

Tendenze simili tra il pensiero estetico di Pirandello, Klee e Boccioni

KLÁRA MADARÁSZ

Prima di tutto bisogna affermare che tra Pirandello e certe aspirazioni avanguardistiche non si trovano relazioni nel senso di contatto concreto, per due ragioni. In primo luogo, perché le varie scuole dell'avanguardia novecentesca hanno formulato le proprie teorie poetiche-estetiche dopo il 1908, quando Pirandello aveva già scritto quei saggi, articoli, scritti minori, che possiamo considerare come fondamenti della sua teoria estetica. Inoltre, perché sappiamo che Pirandello rifiutava ogni «ismo», quale naturalismo, verismo, simbolismo, idealismo, socialismo, anzi, anche il sincerismo, attribuitogli da Tommaso Gnoli come suo ismo personale¹. Aveva un'opinione negativa di ogni ciarlataneria artistica, di ogni novità che cerca di ingannare, di mistificare il pubblico.

(Mi riferisco ai vari scritti, p. es. *A Eccessi, a Il momento*², alla *Sincerità e arte*³, alla *Sincerità*⁴)

Ne *Il neo-idealismo* per esempio afferma:

Ma già, nella confusione, ogni vessica è buona, anche le vecchie e incartapecorite, purché facciano rumore e stordiscano in prima un po'. E infatti i combattitori sù lodati sono andati a scovare da per tutto, nella soffitta e nel tetto morto della nostra storia letteraria: le hanno spolverate, rabberciate, vi hanno appiccato sul vecchio un nuovo cartellino con uno dei tanti motti in *ismo*, ed ora, botto botto, se la danno in testa.⁵ /.../ E badate: questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura sanno benissimo, meglio di voi e di me, che il simbolo si rivela e s'impone per virtù intrinseca, sostanziale e congenita della concezione, e non per la estrinseca e apparente della forma e della volontà dell'artista; ma buon Dio, se mostrassero di saper questo, e allora in che consisterebbe la loro novità? Addio lettere maiuscole, addio frasi in corsivo, addio *suggestive* parentesi, addio smorfie tipografiche! Perché son tutte così, su per giù, le loro novità.

Avevamo infatti bisogno di sentircelo dir proprio da loro che ognuno, il quale voglia mettersi a scrivere, deve innanzi tutto imparare a scrivere e ogni opera d'arte deve avere in fondo un concetto informatore, un'idea madre. Belle e grandi novità, come ognuno vede! Se non che, come il pittore con l'impasto combina e non mostra su la tela i colori primi disposti su la tavolozza, così lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l'idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi, che allora soltanto possono diventar tipi immortali. Ebbene, no: bisogna far diversamente pur di fare una novità, bisogna ricorrere ai colpi di vessiche!

Per le quali, come ho detto in principio, la migliore arma è lo spillo.⁶

Tale rifiuto si nutre della sua concezione dell'arte che può essere considerata discendente, partendo dall'arte greca, dal quella di Kant, Goethe e per certi versi di Hegel, anche se la teoria di Pirandello è una variante modernizzata di esse, che assorbì anche idee neoplatoniche, spiritualistiche e psicologiche presenti all'epoca, e infine integrò tutto ciò in una teoria moderna e di inclinazione psicologica.

attualmente insegna Letteratura del Seicento e del Settecento, la Metodologia di insegnamento della lingua italiana ed inoltre tiene corsi di specializzazione su Pirandello e sull'analisi testuale dei testi letterari del Novecento, presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Istituto Superiore di Pedagogia *Juhász Gyula* di Szeged. È autrice tra l'altro di vari materiali didattici sia per l'insegnamento della lingua nell'età precoce, sia per la formazione della capacità analitica rispetto ai testi letterari. (*Apropo. Novellák nagyító alatt.*) I suoi interessi sono rivolti alla teoria estetica, specialmente quella di Pirandello, su tale tema ha scritto anche la sua tesi di dottorato (PhD).

