



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

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

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

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

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

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

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

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

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

c/o Dott. Carlo Santoli

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

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

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

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

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

Condizioni d'acquisto

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

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

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

COMITATO SCIENTIFICO

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

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



INDICE

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

SAGGI

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

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

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

DISCUSSIONI

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

GENTILINI, DE ANGELIS, MINGUZZI: TRE SAGGI D'ARTE DI PASOLINI DEL 1943

1.

Tra gennaio e giugno del 1943 Pier Paolo Pasolini pubblica sulle riviste «Il Setaccio» e «Signum» tre brevi scritti d'arte dedicati alle opere di Franco Gentilini, Luigi De Angelis e Luciano Minguzzi¹. Nello stesso periodo, sempre sul «Setaccio», firma un commento all'articolo *Pittura francese 1900-1940* di George Bresson, una presentazione dedicata alla Galleria Ciangottini di Bologna e il resoconto di una mostra collettiva di artisti friulani che si era tenuta pochi giorni prima a Udine². L'interesse storico-artistico che attraverserà in vari modi e tempi tutta l'esistenza di Pasolini è in questa fase al massimo dell'intensità: in quei primi mesi del 1943, infatti – oltre a dedicarsi al disegno e alla pittura, attività che raggiungerà i risultati più interessanti in alcune tele del dopoguerra, tra cui la famosa serie degli autoritratti (*Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946; *Autoritratto con fiore in bocca*, 1947 ecc.) – il giovane Pasolini sta scrivendo una tesi di laurea sull'arte italiana del Novecento, di cui arriverà a comporre solo i primi tre capitoli dedicati a Carrà, De Pisis e Morandi (la tesi andrà smarrita durante la fuga dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre)³. A fargli da relatore avrebbe dovuto essere Roberto Longhi, i cui corsi universitari sui *Fatti di Masolino e Masaccio*, seguiti all'Università di

¹ P.P. PASOLINI, *Personalità di Gentilini*, in «Il Setaccio», gennaio 1943, III, 3; ID., *Giustificazione per De Angelis*, in «Il Setaccio», marzo 1943, III, 5; ID., *Luciano Minguzzi*, in «Signum», 10-25 giugno 1943, 16/17; poi tutti in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 31-33, pp. 47-48 e pp. 58-68. Si veda anche M. RICCI (a c. di), *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio» (1942-1943)*, Cappelli, Bologna 1977.

² PASOLINI, *Commento allo scritto del Bresson*, in «Il Setaccio», aprile-maggio 1943, III, 6/7; ID., *Una mostra a Udine*, in «Il Setaccio», aprile-maggio 1943, III, 6/7; ID., *Galleria Ciangottini*, in «Il Setaccio», gennaio 1943, III, 3. I primi due testi sono ora raccolti in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 49-54 e pp. 55-57; la presentazione della Galleria Ciangottini è ripubblicata in D. TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, in «Arte a Bologna», 1992, 2, p. 169.

³ Sull'episodio N. NALDINI (a c. di), *Cronologia*, in PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. LXIII. Pasolini ne fa cenno nel post scriptum di una lettera a Luciano Serra del 26 gennaio 1944; cfr. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, Einaudi, Torino 1986, p. 189.

