

Dipinti che cambiano nome

Pirandello e la cultura dell'attribuzionismo*

Antonella Sbrilli

“Anelli nell'io”
Douglas Hofstadter

Una pagina de *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello presenta una situazione dinamica che ha al centro un'opera d'arte: un dipinto rinascimentale degli Uffizi, che non viene descritto, è il motore di uno scambio di opinioni fra i due riguardanti – uno anziano e uno giovane – a proposito dell'autore del dipinto stesso. Pur non descrivendo l'opera, la pagina fa intendere gli sguardi e il dialogo dei personaggi intorno al dipinto e chiama il lettore a partecipare, a inferire, a integrare sia il dipinto sia gli sguardi: tutti elementi che rientrano nella definizione estesa di *ekphrasis*, descrizione di un'opera d'arte figurativa in un testo letterario, dispositivo di creazione di un'im-



Pirandello in un ritratto fotografico di Luigi Capuana (dall'edizione de Il fu Mattia Pascal, Giunti 1994)

* Questo testo è stato redatto in occasione del convegno *Legami e corrispondenze fra la Letteratura e le Arti* (Museo di Roma - Palazzo Braschi, febbraio 2014). Ringrazio il curatore, prof. Angelo Favaro, per il permesso di pubblicarlo in questa sede in attesa degli Atti (Sinestesie editore). Ringrazio Federica Pirani per l'invito al convegno; Marisa Volpi e Giulio Ferroni per l'incoraggiamento nella ricerca; Dina Saponaro e Lucia Torsello dell'Istituto di Studi pirandelliani di Roma per la generosa collaborazione; Manuel Barrese, Gianfranco Crupi, Matteo Piccioni per l'aiuto e lo scambio di opinioni.

magine mentale, “luogo specifico dell’incarnazione dello sguardo in letteratura”, con esiti che arrivano a coinvolgere gli aspetti “performativi” della narrazione (Cometa 2012).

La pagina è rivelatrice; un microcosmo, dove i temi pirandelliani si incontrano con quelli della cultura storico-artistica del tempo, rivelando reciproche affinità e potenziandosi a vicenda. In questo intervento, propongo un rapporto fra l’episodio museale de *Il fu Mattia Pascal* e la cultura dell’attribuzionismo, diffusa in Europa nella seconda metà dell’Ottocento e di cui Pirandello poteva essere a conoscenza grazie al suo sodalizio con il critico e storico dell’arte Ugo Fleres. La pagina del romanzo pirandelliano è messa a confronto con alcuni passi dell’edizione italiana del volume *Della pittura italiana. Studii storico-critici* di Giovanni Morelli, figura di spicco della *connoisseurship* del secondo Ottocento.

Un anello per Raffaello

Scopertosi morto per l’anagrafe e ritenuto un suicida, il protagonista del romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904), ha cambiato nome in Adriano Meis e ha ricostruito un’identità fittizia, lontano dal paese d’origine e dalla moglie. Nel capitolo XI, dal titolo *Di sera, guardando il fiume*, Meis si trova a Roma, in casa della famiglia Paleari in via Ripetta. Ha preso in affitto una stanza “alla vista del fiume” e ha cominciato a prendere confidenza con il padrone di casa Anselmo Paleari, ex funzionario di Ministero “iscritto alla scuola teosofica” e appassionato di spiritismo. Nella casa vive la figlia di questi, Adriana, il genero Terenzio Papiano, vedovo di un’altra figlia scomparsa, e un’affittuaria, la signorina Silvia Caporale, maestra di pianoforte e medium improvvisata. Nei primi giorni di residenza, Adriano Meis è riuscito a evitare domande dirette sul proprio conto, aiutato dalla discrezione naturale di Adriana e dalla vaghezza di Paleari, che vede in Meis un artista o uno studioso.

È proprio la Caporale però a metterlo in difficoltà, una sera, sul terrazzino. La domanda “È vedovo lei, scusi, signor Meis?”, posta a bruciapelo, lascia interdetto il protagonista che immediatamente nega, chiedendo il motivo del quesito (Pirandello [1904] 1994, 122). La risposta della Caporale rivela lo spirito d’osservazione delle donne, “o meglio, di certe donne”. Infatti, mentre Adriana non si è accorta di nulla, la Caporale ha notato che Meis, col pollice “si stropiccia sempre l’anulare, come chi voglia far girare un anello attorno al dito. Così...”.

