

Introduzione

Il convegno internazionale intitolato *Écrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XXe siècle* (Paris e Amiens, 26-27-28 maggio 2015) ha voluto esplorare il rapporto tra scrittura e immagine (intesa sia in declinazione pittorica che cinematografica) in alcuni autori italiani del Novecento.

Tale indagine si è sviluppata in due direzioni principali: da una parte, si è dato voce a quegli scrittori che esplicitamente si sono richiamati al magistero di Roberto Longhi, immancabile punto di riferimento per una critica d'arte riconosciuta anche in ambito prettamente letterario; dall'altra, ci si è soffermati su autori non legati direttamente a Longhi, ma nella cui opera è centrale la riflessione sull'immagine e sulla visione. In particolare, in riferimento al primo abito, si è trattato di individuare una linea di indagine nella quale convergono uno stesso metodo e un medesimo stile di critica d'arte. Tale atteggiamento prende avvio proprio dagli insegnamenti di Longhi, raccolti da autori quali Pasolini, Bassani, Testori, Bertolucci, Banti, che hanno recepito la sua lezione rimettendola in gioco di volta in volta. La capacità mimetica della pagina longhiana di restituire il dato formale è infatti in questi scrittori particolarmente evidente. La necessità poi di esplorare anche voci è emersa dall'impegno più generale di sondare il legame tra scrittura e immagine, al centro della pratica letteraria di autori quali Sciascia, Carlo Levi, Parise e Manganelli. Infatti, di là dalle numerosissime esperienze novecentesche che legano letteratura e arti visive, è soprattutto attorno al rinnovamento del rapporto che la scrittura narrativa italiana tiene con la visione e l'immagine negli ultimi decenni del

Novecento, che si sono fissati i limiti di questo convegno. Va d'altronde ricordato che si è imposta, al momento della pubblicazione degli atti, una rigida selezione degli interventi, dettata dalla necessità di dedicare il volume esclusivamente ai saggi rigorosamente incentrati sul rapporto tra scrittura e immagine.

Ad aprire i lavori è stato il contributo di Marco Antonio Bazzocchi – ideatore del convegno insieme a Davide Luglio e Lorenzo Vinciguerra –, il quale ha seguito l'itinerario intellettuale di Roberto Longhi dai primi studi su Piero della Francesca risalenti agli anni Venti fino all'ultima produzione centrata sulla valorizzazione delle opere di Giorgio Morandi, passando per la grande riscoperta della luce quotidiana e 'incidentale' del Caravaggio. La prima sezione dell'intervento è dedicata proprio al ruolo della luce, quale «dato primario dell'esperienza artistica», d'altra parte inscindibile dalla forma e dal colore. Bazzocchi individua un nucleo centrale nel pensiero longhiano, ovvero il tentativo di rompere con la tradizionale concezione antropocentrica dell'opera d'arte, a vantaggio di altri elementi, quali il paesaggio, gli oggetti, le decorazioni (in questo senso, tale carattere può essere considerato 'barocco', se inteso quale supremazia dei particolari sull'insieme, o comunque 'moderno'). In quest'ottica, si rivela di centrale interesse non tanto il corpo umano, bensì il gioco tra luce e masse, come mostrano le analisi riferite alla pittura di Piero della Francesca. La seconda parte del saggio di Bazzocchi è poi consacrata alla scuola longhiana, a come cioè alcuni elementi del discorso critico di Longhi si siano inseriti nella pratica letteraria dagli anni quaranta in poi, indicando naturalmente Bologna come snodo fondamentale di tali insegnamenti. Bazzocchi si sofferma in particolare su Pasolini, Bassani e Testori, indagando di vol-

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Sopravvivenza di immagini: Roberto Longhi e gli scrittori

Per Silvano Nigro, maestro manierista

1. *Gli inizi di Roberto Longhi: la luce*

 Il'inizio della avventura intellettuale di Roberto Longhi si crea una fatidica congiuntura tra futurismo e barocco. Nel 1910, l'anno del Manifesto di Marinetti, Longhi scrive la tesi su Caravaggio che discute l'anno dopo con Pietro Toesca a Torino. A una prima parte dedicata a Caravaggio, ne segue una seconda sui «discepoli prossimi» cioè su quei «preparatori del naturalismo» che vent'anni dopo avrebbero costituito il materiale dei *Questi caravaggeschi*.

Il saggio su Mattia Preti del 1913 e il saggio sulla Scultura futurista di Boccioni dell'anno dopo possono essere letti in parallelo, anche se nel mezzo si pone il discorso su Piero dei Franceschi, e sembra proprio che in questo emerga un blocco concettuale rimasto prima in parte nascosto e destinato a dominare nel tempo rispetto agli altri due.

Il saggio su Preti inizia nel nome di Caravaggio, indicato come il primo artista capace di «ridurre tutto il mondo alla dipendenza stilistica della luce»¹. Il problema della luce comincia qui

¹ Il saggio Mattia Preti (Critica figurativa pura) esce su «L'AvOce», V, 1913, e si cita dal volume R. LONGHI, Scritti giovanili, Fi-

ad assumere un ruolo fondamentale, ma possiamo valutarne l'importanza solo inserendolo in un sistema di rapporti che non rimane mai fisso, per tutto il corso della critica longhiana. La luce è innanzitutto un dato primario dell'esperienza artistica: è la luce a dischiudere, di volta in volta, tutti i valori pittorici di un'opera. Ma l'oggetto "luce" non può esistere senza il darsi di un rapporto con gli altri aspetti percepibili del mondo, cioè la forma e il colore. La luce fa emergere forme, ma Longhi insiste che si tratta dell'apparire di forme elementari, qualcosa che sorge senza sforzo e occupa con sicurezza lo spazio visivo.

Il risultato dell'operazione pittorica caravaggesca si distribuisce su tre principali direzioni: la forma vera e propria, che riguarda non solo l'umano ma ogni aspetto del mondo, il colore, che diventa elemento di una nuova costruzione tonale, e la spazialità, cioè la possibilità di raggiungere una «composizione cubica» dello spazio che va molto oltre la semplice giustapposizione di piani verticali operata dal Rinascimento. Il «cubico» è ciò che sfonda con evidenza la regolarità di piani giustapposti, un principio drammaturgico dello spazio.

Alla forma semplice (che fundamentalmente viene identificata in forma geometrica) corrisponde una scelta coloristica elementare, non un colore «puro» ma un «tono neutro» incasato «nel castone della forma»². Per specificare la natura di questo colore, Longhi inserisce un rimando alla pittura moderna (Cézanne, un autore che gli interessa molto) e poi elabora una serie di metafore che rimandano al mondo minerale (la pietra, la lava, la "pulica", termine desueto che indica la bollicina d'aria nel

renze, Sansoni 1961, pp. 29-45, qui p. 31.

² *Ibid.*

Sopravvivenza di immagini: Roberto Longhi e gli scrittori

Il saggio indaga lo stretto rapporto tra Roberto Longhi e gli scrittori che sono stati suoi allievi diretti e indiretti: Bassani, Pasolini, Testori. Le nozioni longhiane sulle modalità di costruzione del discorso critico in ambito storico-artistico – di chiara ascendenza proustiana, come mise in evidenza già Cesare Garboli nel 1980 – incidono fortemente sulla formazione degli scrittori che, in due generazioni successive, hanno seguito le sue lezioni negli anni '30 e '40 e hanno assimilato le peculiarità stilistiche della sua produzione saggistica sulle pagine della rivista «Paragone». Il saggio, attraverso l'analisi della scrittura saggistica di Longhi a partire dai saggi su Mattia Preti (1913) e su Boccioni (1914), mostra le notevoli affinità tra la prosa d'arte longhiana e il processo di "creolizzazione" delle sue teorie messo in atto negli anni '50 dagli scrittori che hanno attinto con originalità dal suo magistero.