Bologna durante il primo anno accademico, erano stati per Pasolini una vera e propria «rivelazione». Sarà lui stesso a ricordarlo, anni dopo, in una recensione al volume *Da Cimabue a Morandi*, apparsa sul settimanale «Tempo» nel gennaio del 1974 (poi raccolta postuma, da Graziella Chiarcossi, in *Descrizioni di Descrizioni*, 1979)⁴. Longhi, riletto attraverso quest'antologia dei suoi scritti d'arte – curata dall'altro grande maestro di Pasolini, Gianfranco Contini – viene ricordato in quella «piccola aula» dell'ateneo bolognese come una figura «carismatica» e quasi astratta, con cui lo scrittore sentiva di essere in un «rapporto ontologico» che esulava da qualsiasi «precisazione pratica» («Non potevo credere che, prima e dopo aver parlato in quell'aula, egli avesse una vita privata, che ne garantisse la normale continuità»). La figura di Longhi, con le sue «meravigliose capacità istrioniche», le «sue gioiellerie severe», possedeva per Pasolini «l'irrealità di un'apparizione»: «Era», egli stesso, «un'apparizione», una «Rivelazione», che gli aveva, appunto, *rivelato* l'evoluzione delle forme e il loro contrapporsi attraverso stili e scuole della grande pittura italiana del passato. La «vitale, esaltante, accanita, ossessiva ricerca di Longhi», prosegue Pasolini, «consiste sostanzialmente nel far coincidere la verità critica con i vari aspetti che la realtà doveva assumere nei pittori lungo i secoli»; in questo senso le forme rinvenibili nei grandi maestri dell'arte italiana, da Giotto a Caravaggio, non andavano intese come semplici contenitori di senso o come segni di un racconto iconografico, ma rappresentavano la manifestazione «della realtà» nel suo svolgersi storico, il suo trasparire nelle pieghe più varie della rappresentazione: dal «manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine», dal «Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un Santo o di un altro astante».

L'interpretazione di Pasolini, che è il Pasolini del 1974, un Pasolini che ricerca nel se stesso di trentacinque anni prima le tracce di quello che fu il vero elemento rivelatore longhiano, si muove in perfetta coerenza con le riflessioni che negli stessi anni stava portando avanti in ambito cinematografico, soprattutto le riflessioni di fine anni Sessanta poi raccolte in *Empirismo eretico*. Tuttavia si tratta di un ricordo fuorviante, se non addirittura manipolatorio, che può essere utilizzato solo come presunta impressione nell'animo del giovane studente: è il Pasolini cinquantenne che vede in Longhi quello che il Pasolini non ancora diciottenne⁵ poteva solo intuire («solo dopo, Longhi è diventato il mio vero maestro»). La vocazione pasoliniana «a fare storia di se stesso»⁶, quella che Robert Gordon ha definito «impulse to autobiography»⁷, rischia infatti di caricarsi di un'implicita volontà da stratega, ovvero quella spinta a ricostruire «il proprio passato [...] quasi sfidando po-

⁴ PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Masaccio*, in «Tempo», 18 gennaio 1974; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di SITI e DE LAUDE, vol. II, Mondadori, Milano 1999, pp. 1977-1982. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione.

⁵ Nell'estate del 1939 Pasolini, essendo stato promosso in terza liceo con una media molto alta, salta l'anno scolastico successivo e si presenta agli esami di maturità in autunno. Nell'anno accademico 1939-1940 è già iscritto alla facoltà di lettere di Bologna; cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LIV.

⁶ G. BORGHELLO (a c. di), *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma 1977, p. 111.

⁷ R.S.C. GORDON, *Pasolini: forms of subjectivity*, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 1-2.

lemicamente «tutte le congetture e le supposizioni dei critici»⁸. Quando Pasolini infatti scrive che il suo «ricordo personale di quel corso» è prima di tutto «il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di “forme”»⁹, possiamo ritenerlo sincero? Aveva, cioè, consapevolezza – o parziale consapevolezza – di questioni teoriche che svilupperà molti anni dopo? Difficile rispondere a questa domanda, si dovrebbe entrare nel vasto e ben più complesso problema dell'attendibilità della memoria personale, su cui hanno riflettuto a lungo storici e filosofi in tutto l'arco del Novecento (Bloch, Halbwachs, Fussell ecc.); più utile, semmai, ai fini del nostro discorso, rileggere alcune ulteriori suggestioni che troviamo in un altro testo pasoliniano degli anni Settanta, apparso in francese nel volume *Écrits sur la peinture* (1974). Ancora una volta l'autore rievoca le straordinarie lezioni longhiane, e lo fa partendo da una domanda: «Che cosa è un maestro?»:

Intanto si capisco soltanto *dopo* chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta. Nel momento in cui un maestro è effettivamente e esistenzialmente maestro, cioè prima di essere interpretato e ricordato come tale, non è dunque maestro; nel senso reale di questa parola. Egli viene vissuto: e la conoscenza del suo valore è esistenziale¹⁰.