È un'osservazione acuta, che costringe Meis ad ammettere di aver portato a lungo un anellino che, diventato troppo stretto, ha fatto tagliare da un orefice. Le ulteriori richieste della Caporale - e le considerazioni sulla vedovanza che ne derivano - sono interrotte da Adriana, che non vuole apparire curiosa e non pone mai domande men che discrete. L'investigatrice è la Caporale, che come Sherlock Holmes - campione del metodo indiziario basato sull'osservazione dei dettagli -, ha posto gli occhi sul gesto ripetuto del pollice destro che accarezza la base dell'anulare sinistro, prova evidente della presenza/assenza di un anello. E ha riprodotto il gesto lei stessa, per renderlo ben chiaro, imitandolo "Così...". Se la scena del terrazzino si chiude, il motivo dell'anello si ripresenta poche pagine - e pochi giorni - dopo.

È di nuovo la Caporale a tornare sulla provenienza di quell'anellino, costringendo Adriano Meis a una spiegazione. Entra in campo a questo punto la figura del nonno. Quando Mattia Pascal ha deciso di lasciarsi alle spalle la vecchia identità e di costruirne una nuova, dopo aver gettato via la fede matrimoniale, ha cominciato a osservare "minuziosamente" la "vita degli altri" per trarne dettagli da ricombinare in un passato possibile; semplificando al massimo le figure familiari, si è concentrato sulla creazione di un nonno. Questo nonno, inventato collazionando "nonnini veri", "vecchietti inseguiti e studiati un po' a Torino, un po' a Milano, un po' a Venezia, un po' a Firenze", è un amante delle arti. Invece di mandare il nipote a scuola in un corso di studi regolari, preferisce istruirlo per mezzo del Grand Tour, "con la viva conversazione e conducendomi con sé, di città in città, per musei e gallerie". E così Meis racconta di aver visitato le città italiane con quel nonno, risultante dal collage di persone incontrate davvero, fra le quali un vecchio cicerone. È lui - a detta di Meis - che gli ha regalato l'anellino. All'incredulità della Caporale, Meis propone le circostanze del dono (Pirandello [1904] 1994, 126-27):

Come vuole lei; ma guardi, io posso finanche dirle che il nonno m'aveva regalato quell'anellino a Firenze, uscendo dalla Galleria degli Uffizi, e sa perché? Perché io, che avevo allora dodici anni, avevo scambiato un *Perugino* per un *Raffaello*. Proprio così. In premio di questo sbaglio m'ebbi l'anellino, comprato in una delle bacheche a Ponte Vecchio. Il nonno infatti riteneva fermamente, non so per quali sue ragioni, che quel quadro del Perugino dovesse invece essere attribuito a Raffaello. Ecco spiegato il mistero! Capirà che tra la mano d'un giovinetto di dodici anni e questa manaccia mia, ci corre. Vede? Ora sono tutto così, come questa manaccia che non comporta anellini graziosi.

Lo scambio d'identità, il riconoscimento, la paternità, l'autografia, il legame fra vecchio e giovane: convergono in questa pagina alcuni temi basilari del romanzo, esposti attraverso un episodio risalente alla giovinezza fittizia del

protagonista e messi in scena all'interno della Galleria degli Uffizi, davanti a un quadro che non è nominato espressamente, per sé, ma che si rivela nel passaggio da un'autorialità a un'altra, nella dialettica di un'attribuzione. Ritenuto opera di un pittore - Perugino -, il dipinto è "disattribuito" dal giovanissimo protagonista e assegnato - con la soddisfatta approvazione del nonno - a Raffaello. Un percorso di sguardi va dal quadro al cartellino, dal nonno al nipote e ancora al quadro, in una situazione dinamica che prosegue fuori della Galleria, su Ponte Vecchio, dove l'occhio da conoscitore del ragazzo è premiato con l'acquisto dell'anellino, pegno di un patto fra intenditori: anello dello schermo, che copre - per giustificarsi davanti alla Caporale - la presenza di un "fu" anello nuziale.

“Sapete di chi sia quella tela?”

Si affaccia in questa pagina de *Il fu Mattia Pascal*, con una certa evidenza, un riflesso della “cultura dei conoscitori” maturata in Europa nella seconda metà del XIX secolo grazie all'attività di storici dell'arte, funzionari di museo, professori, dilettanti, conoscitori-mercanti. Una cultura che porta con sé un cambiamento nella considerazione delle opere di collezioni pubbliche e private, diffondendo la necessità di “distinguere le opere autentiche” (Benson), che va da un impegno di individuazione e tutela a una - talvolta caricaturale - smania attribuzionistica: “l'*Attribuzlerei* come l'aveva ironicamente chiamata Jakob Burckhardt” (Castelnuovo [1987] 1993, 11).