The survival of images: Roberto Longhi and the writers

This essay examines the close relationship between Roberto Longhi and the writers who were – directly or indirectly – his disciples: Bassani, Pasolini, Testori. Longhi's concepts about the ways to structure a critical argument in the field of art history – clearly inspired by Proust, as Cesari Garboli already pointed out in 1980 – strongly affected the education of two consecutive generations of writers who attended his lessons in the 1930s and 1940s and assimilated the stylistic peculiarities of his essays published in the magazine «Paragone». Through the analysis of Longhi's essay writing starting from the essays on Mattia Preti (1913) and Boccioni (1914), this article shows the remarkable similarities between Longhi's artistic prose and the process of "creolization" of his theories carried out in the 1950s by the writers who drew on his teachings to develop an original style.

Marco Antonio Bazzocchi

L'imperturbable sagesse des femmes émancipées. Pasolini et Anna Banti

Lucia Lopresti (1895-1985), connue sous le nom de plume d'Anna Banti, qu'elle choisit par discrétion, sinon par soumission, parce que celui de son mari, Roberto Longhi, était déjà pris, et déjà connu, se trouve discrètement postée à certains moments-clé de la vie de Pier Paolo Pasolini. Celui-ci admira fidèlement la romancière. Cette admiration théorisée lui permit de définir, à travers l'étude de sa prose, le maniérisme en littérature, non sans s'appuyer sur la conception toute particulière qu'avait Roberto Longhi du maniérisme en peinture. Le « grand fantasme » qui seul, selon Pasolini, permet l'éclosion du « grand maniérisme » littéraire à la Banti, est mis en jeu par lui-même, en plusieurs étapes et sur un mode mi littéraire mi cinématographique, en ouverture de deux de ses films, *Mamma Roma* (1962) et *L'Évangile selon saint Mathhieu* (1965).

C'est Anna Banti qui crée la revue italique « Paragone » avec son mari en 1950. C'est elle aussi qui en dirige la section littéraire jusqu'à la mort de celui-ci, en 1970. C'est donc bien elle qui, en juin 1951, à un moment difficile de la vie de Pasolini, publie dans sa revue : *il Ferrobèdò*, récit appelé à devenir le premier chapitre du futur *best-seller Ragazzi di vita*, qui révéla Pasolini au grand public.

Peu d'années après, en 1954, alors qu'il est en train d'entamer une métamorphose parallèle qui va également changer sa vie matérielle – lors

de son premier contact avec l'industrie du cinéma – elle l'accueille chez elle à Bologne, alors qu'il est souffrant, retour d'un voyage de repérages d'avril en milieu humide. Pasolini parle dans sept lettres de ce tout premier travail cinématographique rémunéré. On y trouve la confirmation de son aspect « alimentaire » : « c'est une chose dont je rêvais depuis des années (pour l'argent), et pour cela j'ai tout laissé en plan. C'est pour gagner mon pain, tu comprends » écrit-il à Mario Boselli. De ce voyage de repérages avec Giorgio Bassani dans la région humide de Comacchio pour préparer le film de Mario Soldati *La donna del fiume* (*La Fille du fleuve*, 1954), il ramène une grave et persistante angine. Plus d'un mois après, il évoque encore à son ami Leonetti sa maladie : « qui faisait trembler sur ses bases [sa] cenesthésie ». En tant que maladie marquant l'entrée officielle dans le monde du cinéma, c'est une répétition générale, en mineur, de son ulcère de 1966, d'où naîtra la volonté de renaissance comme écrivain de théâtre et dramaturge. « Nous sommes vraiment entre les mains de Quelqu'un », écrit-il en ouverture d'une lettre à Leonardo Sciascia lorsqu'il évoque cette première angine entièrement cinématographique¹. Pasolini somatisait-il ? Il se réfugie en tous cas à Bologne chez les Longhi : dans sa ville de naissance ? dans sa ville d'étudiant ? chez son maître ? ou bien retrouve-t-il, dans ce foyer, la présence féminine et protectrice d'Anna Banti ?

Ensuite, c'est en écrivant ses livres qu'Anna Banti se trouve placée, tout aussi discrète-

¹ Successivement, lettres à Mario Boselli du 18 mars, à Francesco Leonetti du 16 avril, et à Leonardo Sciascia du 29 mars 1954, dans P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Turin, Einaudi, coll. «Biblioteca dell'Orsa», 1986, p. 646, p. 652, p. 648.

*L'imperturbable sagesse des femmes émancipées.
Pasolini et Anna Banti*

Lucia Lopresti (1895-1985) fut l'épouse de Roberto Longhi, professeur d'histoire de l'art à Bologne dans les années 1930 et maître déclaré de Pier Paolo Pasolini. Mais pour ce dernier, plus que l'épouse Longhi, elle fut d'abord l'écrivain majeur Anna Banti, son nom de plume. La relation humaine de Banti et Pasolini révèle une amitié et une présence à des moments-clés de la vie du jeune homme, puis la relation critique que Pasolini établit avec les romans de Banti aboutit à une théorisation du « grand maniérisme » qui, non sans relation avec la pensée de Longhi sur la peinture, ne relève pas moins d'une identification *féminine* de Pasolini au savoir et à la création.

The impassive wisdom of emancipated women. Pasolini and Anna Banti

Lucia Lopresti (1895-1985) was the wife of Roberto Longhi, professor of art history in Bologna during the 1930s and acknowledged master of Pier Paolo Pasolini. But for the latter, she was less Longhi's wife than the great writer whose nom de plume was Anna Banti. Banti and Pasolini were close friends and the former was present in the crucial moments in the young man's life. Furthermore, the critical relationship established by Pasolini with Banti's novels led to the theorisation of the «grand mannerism» which - somehow influenced by Longhi's ideas about painting - shows nevertheless the female features Pasolini assigned to knowledge and creation.

Hervé Joubert-Laurencin

DAVIDE LUGLIO

« Parole inadatte a esprimer cose che non son nate come concetti » : Longhi relais de la « manière italienne »

Je me limiterai à vous proposer quelques réflexions autour du magistère de Longhi à partir des deux éléments que suggère le titre que j'ai donné à cette communication à savoir d'une part la nécessité d'une écriture apte à exprimer ce qui naît en dehors ou plutôt en deçà du concept et d'autre part la notion de « manière italienne ». Une notion à laquelle je donne un sens qui dépasse sans doute celui que lui attribue Longhi et qui correspond, comme j'essaierai de le montrer, à une véritable tradition italienne culturelle et intellectuelle, qui traverse les siècles et qui excède les disciplines artistiques.

Longhi, telle est l'hypothèse que je voudrais défendre, est à la fois le représentant et le relais de cette tradition de pensée, dont le maître mot est « réalisme », et c'est précisément l'ancrage dans cette tradition, qu'il prolonge et revitalise de manière originale dans le domaine de la critique artistique, qui expliquerait l'efficacité de son magistère notamment chez un auteur qui en est, pour ainsi dire, le principal révélateur, à savoir Pasolini.