Ricostruzione intellettuale e realtà vissuta: due ante di uno stesso dittico, che ci dicono come in fondo Pasolini ricomponga sì, a posteriori, un ricordo ormai lontano nel tempo, con il rischio della manipolazione biografica – tattica o involontaria che sia (fare storia di se stesso) – ma parallelamente proceda sul terreno di un'esperienza su cui di fatto ha costruito una parte centrale della sua passione e della sua visione dell'arte. Pasolini diciassettenne assorbe le lezioni di Longhi come un trauma culturale, le assorbe esistenzialmente, le vive – prima ancora che come contrapposizione di forme pittoriche – come *rivelazione* di una cultura «alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta». L'attendibilità del suo ricordo passa allora in secondo piano, lasciando piuttosto spazio a un'altra questione: come quelle lezioni e rivelazioni si tradussero nella lettura che egli sviluppò, in quegli anni universitari, nei suoi primi scritti storico-artistici?

2.

Il rapporto tra arti plastico-figurate e Pasolini, soprattutto sul versante cinematografico, è stato più volte oggetto d'analisi da parte della critica, che ha provato in vario modo e in più tempi a mettere a fuoco i debiti e le citazioni, spesso molto esplicite, presenti nelle

⁸ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, p. 435.

⁹ PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Masaccio*, cit., p. 1978.

¹⁰ Il testo, in italiano, da cui è tratta la citazione, è apparso per la prima volta in PASOLINI, *[Che cosa è un maestro?]*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., pp. 2593-2594.

composizioni sceniche, nei costumi, nelle immagini e nei caratteri fisiognomici di molti personaggi dei suoi film¹¹. Altrettanto indagato il Pasolini pittore e storico dell'arte, non tanto nel quadro di un discorso complessivo – ma qui ricordo almeno i lavori monografici di Galluzzi e Zigaina¹² – quanto all'interno di contributi singoli, come ad esempio negli interventi di Trento, Pauletto, Costa, Trione, Campus, o nel recente saggio, dalla natura più trasversale, di Alessandra Sarchi¹³.

In questo articolo propongo alcune riflessioni in margine ai tre scritti d'arte citati nel precedente paragrafo, non solo per intercettare la presenza di un'eventuale lente longhiana – e Longhi, va detto, tornerà a più riprese nella vita di Pasolini, che gli dedicherà la sceneggiatura di *Mamma Roma* e lo ritrarrà in alcuni disegni realizzati nella Torre di Chia – ma anche per enucleare uno schema interpretativo che lo scrittore stava collaudando in quegli anni, e da cui si delinea una primitiva forma di estetica figurativa che interessa anche la letteratura. D'altra parte la storia dell'arte, così centrale, abbiamo visto, nel Pasolini di quel periodo, non fu la sola esperienza paradigmatica di quel 1943 – uno tra gli anni più belli della sua vita, come lo definirà egli stesso nell'introduzione *Al lettore nuovo*¹⁴ –: ci fu anche la scoperta dell'eros casarsese, quel «continuo turbamento senza immagini e senza parole»¹⁵ che più avanti lo solleciterà alla composizione di *Atti impuri*; ci fu la recensione di Contini alle *Poesie a Casarsa*, che lo proietterà per la prima volta sullo sfondo di un'attenzione critica nazionale¹⁶; ci fu, ancora, la turbolenta fase della caduta del fascismo, che coincise con la sua chiamata alle armi e l'avventurosa fuga, subito dopo l'armistizio, nel materno Friuli¹⁷.

¹¹ Si vedano almeno G.P. BRUNETTA, *Temi della visione di Pier Paolo Pasolini*, in «Italian Quarterly», autunno 1980, XXI, 82/83; A. MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron*, La Nuova Italia, Firenze 1994; F. S. GERARD, *Una passione per le immagini! Ricordi figurativi di Pasolini (1983-2001)*, in *Corpi / Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, a c. di P. KUON, Peter Lang, Pieterlen-Bern 2001; M. BALBI, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012.

¹² F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, prevalentemente dedicato alle interferenze figurative nella produzione letteraria di Pasolini. Al lavoro pittorico sono invece dedicati i volumi di Zigaina, in particolare: G. ZIGAINA, *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975*, Scheiwiller, Milano 1978; G. ZIGAINA, A.B. OLIVA, *Disegni e pitture di Pier Paolo Pasolini*, Balance Rief, Basilea 1986.