Franz von Lenbach, Ritratto di Giovanni Morelli,
1886, olio su tela, 90x125, Bergamo, Accademia
Carrara

Una figura centrale in questo panorama è quella di Giovanni Morelli (1816-1891), storico dell'arte di formazione scientifica (noto col suo pseudonimo Lermolieff) che modificò con le sue proposte di attribuzione le schede di catalogo di molte opere conservate in importanti musei d'Europa, fra cui anche gli Uffizi. Le attribuzioni di Morelli erano basate sull'osservazione di dettagli delle figure dipinte - la forma delle orecchie, del naso, delle dita (ricordiamo l'attenzione della Caporale alle dita del Meis) -, dai quali risalire all'autore, con un metodo affine a quello dell'anatomia comparata di Cuvier e dell'investigazione poliziesca. Le idee morelliane ebbero un estimatore - com'è noto da diversi studi - in Freud, che possedette l'edizione Treves 1897 del volume *Della pittura italiana* e intravide nel metodo di Morelli un'affinità con "la tecnica della psicoanalisi medica" (Ginzburg 1986, 158-165).

Del resto, il tema del riconoscimento dell'autore di un quadro, nelle sue modulazioni - dal cambio di attribuzione al disvelamento di un falso - è diffuso, fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo, anche nella narrativa. Panzeri e Bravi, nel loro volume dedicato alla figura di Giovanni Morelli, citano la novella dello scrittore francese Paul Bourget, *La dame qui a perdu son peintre* ([1907], 1910), in cui la figura del grande conoscitore è vivacemente rievocata in una "complessa vicenda di questioni di attribuzione, falsi e mercato dell'arte" (Panzeri, Bravi 1987, 12). Dal canto suo, Enrico Castelnuovo (Castelnuovo [2006] 2008, 130) commenta brani del romanzo *Rome* di Émile Zola (1896), in cui una tela - seminascosta in un palazzo di via Giulia - è riconosciuta come un Botticelli ("è un Botticelli... Guardate le mani").

In entrambi gli esempi è rilevante la cultura della *connoisseurship*, che circolava grazie alle idee di studiosi come il già nominato Morelli e come Adolfo Venturi, che Zola conobbe nel suo soggiorno romano. Silvia Urbini, nel suo recente studio su Henry Thode (Urbini 2014, v. presentazione in questo numero di Engramma) ha messo bene in luce il gradiente romanzesco di alcuni episodi della storia dell'arte di quei decenni fra Italia e Germania, in autori come Hermann Grimm, Aby Warburg, lo stesso Thode, autore di diverse *Kunstnovellen* e docente fino al 1889 presso l'Università di Bonn, dove Pirandello si sarebbe laureato nel 1891 (Rauhut 1964).

Nella pagina trapela anche la cultura artistica e storico-artistica di Luigi Pirandello, pittore (Alessio 1984; Di Lieto 2012), critico d'arte, amico e frequentatore di storici dell'arte e conoscitore egli stesso della pittura italiana del primo Rinascimento.

L'amico Fleres

Pirandello “visitava musei, chiese e pinacoteche traendone spunti e informazioni che poi utilizzava nella sua produzione letteraria”, ricorda Flavia Matitti nel suo saggio che - in occasione della mostra *Legami e corrispondenze* - riprende le fila del rapporto di Pirandello con le arti figurative (Matitti 2013, 306). Pittore e disegnatore, come la sorella Lina e come poi il figlio Fausto, Pirandello - in sintonia con il nonno finzionale di Adriano Meis - era un visitatore di musei e monumenti, un attento osservatore di opere di pittura e scultura. Compagno di visite e di discussioni artistiche è l'amico messinese Ugo Fleres (1857-1939), che Pirandello trova a Roma, quando vi si stabilisce al principio degli anni Novanta.

Publicista e scrittore, pittore, critico d'arte, viceispettore alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione e dal 1908 direttore della Galleria nazionale d'arte moderna, Ugo Fleres è una presenza importante per il versante storico-artistico di Pirandello, di cui sarà anche collega presso l'Istituto Superiore di Magistero. Fleres introduce il più giovane Pirandello nella cerchia autorevole di Luigi Capuana, accompagnandolo nella Roma delle riviste, dei circoli artistici, delle esposizioni. Insieme fondano il periodico “Ariel” (1897-98), discutendo di una poetica *sincera*, distinta sia dall'estetismo sia dal naturalismo di marca francese. La recente ricostruzione della figura di Fleres a cura di Teresa Russo apporta numerosi documenti sul rapporto fra i due



Ritratto di Ugo Fleres, documento presente nell'Archivio Bio-iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (courtesy Gnam)

siciliani (Russo 2012); e le ricerche di Dina Saponaro e Lucia Torsello mostrano la stretta collaborazione, quasi simbiotica, fra di due amici nell'ambito proprio della rivista "Ariel" (Saponaro, Torsello 2005).

