi romani di Pirandello*, «L'Urbe», gennaio 1937, 21. Nel passo citato Fleres si riferisce 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 suo 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, Roma, Bulzoni, 1996.

⁵ A proposito del sodalizio con Fleres, bisogna ricordare la lettera del 30 ottobre 1893 che Luigi indirizza alla sorella Lina, in cui nomina Perugino e Raffaello, i due pittori che ritroveremo ne *Il fu Mattia Pascal* dove vengono presentati - 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'Arte», cfr. R. MARSILI ANTONETTI (a cura di), *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi, 2003, 131.

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, Pescara, Edizars, 1996, 206.

⁷ RUSSO, *Ugo Fleres...*, 120-121.

(1895-96)⁸ e lo scritto dedicato alle Sale Borgia, pubblicato su «Rassegna Settimanale Universale» l'11 aprile 1897, firmato con lo pseudonimo Giulian Dorpelli.

La scelta di esaminare nel dettaglio questi saggi d'arte è determinata dalla concordanza di argomento riscontrata negli scritti di Fleres che pubblicò, a sua volta, una serie di articoli sui medesimi eventi artistici, rispettivamente, su «La Critica», tra il settembre e il dicembre del 1895 e su «La vita italiana», nell'aprile del 1897. Non dimentichiamo che i due collaboravano allora con la stessa rivista «La Critica» diretta da Monaldi, in cui Luigi si occupava della «Cronaca letteraria» mentre Ugo di quella d'arte.

La contaminazione in questi scritti risulta più che evidente: è possibile rintracciare vere e proprie riprese lessicali nei diversi testi; le opinioni su opere e artisti recensiti sono quasi sempre concordi e 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 che si conferma presenza importante per il versante storico-artistico di Pirandello.

Iniziamo con l'analisi degli articoli dedicati all'Esposizione di Belle arti di Roma del 1895-96, mostra internazionale, organizzata dalla Società Amatori e Cultori, che esponeva al pubblico circa cinquecento opere in grado di presentare ad un vasto pubblico le diverse tendenze artistiche contemporanee.

Gli autori maggiormente apprezzati da entrambi i critici sono Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Ernesto Bazzato e, in particolare, Pirandello elogia Aristide Sartorio su cui ci torneremo più avanti.

Entriamo nel vivo degli scritti per andare a vedere nel dettaglio come, già dalle prime righe, entrambi gli autori riscontrino subito gli stessi difetti nell'allestimento dell'Esposizione e cioè, nella distribuzione 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»,⁹ 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».¹⁰

Una prima vera e propria concordanza di giudizio (con la registrazione di chiare riprese lessicali) si può rilevare già nell'opinione espressa davanti al primo quadro che, nella sala I, Pirandello e Fleres si trovano a commentare.

Il dipinto in questione è la *Madonna* dell'artista polacco Shuster-Woldan. Partiamo seguendo l'ordine cronologico di uscita degli articoli che in questo caso vuole lo scritto di Pirandello pubblicato qualche giorno prima rispetto a quello di Fleres (il 25-26 settembre 1895 mentre Fleres esce in data 30 settembre). Pirandello commenta così: «Questa *Madonna* bruna, dura, sgraziata e pur

⁸ Pirandello pubblicò il suo resoconto della mostra in sette puntate, ognuna di circa quattro cartelle. 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 L. PIRANDELLO, *Scritti di arte figurativa 1895-1897*, Milano, Palazzo Sormani, 1987, 7-23.

⁹ L. PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» sull'Esposizione di Belle Arti a Roma del 1895-1896*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 152.

¹⁰ U. FLERES, *L'esposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, 774-779: 776.

non di meno, con tal perfezione di disegno, da far sospettare che sia una fotografia ingrandita». ¹¹ 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 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». ¹²

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.

Leggiamo ora le 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 inglese. ¹³

Vediamo 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 tela. ¹⁴

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 ci confermano come l'attività di critica d'arte pirandelliana sia stata in questi anni il frutto di questo sodalizio intellettuale e amicale dato che la condivisione e lo scambio di temi e di formule lessicali sono evidenti.