¹³ TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini*, cit.; ID., *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio*, in D. FERRARI, G. SCALIA, *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna 1998; G. PAULETTO, *Nella luce candida e cruda*, e A. COSTA, *Un "Capriccio dolcemente robusto"*, entrambi apparsi in *Pier Paolo Pasolini, Dai campi del Friuli*, Catalogo Mostra, Villa Manin di Passariano 1995; V. TRIONE, *Pasolini pittore fragile. Elegiaco e senza rabbia dipinse soprattutto se stesso*, in «Il club del La Lettura», Corriere.it, 3 aprile 2012; S. CAMPUS, *Sotto il segno della contaminazione. Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini*, in «ArcheoArte», 2010, 1, pp. 3-18; A. SARCHI, *La folgorazione visiva di Pier Paolo Pasolini*, in EAD., *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Bompiani, Milano 2019, pp. 111-132.

¹⁴ «Sfollammo a Casarsa proprio quell'inverno, e il '43 resta uno degli anni più belli della mia vita»; PASOLINI, *Al lettore nuovo*, introduzione a *Poesie*, Garzanti, Milano 1970, p. 8.

¹⁵ Cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LXII.

¹⁶ G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

¹⁷ Cfr. NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LXIII.

Questa serie di eventi, che avrà conseguenze non solo biografiche, ma anche nella direzione intellettuale di Pasolini – spingendolo sempre più sul versante della ricerca poetica e della confessione autobiografica, ma anche, dopo la perdita della tesi di laurea, a un ricentrimento dei suoi studi universitari sulla letteratura, con il testo dedicato alla lirica pascoliana – avranno un'incidenza soprattutto tra la primavera e la fine dell'estate, quando Pasolini riprenderà con ancora più consapevolezza il suo lavoro stilistico sul dialetto friulano e comporrà il primo nucleo de *Lusignolo della Chiesa Cattolica*¹⁸. Durante l'inverno, però, Pasolini si muove ancora nel solco di una "cotta" storico-artistica, quella «breve stagione di discepolanza diretta»¹⁹ da Longhi che nei suoi limiti cronologici massimi corrisponde al soggiorno universitario bolognese. A incoraggiarlo in tal senso fu anche Francesco Arcangeli, assistente dello stesso Longhi, a cui l'anno precedente aveva mostrato i suoi quadri: «Il giudizio è incoraggiante», scrive Naldini, «e Pier Paolo pensa a un suo futuro di pittore e di storico dell'arte»²⁰.

In questa rete di sollecitazioni e influssi intellettuali, in cui senz'altro il clima culturale di Bologna ebbe un ruolo centrale – qui si svolse anche la formazione cinematografica di Pasolini, con le rassegne organizzate da Renzo Renzi presso il cineforum del Guf²¹ – l'autore pubblica i suoi primi due testi d'argomento figurativo: la presentazione delle attività espositive della Galleria Ciangottini e l'analisi di alcune opere del pittore faentino Franco Gentilini, di cui erano stati messi in mostra diciotto disegni raccolti in catalogo proprio da Arcangeli²². L'articolo su Gentilini, che è stato confrontato da Dario Trento con un coevo intervento dello stesso Arcangeli²³, ci consente di presumere, o perlomeno immaginare, un metodo di lavoro che Pasolini stava probabilmente sperimentando anche nella stesura della tesi di laurea perduta. La sua analisi si struttura in alcuni nuclei argomentativi, che potremo così riassumere: 1) i disegni di Gentilini hanno «qualche cosa da dire»²⁴ e mostrano una personalità già molto decisa, sulle cui fonti Pasolini azzarda i nomi di Maccari, tra i moderni, e Goya acquafortista tra gli antichi; 2) per definire i caratteri di tale personalità l'autore tenta un «discorso sul mezzo grafico», dove a risalire è l'uso molto consapevole dello strumento espressivo, che rende i disegni «decisi, precisi, compatti, costruiti senza mai cedere a inviti marginali», e soprattutto realizzati

¹⁸ Cfr. Lettera a Luciano Serra del 26 gennaio 1944, in PASOLINI, *Lettere*, cit., p. 188.