Raccolti e discussi da Aurora Scotti Tosini (Scotti Tosini 1987), gli scritti di critica d'arte che Pirandello pubblica, fra il 1895 e il 1897 su varie testate come "Il Giornale di Sicilia", "La Critica", "Natura e Arte", sono anche il frutto di questo sodalizio intellettuale e amicale. La condivisione e lo scambio di temi sono evidenti: per esempio, nell'aprile del 1897 entrambi si esprimono sulla riapertura delle sale dell'Appartamento Borgia in Vaticano, Fleres con un articolo su "La Vita Italiana", Pirandello (firmando con il suo anagramma Giulian Dorpelli) con l'articolo *Le Sale Borgia* su "Rassegna Settimanale Universale". Il nipote dello scrittore, Andrea Pirandello, commenta il pezzo del nonno notando come "qui il giovane critico sfoggiava dei pareri quasi specialistici nel sostenere l'attribuzione di questa o quell'opera al Pinturicchio o alla sua scuola" (Pirandello A. 2003, 36). E in effetti Pirandello ricorre con competenza ai nomi di storici dell'arte e conoscitori come Crowe e Cavalcaselle, Schmarsow, Adolfo Venturi.

A proposito del sodalizio con Fleres, più volte ricordata è una lettera del 30 ottobre 1893 alla sorella Lina, in cui Luigi nomina i due pittori che torneranno nella pagina de *Il fu Mattia Pascal*, Perugino e Raffaello, presentati



Raffaello Sanzio e Pietro Perugino,
Trinità con sei santi benedettini in alto; altri
sei santi intorno alla nicchia in basso, affresco,
470x390, Perugia, chiesa di San Severo - foto di
Michele Brescia.

nella lettera - secondo tradizione - come il maestro e l'allievo, l'uomo e il "giovinetto". Pirandello racconta alla sorella di essere stato 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 (Marsili Antonetti 2003, 31).

Fleres, che si occupa instancabilmente di tutela e di critica, di storia e di editoria, trovando il tempo per pubblicare poesie e racconti, è per Pirandello, dalla metà degli anni Novanta, la fonte di un contatto proficuo con la storia dell'arte, attraverso escursioni e visite agli studi d'artista, discussioni su temi di arte antica e contemporanea, ad esempio l'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1895-96; è soprattutto il tramite di metodi attuali, incarnati in primo luogo nell'attività di Adolfo Venturi, attraverso il quale poteva arrivare anche a Pirandello una ragionata assimilazione delle novità attribuzionistiche proposte da Giovanni Morelli ("il fenomeno Lermolieff") e dal pupillo di questi Gustavo Frizzoni, con cui Venturi ebbe una fitta corrispondenza (Agosti 1990, 45).

Nello Studio di Luigi Pirandello di Roma, fra i libri scritti da Fleres, è conservata una raccolta di novelle che comprende *L'antiquario*, in cui si legge: "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" (Fleres, s. d., 59). Esiste dunque un episodio di attribuzionismo ne *Il fu Mattia Pascal*, come c'è una vena pirandelliana nella discussione sulla paternità dei quadri, sugli scambi di identità dei loro autori, sugli automatismi espressivi, all'interno della critica e della storia dell'arte al passaggio fra Ottocento e Novecento.

Un personaggio alla Pirandello e una situazione alla Morelli

Nato a Verona nel 1816 da una famiglia protestante, "cittadino di Bergamo per elezione" (Wind [1963, 1968] 1977, 56), formatosi in Svizzera e in Germania, scienziato, esperto di pittura, collezionista, patriota, senatore del Regno, Giovanni Morelli - negli anni Settanta dell'Ottocento - pubblica una serie di articoli sulla pittura italiana sulla "Zeitschrift für Bildende Kunst". Questi articoli sono firmati dal presunto studioso russo Ivan Ler-

molieff (anagramma slavizzato di Morelli), tradotti in tedesco da Johannes Schwarze (resa germanica del suo nome e cognome).