Analizziamo ora un altro passo fondamentale delle pagine dedicate all'Esposizione di Roma, utili ad aprire nuove prospettive sugli strumenti critici dispiegati nella saggistica pirandelliana.

È il caso dei commenti al dipinto *Il nonno* di Gaetano Esposito. Anche in questo caso leggeremo prima il commento di Fleres perché uscito in data leggermente antecedente a quello pirandelliano: «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». ¹⁵

Stessa sproporzione appuntata da Pirandello che pure riconosce la bellezza del quadro: «Fermiamoci intanto innanzi a un quadretto incantevole di Gaetano Esposito, *Nonno e nipote* [...]»

¹¹ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia...», 156.*

¹² U. Fleres, *L'esposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, 795.

¹³ FLERES, *L'esposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 37, 865-871: 867-69.

¹⁴ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia...», 178.*

¹⁵ FLERES, *L'esposizione*, «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 35, 821-828: 822-23.

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 sincerismo,¹⁶ concetto poi abbondantemente spiegato e dispiegato in *Ariel*, esperienza intellettuale e editoriale che nascerà di lì a poco e che deve il suo concepimento proprio alle esperienze di scrittura qui citate che esortano Pirandello a redigere una rivista propria, da condividere con gli amici del cenacolo letterario, condiviso con Fleres,¹⁷ che credeva nella possibilità di coniugare 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 sincera¹⁸ 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».¹⁹ Sulle pagine di questa rivista 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 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».²⁰

Questa breve parentesi dedicata ad *Ariel*, esperimento saggistico ben pianificato e strutturato, ci occorre per mettere in evidenza come i saggi critici qui esaminati possano essere considerati una sorta di anticamera, di laboratorio intellettuale in cui Pirandello e Fleres cominciano ad elaborare e

¹⁶ 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. GNOLI, *Il cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & Co.*, in «Leonardo, rassegna Bibliografica mensile» (1935), ora in A. Barbina, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984, 148-53.

¹⁷ 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. Redattore responsabile 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. U. FLERES, *La filosofia delle arti*, «Nuova Antologia», (Roma), 15 marzo 1895) senza del quale «si potrà essere buon critico, anche buon teorico, ma artista vero no».¹⁷ 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.*, 149). È qui che Pirandello conobbe anche Luigi Capuana intorno al 1892.

¹⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sincerità*, «ARIEL», 24 aprile 1898, ora in ID., *Saggi e interventi*, 284-287.

¹⁹ Citato in GNOLI, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, 14.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Il mestiere del letterato*, «Ariel», 8 gennaio 1898, ora in ID., *Saggi e interventi*, 254.

applicare la teoria critica del sincerismo che poi troverà espressione compiuto nella nuova e indipendente rivista.

Tornando ad esaminare gli articoli dedicati all'Esposizione romana, notiamo come nel primo articolo 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 infallibile.²¹

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 sazietà. [...] 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 sincerità.²²

Dalle righe appena lette desumiamo, 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».²³ Queste possono, infatti, essere facilmente interpretate come esplicite dichiarazioni di metodo adottate dai critici, dichiarazioni che coincidono tra di loro e anche con la teoria letteraria del «sincerismo» che, in sintesi, si fondava sull'«attuazione di una letteratura sincera e trasparente che [...] doveva edificarsi sulle contraddizioni del reale, senza bisogno di orpelli estetici artificiosamente 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,

²¹ FLERES, *L'esposizione*, in «Critica. Rivista settimanale d'arte», II, (1895), 34, 795.

²² Cfr. PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia» ...*

²³ Cfr. PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, in Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898...*, 9-55.

anche nella critica d'arte di fine Ottocento, che intende opporsi all'atteggiarsi idealistico imperante nella pittura come nella narrativa filo dannunziana.²⁴

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

L'intento di voler discostarsi dalla critica contemporanea che cercava nelle nell'arte pittorica e scultorea 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 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».²⁵

Per allargare i nostri orizzonti di ricerca e confermare la stretta e perpetua collaborazione tra Fleres e Pirandello abbiamo preso in esame e confrontato anche un altro articolo d'arte che entrambi dedicano ad uno stesso argomento, datato aprile 1897: sono le pagine sulla riapertura delle sale restaurate dell'appartamento Borgia in Vaticano, vero e proprio avvenimento artistico.

Pirandello pubblicò il suo articolo sulle colonne della «Rassegna Settimanale Universale» l'11 aprile 1897, mentre Fleres su quelle de «La vita italiana» l'1 aprile del medesimo anno. Esce quindi prima il pezzo dell'autore messinese.

In questa sede citerò due passi, a mio avviso i più significativi, in cui l'influenza di Fleres risulta evidente sulla critica pirandelliana. Rimando agli atti la pubblicazione di altri brani tratti da questi articoli in cui si registrano ancora riprese lessicali e citazioni esplicite, dirette o indirette.

Il tema cardine su cui ruotano entrambi gli articoli è la discussione intorno alla riconducibilità della mano del Pinturicchio negli affreschi delle sale.

Analizziamo ora il passo dedicato all'*Assunzione* e *Resurrezione* nelle lunette della sala dell'appartamento detta della *Vita della Madonna e del Cristo*, per vedere come sia Pirandello che Fleres riconoscano il Pinturicchio come autore principale e come le posizioni relative all'originalità del Pinturicchio e ai suoi interventi nelle sale rimangono sempre concordi per tutto l'articolo:

²⁴ 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 avvilirmi! 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 cura di), *Luigi Pirandello intimo...*, 144. Il giudizio negativo di Pirandello sull'attività poetica, narrativa e drammaturgica dannunziana rimarrà coerente anche in futuro: si vedano le recensioni pirandelliane dedicate a *Le Vergini delle rocce* (uscita su «La Critica», 8 novembre 1895, ora in *Saggi e interventi...*, 98-102) e alla tragedia *La città morta* (pubblicata su «Ariel», 13 febbraio 1898, ora in BARBINA, *Ariel...*, 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*, Palermo, Palumbo, 1989, 222-223.

²⁵ PIRANDELLO, *Articoli in «Il Giornale di Sicilia»...*, 163.

Fleres: Troviamo un forte argomento per crederle di colui che si può reputare non l'unico autore, ma almeno il protagonista degli autori, poiché nell'*Assunzione* vediamo il ritratto del tesoriere pontificio Francesco Borgia, figlio di Calisto II, nella *Resurrezione* il ritratto di Papa Alessandro, forte profilo aquilino entrambi dipinti con bella energia. Considerando poi gli altri affreschi, parmi dover dedurre che quivi il Pinturicchio o non ebbe collaboratori, o li ebbe della propria scuola, a lui vicinissimi e quasi assorbiti nella cerchia dell'arte sua.²⁶

Pirandello: Anche qui si voglion vedere non so più quanti collaboratori [...]. A me sembra invece che qui il Pinturicchio abbia lavorato solo o coi suoi propri scolari; solo nell'*Assunzione*, solo nella *Risurrezione*, ove si nota il ritratto d'Alessandro VI, al secolo, Rodrigo de Borja, forte profilo spagnolo, [...]; come, nell'*Assunzione*, il ritratto di Francesco Borgia, figlio di Callisti III, tesoriere papale.²⁷

Schiettezza del sentimento, originalità sincera e valori interni della pittura che siano riconosciuti come liberi da qualunque scuola o matrice stilistica precedente; queste le caratteristiche che l'opera d'arte deve possedere per colpire i due critici e questi gli elementi della saggistica pirandelliana, neonati in queste pagine d'arte, saranno poi destinati ad essere teorizzati e applicati ancor più strutturalmente dal Pirandello più maturo.

Fleres, che si occupa instancabilmente di tutela e di critica, di storia e di editoria, si conferma per Pirandello la principale fonte di contatto con la storia dell'arte e l'arte pittorica stessa, attraverso escursioni e visite agli studi d'artista, discussioni su temi di arte antica e contemporanea.

Testimoni di questo sodalizio rimangono, ancora una volta, i libri di Fleres conservati nello Studio di Luigi Pirandello 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».

²⁶ U. FLERES, *L'appartamento Borgia*, «La vita italiana», 1 aprile 1897.

²⁷ L. PIRANDELLO, *Le sale Borgia*, «Rassegna Settimanale Universale», ora in ID., *Saggi e interventi*, 353-357: 355.