¹⁹ TRENTO, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli*, cit., p. 65.

²⁰ NALDINI, *Cronologia*, cit., p. LXI.

²¹ Cfr. R. RENZI, *Pasolini come compagno di scuola*, in *Lombra di Fellini. Quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno Stupidario degli anni Ottanta*, Dedalo, Bari 1994; poi, col titolo *Quasi un compagno di scuola*, in *Pasolini e Bologna*, cit.

²² La mostra si tenne dal 17 al 31 gennaio proprio presso la Galleria Ciangottini, a cui Pasolini, nello stesso numero de «Il Setaccio» in cui appare l'articolo su Gentilini, dedica un breve profilo (per entrambi gli articoli cfr. *supra*, note 1 e 2); cfr. F. ARCANGELI, *Disegni di Gentilini*, Catalogo della Mostra, Galleria Ciangottini, Bologna, 17-31 gennaio 1943; poi in ID., *Arte e vita. Pagine di Galleria, 1941-1973*, vol. I, Accademia Clementina-Boni, Bologna 1994, pp. 55-56.

²³ Cfr. TRENTO, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli*, cit.

²⁴ Questa e le citazioni seguenti sono tratte da PASOLINI, *Personalità di Gentilini*, cit., pp. 31-33.

al di fuori di «ogni casualità»; 3) in quest'ultimo aspetto s'insidia per Pasolini il principale rischio dell'opera di Gentilini: «la prevalenza dell'intelletto», il «cerebralismo», «deformazioni e concettualismi troppo freddamente scoperti»; 4) la conseguenza, sul piano «morale», è una «forse arida e giovanile freddezza di fronte al mondo», che viene così guardato «ironicamente, e giudicato crudelmente, con una sofferenza ormai fatta leggerezza, quasi di sfida». Un esempio è dato da uno dei diciotto disegni, «uno fra i meno belli e fra i più interessanti», che rappresenta una «disgrazia marina»: Gentilini si pone di fronte al tragico senza *pietas*, con freddezza intellettuale, appunto, in una «grottesca e distante ricostruzione dei gesti»; 5) una «meno intellettuale compartecipazione» al mondo, conclude Pasolini, potranno dare alla grafia di Gentilini «una più pura e intima espressione, [...] che venga a rappresentare la realtà, con una più comunicata, e semplice e penetrante tristezza».

Il giudizio dello scrittore si fonda dunque sulla partecipazione morale ed emotiva dell'artista all'universo che lo circonda, che non deve essere raffreddata, ma semmai potenziata, dal pieno controllo dello strumento formale. Quest'ultimo, però, non è dirimente; lo si vede chiaramente nelle opere di Luigi De Angelis, pittore ischitano di cui Pasolini esamina, sul numero di marzo de «Il Setaccio», «un gruppo di quadri vecchi giunti a Bologna»²⁵, tra cui una festa paesana, un gruppo di barche in rada (forse coincidente con *Barche nel molo*) e una *Marina d'Ischia* riprodotta in testa alla recensione. L'impostazione dell'analisi segue lo stesso schema: anche qui il primo passaggio è la messa a fuoco di possibili derivazioni e fonti, ma non tanto per accostamenti di tratto, a parte una qualche vicinanza con Rousseau, quanto per sottrazioni: «niente fauvismo, niente espressionismo, niente primitivismo». L'arte povera di De Angelis, il suo esibito diletantismo (di professione era un barbiere), le rappresentazioni sporche e grigie, quasi senza colore, lo inquadrano piuttosto in una «povera metafisica». L'interpretazione di Pasolini deriva ancora una volta da un discorso sul mezzo grafico; e lo fa prendendo come esempio il quadro che ritrae la festa paesana, uno «tra i meno belli», proprio come lo era la «disgrazia marina» di Gentilini. L'uso di un prodotto mediocre come paradigma di uno stile è a sua volta paradigmatico del modo di procedere di Pasolini, che sembra trovare l'autenticità là dove c'è una flessione di estetismo e concettualismo; «il mezzo pittorico» con cui è reso il quadro è in effetti «dei più miseri», tanto che l'atmosfera «tristissima e non terrena, simile a quella ottenuta appunto nella pittura metafisica di un De Chirico», sebbene qui abbassata a livello stilistico e tonale, «nasce quasi dalla trascuranza del pittore, dalla confusa e povera scelta di colori». Ne consegue un effetto poetico prima ancora che pittorico, così come poetica è la resa dell'altro quadro, le barche in rada, che sempre grazie alla povertà tecnica consegna uno «stesso desolato sentimento [...] metafisico». Eppure, come Gentilini, anche De Angelis corre un rischio, sebbene di natura opposta: se nel primo artista l'eccesso di controllo inclinava la pittura verso l'intellettualismo e la freddezza poetica, qui il diletantismo formale, quando ambisce, come in altri quadri più