Tale suggestivo sdoppiamento può essere spiegato, secondo la studiosa Jaynie Anderson, con la sua formazione di stampo tedesco, che lo avrebbe portato ad adottare un alter-ego, in linea con la tradizione nordica del *Doppelgänger* (Anderson 1991, 491-578). Enrico Castelnuovo sostiene che affiancando all'enigmatico tartaro Lermolieff la figura del traduttore e nascondendosi dietro “un duplice *nom-de-plumé*”, Morelli “non si limita a sdoppiarsi” ma “si moltiplica in una sorta di giuoco degli specchi” (Castelnuovo [1987] 1993, 15). Un dispositivo di specchi che serve anche a porsi - nota ancora Castelnuovo - nella “posizione di chi non appartiene al campo, né socialmente, né culturalmente, né professionalmente”. Dissimulato dietro questo dispositivo, prima negli articoli e poi in una serie di volumi, che tra gli anni Ottanta e Novanta ebbero diverse edizioni e traduzioni, Morelli presenta le sue osservazioni, ricorrendo in alcuni punti alla forma del dialogo “socratico” (Wind) fra personaggi. Si propongono in questi scritti sorprendenti cambiamenti di attribuzione di opere assai celebri - di Raffaello, Giorgione, Dosso Dossi... - che dividono l'opinione degli esperti e rivoluzionano i cataloghi dei musei. Il cambio di attribuzione, sulla base del riconoscimento di un'identità provata dall'automatismo del tratto, è una sorta di nuovo battesimo, che Morelli suggella talvolta con una “croce battesimale” disegnata a margine dei cataloghi su cui lavora o sulla montatura del quadro. Nelle gallerie europee i quadri perdono e cercano i loro autori, cambiano nome e cognome, modificano le loro carte d'identità, costituite dal cartellino sulla cornice.

Così Mattia Pascal, che “racconta la propria vicenda quando ha perduto anche l'unica cosa certa che avesse, il nome” (Ferroni 2010, 56), si mette in cerca di un nuovo nome che si attagli non solo al suo nuovo stato *libero*, ma anche alla sua fisionomia. E quando lo trova, in treno, unendo nomi propri pronunciati da due compagni di viaggio durante una conversazione di iconografia cristiana (Sedita 1988), conclude con un assertivo: “Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato”. Battesimi, identità, nomi e carte: non va sottovalutato il fatto che nella seconda metà dell'Ottocento viene introdotto in Italia il servizio d'anagrafe e sono istituiti i “registri di popolazione”, che diffondono una cultura e una pratica della documentazione dello stato civile del singolo individuo e della famiglia.

≤Qui il pensiero va alle *Immagini* di Filostrato, un classico della retorica antica - noto nel mondo tedesco grazie alla mediazione di Goethe - in cui sessantaquattro pitture che adornavano il portico di una villa campana

sono descritte dall'autore a dei giovani ascoltatori, fra cui il figlio dell'ospite, "un bambino che poteva avere dieci anni ma era già curioso e avido di conoscenze" (Filostrato, *Eikones*, Proemio, 29-32, tr. it. cons. *Immagini* 2008, 22). Un conoscitore adulto che osserva delle opere d'arte con un giovane: l'episodio fa pensare alla scena del dodicenne Adriano Meis in compagnia del nonno in una sala degli Uffizi, secondo un topos che, *mutatis mutandis*, arriva fino alla recente *La memoria degli Uffizi* di Francesco Cataluccio, in cui lo scrittore ricorda le visite domenicali, da ragazzo, al museo con il padre (Cataluccio 2013).

Il dialogo nel libro di Morelli ha inizio sulla scale di Palazzo Pitti e concerne i temi cruciali della storia dell'arte del periodo: la polemica fra storici dell'arte e conoscitori, il metodo di riconoscimento e attribuzione, l'importanza dell'osservazione comparata e relazionale delle opere, i mutamenti del pubblico dei musei. Tornano più volte termini che indicano il battesimo dei dipinti ("Bildertaufen") ed è discusso il tema del "cartellino" - termine che compare in italiano anche nel testo tedesco - come carta d'identità, passaporto dell'opera d'arte:

[...] se tutti i quadri fossero muniti d'iscrizioni, non vi sarebbe davvero gran merito nell'essere un conoscitore. Anche qui non posso consentire - disse l'Italiano e continuò: Come nel buon tempo antico, quando erano in voga i passaporti, erano appunto i più scaltri mariuoli che sapevano procurarsi le più regolari e irreprensibili carte e con questi documenti scritti ingannare gli agenti di polizia, così furono e sono sempre gli storici dell'arte e i direttori della Gallerie menati pel naso dai documenti scritti e dai cartellini (Morelli [1897] 1991, 44).

Iniziata a Palazzo Pitti, la scena prosegue sul Ponte Vecchio e si aggiorna proprio agli Uffizi, i due luoghi richiamati da Mattia Pascal/Adriano Meis per spiegare alla signorina Caporale il motivo del suo tormentarsi il dito anulare.

Intanto si era fatto buio ed eravamo giunti al Ponte Vecchio. [...] Io ringraziai l'amabile vecchio signore delle sue buone intenzioni e della premura ch'egli si era preso nello spiegarmi tanti punti controversi della scienza dell'arte e gli domandai se non fosse disposto per avventura, ad accompagnarmi il dì seguente nelle sale degli Uffizi o del Palazzo Pitti. [...] Il mattino seguente all'ora convenuta, superata l'incomoda scala della Galleria degli Uffizi, m'incontrai nella Tribuna col mio compagno del dì prima, il quale, venendomi incontro amichevolmente, mi porse la mano, forse nella speranza di aver trovato in me un volenteroso discepolo della sua teoria artistica (Morelli [1897] 1991, 50).

Il dialogo fra i due, nel libro di Morelli, prosegue con un esercizio di riconoscimento e attribuzione che riguarda proprio delle opere di Raffaello, osservate con attenzione nei dettagli, come le orecchie e le dita delle mani.

Perugino o Raffaello?

“Avevo scambiato un Perugino per un Raffaello”. Anche questa frase de *Il fu Mattia Pascal* si colloca bene nel coevo stato degli studi sulla pittura rinascimentale. Negli anni a cavallo del IV centenario di Raffaello (1883), gli studi e le pubblicazioni si erano intensificati e fra i “raffaellisti” (Müntz, Springer, Crowe, Cavalcaselle), Giovanni Morelli ha un posto di rilievo (Ferino Pagden [1987] 1993, vol. II, 331 ss.). Un suo articolo del 1881 su un disegno preparatorio per la Madonna Terranova, apparso sempre a firma Lermolieff, ha per titolo proprio la domanda disgiuntiva *Perugino oder Raffael?* (Morelli [Lermolieff] 1881, 243-252; 273-282) e i nomi dei due artisti, di Raffaello in particolare, risuonano spesso nel volume *Della pittura italiana*, più volte citato.



Perugino oder Raffael? Titolo dell'articolo di Lermolieff/Morelli su "Zeitschrift für Bildende Kunst" 1881



Raffaello, Lo sposalizio della Vergine, 1504, Milano, Pinacoteca di Brera (part.); Perugino, Sposalizio della Vergine, 1500-1504 ca., tavola, 24x185, Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen (part.)

Anche vicino a Pirandello si parla dell'Urbinate. Ugo Fleres dedica diversi interventi a temi raffaelleschi, per esempio su "La Vita Italiana" del 1897. Nell'Archivio Fleres presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR Raccolta Fleres) si leggono le bozze dell'articolo *L'opera di Raffaello*, in cui Fleres discute dei ruoli dell'artista e del Perugino nei dipinti della cappella di San Severo a Perugia, meta del viaggio compiuto con Pirandello e ricordato da questi nella lettera alla sorella.

Insomma, i due pittori dell'Italia centrale sono ben presenti nel panorama dello scrittore e non stupisce il loro inserimento nella scena del racconto alla Caporale (per inciso, un altro pittore umbro del Rinascimento si chiama Bartolomeo Caporali). Adriano Meis deve dissimulare un anello nuziale che non ha più e – vale la pena ricordarlo qui – sia Perugino sia Raffaello hanno dipinto la scena dello Sposalizio della Vergine, al centro della quale campeggia la mano che riceve l'anello nell'anulare.

L'identificazione del dipinto su cui il dodicenne Adriano Meis e il nonno si confrontano nella sala degli Uffizi è oggetto di diverse ipotesi. Antonio Sichera nel suo *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello* (Sichera 2005, 202 ss.) passa in rassegna le opere del Perugino conservate agli Uffizi (e in altri musei) che abbiano sollevato problemi di attribuzione e si sofferma – seguendo il filo della sua interpretazione – sulla figura della Maddalena,



Perugino, Ritratto di giovinetto, tavola, 37x26, 1485-90, Firenze, Uffizi

poiché la scena dell'anello segue l'episodio di coraggio con cui Meis soccorre una prostituta dall'aggressione di quattro "mascalzoni" a Tordinona.

Fra i dipinti nominati da Sichera c'è anche il *Busto di giovane (Ritratto di giovinetto)*, un olio su tavola del 1480/1495, 37 x 26 cm. Arrivato agli Uffizi nel 1800, viene inserito nei cataloghi come opera di Lorenzo di Credi e ritenuto un ritratto di Alessandro Braccesi, segretario della Signoria, identificazione poi respinta proprio per il fatto che il ragazzo raffigurato è troppo giovane per ricoprire tale carica (Scarpellini 1984, 89, n. 64, fig. 104). La scheda degli Uffizi lo descrive così: "Tradizionalmente ritenuta opera o di Lorenzo di Credi o del Viti o del Francia o di Raffaello. Fu il Morelli per primo a riferirla al Perugino, tesi sostenuta anche dalla critica successiva, seppure con qualche eccezione". Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana* ne descrive con sottigliezza i lineamenti e sottolinea "la gentile malinconia propria a quel grazioso adolescente" (Venturi 1913, 492).

Anche se non è certo facile identificare con esattezza il quadro immaginato da Pirandello (e sarebbe necessario verificare un eventuale visita dello scrittore al museo e lo stato delle sale in quell'occasione), viene da pensare, per simmetria, allo sguardo dell'adolescente Adriano Meis agli Uffizi con il nonno, alla sua mano giovane ancora in grado di portare "anellini graziosi". L'importuna perspicacia che Pirandello assegna alla Caporale, con l'osservazione del piccolo gesto inconsapevole delle mani di Adriano Meis, attiva un percorso che tocca tanti luoghi de *Il fu Mattia Pascal*: l'identità e le sue carte, la fisionomia e i suoi connotati, il nome come destino, la firma, il battesimo e il matrimonio, l'assenza e la sostituzione. L'anello matrimoniale



Due fotogrammi della scena della seduta spiritica nel film *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier, 1925

– protagonista, come ricordato sopra, di dipinti celeberrimi di Perugino e Raffaello – è sostituito da un piccolo anello, premio per un adolescente che sa riconoscere e distinguere la fisionomia di un Perugino da quella di un Raffaello a dispetto del nome scritto sul cartellino.

Un'ultima osservazione sulle mani: nel film del regista francese Marcel L'Herbier, *Feu Mathias Pascal* del 1925 (Budor 2004), la scena degli Uffizi non è riportata, ma l'episodio della seduta spiritica in casa Paleari si sofferma in modo sorprendente sulle mani; il cerchio di mani dei partecipanti, ripreso dall'alto, appare come una sorta di anello; e poi le mani di Adriano e Adriana, con le dita di lui che dialogano con quelle della donna, inarcandosi in alfabeti e coreografie tattili di profonda e miniaturizzata espressività. Sull'anulare della mano sinistra dell'attore Ivan Mosjoukine si vede un anello.

ENGLISH ABSTRACT

In the novel *The Late Mattia Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) by Luigi Pirandello, the protagonist, after escaping from his town and family, discovers that he has been by mistake declared dead. Blessed with the sudden chance to start a completely new life, he has assumed a new name (Adriano Meis) and settled down in Rome. A guest in the house where he lives notices that he frequently touches his annular finger, as if he had a wedding ring: having to face her curiosity, Mattia Pascal/Adriano Meis invents an explanation. When he was twelve years old, he had visited Uffizi Gallery in Florence with his grandfather, an art expert. Looking at a Renaissance painting, the young boy had proposed that the author were not Perugino, as the label declared, but Raphael. Approving his "attribution", the grandfather had rewarded him with a little ring, bought on one of the Ponte Vecchio shops. The essay *Paintings that change their names* proposes to connect this episode with the connoisseurship culture, diffused in Europe in the second half of 19th Century, and based on close observation of paintings' details, such as noses, nails, fingers shapes, as involuntary marks and clues of artistic identity. One of the most important exponent of this method was Giovanni Morelli, whose new attributions of artworks changed the state of the art of European museums' catalogues. The scene in *The Late Mattia Pascal* is compared with the first pages of art historian Giovanni Morelli volume on Italian Painting (a copy of it was in the library of Sigmund Freud), where an old Italian gentleman explains paintings to young visitors in Florence museums (a topos in the *ekphrasis* tradition since Filostrato) inviting to observe signs of the individual style of each painter. The connection is supported by the fact that Pirandello himself had been a painter, an art critic and an art historian, a close friend of Ugo Fleres (director of the National Gallery of Modern Art in Rome since 1908). Very interested in Renaissance painting, he had visited Perugia, observing Perugino and Raphael style. Attribution and change of identity, anagraphical documents, signature, baptism, close observation of details: these features are present both in Pirandello's masterpiece as in art history of the period, suggesting affinity, relationship, a shape of time.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agosti 1990

G. Agosti, a c. di, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1876-1908*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa MCMXC

Alessio 1984

A. Alessio, *Pirandello pittore*, Edizioni del Centro nazionale di Studi pirandelliani, Agrigento 1984

Anderson 1991

J. Anderson, *Dietro lo pseudonimo*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma (1897)*, edizione a c. di J. Anderson, Adelphi, Milano 1991

BNCR Raccolta Fleres

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Raccolta Fleres, A. R. C. 10 D 3

Budor 2004

D. Budor, *Mattia Pascal tra parola e immagine. Dal romanzo di Pirandello a Dylan Dog*, Carocci, Roma 2004

Castelnuovo [1987] 1993

E. Castelnuovo, *Relazione introduttiva al Convegno Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Bergamo, 4-7 giugno 1987, a c. di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, con il coordinamento di M. Dalai Emiliani, P. Lubrina, Bergamo 1993, vol. I

Castelnuovo [2006] 2008

E. Castelnuovo, *Adolfo Venturi e la Francia agli inizi del XX secolo*, in *Atti del Convegno Adolfo Venturi e la Storia dell'arte, oggi*, a c. di M. D'Onofrio, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, Francesco Cosimo Panini editore, Modena 2008

Cataluccio 2013

F. M. Cataluccio, *La memoria degli Uffizi*, Sellerio, Palermo 2013

Cometa 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012

Di Lieto 2012

C. Di Lieto, *Luigi Pirandello pittore*, Marsilio, Venezia 2012

Ferino Pagden [1987] 1993

S. Ferino Pagden, *Raffaello come test-case della validità del metodo morelliano*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Bergamo, 4-7 giugno 1987, a c. di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, con il coordinamento di M. Dalai Emiliani, P. Lubrina, Bergamo 1993

Ferroni 2010

G. Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010

Fleres s. d.

U. Fleres, *Varia. Novelle*, Biblioteca del "Folchetto", Enrico Voghera Tipografo delle LL. MM. il Re e la Regina, Roma s. d.

Ginzburg 1986

C. Ginzburg, *Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986

Immagini 2008

Filostrato, *Immagini*, a c. di A. Carbone, con un saggio di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008

Marsili Antonetti 2003

R. Marsili Antonetti, *I Pirandello e la pittura*, in Catalogo della mostra *I Pirandello ritornano al Caos: la pittura passione artistica della famiglia*, a c. di A. Perniciaro, F. Capobianco, C. A. Iacono, Biblioteca-Museo Luigi Pirandello, Agrigento 2003

Matitti 2013

F. Matitti, *Luigi Pirandello e le arti figurative*, in Catalogo della mostra *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, a c. di F. Pirani, G. Raimondi, Roma, Galleria d'arte moderna di Roma Capitale, 28 febbraio-29 settembre 2013, catalogo Palombi, Roma 2013

Mattia Pascal 2007

Catalogo mostra *Il fu Mattia Pascal: il primo centenario 1904-2004*, a c. di C. Carbone et al., Palermo 2007

Morelli (Lermolieff) 1881

Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr von Ivan Lermolieff, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", XVI, 1881

Morelli [1897] 1991

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma* [1897], ed. a c. di J. Anderson, Adelphi, Milano 1991

Panzeri, Bravi 1987

M. Panzeri, G. O. Bravi, a c. di, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Materiali di ricerca*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo 1987

Pirani, Raimondi 2013

Catalogo della mostra *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, a c. di F. Pirani, G. Raimondi, Roma, Galleria d'arte moderna di Roma Capitale, 28 febbraio-29 settembre 2013, catalogo Palombi, Roma 2013

Pirandello A. 2003

A. Pirandello, *Oltretutto nonno era pittore...*, in Catalogo della mostra *I Pirandello ritornano al Caos: la pittura passione artistica della famiglia*, a c. di A. Perniciaro, F. Capobianco, C. A. Iacono, Biblioteca-Museo Luigi Pirandello, Agrigento 2003

Pirandello [1904] 1994,

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, [1904], ed. a c. di N. Gazich, Giunti, Firenze 1994

Rauhut 1964

F. Rauhut, *Der junge Pirandello*, Beck, München 1964

Russo 2012

T. Russo, *Ugo Fleres: gli scritti d'arte, tra edito e inedito*, Maimone, Catania 2012

Saponaro, Torsello 2005

D. Saponaro, L. Torsello, *Su alcuni periodici rari e preziosi della Raccolta Ugo Fleres*, Quaderni Biblioteca Nazionale Centrale Roma, Roma 2005

Scarpellini 1984

P. Scarpellini, *Perugino*, Electa, Milano 1984

Scotti Tosini 1987

L. Pirandello, *Scritti di arte figurativa 1895-1897*, raccolti e annotati da Aurora Scotti Tosini, "I Quaderni di Palazzo Sormani, 11", Biblioteca Comunale, Milano 1987

Sedita 1988

L. Sedita, *Il personaggio risorto*, in *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988

Sichera 2005

A. Sichera, *Ecce homo!: nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze 2005

Urbini 2014

S. Urbini, *Somnii explanatio. Novelle sull'arte italiana di Henry Thode*, Viella, Roma 2014

Venturi 1913

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. Pittura del Quattrocento*, VII, parte II, Hoepli 1913

Wind [1963, 1968] 1977

E. Wind, *Critica del conoscitore d'arte*, in *Arte e anarchia* [1963], tr. it. R. Wilcock, Adelphi, Milano 1968 (ed. cons. Mondadori 1977)