Perché il pessimismo umoristico ha spesso, se non sempre, questo di particolare: una sua speciale pietà, la quale si esorta appunto in quei casi, in quei sentimenti, in quegli umori, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'ironia e l'umorista, il quale ^{più} è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quanto è sincero in quella pietà. Se così non fosse, si avrebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia, ^{che si trova in una certa} ~~non più questo ob-~~ ~~iettivo goliardico formale, se un~~ ~~uomo sotto un vero umorista~~ ~~impugnamento~~ ~~retorico.~~ ^{una filosofia, e} ^{la tolleranza} ^{più determinatamente, mettiamo tolleranza.} ^{fine} ^o ^{tal} ^{punto} ^{da} ^{non} ^{sapere} ^{più} ^{da} ^{que-}

Foglietto manoscritto autografo del saggio *l'umorismo*.
(Roma, Istituto di Studi Pirandelliani).

D'altronde, studiando il pensiero di Pirandello, si rivela che non si può negare la presenza di una problematica speciale: il problema estetico del primo Novecento. Esso viene percepito da ogni artista dell'epoca, e ognuno cerca di creare la propria soluzione, sia in teoria sia in pratica. Se esiste dunque una relazione, e in questo senso esiste, tra le teorie di Pirandello e dell'avanguardia questa riguarda solamente un'affinità spirituale-intellettuale. Non possiamo parlare né di contatti personali né di nessun altro contatto diretto, almeno a livello teorico.



Boccioni, Autoritratto, disegno a penna e tempera, datato 1907, Torino, Collezione Paolucci

Affrontiamo per primo il possibile avanguardismo della teoria dell'umorismo pirandelliano. Pirandello non riconosce la «novità» dell'umorismo, nelle ripetute definizioni di esso insiste sulla sua essenziale qualità d'arte, che è sempre esistita, intesa secondo la sua interpretazione classica e concedendogli solamente una speciale qualità di espressione, nient'altro. Afferma solo che l'umorismo è un'arte *diversa* o, per meglio dire, una qualità diversa dell'espressione, cioè arte che differisce per pochi particolari dall'arte in genere.

A nostro avviso invece si possono trovare alcuni aspetti, in base ai quali è possibile esaminare la parentela dell'umorismo con l'avanguardia.

Il primo aspetto sarebbe l'apparizione della natura paradossale della rappresentazione artistica nell'umorismo: anche nell'avanguardia si esprime una certa rinuncia alla possibilità della rappresentazione artistica tradizionale.

Il secondo aspetto potrebbe essere che anche sul piano delle aspirazioni dell'avanguardismo c'è la rappresentazione della mutata relazione tra l'uomo e il mondo.

Considerando poi, come terzo aspetto, l'umorismo come espressione poetica della crisi conoscitiva avvenuta nell'epoca di transizione, questo potrebbe sembrare l'avanguardia segreto di Pirandello, ma inteso non in senso solito, cioè non come una proposta per risolvere il problema estetico, piuttosto come *rappresentazione sensibile del problema stesso*. L'umorismo non *vuole* – come gli ismi in generale – apparire come risposta al problema dell'arte, non si presenta come arte vera, ritrovata, non offre un programma poetico o militante.

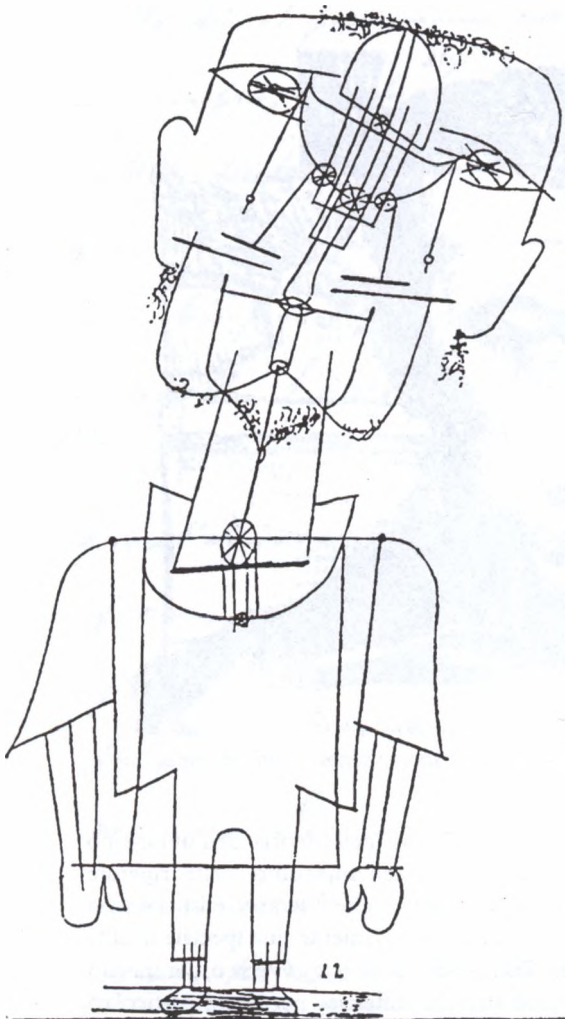
C'è da affermare che l'estetica dell'umorismo può essere paragonata a quella dell'avanguardia solamente nel momento della ricerca; la soluzione non è avanguardistica, in quanto l'umorismo non suggerisce tecniche. Solo la dettagliata analisi dei costituenti contenutistici nel processo della definizione dell'umorismo ricorda lo stile e la prospettiva dei manifesti e delle poetiche avanguardistiche. Ma bisogna ricordare che la formulazione teorica dell'umorismo negli scritti di Pirandello nacque anni prima di quelle dell'avanguardia.

Cioè l'umorismo come teoria non può essere considerata avanguardistica. Ma, a mio avviso, l'umorismo, anche come arte, differisce dall'arte dell'avanguardia perché quest'ultima spesso rinuncia, se non rompe apertamente, a tutti i legami con l'arte tradizionale, arrivando a volte persino a superare il rapporto estetico con il mondo, sostituendolo con un rapporto quasi scientifico rappresentato sensibilmente. L'umorismo, a nostro avviso, non arriva mai fino a questo punto.

Ma non vorrei occuparmi questa volta della speciale problematica dell'umorismo, piuttosto cercherei di stabilire alcuni altri aspetti comuni tra la concezione dell'arte di Pirandello e quella di Boccioni e di Klee. Dopo le mie premesse può sembrare strana

questa proposta. Ma attenendoci all'ipotesi dell'affinità spirituale-intellettuale, ci si offrono alcuni testi e pensieri a confronto.

Prima vorrei esaminare alcuni pensieri comuni tra il futurismo e Pirandello: si tratta della ricerca condotta sulla possibilità di esprimere nell'arte il moto, il costante moto della vita, quello degli oggetti.



*"Primo disegno per un Fantasma geniale".
Autoritratto di Paul Klee. Disegno a Penna. 1922.
California. The Pasadena Art Institute.*

La poetica delle arti figurative del Futurismo si trova più dettagliatamente espressa nel volume antologico di Umberto Boccioni.⁷ Questa poetica si presentò già articolata nel 1910, nel manifesto dei pittori futuristi e anche nel manifesto tecnico della pittura futurista.

La fonte comune di Pirandello e di Boccioni è Bergson, il concetto bergsoniano della *durée*, della durata.⁸ La durata è un tipo particolare di movimento, assolutamente diverso dal movimento fisico. È l'*élan vital*, lo slancio vitale, una durata senza materia, che si può conoscere, afferrare solamente con l'unico organo autentico della conoscenza, con l'intuizione. L'intuizione è capace di entrare nell'oggetto immediatamente e afferrare l'essenza dell'oggetto, mentre con quest'atto conoscitivo proietta anche la propria soggettività nell'oggetto.

Secondo De Micheli il concetto bergsoniano di intuizione non per caso aveva influenza maggiore sui futuristi rispetto a quello di Croce, l'intuizione poetica.⁹ Ad ogni modo, l'intuizione fu una categoria centrale delle teorie estetiche del tempo¹⁰.

Il bergsonismo di Boccioni oltrepassa la semplice analogia. Prende da Bergson una serie di tesi fondamentali, come per esempio la tesi della durata, la tesi dell'intuizione, dove l'intuizione viene concepita come unica possibilità di intendere la realtà esistente nella complessità dei movimenti, e la tesi della realtà intesa come trasformazione o sviluppo. Per Boccioni il problema fu la percezione e l'espressione della realtà nella sua totalità, nel suo continuo movimento e nella sua molteplicità uniforme, cioè nella sua conformità alla vita, quando non si trattava solamente di una cognizione statica, contemplativa, astratta o intellettuale, ma di una conoscenza che si poteva ottenere attraverso il metodo intuitivo. Questo metodo prevede l'immedesimarsi con l'oggetto, quando l'artista vive la vita, il movimento continuo, il trasformarsi dell'oggetto da dentro, ed attraverso questa via ottiene la conoscenza. Secondo Boccioni il quadro per un artista futurista è la vita, concepita nell'oggetto rappresentato nelle sue trasformazioni, percepita da dentro e non da fuori. Della rappresentazione dell'oggetto Boccioni dice che vivendo l'oggetto da dentro possiamo dargli le sue dimensioni, la sua forza, la sua espressività, che poi creeranno nello stesso tempo anche il suo contatto con l'ambiente.¹¹ Secondo Boccioni l'ispirazione artistica è un'attività per cui l'artista s'immerge nell'oggetto e vive il suo movimento particolare.

Siamo quindi arrivati a Pirandello. L'artista che crea il suo oggetto, la sua figura secondo i loro movimenti, secondo il libero movimento della loro passione, sospendendo la propria volontà, i propri sentimenti e pensieri, insomma il proprio *Io*, l'artista che presta quasi la propria psiche alle sue figure, perché queste possano ottenere attraverso lui la loro esistenza spontanea e autonoma. questa è la visione di Pirandello.¹²

Si potrebbero citare brani di diverse opere per illustrare la teoria estetica di Pirandello, sulla possibilità della rappresentazione artistica della realtà, sulla libertà della creazione artistica, sulla nascita dell'opera d'arte, sul modo d'essere del fatto estetico, ma ora ci limitiamo solo a uno:

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, conaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che *nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole*. Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte

è questo: un'immagine (cioè quella specie di essere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) *un'immagine, che tende a divenire* - come abbiamo detto - *il movimento che la effettui, la renda reale*, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere.¹³ /.../ «Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi esiste per sé e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in sé stesso; vedendolo come esso si vede, sentendolo com'esso si sente.¹⁴

Per quanto concerne la relazione tra l'impressione e la forma, Boccioni la concepisce quasi come relazione tra apparenza e conoscenza. L'impressione vivrà nella durata, nell'unica forma del suo svolgimento. L'impressione in tal modo non sarà l'eliminazione dell'oggetto catturato dalla riproduzione più o meno riuscita, ma è l'oggetto stesso, nella complessità della percezione (apparenza) e struttura (conoscenza) di esso.¹⁵

Questo significa che Boccioni - come anche i cubisti - vuole rappresentare con *l'impressione* ricevuta nell'atto della percezione dell'oggetto ma nello stesso momento anche la *conoscenza* essenziale di esso. Impresione e sostanza, apparenza e conoscenza nello stesso atto della rappresentazione, nella stessa opera, in un insieme. Questo significa volere l'impossibile.

Tale problema si presenta anche per Pirandello: da una parte lo troviamo nella concezione dell'umorismo dove certi elementi fanno ricordare il problema espresso dai futuristi e anche dai cubisti; dall'altra, lo troviamo riconosciuto e formulato nel contrasto tra il movimento continuo della Vita e la Forma artistica come qualcosa che fissa per sempre l'idea dell'artista in una costruzione illusoria.

In quanto all'umorismo, al suo avanguardismo segreto, Pirandello cerca di risolvere il problema dell'essenza e apparenza suggerendo, ma non dimostrando, l'affermazione che l'umorismo, come in uno specchio, è capace di riflettere nel caso particolare (unico, cioè nell'apparenza) cose grandi, cioè verità fondamentali. Ciò diventa possibile per via della rappresentazione della realtà nuda, nella sua verità particolare, senza creare le costruzioni illusorie (interpretative) dell'arte in genere. Dato che Pirandello non dava mai una formulazione esplicita a questo problema trattando dell'umorismo, anzi, lo evitava e insisteva sul carattere dell'umorismo simile a quello dell'arte in genere, tranne alcuni particolari, possiamo affermare che esiste una contraddizione nella concezione di Pirandello, forse appunto perché non voleva guastare la propria concezione artistica fondamentalmente tradizionale.

Più seriamente dell'umorismo affronta il problema riguardante il contrasto tra la Vita e le Forme.¹⁶ Questo è il problema che il prodigio dell'arte è capace di risolvere, appunto nel mistero dell'arte. Afferrare tale mistero fu lo scopo principale degli sforzi estetici di Pirandello; e come abbiamo accennato sopra, un elemento di questa teoria si esprime nel concetto della nascita dell'opera d'arte come opera autonoma, libera creazione della fantasia dell'autore, che viene diretta dalla natura propria dell'oggetto. L'oggetto è capace di vivere nella mente dell'autore come se visse nella propria realtà, perché l'autore s'immedesima con esso, s'immerge nell'oggetto prestandogli quasi la propria psiche perché quello ottenga la sua forma artistica.

L'idea dell'intellezione della realtà per via dell'immedesimarsi con essa, cioè per via dell'intuizione e, di conseguenza, la concezione della rappresentazione artistica come un processo che parte da dentro, dall'interno dell'artista invece della contemplazione esteriore, dunque, è presente oltre che nei cubisti anche nei futuristi e, come vedremo, anche negli espressionisti.

Il gruppo «Il cavaliere azzurro» (Der blaue Reiter) fu un gruppo espressionistico che operò dal 1911 al 1914. Le righe di presentazione erano scritte da Kandinsky. Ai fini del nostro discorso sono da rilevare i pensieri di Franz Marc e soprattutto di Paul Klee.

Marc scrive che ogni cosa ha il suo involucro e il suo nocciolo, la sua apparizione e la sua sostanza, la sua maschera e la sua verità. Se conosciamo solo l'involucro al posto dell'essenza, se la maschera delle cose ci acceca fino a tal punto che diventa impossibile trovare la verità - come vogliamo arrivare allora alla cognizione interna delle cose? Marc si chiede che cosa si aspetta «dall'arte astratta», e risponde che l'arte astratta deve cercare di far parlare il mondo stesso e non la nostra anima eccitata dalla qualità delle cose. Dice che sappiamo da mille anni che le cose saranno tanto più mute, quanto più ci metteremo davanti lo specchio che riflette la loro superficie. La superficie non è mai interessante, bisogna eliminarla del tutto dalla nostra anima. Bisogna immaginare che nemmeno noi, nemmeno il nostro concetto di vita esista, e il mondo *resti nella sua vera forma* e noi, artisti, intuiamo questa forma.¹⁷

Anche Pirandello voleva evocare la figura viva, l'oggetto vivo e non la rappresentazione del concetto dello scrittore. Nemmeno lui pensava che la comprensione della superficie delle cose sia capace di porci davanti l'oggetto stesso. Dunque Pirandello non negava la necessità di una selezione, però la selezione non doveva essere fatta volontariamente dallo scrittore, ma doveva essere diretta dalla natura propria dell'oggetto. In tale processo artistico l'artista ha funzione di mediatore, e alla fine del processo l'oggetto stesso ci si presenterà davanti vivo e autonomo. È da notare che questa forma, quella vera, che non è quella esteriore, nella concezione di Pirandello non *resta* ma *si crea*, attraverso l'artista, mossa dalla propria energia interiore e tesa a realizzare sé stessa come forma. Ciò significa che Pirandello riconosce che il mondo non ha una *vera forma* senza l'intelligenza dell'uomo, e perciò l'artista, nel momento di conoscere il mondo, lo *crea* anche.

Vorrei ora dar risalto ad alcuni pensieri di Paul Klee.

Secondo Klee l'artista è una specie di *medium*. Il suo compito è di inserirsi tra le forze della natura in tal modo che la natura attraverso di lui possa creare nuovi fenomeni, nuove realtà, nuovi mondi. Egli usa la seguente metafora per chiarire la relazione tra natura e artista:

Permettetemi di usare un'immagine, quella dell'albero. L'artista s'interessa di tutto il mondo complesso, in qualche modo s'orienta in esso, e, se possiamo credergli, abbastanza bene. Se è così, può trovare l'ordine dei fenomeni e delle esperienze. Un ordine multiplo, una conoscenza della vita e della natura che vorrei paragonare alle radici di un albero. L'umore che imbeve l'artista e la sua vista, arriva all'artista dalle radici. L'artista è il tronco. La forza dell'afflusso dell'umore vitale lo trasforma, lo fa crescere e nella creazione lo regge, secondo la sua visione, quel tronco. Come le foglie dell'albero si spandono nello spazio e nel tempo in ogni direzione, così succede anche nell'opera d'arte. Nessuno può aspettare che l'albero forgi la sua ramatura, la sua fronde alla forma delle sue radici. S'intende facilmente che non può esistere tale relazione unificante tra le parti inferiori e quelle superiori: le diverse funzioni che operano nei vari campi, devono creare per forza forme diverse. È ingiusto appunto per

questo contestare il diritto dell'artista di allontanarsi dal suo modello e di creare. Con zelo particolare si suole aggiungere che l'artista è impotente e che coscientemente falsifica. In realtà l'artista, dato che fa la parte del tronco, non può agire diversamente: deve raccogliere tutto ciò che arriva dalle profondità e trasmetterlo verso su. Così non serve, nemmeno dirige, semplicemente trasmette.¹⁸

Il processo creativo illuminato dall'immagine di Klee è quasi identico al concetto di Pirandello relativo al processo creativo. La *curiosità* dell'artista di Klee può essere paragonata all'apertura e alla spregiudicatezza, cioè alla *sincerità* dell'artista di Pirandello, il quale s'apre verso il mondo. L'*orientamento* può essere interpretato in chiave pirandelliana come atto di trasformazione della realtà effettiva, che è stata condotta attraverso l'interno dell'artista, e che può essere nominato il necessario trasporto (della realtà effettiva) alla dimensione umana. Le radici significano la scienza poetica dell'artista, quella scienza invisibile che dirige tutto il processo creativo. La scienza poetica in Pirandello è la base della logica poetica, che non è altro, in fondo, che la tecnica artistica, il libero movimento della passione, capace di effettuare l'opera artistica fuori dell'artista, creando una forma concreta e sensibile. La logica poetica funziona secondo le proprie leggi, usando l'intelletto e i sentimenti dell'artista come mediatori e, si può dire, creando la propria forma con un movimento proprio, atto ad effettuare se stesso come forma autonoma, fuori dell'artista. Questa forma artistica sarebbe dunque la ramificazione dell'albero. L'artista non è padrone del mondo creato da lui, ne fa soltanto parte. Inoltre Klee dice che il mondo che si rivela nell'attuale forma, non è l'unico mondo esistente, e che l'arte è l'immagine allegorica della Creazione.¹⁹ Soltanto l'attività poetica è capace di filtrare, purgare, rendere prezioso, salvare dall'attuale stato il mondo concepito naturalisticamente, senza annullarlo.

Nella teoria di Pirandello questa purificazione avviene nel processo creativo, durante la trasformazione della realtà, mentre l'artista la concentra, la idealizza e crea la forma. Si tratta della relazione tra la realtà effettiva e quella artistica. La realtà artistica che è la creazione dell'artista, nasce nella realtà interna che a sua volta ha origine nella realtà effettiva. Realtà artistica e interna – ambedue sono interpretazioni che rendono intelligibile e intelligente il mondo (la realtà effettiva) mentre lo purificano dalle eventualità quotidiane.

Ci sono anche differenze tra la visione di Klee e quella di Pirandello, oltre le similitudini. Una di queste è il discorso sull'ordine, essenza o esistenza ideale. Pirandello non credeva che l'essenza o l'ordine fosse dentro l'oggetto, almeno non nel senso di un'esistenza ugualmente percepibile per ognuno. Le poetiche del cubismo, del futurismo e talvolta dell'espressionismo suppongono l'esistenza di un'essenza ideale, ma stabile, che l'artista intuisce e, in modi diversi, con tecniche diverse, rappresenta. Gli avanguardisti mostrano il loro oggetto o analizzandolo con tutti i suoi particolari per poi sintetizzarlo in una costruzione che esprime la sostanzialità dell'oggetto, o proiettando il moto dell'oggetto nello spazio per rappresentare la sua esistenza multiforme, mutevole anche nel tempo. Secondo Pirandello l'artista non fa semplicemente sciogliere la sua materia, ma la *crea*, secondo leggi particolari. Queste leggi limitano solo l'artista, appunto perché l'opera d'arte possa nascere libera e autonoma.

Klee, nella sua metafora permette l'allontanamento dalla realtà effettiva in relazione alla creazione artistica, e non nel senso dell'intuizione di un'essenza ideale, perché, come dice, non è possibile che le radici e le fronde di un albero abbiano la stessa forma. Però mantiene la sostanziale unità dell'albero, perché l'albero si nutre attra-

verso le radici, e su di esse si appoggia: le radici hanno una grande importanza nella vita dell'albero, esse gli danno la vita.

Se Klee avesse aggiunto che il tronco dell'albero - cioè l'artista - ha una coscienza riflessiva, che deve affrontare nell'atto della rappresentazione, allora si potrebbe dire che anche Pirandello avrebbe potuto creare quest'immagine sensibile e sensazionale dell'albero.

- 1 cfr. Tommaso Gnoli: «Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e C.», *Leonardo*, Firenze, marzo 1935. citato da Alfredo Barbina: *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*. Roma, Bulzoni Editore, 1984. Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7. p. 10-14.
- 2 cfr. Pirandello: *Tutte le opere*. Vol. VI. *Saggi, poesie, scritti vari*. Milano, Mondadori, 1960. p. 906-921. (d'ora in poi: *Saggi*)
- 3 in: *Marzocco*, 7. marzo 1897.
- 4 in: *Ariel*, 24 aprile 1898.
- 5 cfr. «Il neo-idealismo», in *Saggi*, p. 913-914.
- 6 in *Saggi*, p. 921.
- 7 Umberto Boccioni: *Pittura, scultura futurista*. Milano, Poesia, 1914. Citato da Mario De Micheli: *Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata*, Budapest, 1978. 3. kiad. p. 231-244.
- 8 cfr. Claudio Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970. p. 125.
- 9 Pirandello rifiutava il concetto crociano dell'intuizione; secondo Croce l'intuizione e l'espressione sono in fondo la stessa cosa; invece per Pirandello nell'arte non può essere irrilevante l'espressione, essendo quella l'essenza della creazione artistica. Secondo Pirandello l'arte è creazione di forma *concreta*, cioè espressione, non soltanto la mera intuizione di questa forma.
- 10 cfr. anche la teoria dell'*Einfühlung* trattata per primo da Theodor Vischer, nella sua *Estetica*, poi da Theodor Lipps nella sua *Estetica (Aesthetik)*, 1903, 1906), e da Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. La parola *Einfühlung* è creazione di Robert Vischer, figlio di Theodor V.
- 11 cfr. De Micheli, op. cit. p. 233-234.
- 12 cfr. Pirandello: «L'azione parlata», in: *Marzocco*, 7 maggio 1899.; Pirandello: «Scienza e critica estetica», in: *Marzocco*, 1 luglio 1900.; e Pirandello: «Illustratori, attori e traduttori», in *Nuova Antologia*, 16. gennaio, 1908; «Il fatto estetico», in: *Aprutium*, aprile-maggio 1914.; «Teatro e letteratura», in: *Messaggero della domenica*, 30. luglio 1918.
- 13 vedi in «Illustratori, attori e traduttori», in Pirandello: *Saggi*, a cura di Manlio LoVecchio Musti. Milano, Mondadori, 1939, p. 235. (*Saggi* 1939.) Corsivo dell'autore.
- 14 op. cit. p. 242-243. Corsivo dell'autore.
- 15 cfr. De Micheli op. cit. p. 235.
- 16 cfr. Pirandello: «Teatro e letteratura», in *Messaggero della Domenica*, 30. luglio 1918; Pirandello: *Giovanni Verga*. Discorso di Catania, in: *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, Fascicolo I.; Pirandello: «Teatro nuovo e teatro vecchio», in: *Comoedia*, 1 gennaio 1923. Pirandello: «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in: *Atti del convegno*, Roma, reale Accademia d'Italia, 1935.
- 17 cfr. De Micheli, op. cit. p. 90. (cfr. Franz Marc: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. Berlin, 1920.) Corsivo dell'autore.
- 18 citato da De Micheli, op. cit. p. 95. cfr. Paul Klee: *Über die moderne Kunst*. Bern, 1945. Il passo citato fa parte di una relazione tenuta in un convegno nel 1924. (Traduzione dell'autrice.)
- 19 citato da De Micheli, op. cit. p. 99. Cfr. P. Klee: *Schöpferische Konfession*. Berlin, Erich Reiss, 1920.