²⁵ Questa e le citazioni seguenti sono tratte da PASOLINI, *Giustificazione per De Angelis*, cit., pp. 47-48.

tecnicamente riusciti come *Marina d'Ischia*, ad effetti d'arte, si carica di uno «squillante suono di pittura». Per questo, chiude Pasolini, la «povera metafisica» di De Angelis è il suo limite, «ma anche il suo intimo modo di essere che gli dà coscienza e gli configura teoricamente e poeticamente il mondo». La «semplice e penetrante tristezza» che difettava in Gentilini diventa qui «una confusa e opaca malinconia».

Lo schema d'analisi pasoliniano non subisce grandi variazioni nel terzo articolo d'arte apparso nel '43, stavolta non più su «Il Setaccio», ma sul quindicinale dei fascisti universitari trevigiani «Signum», a cui Pasolini era stato invitato a collaborare da Carlo De Roberto²⁶. Oggetto della recensione è lo scultore e medaglista bolognese Luciano Minguzzi, sui cui Pasolini porta avanti una lettura più articolata, che ancora una volta parte dall'indicazione di possibili fonti e modelli (tra cui la scuola di Arturo Martini e Giacomo Manzù). Il cuore dell'analisi, che prende a campione alcune opere realizzate tra gli anni Trenta e Quaranta, tra cui il bassorilievo *La protezione della madre e del fanciullo* e i due bronzi *Eva* e *La moglie di Lot*, si sviluppa di nuovo sul rapporto tra misura formale e spessore lirico. È nel difetto di questa dialettica che si definisce, per Pasolini, il principale limite di Minguzzi, ovvero la «mancanza di un'atmosfera poetica in cui tutti i suoi personaggi respirino e si muovano, come in un mito»²⁷. A compensarlo, però, a differenza di Gentilini, è la padronanza del mezzo espressivo, soprattutto «per quello che riguarda più propriamente la “scultura”». Nella «compatta, densa, pacata» figura di *Eva*, o nella «solenne e raccolta placidità» della *Moglie di Lot*, la «poesia non si affida a elementi esteriori [...] ma [a] un vigore puramente plastico», bilanciando così «la scarsa immaginativa» di Minguzzi «con una fantasia solida, precisa, composta, senza molta varietà». La perizia tecnica produce così una poesia iconica, di secondo grado, potremmo dire, che trasforma i volumi bronzei delle sue figure in «volumi psicologici», come accade ad esempio «nella serie felice» dei ritratti, dove spiccano «fanciulli dolcissimi [...] nella loro umana verità che viene come cantata nostalgicamente».

Il metodo di lettura che emerge in questi primissimi scritti d'arte – a cui si potrebbero aggiungere le note apparse nel resoconto della mostra di Udine, dove ad esempio Pasolini individua «in una casta saggezza di visione» i motivi poetici dell'incisore Virgilio Tramontin, o nella resa figurativa delle «calde membra» della *Ragazza seduta* di Ernesto Mitri una «melanconia lontana e dolce» – procede attraverso il ricorrere di alcuni passaggi interpretativi: l'attenzione filologica per le fonti, chiaro segnale del suo apprendistato longhiano, l'analisi dettagliatissima delle tecniche di composizione (grafiche, pittoriche, plastiche ecc.), dunque dello stile e del linguaggio grammaticale utilizzato dai vari artisti, la ricerca in quella grammatica dei limiti o dei punti di forza dei risultati figurativi, che sono sempre imprescindibilmente legati all'emergere di *pathos* con il mondo (nostalgia, melanconia, tristezza ecc.), e quindi, quasi crociantemente, di una poesia; infine la stretta correlazione tra l'affiorare di questa poesia e la regressione di ogni intellettualismo o