Je partirai donc d'une question à la fois simple et fondamentale : pourquoi Longhi ? comment se fait-il que des auteurs comme Pasolini, Bassani et bien d'autres après eux aient attribué au critique cette puissance de révéla-

tion ou, comme l'écrit Pasolini dans sa dédicace à Longhi du film *Mamma Roma*, de « fulguration ». Pour commencer à répondre je partirai d'une citation tirée de *Passione e ideologia*

Lo *spirito filologico* che ci deriva dalla lezione continiana, sia pure ridotto in noi a pura e violenta aspirazione, quasi a ispirazione (non si potrebbe aggiungere certo nostro lavoro [...] in appendice allo « stilismo dei chiosatori emiliani » di cui parla appunto Contini a proposito di Carducci?) formatosi prima della crisi, prima del '45, era una poetica esigenza di chiarezza scientifica, una illogica e inquieta presunzione di logicità [...] Il suo fine, come abbiamo già scritto altra volta su questa rivista, è di abolire alle origini ogni forma di « posizionalismo », in una verifica continua, in una lotta continua contro la latente tendenziosità: facendo adattare senza pace « il periscopio all'orizzonte » e non viceversa¹.

Dans ce texte Pasolini revendique un esprit philologique qui aurait pris forme avant 1945, c'est-à-dire à l'époque de sa formation universitaire. Il n'est sans doute pas étonnant que, parlant de langue et de littérature, Pasolini indique Contini comme l'inspirateur d'un tel esprit dont la portée est tout autant idéologique que littéraire et qui n'a rien à voir avec ce que ce même Contini appelait « philologisme »². Il convient cependant de remarquer que Contini reconnaît à son tour à Longhi le magistère d'une « critica euristivamente filologica »³. *Filologia* est d'ailleurs l'un des mots qui reviennent le plus souvent pour caractériser l'approche analytique, historique et attributionniste de Longhi. En

¹ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori 1999, p. 1236.

² G. CONTINI, *Filologia*, dans *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, 1977, pp. 954-72; maintenant dans *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi 1990, pp. 3-66 (p. 5).

³ G. CONTINI, *Sul metodo di Roberto Longhi*, dans *Altri esercizi*, Torino, Einaudi 1972, p. 105.

« Parole inadatte a esprimere cose che non son nate come concetti » : Longhi relais de la « manière italienne »

Dans notre article nous interrogeons sur l'influence que la méthode philologico-critique de Longhi a exercé sur un auteur comme Pasolini qui reconnaît dans le célèbre historien de l'art son véritable maître. Nous montrons que la méthode de Longhi s'inscrit dans une « manière italienne » qui voit dans l'image la seule forme de pensée qui adhère à la réalité et par le biais de laquelle il est possible de restituer celle-ci dans sa vitalité par-delà toute convention idéologique et linguistique. A cette « manière italienne » il est donc possible de reconduire la notion de réalisme qui occupe une place centrale dans l'œuvre de Longhi comme dans celle de Pasolini.

« Parole inadatte a esprimere cose che non son nate come concetti » : Longhi's realism in «the Italian manner»

This article examines the influence that Longhi's philological-critical method exerted on an author such as Pasolini who considered the famous art historian as his true master. We are going to show that Longhi's method is part of an "Italian way" which sees images as the only form of thought that adheres to reality and through which it is possible to restore the latter to its vitality beyond any ideological and linguistic convention. To this "Italian way" it is therefore possible to connect the notion of realism which played a crucial role in the works both of Longhi and of Pasolini

Davide Luglio

PIERRE-PAUL CAROTENUTO

Pétrole et la dernière vision de Pasolini entre réminiscences et désacralisations longhiennes

Pour une analyse des composantes iconiques et visuelles du roman inachevé de Pier Paolo Pasolini

Se il romanzo incompiuto *Petrolio* costituisce la *summa* dei miti e degli anti-miti pasoliniani, esso rappresenta altresì un laboratorio e un punto di vista privilegiati per l'analisi degli apporti della critica d'arte longhiana alla cultura figurativa e alla scrittura per *visibile parlare* pasoliniane. L'apparato iconico e visionario dell'*opus* impossibile è attraversato da una costante tensione tra citazione e fuga dalla citazione pittorica.

Si la tension vers l'image et l'influence du magistère longhien sous-tendent l'ensemble de la production pasolinienne dans ses multiples manifestations, qu'elles soient poétiques, narratives, cinématographiques ou critiques, *Pétrole*¹ constitue un point d'observation privilégié de ces mêmes thèmes. Et ce, pour deux raisons essentielles : d'une part, à cause du caractère de *summa* qu'au dire du même Pasolini revêt cette coulée magmatique de fragments².

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, in ID., *Tutte le opere*, edizione diretta da W. Siti, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori 1998.

² P.P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 1828: «la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato, ed è completamente diverso da quello che egli si aspettava!»; A. RONCAGLIA, Nota filologica, in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Mondadori 2005, p. 617: «ho iniziato un libro che mi impegnerà per

Et comme le savoir accumulé vient, entre autres, des maîtres, l'un d'entre eux, Roberto Longhi y trouve tout naturellement sa place. Mieux, il y trouve sa place au travers du regard de l'autre maître de Pasolini (« lo mio duca »³), le critique et historien de la littérature Gianfranco Contini. Ce dernier publie en 1973 – nous sommes en pleine composition de *Pétrole* – un recueil des essais longhiens que Pasolini commentera et auquel il puisera à plusieurs reprises son inspiration pour *Pétrole*. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer sans crainte de trop nous avancer que l'*editio* continienne relance, en cette dernière phase, la présence longhienne au sein de l'oeuvre pasolinienne⁴.

D'autre part *Pétrole*, en tant que roman dont le trait principal consisterait dans une « riflessività totale »⁵ de métaroman qui s'interroge sur sa genèse et dévoile incessamment ses rouages, permet de par ses « caratteri spiccatamente metanarrativi »⁶ d'approfondir ce rapport de l'écriture littéraire à l'image qui est au coeur des débats de notre colloque.

En effet, nous essaierons de montrer à quel point la perception et l'élaboration pasolinienne de la réalité demeure encore à ce stade filtrée par l'image, et plus particulièrement par l'image

anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però: basti sapere che è una specie di "summa" di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie».

³ F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni 1994, p. 16.

⁴ P.P. PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi*, in ID., *Tutte le opere, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano, Mondadori 2001, p. 1978: « Gianfranco Contini – devo dire che è attraverso di lui, che Longhi mi si è rivelato il mio vero maestro? [...] naturalmente».

⁵ R. GENOVESE, *Manifesto per Petrolio*, in *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Ravenna, Longo Editore 1995, p. 79.

⁶ F. GALLUZZI, *ivi*.

Pétrole et la dernière vision de Pasolini entre réminiscences et désacralisations longhiennes

Si le roman inachevé *Pétrole* peut être considéré comme la synthèse des mythes et des anti-mythes pasoliniens, il constitue de surcroît un observatoire privilégié quant à l'analyse des apports de la critique d'art longhienne à la culture figurative de l'auteur et à son écriture du *visibile parlare*. Ainsi l'apparat iconique et visionnaire de l'*opus* impossible est constamment traversé par une tension entre citation et fuite de la citation picturale

Petrolio and the last Pasolini's vision between Longhi's reminiscences and deconsecrations

The tension towards the image represents a constant in the Pasolinian poetic and cinematographic writing. Mostly pictorial in nature, the Pasolinian image is filtered by Longhian critique and hermeneutics relaunched by the Continian edition of the art critic's essays at the beginning of the 70s. If the "master" is the origin of the "fulgurazione figurativa" of the author of *Descrizioni di descrizioni*, he is above all the origin of a way of seeing the reality as a hierophany and, more importantly, of a *visibile parlare* in which the stylistic processes contribute to the cognitive exploration of the object itself. From the mythic appearance of the bolognese courses about the *Fatti di Masolino e Masaccio*, to the extreme desecrating game of the longhian attributionism emerging from the meta-novel *Petrolio*, the Longhian pictural museum relates to the different declinations of a citation that in Pasolini – from the ekphrastic description to the metastylistic insertion going through the diegetic citation – is always an escape from the citation and its evident contamination.

Pierre-Paul Carotenuto

Veder(si) allo specchio: Carlo Levi e la poetica del ritratto

1. Introduzione

E assodata acquisizione critica che l'opera letteraria di Carlo Levi (1902-1975) sia influenzata dall'attività pittorica che egli esercita sin dal 1923, anno in cui esordisce alla Quadriennale di Torino con il *Ritratto del padre*¹. Pertanto, in relazione alle figure dell'ipotiposi, dell'etopea, della prosopopea e dell'*ekfrasis*, centrali nella narrativa di Levi a partire da *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) e testimoni di una scrittura fortemente connotata in senso visivo, si rimanda alle esaustive e recenti monografie di Giovanna Faleschini Lerner² e Dario Stazzone³. Sembra invece più opportuno indagare le riflessioni teoriche che sono sottese a un certo modo di fare letteratura e pittura proprio a partire da una singolare e innovativa concezione del genere del "ritratto"⁴ che Levi sviluppa nel carcere

¹ Per i dati della biografia di Levi s. v. G. DE DONATO e S. D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2005.

² G. FALESCHINI LERNER, *Carlo Levi's Visual Poetics. The Painter as Writer*, New York, Palgrave Macmillan 2012.

³ D. STAZZONE, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Enna, Papiro 2012.

⁴ C.L. Raggianti nel catalogo della mostra antologica di Orsanmichele del 1972 riferisce che la mostra conclude un lungo progetto voluto dallo stesso Levi, ma interrotto a causa della malattia. Egli desiderava raccogliere in un solo volume i numerosi ritratti della sua carriera pittorica. Stazzone a questo proposito suggerisce che le riflessioni del 1935 sarebbero probabilmente «il nucleo originario del progetto». Ivi, p. 18. Per il catalogo della mo-

di Regina Coeli, dopo essere stato arrestato nel 1935 per attività antifascista. Il testo, intitolato *I ritratti* ed elaborato a più riprese (prima nel 1935 e poi nel 1968), costituisce l'antecedente teorico del «poema filosofico»⁵ di *Paura della libertà* (1939), in cui alle soglie della seconda guerra mondiale Levi affronta, da una prospettiva a cavallo tra antropologia e psicanalisi, la struttura regolativa e religiosa dei totalitarismi⁶.

2. *Il lascito di Lionello Venturi e la deformità della «grafia ondosca»*

La riflessione sul genere de *I ritratti*, ora contenuta nel volume *Lo specchio*⁷, può essere intesa più approfonditamente se colloca-

stra cfr. C. LEVI, *Carlo Levi si ferma a Firenze*, a cura di C.L. Raghianti, catalogo della mostra (Firenze, maggio-luglio 1977), Firenze, Ed. Alinari 1977.

⁵ È definizione dello stesso Levi. Cfr. C. LEVI, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli 2001, p. 4.

⁶ Il primo saggio di Levi è interamente improntato alla riscoperta delle radici sacre e ancestrali del singolo individuo e dell'umanità con l'intento di disvelare il meccanismo religioso per cui l'uomo relega una parte di sé a un'entità superiore e sovra-individuale, che acquisisce così un potere regolativo e liberticida. L'intento di distruggere teoricamente gli idoli dello Stato e della Religione costituisce la vera natura del testo e implica il recupero del sacro e della libertà, di cui – come suggerisce il titolo – non bisogna aver paura.

Per un'analisi di *Paura della libertà* s. v. tra i molti saggi: A. BATTISTINI, *La presenza di Vico in "Paura della libertà" di Carlo Levi*, in AA.VV., *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S.U. Baldassarri e A. Polcri, Firenze, Le Lettere 2013, pp. 3-20; C. BAUZULLI, *Carlo Levi filosofo. Evoluzione del pensiero leviano dagli anni Venti agli anni Quaranta*, a cura di A. Comincini e A. Bernardi, Roma, Aracne 2014; D. WARD, *Carlo Levi. Gli italiani e la paura della libertà*, Firenze, La Nuova Italia 2002.

⁷ C. LEVI, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli 2001, pp. 9-21.

Veder(si) allo specchio: Carlo Levi e la poetica del ritratto

L'autore indaga i rapporti tra la produzione figurativa e quella letteraria dello scrittore/pittore Carlo Levi. Nello specifico, il saggio si sofferma sulla centralità del genere del "ritratto" nella elaborazione poetico-teorica dell'intellettuale torinese, che grazie agli insegnamenti di Lionello Venturi identifica nel genere del ritratto il modello rappresentativo della diversità della propria posizione intellettuale nei confronti della politica fascista. Del ritratto, inteso non solo come genere pittorico, ma più estesamente come rappresentazione artistica in generale, a Levi interessa il rapporto tra l'artista (o meglio il «se stesso») e l'alterità raffigurata. Solo in virtù dell'incontro di queste due differenti componenti è possibile dare vita al reale, inteso come luogo in cui l'io riconosce nell'alterità la propria matrice comune e identitaria.

To see (oneselves) in the mirror: Carlo Levi and the poetics of portrait

The author examines the relationship between the figurative and literary output of the writer/painter Carlo Levi. In particular, the essay focuses on the centrality of "portrait" as an arte genre within the poetical-theoretical elaboration of the intellectual from Turin, who – thanks to Lionello Venturi's teachings – considered the portrait genre as the model representing the difference between his intellectual position and fascist politics. As regards portrait – to be considered not only as a painting genre, but more extensively as an artistic representation in general – Levi is interested in the relationship between the artist (or rather the «himself») and the depicted otherness. It's only thanks to the meeting of these two different components that life can be breathed into reality, meant as the place where the ego recognizes itself.

Riccardo Gasperina Geroni

NIVA LORENZINI

I luoghi di Bertolucci: trame di colore sulle aritmie della memoria

Inizio da alcune testimonianze dirette. In una lettera che ho ricevuto da Attilio Bertolucci non datata, ma timbrata dall'ufficio postale di Roma 24/10/84, il poeta mi scriveva, tra altre notizie riguardanti la sua scrittura: «Mi emoziona pensare che questa lettera percorrerà il tratto non in gran luce di via Zamboni che vorrei, e non vorrei, rifare lentamente, d'autunno». Chi conosce Bologna sa che quel tratto di portici conduce dalle due Torri verso la sede centrale dell'Università, dove, al numero civico 33, Renato Longhi teneva dal 1934 le lezioni di Storia dell'arte medievale e moderna, avendo vinto in quella disciplina la Cattedra universitaria. La sua prolusione, nell'anno accademico 1934-1935, venne dedicata a *Momenti della pittura bolognese*: ad ascoltarlo, tra gli studenti, c'era un Bertolucci ventiquattrenne, che per Longhi aveva lasciato la Facoltà di Legge a Parma e si era iscritto a Bologna a quella di Lettere. Lo ricorderà lui stesso in un ricordo pubblicato, nel 1980, nei *Giorni di un poeta*¹. Riporto il passo che ci interessa:

...caduto come un meteorite nella vicina Bologna il grande storico dell'arte Roberto Longhi, pensai che valeva la pena di iscrivermi a quell'antica università. Ebbi il privilegio di venire ammesso al secondo anno, per merito dei quattro inutilmente perduti a Parma: devo aggiungere che

¹ Cfr. S. CHERIN, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra 1980.

di Longhi avevo già letto il *Piero della Francesca* [1927] e l'*Officina ferrarese* [1934]. Forse non c'era nessun protagonista della letteratura, in Italia, allora, così affascinante come Roberto Longhi, professionalmente soltanto conoscitore, critico, eccetera. I tre anni di Bologna furono per me molto importanti non soltanto perché seguii sempre, credo senza una sola assenza, le lezioni di Longhi, ma perché incontrai, fra i compagni di corso, Giorgio Bassani, Francesco Arcangeli [tra gli altri], con i quali nacque un sodalizio letterario di profonda e durevole natura.

Per restare alle testimonianze collegate alla frequentazione di quelle lezioni di via Zamboni, posso citare un'altra lettera di dieci anni più tardi, datata 16 giugno 1994, in cui Bertolucci, soffermandosi sull'indirizzo della missiva che gli avevo inviato utilizzando carta intestata del Dipartimento di Italianistica, mi scriveva: «Mi fa molto "recherche" quel via Zamboni 32, con intermittenze (o aritmie?) a non finire [...]». Da qui ho ricavato, per suggestione, il titolo che propongo per queste mie riflessioni. E Bologna, Longhi, ritornano in altri luoghi delle lettere che Bertolucci mi inviava, quasi che, scrivendomi, mi sentisse – e si sentisse a sua volta – fisicamente collocato in quella via che lo sollecitava a rivivere l'atmosfera dei suoi anni giovani. Come quando, da Casarola, il 30 luglio 1989, ricordava, con Roberto Longhi, Ezio Raimondi. Scriveva: «A Viareggio con Raimondi [era l'anno del Premio Viareggio ricevuto da Bertolucci per la *Camera da letto*, e Raimondi era in Giuria] interessatissimo a Longhi, avevo cominciato a raccontare i miei anni bolognesi [...], e via coi ricordi. Cui ne aggiungo ora un ultimo, affidato a una cartolina – di nuovo non datata, ma inserita in busta timbrata 12/1/92 – in cui, riferendosi a un mio studio su *Visione e visibilità in d'Annunzio*, in cui mi occupavo tra gli altri di Hildebrand, scriveva:

I luoghi di Bertolucci: trame di colore sulle aritmie della memoria

Il saggio investiga, nella prima parte, i ricordi degli anni trascorsi da Attilio Bertolucci come allievo di Roberto Longhi presso l'Università di Bologna. Nella seconda parte indaga il rapporto luce-ombra nella poesia di Bertolucci e verifica sulle sue raccolte poetiche, da *Sirio* (1929) a *La camera da letto* (1984-1988), la lettura 'visiva' della realtà che Bertolucci ha appreso dai saggi di Longhi (soprattutto dal saggio su Caravaggio)

The Bertolucci landscape: traces of colours on memory's "aritmie"

In its first part, the essay explores the memories of the years spent by Attilio Bertolucci as a student of Roberto Longhi at the University of Bologna. In the second part, the paper investigates the relationship between light and shadow in the poetry of Bertolucci, and analyzes his collections of poems, from *Sirio* (1929) to *La camera da letto* (1984-1988), to reveal the 'visual' reading of reality Bertolucci has learned from Longhi essays (especially from the paper on Caravaggio)

Niva Lorenzini

FRANCESCO GALLUZZI

Il “romanzo storico” del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi

Eormai invalso nelle interpretazioni critiche della personalità di Roberto Longhi, dopo una celebre analisi di Gianfranco Contini, quasi un luogo comune a proposito del “Longhi scrittore”, del raffinato stilista della parola sempre in sintonia con le problematiche letterarie del suo tempo, dall’espressionismo ‘vociano’ degli esordi, all’elzevirismo degli anni ’30, fino alla prosa ‘scientifica’ coeva delle ondate realiste del dopoguerra¹.

Ma è forse necessario penetrare un po’ più a fondo il nesso tra la scrittura ‘di servizio’ longhiana (quella che ancora Contini avrebbe chiamato scrittura “in funzione d’altro”, rifacendosi al prototipo stilistico galileiano) e la questione letteraria, per individuare le connessioni funzionali del modello di scrittura letterario con il complesso del suo disegno storiografico, che avrebbe mantenuto la propria coerenza interpretativa per tutta la carriera dello storico dell’arte, e con le sue concezioni metodologiche, in un intellettuale che rivendicò sempre il carattere “empirico” del proprio procedimento di ricerca e di analisi (si veda in proposito il suo *Omaggio a Benedetto Croce*, pubblicato nel 1952 su «Paragone» in occasione della morte del filosofo²).

In uno dei suoi rarissimi interventi di sapore squisitamente teorico-metodologico infatti, in

¹ G. CONTINI, *Memoria di Roberto Longhi* [1973], in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1989, pp. 364-366.

² R. LONGHI, *Omaggio a Benedetto Croce*, «Paragone», III, 35, 1952, pp. 3-9.

apertura del primo volume della rivista «Paragone» (che già dal titolo, e dal programma editoriale, si proponeva di istituire un confronto tra arte e letteratura, recuperando il topos della trattatistica cinquecentesca codificato da Leonardo da Vinci), dopo un breve editoriale programmatico, Longhi concludeva nel 1950 le sue *Proposte per una critica d'arte* indicando come modello di una storia dell'arte che non si limitasse alla classifica selettiva dei capolavori, ma si concepisse come una disciplina compiutamente storica (in una identificazione di storia e critica), le celebri parole di Alessandro Manzoni in una lettera del 1822 a Claude Fauriel.

Sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del 'tempo' di questa o quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso 'critico' del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, 'trame ténue de tremblants préparatifs'. L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: «Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso», è buono anche per noi...³

Longhi proponeva quindi il romanzo storico (sia pure con il correttivo delle suggestioni simboliste di Paul Valéry), nella peculiare accezione che tale categoria aveva assunto in Italia dopo la pietra miliare manzoniana, come modello esemplare di indagine per una critica d'arte che, senza volersi sociologica, interrogasse le condizioni complessive che avevano visto il fiorire delle diverse opere che costituivano il suo oggetto, pur refrattaria a qualsiasi storicismo o determinismo di tipo positivista.

³ Ora in R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte* [1950], Pesarò, Portatori d'acqua 2014, p. 50. La citazione manzoniana si rintraccia oggi, in trad. it., in A. MANZONI, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di C. Segre [1981], Milano, Rizzoli 2007, p. 304.

Il "romanzo storico" del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi

La ricerca storica di Roberto Longhi è sempre stata considerata indissolubile dal suo talento letterario. Ma lo storico dell'arte ha intrattenuto con la letteratura un rapporto molto complesso, assumendo esplicitamente la tipologia del "romanzo storico" manzoniano come modello di costruzione storiografica, nel contesto del dibattito sulla figura dello scrittore lombardo che si svolse negli anni Cinquanta. È quindi possibile ricostruire i tasselli di questa concezione della storia dell'arte come romanzo storico ripercorrendone le influenze sullo stesso Longhi, e su alcune personalità di letterati/storici dell'arte a lui molto vicini, rintracciandoli nelle ricerche sugli artisti "eccentrici" del Cinquecento che nello stesso decennio comparvero nel contesto della scuola longhiana.

The "historical novel" of Mannerism, by (and with) Roberto Longhi

Roberto Longhi's historical research has always been considered as inseparable from his literary talent. But the art historian had a very complex relationship with literature, as he explicitly took the typology of Manzoni's "historical novel" as a model for historical construction, within the context of the 1950s debate about the writer from Lombardy. The tiles of this conception of art history as historical novel can therefore be put together tracing back their influences on Longhi himself, and on some praised literates/art historians who were close to him, and tracking them down in the research studies about the sixteenth century "eccentric" artists that during the same decades were present in the context of Longhi's school.

Francesco Galluzzi

MARIA RIZZARELLI

L'ordine delle equivalenze: Sciascia e la critica d'arte

Il capitolo della critica sciasciana relativo alle arti figurative conta centinaia di scritti sparsi, distribuiti in un vasto arco di tempo che prende avvio nei primi anni Cinquanta e procede senza soluzione di continuità fino alla morte dello scrittore¹. Come si evince chiaramente dai saggi riproposti nelle varie raccolte², Sciascia ha dedicato una parte signi-

¹ Un'idea del profilo di Sciascia come critico d'arte non può prescindere dal confronto fra i testi molto noti, riproposti nelle raccolte curate dall'autore, e quelli sparsi segnalati nelle due bibliografie degli scritti sciasciani, che non a caso dedicano alle arti una sezione specifica: cfr. F. IZZO (a cura di), *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione*, in V. FASCIA (a cura di) *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Otto/Novecento 1998, pp. 191-257; A. MOTTA (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio 2009, pp. 161-180. A essi si aggiungano i ritagli ritrovati da Ivan Pupo e segnalati in un paragrafo della bibliografia del suo *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 232-233. Infine, un campione particolarmente rilevante di questa vasta produzione è dato dalla pubblicazione degli scritti dedicati a uno dei pittori più amati da Sciascia, Bruno Caruso: cfr. *Storia di un'amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia sull'opera di Bruno Caruso*, Palermo, Kalos 2009.

² Una traccia significativa dell'importanza del mondo visuale nella saggistica di Sciascia si coglie anche sfogliando semplicemente le raccolte, all'interno delle quali troviamo i capitoli più significativi dell'intenso dialogo intrattenuto dall'autore con le arti figurative. Ne *La corda pazza: Pitture su vetro, Emilio Greco, Gli alberi di Bruno Caruso*; in *Cruciverba: L'ordine delle somiglianze, Chaine, Savinio, Guttuso*; in *Fatti diversi di storia letteraria e civile: Il ritratto di Pietro speciale; I misteri di Courbet, Ni muy atrás ni muy adelante, Odori, Il ritratto fotografico come entelechia*; a essi si aggiungano le tante pagine di *Nero su nero* sui pittori Fourain, De Chirico, Caruso, Grunewald, Picasso, Caravaggio e Zorn, sullo Steri e su Villa Palgonia.

ficativa della sua scrittura all'accompagnamento e alla lettura delle immagini di artisti, pittori, incisori, illustratori e scultori, che tracciano nella loro totalità la mappatura di un gusto, di una passione, di uno sguardo. All'interno di questo corpus consistente è possibile evidenziare la predilezione per una linea figurativa abbastanza chiara e per alcuni autori di cui lo scrittore segue passo passo l'evoluzione. Pur trattandosi di testi molto diversi, per le occasioni da cui sono nati e per la destinazione a cui mirano, un elemento comune che si scorge in tutti è la costante (anche se non sempre esplicita) presa di distanza da parte dell'autore dai 'professionisti della critica d'arte', accompagnata dalla rivendicazione dell'estrema libertà di un dilettantismo fondato etimologicamente sul piacere della contemplazione della bellezza. Si tratta in altri termini, per usare le stesse parole di Sciascia, del punto di vista «di chi ogni giorno posa gli occhi su qualche loro quadro e ne trae una certa gioia, quasi un aiuto a vivere»³.

La critica diletteante sciasciana presenta però alcune costanti stilistiche e formali che è possibile evidenziare, scegliendo alcuni esempi particolarmente significativi, nell'intento di far emergere le diverse modalità in cui la parola va verso l'immagine e si approssima ad un territorio di confine.

1. *Proposte*

È bene precisare, però, sin da subito che l'opzione di Sciascia a favore di una scrittura 'diletteante' non nasce da un rifiuto a priori dei contributi dei critici di professione, ai quali anzi egli riserva spesso riferimenti espliciti⁴,

³ L. SCIASCIA, Presentazione di O. Pantani (a cura di), *Artisti e scrittori*, Torino, Umberto Allemandi & C. 1984, p. 111.

⁴ Cfr. a tal proposito F. IZZO (a cura di), *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, cit., pp. 201-202 e S. PELLEGRIN, *Leonardo*

L'ordine delle equivalenze: Sciascia e la critica d'arte

All'interno del consistente corpus degli scritti di Sciascia dedicati alle arti è possibile rintracciare la predilezione per una linea figurativa e per alcuni autori. Pur trattandosi di testi molto diversi, un elemento comune è la costante presa di distanza da parte dell'autore da tecnicismi e formalismi e, al contempo, una esplicita vicinanza alle *Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi.

Il presente saggio mette a fuoco alcune costanti stilistiche e formali presenti nei saggi sciasciani sulle arti figurative, scegliendo alcuni esempi particolarmente significativi, nell'intento di far emergere le diverse modalità in cui la parola va verso l'immagine e si approssima ad un territorio di confine.

The order of correspondences. Sciascia and art criticism

Among Sciascia's essays about visual arts it's possible to highlight the preference for a figurative style and for some authors. Despite those are very different texts each other, a common element is the distance from technicalities and formalities and, conversely, an evident proximity to *Proposte per una critica d'arte* of Roberto Longhi.

This paper focuses on peculiar stylistic and formal patterns of the essays on visual arts by choosing some particularly significant examples in order to bring out the different ways in which the word goes through to the image.

Maria Rizzarelli

RICCARDO DONATI

Narrare con 'la forma delle ombre': la
lezione di Roberto Longhi ne *Il ponte
della Ghisolfa* di Giovanni Testori

Mais rendre la lumière
Suppose d' ombre une morne moitié
Paul Valéry, *Le cimetière marin*

ma disegnava Caravaggio?
No: egli inclinava semplicemente piani di luce
Roberto Longhi, *Battistello* (1915)

[...] E intorno ronza di lietezza
lo sterminato strumento a percussione
del sesso e della luce: così avvezza
ne è l' Italia che non ne trema, come
morta nella sua vita [...]
Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*

«Arte in figura» e «Arte in parola»

Drammaturgo, romanziere, critico d' arte,
pittore, poeta, Giovanni Testori è stata
una delle personalità del Novecento che
con più passione e continuità si sono confron-
tate e hanno tratto ispirazione dalle arti della
visione: come aveva già rilevato Elio Vittorini nel
risvolto di copertina de *Il dio di Roserio* (1954),
la sua scrittura dimostra un «gusto preminen-
tamente visivo» e ha «nell' occhio il suo unci-
no principale». L' autore stesso colloca esplici-
tamente il proprio lavoro nel solco di un' idea-
le «tradizione lombarda» che da Manzoni giun-
ge a Gadda, da Foppa a Morlotti, e che risul-

ta caratterizzata da «infinite intersezioni» tra «arte in figura» e «arte in parola», le quali «talvolta vi si mostrano, non che inestricabili, addirittura inseparabili, quasi v' avessero formato un grumo solo, un solo nodo»¹. Questa viscerale passione per il grumo, per il nodo verbosivo appartiene per così dire al codice genetico dello scrittore di Novate, ma si rafforza, e si precisa, nell'incontro con l'opera e la figura di Roberto Longhi, maestro di stile, di gusto e di vita cui Testori tributa una venerazione incondizionata e al quale si accosta con una devozione addirittura filiale². Il rapporto con il critico piemontese, su cui ci soffermeremo nel paragrafo che segue, segna in profondità l'intera opera testoriana, in una parabola che tocca il proprio

¹ G. TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in A. TOUBAS (a cura di), *Giovanni Testori e i segreti di Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2003, pp. 118-119. Il contributo prende spunto da un saggio di Mina Gregori del 1950 intitolato *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*. Lo scrittore rivendica a più riprese la propria origine lombarda e il forte legame con la terra d'origine; per esempio nel libro-intervista con Luca Doninelli: «per me, la passione per l'arte [...] ha felicemente coinciso con un momento e una regione della Storia dell'Arte – la Lombardia»; e poco oltre: «io ho sempre amato, studiato e approfondito – e lo faccio tuttora – proprio ciò che rappresenta il “correlativo oggettivo” della casa, del paese e della città: gli scrittori e, soprattutto, i pittori lombardi» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Milano, Guanda 1993, p. 88 e 89; il volume è stato riedito nel 2012 da Silvana Editoriale per le cure di Davide Dall'Ombra). Ma già negli anni Settanta Testori aveva dichiarato ad Alberto Arbasino la sua fascinazione per «la cultura lombarda, soprattutto per le sue arti figurative [...] io guardo i quadri assai più di quanto non legga [...]. Caravaggio: ecco una lezione che non finisce mai. Quel suo modo di essere diretto, di contenere tutto, d'essere nel gorgo e di darne una rappresentazione non alienata, ma anzi di una semplicità assoluta, lacerante» (A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi 1977, p. 323).

² Ancora nel dicembre 1977, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera», Testori parla del critico piemontese come di una «grande, paterna ombra» (citato in A. CASSETTA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia 1983, p. 29); allusioni analoghe ricorrono in numerosi scritti testoriani dedicati alla memoria di Longhi.

Narrare con 'la forma delle ombre': la lezione di Roberto Longhi ne Il ponte della Ghisolfa di Giovanni Testori

Roberto Longhi è un maestro di stile, di gusto e di vita cui Giovanni Testori tributa una venerazione incondizionata e al quale si accosta con una devozione addirittura filiale. Il presente saggio analizza come la lezione di Longhi abbia profondamente influenzato, soprattutto a livello di strategie autoriali e tecniche narrative, le prime prove creative dello scrittore lombardo, e in particolare i testi de *Il ponte della Ghisolfa*: un calcolato ricorso a strategie luminotecniche di derivazione pittorica contribuisce infatti a costruire l'atmosfera torbida e tormentata in cui si svolgono le vicende del libro.

Narrating with the 'shape of shadows': Roberto Longhi's teaching in Il ponte della Ghisolfa by Giovanni Testori

Giovanni Testori considered Roberto Longhi as a master of style, unconditionally idolized him and went as far as to approach him with filial devotion. This essay examines how Longhi's teaching deeply influenced – above all in terms of authorial strategies and narrative techniques – the first creative attempts of the writer from Lombardy, and especially the texts of *Il ponte della Ghisolfa*: a thought out recourse to lumino-technical strategies derived from painting actually contributed to create the cloudy and anguished atmosphere in which the events of the book happen.

Riccardo Donati

ELISA ATTANASIO

Parise e il visibile: il «sentimento dei sensi»

 avvicinandosi all'opera di Goffredo Parise si incontra, fin da subito, una dominante che ne costituisce l'ossatura ma che, al tempo stesso, ne genera i più alti punti d'arrivo. Si tratta della visività, intesa come attitudine costante nel rapporto con la realtà (la curiosa e attenta osservazione del mondo) e di conseguenza con la scrittura. Un ruolo centrale è infatti assegnato al dato visivo (ma, più in generale, all'indagine percettiva), il quale sembra avere almeno due funzioni di centrale importanza: da una parte orienta Parise verso i temi di interesse, dall'altra domina una pagina che si trova così a pendere fortemente per una preminenza dello sguardo. Come afferma Ricorda,

proprio l'attitudine a percepire la realtà visivamente, contemplandola con uno sguardo attentissimo, e quindi a rappresentarla attraverso una serie di immagini di elementi concreti, si qualifica come filo unificante di una produzione che, com'è noto, ha saputo svilupparsi e reinventarsi in tappe successive, in equilibri di volta in volta nuovi, autonomi e originali rispetto al panorama contemporaneo.¹

Questa predisposizione è chiara sia partendo dall'analisi dell'esordio letterario (*Il ragazzo morto e le comete*, scritto a diciotto anni), sia affrontando gli ultimi scritti, sia infine indagando

¹ R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in *Goffredo Parise*, (a cura di I. Crotti), Firenze, Olschki 1997, p. 217.

do i testi più “sparsi” quali articoli di giornale, reportage, testi teatrali, critica d’arte. Ma c’è di più. Proprio a fronte di tale fortissima inclinazione (di cui la critica² si è già ampiamente occupata), sembra che l’opera di Parise possa essere inserita, più che in ambito letterario, piuttosto in una linea pittorica, come se la costruzione della sua pagina potesse essere accostata alla realizzazione di un quadro (e si pensa, in particolare, all’opera di Filippo De Pisis).

Innanzitutto, Parise mostra fin da subito, ancora prima di avvicinarsi alla scrittura, un interesse molto forte per la pittura (e, più in generale, per tutto ciò che ha a che fare con l’immagine, se si pensa solo a quanto il cinema ha influenzato non solo, in maniera particolarmente

² Mi riferisco innanzitutto a P.V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, pp. 392-409. La sua dettagliata analisi procede sia nella direzione di raccolta di esempi volti a spiegare le diverse modulazioni del “vedere” (e in questo senso classifica iponimi, sinonimi e iperonimi temporali), sia nella ricerca dei risultati scaturiti dalla combinazione della vista con altre tematiche rilevanti, quali il silenzio, il ricordo, la parola, il riconoscimento, l’ammirazione, la reciprocità. Ed è proprio attraverso la lente della vista che affiorano, secondo Mengaldo, i caratteri fondanti dei *Sillabari*: «Parise tende a sondare (ma forse non è il termine giusto, piuttosto lasciar emergere) il comportamento umano attraverso una fenomenologia del “vedere”; anzi, altre volte questa abbozza una vera e propria, e sia pure minimale, gnoseologia. [...] La fenomenologia del vedere mette a fuoco la frammentarietà, la puntualità – sia in senso spaziale che temporale –, perfino la miniaturizzazione, e d’altra parte dunque la casualità, che reggono i rapporti fra l’individuo e il mondo» (ivi, pp. 402-403). Dall’indagine di Mengaldo si sono poi sviluppati altri contributi, tra i quali emerge quello di Messina (G. MESSINA, *Fenomenologia del vedere nei Sillabari di Goffredo Parise*, «Studi Novecenteschi», 2007, n. 2, pp. 459-498), che già attraverso il titolo esprime la volontà di recuperare l’analisi linguistico-stilistica mengaldiana, per poi svilupparla in ambito principalmente tematico. Messina articola la centralità della vista secondo due piani principali: lo sguardo del narratore, quale modalità principale con la quale lo scrittore si rapporta alla materia narrata, e gli sguardi dei personaggi, come esigenze conoscitive e spesso strumenti atti a supplire i dialoghi.

Parise e il visibile: il «sentimento dei sensi»

Il saggio, attraverso sollecitazioni filosofiche e artistiche, indaga il ruolo del dato visivo nell'opera di Goffredo Parise, mettendo a fuoco in particolare il rapporto con la pittura di Filippo De Pisis. La riflessione proposta traccia, all'interno della scrittura parisiense, un itinerario dominato dalla preminenza dello sguardo, a partire dal *Ragazzo morto e le comete*, romanzo cinematografico e teatrale, fino ai *Sillabari*, dove il dato visivo si sedimenta in una più ampia indagine percettiva.

Parise and the visible: the «sentiment of senses»

Through philosophical and artistic solicitations, this essay examines the role of visual elements in Goffredo Parise's works, especially focusing the relationship with the paintings of Filippo De Pisis. The article outlines – within Parise's writing – an itinerary dominated by the preeminence of the look, starting from the cinematographic and theatrical novel *Ragazzo morto e le comete* up to *Sillabari*, where the visual elements sediment within a wider perceptual survey.

Elisa Attanasio

FILIPPO MILANI

Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale

Nel secondo dopoguerra il termine “informale” diviene un’etichetta ambigua per indicare diverse esperienze artistiche anti-figurative, che muovono da una stessa necessità espressiva ma si manifestano in modo tanto disorganico quanto dirompente. Il primo ad aver fornito una definizione è stato il critico francese Michel Tapié che nel 1952 parlando di questo fenomeno come di una *art autre*, altra rispetto ai canoni tradizionali della raffigurazione pittorica, affermava:

i pittori, con l'apparente libertà di una tecnica moltiplicabile all'infinito in nuove ricerche, agiscono deliberatamente senza di essa in un *informel* che si comporta nei confronti dell'abituale imperativo formale con la più indifferente disinvoltura e la più feconda anarchia. L'occidente scopre finalmente il Segno, e esplode nella veemenza di una calligrafia trascendentale, d'una iper-significanza ebra della crudele vertigine di un divenire allo stato puro.¹

La tecnica dell'informale lancia una sfida al realismo convenzionale dell'arte figurativa, avvalendosi delle riflessioni di Kandinskij sui puri valori astratti di linee e colori ma rielaborandoli alla luce della frattura storica che il conflitto mondiale ha sancito. Infatti il “puro” Segno assume il valore di un gesto non solo artistico ma politico, e si lega alla necessità di ripartire da zero alla ricerca di nuove coordinate visi-

¹ M. TAPIÉ, *Un art autre*, Paris, Giraud 1952, p. 5.

ve. L'Informale, pur non essendo stato né una scuola né una tendenza, si delinea come una convergenza di strategie diverse per continuare a creare arte a partire dalla concretezza della materia, dai segni minimi, dalle macerie della Figura ormai dissolta:

L'Informale indaga sulle possibilità espressive ed emozionali della materia; ne evidenzia la struttura, ne esalta le ambiguità morfologiche, siano esse le trame di iuta, gli strati di colore sovrapposti o le raschiature, i grumi, i frammenti. Le opere informali sono portatrici di una tensione che potenzia la volontà conoscitiva nel tentativo di raggiungere la misura della propria finitezza.²

Per aprire lo sguardo verso nuove frontiere dell'immagine non è più possibile affidarsi alle figure precostituite ma è necessario indagare la validità degli strumenti del fare artistico, interrogandosi sulle potenzialità dei materiali e sul gesto stesso dell'artista in relazione all'opera. Nulla è già acquisito, ogni gesto deve essere scomposto e analizzato affinché venga liberata la carica primordiale che soggiace ad ogni azione umana. Ma nulla può essere lasciato al caso. Non si tratta infatti di rendere artistica una gestualità incontrollata, ma di prendere coscienza dei significati ulteriori che si annidano nella materia e nell'energia del gesto; come hanno dichiarato sia Pollock che Dubuffet, pur usando tecniche diametralmente opposte:

² L. VERGINE, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira 1999, p. 7. Quindi l'Informale – prosegue Lea Vergine – si avvale «di un segno violento, febbrile, barocco, adoperato per tradurre il repertorio di quelle percezioni, non accompagnate dalla consapevolezza, che vanno accumulandosi al di sotto della soglia del cosciente e che vengono poi elaborate nel processo dell'invenzione pittorica», p. 9.

Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale

Nel secondo dopoguerra, la ricerca letteraria si scontra con la necessità di descrivere la disintegrazione della figura umana e l'indefinita complessità della materia. La parola però può svincolarsi dalla propria struttura grammaticale solo a rischio dell'incomunicabilità. La convergenza tra letteratura e arte informale – di cui Francesco Arcangeli, allievo di Longhi, è stato il maggiore teorizzatore in Italia – diviene fondamentale per gli scrittori sperimentali degli anni Cinquanta e Sessanta. In quest'ottica va inteso il sodalizio artistico tra Giorgio Manganelli e il pittore informale Gastone Novelli, sodalizio sorto durante l'esperienza della rivista «Grammatica» (1964-76), poiché essi sono accomunati dalla medesima volontà di esplorare le potenzialità nascoste dell'informe e dell'indistinto, alla ricerca di sempre nuovi "altrove" linguistici sulla pagina e sulla tela.

Giorgio Manganelli: grammar of informalism

After World War II, literary research studies collided with the necessity to describe the disintegration of the human figure and the undefined complexity of matter. However, the word can free itself from its own grammatical structure only at the risk of compromising communication. The meeting point between literature and art informel – whereof Francesco Arcangeli, Longhi's disciple, has been the greatest theorist in Italy – becomes fundamental for experimental writers during the Fifties and the Sixties. It is from this perspective that the artistic cooperation between Giorgio Manganelli and the informal painter Gastone Novelli should be considered – a cooperation that started during the experience of the journal «Grammatica» (1964-76), because they shared the same wish to explore the hidden resources of the shapeless and the indistinct, in search for ever new linguistic "elsewhere" on the page and on canvas.

Filippo Milani