²⁶ Lo ricorda Pasolini stesso in una lettera a Luciano Serra del dicembre 1942; cfr. PASOLINI, *Lettere*, cit., pp. 146-147.

²⁷ Questa e le citazioni seguenti sono tratte da PASOLINI, *Luciano Minguzzi*, cit., pp. 58-68.

vuoto formalismo pittorico. Sono tutti aspetti, a ben vedere, che trovano riscontro in altre zone della poetica pasoliniana che si stava formando in quegli anni, a partire dalla ricerca di autenticità, anche là dove questa emerge nei risultati tecnicamente meno riusciti – e forse per questo, lo si diceva sopra, paradigmatici. Del resto già nello stesso periodo si trovano esempi di traduzione verbale di suggestioni visive, come il *David* accosciato di Manzù (1938), che riappare nelle *Poesie a Casarsa* (*Per il "David" di Manzù*); o si evidenzia una pratica di lavoro che affiora anche nelle pagine di critica letteraria; basti pensare alla lettura della nuova prosa d'arte fatta in margine a due testi di Romano Bilenchi e Mario Luzi, dove ancora Pasolini ricerca nello stile e nella forma l'emergere di un sentimento poetico declinato in dimensione malinconica e crepuscolare²⁸; o ancora nella recensione all'antologia *Lirici nuovi* curata da Anceschi, il cui limite viene rintracciato dall'autore in un eccesso di preziosità letteraria («in questo "puro gusto letterario" è da ricercarsi quella debolezza, che [...] ci fa guardare amaramente queste pagine»)²⁹.

Per qualche tempo, ad eccezione di un articolo su Paolo Weiss apparso tre anni dopo nel catalogo di una mostra³⁰, Pasolini non scriverà più d'arte. Per avere un nuovo micro corpus di scritti sul tema bisognerà attendere il biennio '47-'48, quando si occuperà in varie sedi di altri pittori friulani (Anzil, De Rocco, Turrin, Zigaina ecc.)³¹. Ma in generale la sua produzione storico-artistica non sarà molto estesa, almeno in termini quantitativi: l'influsso artistico permarrà su un altro livello, a un livello di visione del mondo, potremmo dire, di sguardo *sul* mondo, che troverà varie espressioni non solo, e soprattutto, nel cinema, ma più in generale nel suo particolare modo di inquadrare la realtà e renderla (o formarla, o deformatla), con particolare vocazione visiva.

²⁸ «Una profonda e ostile tristezza punge sotto la pagina, un accoramento chiuso e irrisolvibile, un rimpianto senza consolazione [...] a cui la forma non dà sollievo, ma li acuisce»; PASOLINI, *Dino e Biografia a Ebe*, in «Il Setaccio», febbraio 1943, III, 4; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., p. 36.

²⁹ PASOLINI, *Commento a un'antologia di Lirici nuovi*, in «Il Setaccio», marzo 1943, III, 5; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 39-46.

³⁰ PASOLINI, *Paolo Weiss*, in *Paolo Weiss*, Edizioni della Piccola Galleria, Roma 1946; poi in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 181-192.

³¹ PASOLINI, *La luce e i pittori friulani*, in «Il Messaggero veneto», 21 settembre 1947; ID., *Il ritratto a Udine*, in «Il Mattino del popolo», 12 ottobre 1947; ID., *I termini di Anzil*, in *Una mostra di Anzil e Furlan*, Udine, 29 novembre-15 dicembre 1947; ID., *Antologia di Zigaina*, in «Il Mattino del popolo», 8 gennaio 1948; ID., *Pitture di Zigaina*, in «Il Mattino del popolo», 7 dicembre 1948; ora tutti in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit.