

Tommaso Mozzati

Pasolini, Longhi e il *David* di Manzù: dibattiti bolognesi, llengua furlà

L'articolo si propone di ricostruire il contesto intellettuale che portò Pier Paolo Pasolini a inserire, al cuore della sua prima raccolta di versi (*Poesie a Casarsa*, uscita nel 1942), il componimento *Per il "David" di Manzù*, omaggiante una fra le più celebri opere della giovinezza dello scultore bergamasco. Il contributo ne riconduce la vena efrastica alla lezione di Roberto Longhi, legando quest'esperimento ad alcune prove più tarde, dedicate a Picasso o a Carlo Levi, ad Anna Salvatore o a Renato Guttuso, influenzate similmente dalla lezione dello storico dell'arte piemontese (che di Pasolini era stato docente presso l'Università di Bologna).

The article examines the intellectual background that led Pier Paolo Pasolini to include, at the core of his first poetic collection (Poesie a Casarsa, published in 1942), the composition titled Per il "David" di Manzù, a homage to one of the most famous early works by the Bergamesque sculptor Giacomo Manzù (1908-1992). Using this context, the contribution traces Pasolini's ekphrastic vein back to the lessons of his former professor at the University of Bologna, Roberto Longhi (1890-1970), linking this early experiment to later compositions dedicated to Picasso or Carlo Levi, to Anna Salvatore or Renato Guttuso.

È stato per primo Renzo Renzi a individuare, al cuore della giovinezza di Pasolini e al centro della sua bibliografia d'esordio, polarità vissute e fantasmate, un asse affettivo sorretto dall'antitesi fra Bologna e il Friuli, strutturato attorno a dualità spirituali prima ancora che geografiche:

La città, [...], potrebbe essere dunque il luogo dei maestri, del padre, del fascismo, siccome Casarsa è il rifugio palese nel grembo materno.¹

Da allora, l'esistenza di una 'patria' e di una 'matria' nella biografia e nella produzione del poeta è assurta a *tópos* critico inevitabile, utile a ricondurre al calendario oscillante dei suoi anni universitari produzioni varie e distinte, sia in fatto di generi, che in

¹ Il testo di Renzo Renzi è comparso per la prima volta in «Cinema nuovo», 300, marzo-aprile 1986, pp. 14-21 in particolare p. 20; è stato poi riproposto in Renzo Renzi, *Quasi un compagno di scuola*, in Davide Ferrari e Gianni Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, atti del convegno (Bologna, dicembre 1995), Bologna, Pendragon, 1998, pp. 135-150 in particolare p. 148. Il saggio è stato di recente ripubblicato in Marco A. Bazzocchi e Roberto Chiesi (a cura di), *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2022, pp. 9-23 in particolare p. 21.

rapporto ai veicoli editoriali o alle chiavi linguistiche, in relazione cioè alle scelte dei medium espressivi di volta in volta adottati dallo scrittore.²

Elette a testimonio di tale frattura, separante gli inverni emiliani dalle estati nel pordenonese, sono state ovviamente le *Poesie a Casarsa*. La raccolta, uscita nel luglio 1942 e composta in *lengua furlà*, è apparsa infatti a interpreti autorevoli come il sintomo manifesto di un'esistenza connessa a radici allogene, da collocarsi in ottica di fatale (per quanto implicito) conflitto col nazionalismo littorio. [fig. 1]

Sappiamo d'altronde che la genesi stessa dello smilzo libretto ebbe per proprio scenario una vacanza a nord-est nel 1941, stando almeno a quanto comprovato dagli autografi numerosi riconducibili al suo *stemma codicum*,³ pur tuttavia, il fatto che il volume vedesse la luce a Bologna, per iniziativa del libraio Mario Landi, suggerirebbe una qualche, ulteriore elaborazione della chiave adottata da Renzi, suggestiva ma nutrita da un'antinomia fin troppo rigida.

L'idea di portare il dialetto materno in seno al discorso bolognese inviterebbe ad ammettere, nella pratica autoriale di un Pasolini ventenne, l'urgenza di costruire 'ponti' fra le proprie divergenti esperienze, piuttosto che la spinta a validare l'irriducibile distanza fra quelle dimensioni, cartografiche e viscerali a un tempo.

La stessa appartenenza delle *Poesie* a un più ampio progetto editoriale, nutrito dai debutti in versi degli amici legatisi a Pier Paolo durante il *cursus* studentesco (cioè di Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra), invita a perseguire questa lettura, spogliando la collaborazione col Landi di un mero opportunismo commerciale.⁴ Se infatti il piano stabilito col libraio di Piazza San Domenico, improvvisatosi per l'occasione scopritore di talenti, gemmava innanzitutto da un'idea di 'gruppo' (la medesima alla base di «Eredi», rivista a lungo dibattuta sebbene destinata a non veder mai la luce),⁵ anche la proposta pasoliniana si carica di un palese intento programmatico: come se insomma, nel consegnare ai colleghi i propri canti friulani, il poeta intendesse colmare la lontananza dolorosa raccontata nelle lettere da Casarsa, ricollocando – per così dire – l'entusiasmante avventura intellettuale d'universitario bolognese nel paesaggio idillico della campagna materna o mischiando le acque limpide del Tagliamento alle correnti suburbane del Reno e del Savena.

² V. ad esempio l'assai convincente Marco A. Bazzocchi, *Pasolini: figure del destino*, in «Studi pasoliniani», 4, 2010, pp. 37-45.

³ Sulla storia editoriale delle *Poesie a Casarsa* v. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 1495-1498 e poi, in ultimo, Franco Zabaghi, *Come nei sogni*, in *Il primo libro di Pasolini*, Monticello Conte Otto, Ronzani, 2019, pp. 7-51 in particolare pp. 25-27.

⁴ V. in ultimo Franco Zabaghi, *Come nei sogni*, in *Il primo libro*, cit., pp. 7-51 in particolare pp. 27-30; Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, in Marco A. Bazzocchi e Roberto Chiesi (a cura di), *Pasolini e Bologna*, cit., pp. 29-93 particolare p. 80.

⁵ V. in ultimo Franco Zabaghi, *Come nei sogni*, in *Il primo libro*, cit., pp. 26-30.

In quest'ottica meglio si chiarisce l'indice meticcio d'italiano e *furlà* in apertura di volume, a scandire l'andamento delle quarantotto pagine di cui si compone la raccolta, impressa in carattere Bodoni per l'Anonima Arti Grafiche del «signor Tamari»: ⁶ alla *Dedica* segue *Il nìni muàrt*, a *Per un ritorno al paese* risponde *Altair*. ⁷

In un palinsesto tanto eterogeneo, malgrado le dimensioni contenute del volume, fanno partita a sé le terzine di *Per il "David" di Manzù*, quasi al centro della sezione d'apertura. ⁸ Sin dal titolo, infatti, esse si differenziano per un'allusione efrastica, accademica (ben esemplata dal virgolettato che spezza in due la prolissa intestazione), estranea all'andamento delle rime, precedenti o successive: Pasolini vi richiama la fedeltà con cui lo scultore bergamasco, sulla metà degli anni Trenta, aveva meditato attorno alla figura biblica, arrivando a siglare la fragrante composizione di un fanciullo accasciato, colto in una nudità senza veli, il viso ridente di una grazia numinosa. ⁹

Non per nulla, in corpo alla tempestiva recensione apparsa sul «Corriere del Ticino» nell'aprile '43, Gianfranco Contini notava la specificità del testo, sottolineandone il «pregevole quasi-parnassianesimo», declinazione alquanto peculiare nell'atmosfera propria alle *Poesie*. ¹⁰ Del resto, la singolarità del componimento all'interno del *corpus* pasoliniano è documentata da ragioni diverse e convergenti: *in primis*, dal fatto che ad appena due anni dalla stampa d'esordio, quando lo scrittore stava valutando una nuova edizione della raccolta, proprio il titolo della lirica per Manzù si vedesse sottoposto a un ripensamento radicale, adattandosi – almeno nella proposta d'indice conservata presso il Vieusseux – al semplice *Par un David*. Una modifica analoga sarebbe stata mantenuta anche per la *Meglio gioventù*, l'antologia 'riassuntiva' assemblata dallo scrittore nel 1953. Le rime vi compaiono solo come *David*, elucidando quanto lo spinto alessandrinismo della prima veste avesse rapidamente frustrato il giovane scrittore, spingendolo a una revisione intesa soprattutto a obliterarne la natura citazionista, libresca. ¹¹

Nulla infatti, se non il rimando dell'intestazione più antica, richiama direttamente l'opera di Manzù. La sparizione di un rinvio esplicito trasfigura allora il colto gioco contrappuntistico imbastito per le *Poesie* in un quadro simbolico d'ispirazione palatina, ben più in linea con le altre prove del canzoniere.

⁶ Roberto Roversi, *Gioventù di un poeta*, in «Bologna incontri», VI, 11-12, 1975, p. 15.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Mario Landi, 1942, pp. 9, 10, 23-26, 27.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, cit., p. 15. Dario Trento ritiene le terzine ispirate a una precedente composizione, intitolata *Fine d'amore*, spedita da Pasolini per lettera agli amici bolognesi il 20 agosto 1941; cfr. Dario Trento, *Il David di Manzù nelle Poesie a Casarsa*, in «Rendiconti», 31, 1992, pp. 73-79 in particolare pp. 73-74; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio*, in Davide Ferrari e Gianni Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, cit., pp. 47-65 in particolare pp. 57-58.

⁹ Nel 1936 lo scultore avrebbe illustrato il volume dedicato alla figura di David da Piero Bargellini per Morcelliana, casa editrice di Brescia; cfr. Piero Bargellini, *David*, Brescia, Morcelliana, 1936.

¹⁰ Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, s. p.

¹¹ V. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 17, 1499.

Di fadiè, fantàt, l'è blanc il tò païs,
tu vòltis fèr il ciâf,
pasiènt ta la tó ciâr lutáde.

Tu sòs, David, còme il tòru in di d'Avrìl,
che ta lis mans d'un fi c'al rît,
al va dóls a la muàrt.

Amico, di stanchezza sbianca il tuo paese; tu volgi fermo il capo, paziente nella tua carne tentata. Tu sei, David, come il toro in giorno d'aprile, che, nelle mani d'un fanciullo che ride, va dolce alla morte.

In un intervento del 1995, Dario Trento – che assieme a Francesco Galluzzi¹² è fra i pochi ad aver dedicato alle terzine pagine illuminanti – ha voluto identificarne l'abbrivio nella prima redazione di un *David* messa a punto da Manzù, preferendola alle prove successive condotte dall'artista sullo stesso tema lungo la seconda metà degli anni Trenta.¹³ Pasolini cioè, nel comporre i versi in questione, avrebbe guardato al bronzo col quale il bergamasco si era trovato a vincere, nell'inverno del '36, il Premio Principe Umberto alla Mostra Sindacale Lombarda;¹⁴ opera che Trento, accodandosi alla bibliografia precedente, riteneva perduta ma che poteva commentare grazie alla ricca fortuna fotografica toccata in sorte, nutrita attraverso contributi critici e monografie specialistiche.¹⁵ Anzi, spogliando la coeva corrispondenza dello scrittore, Trento ha ritenuto di individuare nel fascicolo speciale della testata «Il Frontespizio» consacrato a Manzù nel maggio '37 il tramite per la conoscenza della statua da parte del poeta. In una missiva agli amici emiliani del 28 agosto '41 Pasolini denuncia infatti, tra le letture in corso, uno spoglio sistematico di quell'annata del mensile, confessando di trovarvi «cose magnifiche».¹⁶ In effetti, stando a quanto sottolineato dallo stesso Trento, una coppia di tavole illustra il bronzo nel numero di maggio (a riprova della sua celebrità istantanea), cioè uno scatto d'insieme e un dettaglio del volto, nel rispetto di inquadrature che

¹² Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 97-98.

¹³ Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., pp. 73-79; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., pp. 55-61.

¹⁴ La scultura dovette avere una prima messa a punto attorno al 1935, venendo gettata l'anno seguente; v. schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale-Arengario-Museo del Duomo, 17 dicembre 1988-26 febbraio 1989), Milano, Electa, 1988, pp. 86-87.

¹⁵ Sul bronzo, in rapporto anche al componimento pasoliniano, v. Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., p. 74; Dario Trento, *Scheda di ricerca per il David di Manzù del 1936*, in *La città di Brera. Belle Arti in Accademia tra pratica e ricerca*, Milano, Fabbri, 1993, pp. 30-31; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., p. 59.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, p. 392; per il riferimento di Trento v. Dario Trento, *Il David di Manzù* cit., p. 74; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., p. 59. Per il fascicolo speciale di «Frontespizio» v. *Artisti italiani: Giacomo Manzù*, in «Frontespizio», 5, maggio 1937, pp. I-VIII in particolare pp. III, V.

potrebbero esser state meditate dall'artista e che facevano forse riferimento a testimoni distinti del processo creativo, il gesso (per il viso) e la fusione compiuta (per il totale).¹⁷ [figg. 2-3]

Pur colpiti dalla dotta informazione dello studio e dalle sue indicazioni esplicative, riteniamo che tale lettura vada oggi sottoposta al vaglio di un'ulteriore problematizzazione, da un lato rivendicando per i versi modelli più recenti, dall'altra sottraendone le dinamiche compositive da una generica fortuna 'nazionale' di Manzù in favore piuttosto di un'eco locale, bolognese delle sue creazioni.

Un articolo, apparso sull'edizione di Torino della «Stampa della Sera» il 30 giugno '36 (sfuggito a Trento), documenta di come – a pochi mesi dalla Sindacale – la prima versione del *David* fosse stata rubata dall'*atelier* milanese dello scultore, assieme ad una «testina in terracotta»;¹⁸ circostanza questa che spiega pianamente l'urgenza di tornare a lavorare su una figura analoga, rafforzando con un dato di cronaca più generiche necessità d'ispirazione. Nonostante rimanesse in proprietà di Manzù una copia in bronzo, che potrebbe essere stata esposta in varie occasioni nel corso del 1937,¹⁹ è facile infatti comprendere quanto un evento siffatto dovesse innescare spinte 'risarcitorie', portando a uno sviluppo ulteriore l'idea tradotta nella scultura perduta. Così, se alla luce del furto si giustifica con agio il compimento, sul '38, di una nuova versione del *David* (replicata a diverse riprese), [fig. 4] è altrettanto chiaro come essa concludesse un processo creativo che – secondo la testimonianza di voci coeve – era transitato perfino da una soluzione stante, per noi attestata da un bozzetto conservato alla Fondazione Manzù.²⁰ [fig. 5]

Lo scarto fra le due principali versioni in bronzo non è tuttavia di poco rilievo, pur nella corrispondenza della posa e nella scelta comune di una nudità adamitica. Se il *David* del 1935-1936 splende nel fiore di un'adolescenza muscolare, sulla soglia fra pubertà ed età

¹⁷ Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31. Sul rapporto di Manzù con la fotografia v. Flavio Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni Trenta-Quaranta per Marino e Manzù*, in Laura D'Angelo e Stefano Roffi (a cura di), *Manzù/Marino. Gli ultimi moderni*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre – 8 dicembre 2014), Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 45-67 in particolare sul *David* pp. 52-53.

¹⁸ S. a., *Scultore derubato di un suo lavoro*, «La Stampa della sera», 30 giugno 1936 (consultato presso Venezia, Archivio Storico delle Arti contemporanee [da ora ASAC], Raccolta documentaria Artisti, Giacomo Manzù, inv. 26591).

¹⁹ Per un primo resoconto di queste vicende v. Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31. In ultimo v. però, con esaustività d'informazione, Barbara Cinelli, *Manzù e la scultura secentesca: storia di un episodio dimenticato*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1, 2018, pp. 36-47 in particolare p. 46 nota 3.

²⁰ Inv. 5772. Schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, cit., 1988, pp. 86-87. La stessa soluzione è documentata da una serie di altri bozzetti, riconducibili agli anni a cavallo di quarto e quinto decennio del secolo scorso, di cui almeno uno riferibile al progetto del Portale Motta. Già su «Corrente di vita giovanile», nell'ottobre 1939, era comparso il disegno di un *David* stante di mano di Manzù; v. Sandro Bini, *Disegni di Manzù*, in «Corrente di vita giovanile», II, 18, 15 ottobre 1939, p. 2.

adulta, quello del '38 s'accende d'una grazia acerba, fanciullo e non ancora ragazzo, i piedi e le mani goffe a riscontro del ventre appesantito da una pinguedine infantile.²¹ In virtù di questa distanza, che risponde a uno scarto di moventi poetici, non è questione trascurabile valutare quale delle creazioni Pasolini avesse in mente nel redigere i propri versi; versi che, d'altronde, s'adattano a entrambe le varianti, almeno per quel che riguarda il rinvio in rima all'attitudine del personaggio. Le terzine parlano nondimeno delle «mans d'un fi c'al rît» («mani d'un *fanciullo* che ride»),²² suggerendo piuttosto un dialogo con la fusione più tarda, quella cioè del '38; e un articolo del marzo '41, certo noto allo scrittore (ma non censito da Trento), lascerebbe propendere per questa soluzione.

Se è vero infatti che Pasolini poteva aver letto l'elogio pubblicato dal «Frontespizio», di sicuro conosceva il pezzo dedicato allo scultore da Mario De Micheli sulle pagine di «Architrave» nel marzo del '41.²³

Il contributo in questione – firmato da una voce estranea all'ambiente bolognese ma che stava in quei mesi cercando riconoscimenti nel contesto emiliano (lontano cioè dal suo abituale raggio d'azione, la Lombardia) –²⁴ pone al centro del discorso proprio l'«ultimo» *David*, appena esposto in una dibattutissima personale meneghina alla Galleria Barbaroux, fra gli sponsor di maggior peso per la promozione dell'artista:

Così, al di fuor d'ogni suggerimento polemico o d'umori instabili, la nostra attenzione s'è appoggiata ad una statua, alla statua del David; e forse anche perché la genesi di questo lavoro ha origini remote e affaticate: una parabola anteriore di prove difficili e frequenti. È un bronzo costruito d'interne corrispondenze, con un senso estremo d'impostazione e d'economia, arrischiato su di una esigenza di spazio risolto in un gioco teso e pericoloso di vuoti e di limiti. Il *fanciullo* accasciato, con le braccia allungate tra le gambe e le mani unite in avanti, è trattenuto in un rigore di perfezioni dove ogni parte usufruisce d'una sola necessità. [...] nell'*ultimo* bronzo, l'immagine discende e s'arrende a violenze più segrete, a una deformazione “invisibile”, più interna. Qui non esiste più il “mezzo”, ogni richiamo, qui, ha ritrovato la sua risposta definitiva nella figura compiutamente conquistata. Siamo arrivati ad una accondiscendenza, vissuta nello spirito e nella verità, della nostra realtà riscoperta.²⁵

²¹ Schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, cit., pp. 86-87; Sara Fumagalli, scheda n. 4, in Marcella Cattaneo e Maria Cristina Rodeschini (a cura di), *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 1° ottobre 2008-8 febbraio 2009), Milano, Electa, 2008, pp. 76-77.

²² Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, cit., p. 15 (corsivo di chi scrive).

²³ Mario De Micheli, *Nota su Manzù*, in «Architrave», 4, 1° marzo 1941, p. 9.

²⁴ Di lì a poco, e cioè nella primavera del 1942, il nome di De Micheli sarebbe stato sponsorizzato da Giovanni Testori presso l'amico Walter Ronchi per una possibile partecipazione alla rivista «Pattuglia»: tale collaborazione si sarebbe stretta attorno all'estate, sebbene in forma meno ambiziosa rispetto a quanto si fosse pianificato; v. Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s.d., inv. 1.291; lettera di Giovanni Testori in Novate Milanese a Walter Ronchi in Forlì, 2 aprile 1942, inv. 1.290; lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s.d., inv. 1.274; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 17 luglio 1942, inv. 2.650; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 2 agosto 1942, inv. 2.582.

²⁵ Mario De Micheli, *Nota su Manzù*, cit., p. 9 (corsivi di chi scrive). Il ricorso al termine «fanciullo» e la descrizione della statua come «ultimo bronzo» attestano che De Micheli volesse riferirsi alla fusione del 1938. La presenza del *David* alla

Pasolini avrebbe cominciato a scrivere sulla rivista del G.U.F. solo nel 1942, consegnando per il numero di aprile l'articolo *Microcosmo* e continuando la propria collaborazione con altri pezzi, *Umori di Bartolini* seguito da *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*.²⁶ Nondimeno, si deve immaginarlo lettore attento anche delle uscite precedenti, quando – studente universitario – stava maturando un pieno impegno in seno ai gruppi giovanili promossi dal partito fascista.²⁷ Del resto non si può nemmeno sottovalutare come lo stesso De Micheli, fra la fine del 1942 e l'inizio del '43, si sarebbe servito per un diverso progetto della stamperia che aveva composto le *Poesie a Casarsa* grazie all'intermediazione di Walter Ronchi e Giovanni Testori, al tempo impegnati nella cura di «Pattuglia» e delle edizioni legate alla testata del G.U.F. forlivese.²⁸ Presso l'Anonima Arti Grafiche avrebbe infatti visto la luce, fra l'inverno e la primavera del '43, il volumetto da questi curato con alcune traduzioni da Paul Éluard condotte su una serie di versi dedicati a Picasso.²⁹ La silloge costituiva la seconda uscita di una serie, inaugurata alla fine del '42 (per diretta iniziativa di Testori) con una raccolta di schizzi 'privati' di Manzù, studi di fiori e piante assemblati sotto al titolo confidenziale di *Erbe*.³⁰

mostra della Galleria Barbaroux è documentata da Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano – Un grande scultore: Manzù*, in «Il Resto del Carlino», 1° febbraio 1941, p. 3.

²⁶ Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., pp. 62, 76, 83, 86.

²⁷ Già all'inizio del 1941 Pasolini poteva ricordare per lettera a Franco Farolfi di aver sottoposto alla redazione di «Architrave» un articolo di argomento ignoto; v. Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., p. 76.

²⁸ Su «Pattuglia» e sull'ambiente stretto attorno alla rivista v. Cristina Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 294-314; Giovanni Tassani, *Tre riviste e un laboratorio di idee*, in Giovanni Tassani, Fabrizio Pompei e Umberto Dante (a cura di), *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010, pp. 9-64 in particolare pp. 23-40; Fabrizio Tassani, *Moralità delle arti, giovani e antinovocentismo. Con un omaggio alla pittura*, in Fernando Mazzocca (a cura di), *Novocento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 360-369.

²⁹ La data di pubblicazione del volumetto – Mario De Micheli (a cura di), *A Pablo Picasso di Paul Eluard*, Bologna, Anonima Arti Grafiche, s. d. – è documentata da due lettere dello stesso De Micheli a Walter Ronchi (Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 18 gennaio 1943, inv. 4.1668; lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 10 luglio 1943, inv. 4.1669). Il volume avrebbe avuto una seconda edizione nel corso dello stesso anno: Mario De Micheli (a cura di), *A Pablo Picasso*, cit., 1943.

³⁰ Manzù, *Erbe*, a cura di Giovanni Testori, Bologna, Anonima Arti Grafiche, 1942. Per la storia editoriale della raccolta di disegni v. le lettere di Mario De Micheli a Walter Ronchi (Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 18 gennaio 1943, inv. 4.1668), oltre alla corrispondenza con quest'ultimo dello stesso Testori (Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s. d., inv. 1.263; lettera di Giovanni Testori in Bellaria a Walter Ronchi in Forlì, s. d., inv. 2.695; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 17 luglio 1942, inv. 2.650; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 2 agosto 1942, inv. 2.582; lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, 10 ottobre 1942, inv. 2.414). Sulla prima produzione critica di Testori v. Mattia Patti, *Gli scritti giovanili d'arte contemporanea di Testori*, in Davide Dall'Ombra (a cura di), *Giovanni Testori, Crocifissione '49. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 28 marzo-24 maggio 2015), Trento, Temi, 2015, pp. 23-29.

Si può certo obiettare come l'articolo apparso su «Architrave» – al di là di alcune consonanze testuali con i versi di Pasolini, ad esempio nell'eleggere una certa «accondiscendenza» fra i nuclei poetici dell'*oeuvre* dello scultore – non presentasse alcuna fotografia del bronzo, aprendo a un qualche fraintendimento tra le diverse versioni del *David* (nonostante la chiarezza caratterizzante, al riguardo, il testo vergato dal critico milanese).³¹ Tuttavia, le circostanze a cui abbiamo fatto accenno, documentano, proprio negli anni di composizione delle *Poesie a Casarsa*, un diffuso aggiornamento 'emiliano' sull'opera di Manzù, aggiornamento che doveva aver suscitato una maggior consapevolezza relativa alla sua produzione recente. Al proposito è bene menzionare il capitolo più solido di questa fortuna, per comprendere fino a che punto Pasolini avesse potuto accedere a una simile campagna di divulgazione tesa a far risuonare, dal nord al centro Italia, la notorietà crescente dello scultore. Protagonista reattivo di una tanto rapida affermazione – sostenuta da firme come quella di Carlo Carrà (dalle pagine dell' «Ambrosiano»),³² di Renato Birolli (su «Vita giovanile»),³³ di Libero de Libero (su «Broletto»)³⁴ e di Lamberto Vitali (su «Emporium»)³⁵ – era stato infatti Nino Bertocchi, felsineo di nascita, pittore e ingegnere presente come firma sulle pagine di «Domus» e di «Casabella» (oltre che su quelle di molti quotidiani, da l'«Avanti» al «Resto del Carlino», dall'«Avvenire» al «Popolo d'Italia»), chiamato nel 1940 a ricoprire la cattedra di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna.³⁶ Nell'ottobre del '38, il critico aveva presentato una mostra di Manzù alla Galleria d'Arte «Genova», nella quale era stata esposta la versione recente del *David* bronzeo;³⁷ [fig. 6] ma già nell'agosto precedente Bertocchi si era trovato a illustrare sul «Carlino» la presenza dell'artista alla Biennale di Venezia, con un pezzo encomiastico ripreso dalla

³¹ La nuova versione del *David* era stata esposta nel 1939 alla III Quadriennale romana, riscuotendo una certa attenzione sulla stampa nazionale; v. Aniceto del Massa, *Giacomo Manzù*, in «Arte mediterranea», I, 2, 1939, pp. 43-49 in particolare p. 47; Luigi Bartolini, *Manzù alla Quadriennale*, in «Corrente di vita giovanile», II, 10, 31 maggio 1939, p. 7.

³² Carlo Carrà, *Manzù alla Cometa*, in «L'Ambrosiano», 23 marzo 1937, p. 3. Il testo dell'articolo dell'«Ambrosiano» era stato usato anche per la presentazione della mostra di Manzù alla Galleria La Cometa, apertasi nel marzo del 1937; v. *Un'esposizione di Giacomo Manzù, Galleria della Cometa 18 marzo – 1 aprile 1937*, brochure-catalogo (consultata a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna [da ora GNAM], Archivio biobibliografico, Giacomo Manzù, I busta 1932-1943).

³³ Renato Birolli, *Testimonianza su Giacomo Manzù*, in «Vita giovanile», I, 6, 15 aprile 1938, p. 81.

³⁴ Libero de Libero, *Scultura di Giacomo Manzù*, in «Broletto», III, 30 giugno 1938, pp. 17-19.

³⁵ Lamberto Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in «Emporium», 87, 520, maggio 1938, pp. 243-255.

³⁶ Per un breve *résumé* biografico di Nino Bertocchi v. S. a., *Nino Bertocchi*, in Adriano Baccilieri e Silvia Evangelisti (a cura di), *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di Belle Arti, 5 settembre-10 novembre 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 238-239. Sulla fase giovanile di Bertocchi v. in ultimo Piero Buscaroli, *Autobiografia dalle lettere (1916-1934)*, in Beatrice Buscaroli (a cura di), *Nino Bertocchi 1900-1956*, Fabbri, Bologna, Bononia University Press, 2006, pp. 31-53.

³⁷ *Mostra Renato Birolli – Giacomo Manzù, Genova, Galleria, 12-28 ottobre 1938-XVI*, brochure-catalogo (consultata a Roma, GNAM, Archivio biobibliografico, Giacomo Manzù, I busta 1932-1943).

«Voce di Bergamo».³⁸ Sarebbe poi tornato a commentare il lavoro del lombardo in occasioni e in sedi disparate: nel febbraio '41 su «Primato»³⁹ e di nuovo sul «Carlino»,⁴⁰ ancora su «Primato» nel marzo '42⁴¹ e poi su «Domus» nell'ottobre seguente;⁴² nello stesso anno avrebbe anche prefato un'ennesima sua esposizione, quella del Centro d'azione per le arti di Torino.⁴³ Infine, nel settembre '43, sarebbe uscita una monografia a firma del critico, volume elegante – con 35 tavole in bianco e nero – promosso dall'Editoriale Domus.⁴⁴ Tale letteratura, tempestiva e consistente, dovette vedersi attribuita risonanza durevole nell'ambiente cittadino. Ancora nel 1982 Aldo Borgonzoni, diplomatosi negli anni Trenta presso il locale Istituto Statale d'Arte, poteva infatti scrivere, assecondando un deliberato intento encomiastico:

La figura emergente [...] era Nino Bertocchi, pittore, critico, saggista [...]. Egli era l'erede diretto della tradizione ottocentesca [...] che [...] risaliva senza scosse verso un naturalismo romantico con influenze courbettiane. [...] Bertocchi contribuì notevolmente alla scoperta dello scultore Manzù e di questo bisogna dargli atto.⁴⁵

Sappiamo che pure Pasolini ebbe il pittore in qualche stima, quando questi si era visto avvantaggiato dal recente arruolamento in accademia. In una lettera a Franco Farolfi della primavera '41, il poeta si vanta infatti del successo ottenuto in marzo ai Prelittorali della Cultura, nei quali si era distinto con un saggio sulla «tradizione nell'arte contemporanea italiana» «lodato da eminenti critici quali il Bertocchi, il Guidi, Corazza, ecc.».⁴⁶

Dunque, il fatto che l'attività giornalistica del bolognese si fosse soffermata, già nel febbraio del '41, in un panegirico sperticato del *David* bronzeo (con riferimento al suo getto più recente) e che, negli anni successivi, questi sarebbe tornato a commentare la scultura, illustrandola in scatti numerosi, tanto nell'articolo su «Domus» [fig. 7] quanto nella monografia del '43, [figg. 8-9] lascia pochi dubbi sul fatto che in città ben si conoscesse la nuova versione, giudicata un capolavoro in grado di rivaleggiare con

³⁸ Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale. Le sculture di Manzù*, in «Il Resto del Carlino», 13 agosto 1938, p. 3; Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale veneziana. Le sculture di Manzù*, in «La Voce di Bergamo», 17 agosto 1938, p. 3.

³⁹ Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, in «Primato», II, 4, 15 febbraio 1941, pp. 25-26.

⁴⁰ Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano*, cit., p. 3.

⁴¹ Nino Bertocchi, *Il Davide di Manzù*, in «Primato», III, 5, 1° marzo 1942, p. 113.

⁴² Nino Bertocchi, *Manzù*, in «Domus», XX, 178, ottobre 1942, pp. 443-447.

⁴³ *Mostra Manzù, Torino, Centro d'azione per le arti, 8-24 maggio 1942*, brochure-catalogo.

⁴⁴ Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943.

⁴⁵ Aldo Borgonzoni, *Dagli spazi rurali della Bassa (di Medicina) a quelli urbani (Bologna)*, in Carlo Doglio e Luigi Vignali (a cura di), *Bologna Anni 1930-40*, Bologna, Tipostampa Bolognese, 1983, pp. 41-46 in particolare p. 44. Aldo Borgonzoni avrebbe esposto, assieme a Pasolini, nella mostra collettiva bolognese, allestita dal G.U.F. a Palazzo Spada, dal 24 gennaio al 9 febbraio 1942; v. in ultimo Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., p. 81.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 350.

l'opera che l'aveva preceduta.⁴⁷ Non si può negare d'altronde, che il fragile fantolino del '38, il volto aperto a un'ilarità compiaciuta, meglio dialoghi con i tanti fanciulli che popolano le *Poesie a Casarsa*: dal «fantasùt» della *Pioggia sui confini* al «nìni» Dìli del componimento omonimo, al «mè donzèl» dietro cui si nasconde l'autore in *O me giovanetto!*.

Comunque, oltre a chiarire quale statua potesse aver avuto in mente Pasolini nel redigere i versi intestati a Manzù, il discorso imbastito dal Bertocchi apre a un'ulteriore riflessione, utile a caricare di nuovo senso la stesura delle terzine del '42.

Già nel 1938, intuendo a Venezia la novità del linguaggio proposto dall'artista, il critico vi segnalava «semplici e misteriose rivelazioni della poesia», un «cifrario lirico» prima ancora che un «discorso poetico». Concludeva quindi, alla luce di osservazioni siffatte: «questo poeta autentico conosce bene i vantaggi della rinuncia, dell'attesa, della selezione». Una simile apologia si nutriva delle osservazioni formulate da De Libero e da Vitali; Bertocchi ravvisava però negli «interessi poetici» di Manzù, mediati da una «commozione estetica originata da motivi umani», la vera chiave del suo linguaggio, precipuo tanto nel contesto contemporaneo quanto in rapporto alla tradizione nazionale (scossa a fine Ottocento dalle proposte sin troppo ideologiche di Medardo Rosso).⁴⁸

Tale intuizione sarebbe stata via via raffinata, alla luce dello sviluppo linguistico perseguito dallo scultore nella fase sperimentale attraversata con la sua incedente giovinezza: le medesime osservazioni avrebbero inoltre affrontato, per stessa iniziativa del critico bolognese, un faccia a faccia diretto coi pregiudizi di commentatori meno favorevoli in un articolo intitolato *Manzù e la critica*, apparso sulle pagine di «Primato», l'autorevole rivista diretta da Giuseppe Bottai e Giorgio Vecchietti. [fig. 10]

In questo corposo contributo, Bertocchi ribadisce, in buona parte, le proprie convinzioni: le «stupende sculture» di Manzù, articolate «in moto chiuso e con una sconcertante e altamente significativa varietà di ritmi», segnerebbero cioè un «riporto del concetto di umanità al piano dello stile inteso in un'accezione rigorosa». Tuttavia, proprio tale *surplus* di sentimento lirico, imporrebbe la necessità d'«adeguare al suo metro» le «esigenze spirituali e mentali» del neofita. In una simile ottica Bertocchi arriva allora a sostenere:

⁴⁷ Bertocchi cita il *David*, come «più alta misura» del «genio» di Manzù, nel pezzo apparso sul «Carlino» nel febbraio 1941; Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano*, cit., p. 3. Nell'articolo su «Domus» il critico parla esplicitamente del «secondo David», illustrandolo con una foto del volto (Nino Bertocchi, *Manzù*, cit., pp. 443, 447). La monografia del '43 riserva due scatti alla scultura (mentre documenta con una sola foto il *David* del 1935-36); v. Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tavv. 16-17. A fronte di tanto numerose citazioni, assume un peso minore di quello conferitogli da Trento, il fatto che, nel marzo 1942, sempre dalle pagine di «Primato», Bertocchi dedicatesse un breve contributo al *David* del '36, rileggendolo però in una chiave ideologica e in un'ottica di propaganda bellica; v. Nino Bertocchi, *Il Davide di Manzù*, cit., p. 113; su questo articolo v. Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., p. 75; Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31.

⁴⁸ Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale. Le sculture di Manzù*, cit., p. 3.

L'errore che la critica, anche più avveduta, commette nei riguardi [...] di Manzù consiste nel non capire che codesta scultura si rifiuta ad ogni analisi compiuta con strumenti troppo consunti [...]. La struttura del linguaggio critico moderno risulta da una vicenda d'intuizioni, di riporti, d'integrazioni [...] aderenti a una serie di valori formali che da Cézanne fu aperta e proposta alle più acute elaborazioni, e che [...] perdettero [...] ogni possibilità di riduzione a un limite umanamente significante. Il carattere 'scientifico' del linguaggio a cui si allude [...] non ha potuto adeguarsi a tutte le manifestazioni di uno spirito poetico che da anni, in una drammaticissima opposizione ad ogni rigorismo formalistico, si sforza di spezzare gli incalchi [...] imposti dalla critica ad ogni getto incandescente della fantasia.⁴⁹

Alla luce di simili rilievi, è importante notare quale fosse una delle soluzioni proposte dal pittore per sfuggire a un tale, inesorabile cortocircuito, in particolare perché l'alternativa sembra offrire un presupposto per l'operazione condotta da Pasolini con le sue terzine. L'articolo su «Primato» continua, sottolineando:

Nel ricorso alle famose "trascrizioni" letterarie è da vedere, al di là di ogni misura di preparazione o d'impreparazione filosofica, un presentimento di ciò [...]. Gli autentici raddomanti dell'arte [...] hanno sempre rifuggito dal metodo e dalla formula: si sono affidati al giuoco delle equivalenze e delle metafore, in un sentimento di disponibilità all'emozione critica, che se li ha traditi, li ha traditi soltanto per la qualità impura della loro forza di presentimento, per una mancanza d'abbandono disinteressato ai richiami più profondi della vena poetica.⁵⁰

Ecco così spiegata la vena insolita dei versi del '42, che in questa prospettiva si presentano come un esercizio del tutto conseguente, condotto sul campo preferenziale costituito dalla scultura del bergamasco, propizia per densa tenuta spirituale alla traduzione 'metaforica' della poesia. E se una tale catena di moventi potrebbe mancare di più solidi appigli biografici, necessari per comprovare l'effettivo ascendente del Bertocchi sulla giovane produzione pasoliniana, è ancora una volta l'articolo del '41 a proporre un contesto di riferimento, utile a ricollocare il medesimo tipo di riflessione nell'orbita della vita studentesca del ragazzo. Il discorso vi prosegue, infatti, marcando quanto il gioco delle equivalenze, diffuso fra gli «imitatori di un Longhi, ad esempio», avesse imposto una nuova disciplina, volta ad «arginare il corso di una critica tutta affidata a un giuoco d'evasioni, di allusioni evocative [...], scaduto ad esercizio inconcludente di elementare paràfrasi»:⁵¹ secondo Bertocchi dunque l'apprezzabile lezione del professore, alternativa – per indubbia capacità d'apprensione linguistica – a un lessico ispirato al formalismo accademico, aveva dato l'avvio a una serie cospicua di imitatori, fra le prove dei quali si potevano individuare almeno alcuni esiti felici, quelli

⁴⁹ Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, cit., p. 25. È Luciano Serra, amico di gioventù di Pasolini, a testimoniare di come, da giovane, lo scrittore fosse un assiduo lettore di «Primato»; cfr. Luciano Serra, *L'apprendistato civile di Pasolini 1942-43*, in Roberto Villa e Lorenzo Capitani (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia*, atti del convegno (Reggio Emilia, Teatro Municipale, 3 marzo 1995), Reggio Emilia, s. e., 1995, pp. 27-35 in particolare p. 31.

⁵⁰ Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, cit., p. 25.

⁵¹ *Ibidem*.

cioè dei «rbdomanti», in grado di trasporre in poesia, in letteratura l'esperienza intuitiva di un'opera di pittura o di scultura.

È ben noto quanto il magistero di Longhi avesse impattato sull'educazione universitaria di Pasolini, che poté seguirne i corsi a partire dall'anno accademico 1941-1942 con le lezioni sui «fatti di Masolino e di Masaccio»;⁵² il giovane, d'altronde, doveva essersi trovato immerso, sin dall'immatricolazione in ateneo, nell'evidente incantesimo che l'arruolamento del docente era stato in grado di gettare sulla Facoltà di Lettere moderne, complice la fama consolidata dell'uomo e dello studioso.⁵³ Si può dunque concludere come le terzine ispirate a Manzù – senza rispecchiare una preferenza per l'artista suggerita dall'insegnante all'allievo, a differenza di quanto sarebbe successo col tema di tesi proposto da Longhi al suo laureando –⁵⁴ potessero recepirne spunti profondi, relativi alla natura stessa della scrittura d'arte e alla possibilità di catturare, anche in 'letteratura', la perfetta comprensione di una testimonianza figurativa. Si tratta di un ammaestramento che sarebbe stato cristallizzato in manifesto di lì a qualche anno, nelle *Proposte per una critica d'arte* presentate da Longhi dapprima nel 1949 a un incontro del Pen Club veneziano ma poi incluse nel numero d'esordio della rivista «Paragone»:⁵⁵ tuttavia – e il giudizio di Bertocchi serve a provarlo – esso doveva aver nutrito le lezioni longhiane almeno dal decennio precedente, suscitando una *vague* popolosa di estimatori e seguaci, pronti a raccogliere la sfida lanciata alla cultura italiana dalla prosa del carismatico professore.

È un'acquisizione recente quella che documenta l'entusiasmo con cui, lungo gli anni Cinquanta e Sessanta, Pasolini si sarebbe fatto lettore delle *Proposte*, cimentandosi nella trasposizione in versi di esiti critici condivisi con lo stesso Longhi o coi suoi diretti collaboratori (in esercizi sul tipo di *Domenica all'Acqua Acetosa*, *Picasso* o *Il rosso di*

⁵² Per un sintetico *résumé* dei rapporti fra Pasolini e Longhi v. Tommaso Mozzati, ad vocem "Longhi, Roberto", in Piero Spila, Roberto Chiesi, Silvani Cirillo e Jean Gili (a cura di), *Tutto Pasolini*, Roma-Parigi, Gremese, 2022, pp. 222-225. Resta ancora fondamentale Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., pp. 47-55, 61-65. Si veda oggi Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., pp. 63-65, 85-87.

⁵³ Sui dirompenti, problematici esordi bolognesi di Longhi v. Giacomo Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in Adriano Baccilieri e Silvia Evangelisti (a cura di), *L'Accademia di Bologna*, cit., 1988, pp. 251-253; più di recente v. Ambra Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021, pp. 41-74.

⁵⁴ Già Trento sottolineava come Manzù non fosse al centro delle preferenze di Longhi; v. Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., pp. 60-61. Bisogna tuttavia sottolineare come nel 1948 proprio lo storico dell'arte piemontese avrebbe indicato il nome dello scultore fra quelli dei papabili per la giuria di accettazione della Biennale di Venezia; Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime biennali del dopoguerra*, Milano, Charta, 1999, p. 78. Ancora nel 1951 Longhi avrebbe incluso Manzù fra gli artisti italiani da proporre per la I Biennale d'arte di San Paolo; v. Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., p. 141. V. anche p. 148. Nel 1949, in un testo dedicato a Leoncillo per una mostra alla Galleria Il Fiore, Longhi, pur definendo Manzù «delicato vignettista», lo avrebbe distinto dal «greve fiato» della scultura italiana contemporanea; v. Roberto Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 68. Sull'intensità del linguaggio di Manzù v. *ivi*, p. 141.

⁵⁵ G. Agosti, *Un allievo della vita*, in G. Briganti, *Roberto Longhi*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Archinto, 2021, p. 16.

Guttuso):⁵⁶ nondimeno quest'acerbo esperimento, mirante a una profonda penetrazione dell'opera di Manzù (quasi per via allegorica) piuttosto che a un suo commento (per così dire 'interpretativo'), potrebbe venir letto come un primo attestato di consonanza, concepito e poi rielaborato lungo il biennio 1941-1942 nelle forme di una consapevole 'prova di scuola'.

In tale prospettiva, allora, *Per il "David"* può anche essere incluso tra le principali chiavi di volta dell'operazione condotta con le *Poesie a Casarsa*. Nell'applicare cioè un metodo proprio all'ambiente bolognese, frequentato da Pasolini sin dall'ingresso in ateneo, le terzine si prefissano un disegno programmatico: spingono il letterato a confrontarsi con un fatto figurativo, squisito e delicato, avvicinandolo grazie a calorose consonanze di sentimenti e memorie, nutrite dalle immagini, dagli echi di una tersa mitologia d'infanzia.⁵⁷

Il testo si costituisce, insomma, da ponte, un camminamento gettato fra la 'matria' e la 'patria', offrendo chiavi ulteriori per leggere la prima silloge di versi pasoliniani. In quest'ottica la raccolta del '42 non può che presentarsi come il commosso atto di conciliazione operato da un poeta, all'epoca poco più che ventenne, sulla dolorosa cesura esistenziale della propria vita: un gesto riparatorio che conciliava Bologna e Friuli nelle costellazioni di discendenze diverse e prossime, legate al sangue tanto quanto alle filiazioni intellettuali.

⁵⁶ Tommaso Mozzati, *Pasolini, Anna Salvatore, un prato all'Acqua Acetosa*, in «Antologia Vieusseux», 82, 2022, pp. 39-66; Tommaso Mozzati, *Longhi, Pasolini, Anna Salvatore soprattutto*, in Simone Casini, Carlo Pulsoni e Francesca Tuscano (a cura di), *Prospettiva Pasolini*, catalogo della mostra (Perugia, Biblioteca Augusta, 5 marzo – 30 giugno 2022), Perugia, Pendragon, 1998, pp. 193-201.

⁵⁷ Per una suggestione su un'eventuale fonte letteraria per la simbologia del sacrificio taurino v. Luciano Serra, *Per il 'David' di Pasolini*, in «Paragone», 326, aprile 1977, pp. 117-119.

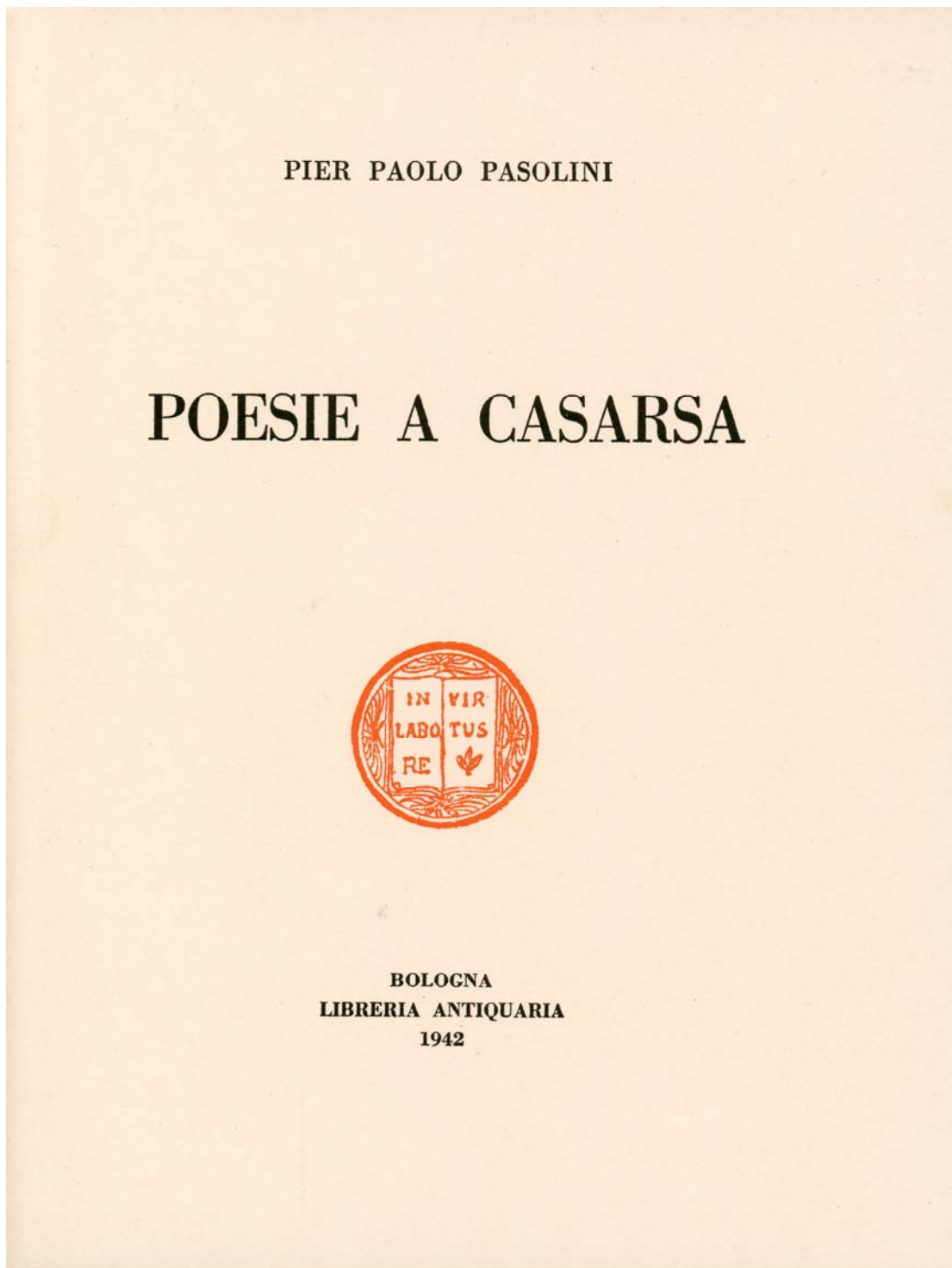


Fig. 1. Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Mario Landi, 1942, frontespizio



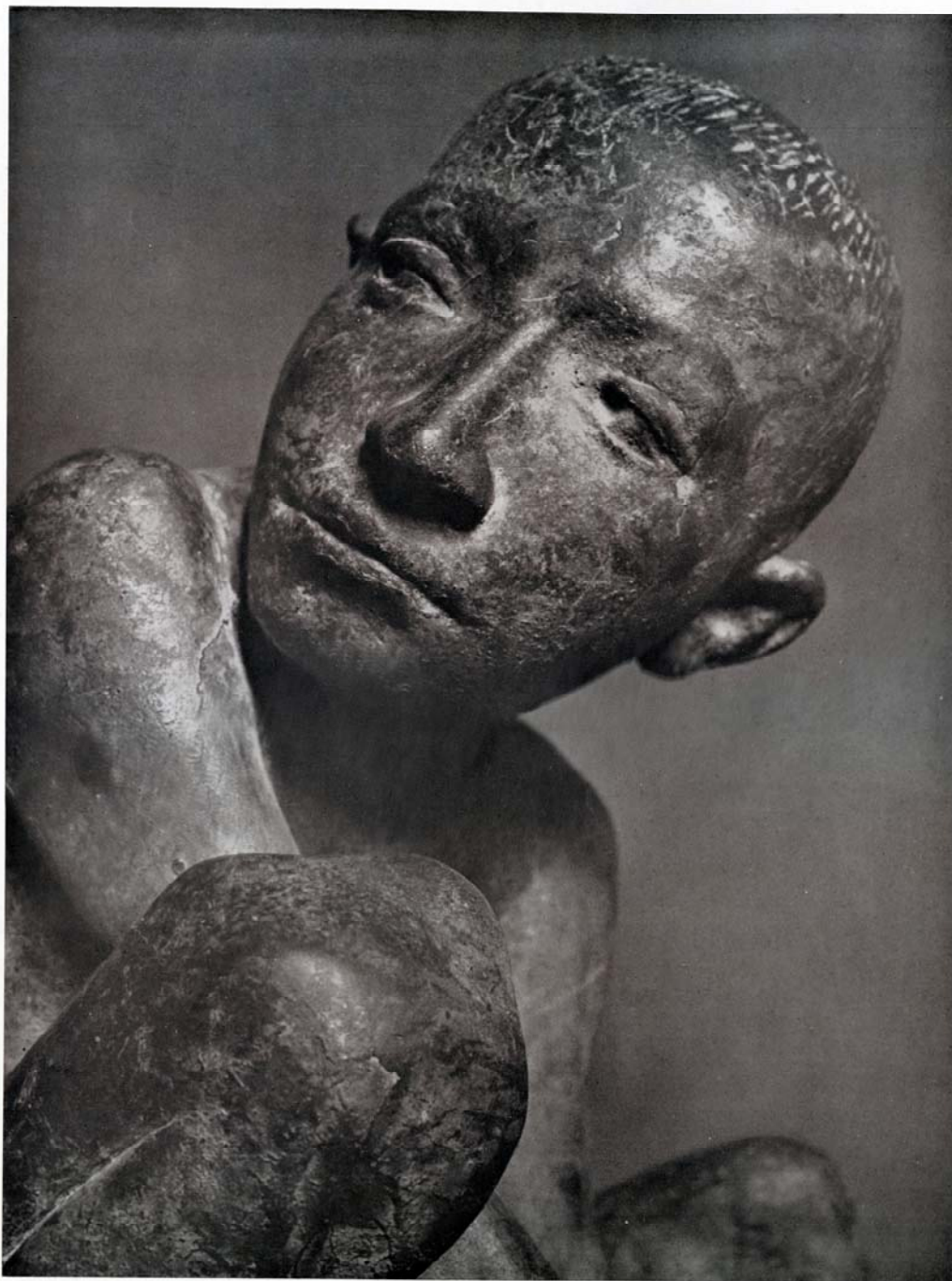
Fig. 4 Giacomo Manzù, *David*, 1939-40, Ardea, Fondazione Manzù, inv. 5797.



Fig. 5 Giacomo Manzù, *David stante*, 1937, Ardea, Fondazione Manzù, inv. 5772.



Fig. 6 *Mostra Renato Birolli - Giacomo Manzù, Genova, Galleria, 12-28 ottobre 1938-XVI*, brochure-catalogo, elenco delle opere esposte



Giacomo Manzù - « Davide » (particolare).

447

Fig. 7 Nino Bertocchi, *Manzù*, in "Domus", ottobre 1942, p. 447.

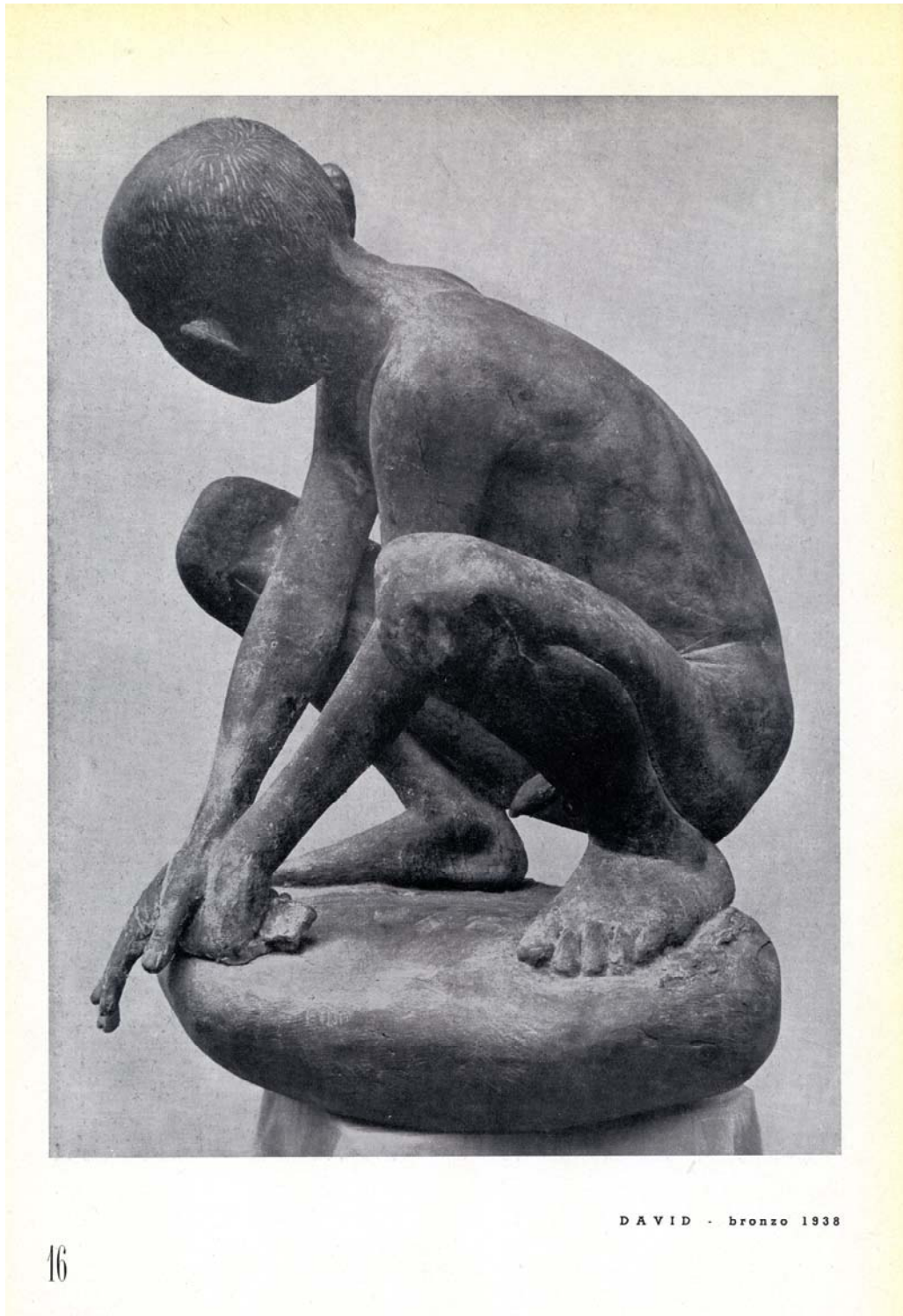


Fig. 8 Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tav. 16.

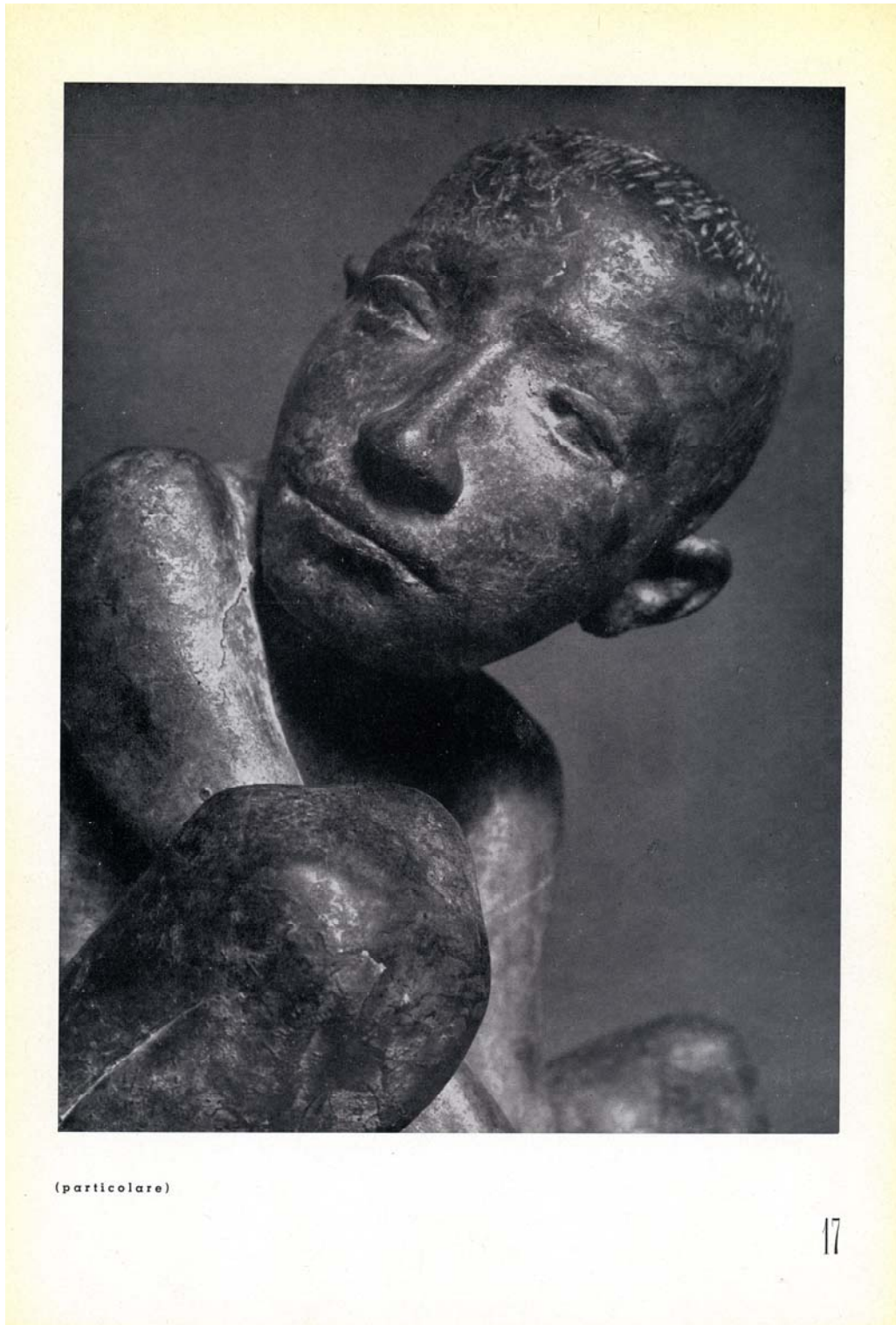


Fig. 9 Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tav. 17.

LE ARTI

Manzù e la critica.

L'ERRORE che la critica, anche più avveduta, commette nei riguardi della scultura di Manzù consiste nel non capire che codesta scultura si rifiuta ad ogni analisi compiuta con strumenti troppo consueti o non ancora abbastanza temprati.

La struttura del linguaggio critico moderno risulta da una vicenda d'intuizioni, di riporti, d'integrazioni rigorosamente aderenti a una serie di valori formali che da Cézanne fu aperta e proposta alle più acute elaborazioni, e che già negli esasperati paralogismi surrealistici perdetta, con la suggestione di un tradito ordine geometrico, ogni possibilità di riduzione a un limite umanamente significante. Il carattere «scientifico» del linguaggio a cui si allude ha conficco ai più meditati discorsi moderni in tema d'arti figurative un tono di serietà esemplare ed ha inciso profondamente sulla educazione del pensiero estetico, ma non ha potuto adeguarsi a tutte le manifestazioni di uno spirito poetico che da anni, in una drammaticissima opposizione ad ogni rigorismo formalistico, si sforza di spezzare gli incalchi proposti e quasi imposti dalla critica ad ogni getto inandescende della fantasia.

Nel ricorso alle famose « trascrizioni » letterarie è da vedere, al di là d'ogni misura di preparazione o d'impreparazione filosofica, un presentimento di ciò: che con la « serie » di cui si è fatto cenno più sopra, stava per esaurirsi quella degli schemi inventati dalla critica kantiana e postkantiana.

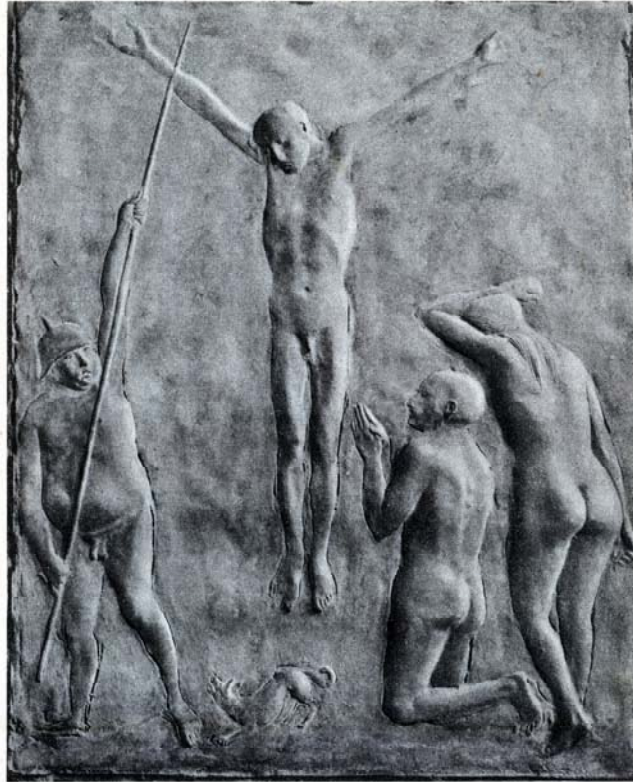
Gli autentici raddomanti dell'arte — non alludiamo, s'intende, ai neodotti in raddomanza sprovvisti di bacchetta magica — hanno sempre rifuggito dal metodo e dalla formula: si sono affidati al gioco delle equivalenze e delle metafore, in un atteggiamento di disponibilità all'emozione critica, che se li ha traditi, li ha traditi soltanto per la qualità impura della loro forza di presentimento, per una mancanza d'abbandono disinteressato ai richiami più profondi della vena poetica.

D'altra parte, i filologi di razza hanno dovuto arginare e disciplinare il corso di una critica tutta affidata a un giuoco d'evasioni, di allusioni evocative che negli imitatori di un Longhi, ad esempio, è scaduto ad esercizio inconcludente di elementare parafrasi.

Quest'opera di arginamento e di disciplina è valida soltanto quando è compiuta da uomini tanto colti e sensibili da conferire ai termini più rigorosi dell'analisi stilistica un significato e un calore che li rendono attuali e vivaci, come simboli di concreti elementi dell'opera d'arte figurativa e non come equivalenti di valori astratti e indifferenziati.

Le forme aperte dell'espressione plastica hanno consentito un'intelligentissima speculazione per parte dei critici moderni: e fra codeste forme aperte sono da annoverare tutte le « combinazioni » operate dai pittori e dagli scultori europei postcézanniani sulla « serie » di valori plastici ordinata, appunto, da Cézanne. È inutile ricordare la parte avuta da Picasso nelle operazioni medesime e gli apporti della critica tedesca e francese a una metodologia intesa da un lato a conferire alla materia significati emblematici, e dall'altro a violentare il rapporto misteriosissimo che intercede fra realtà e sogno, fra sensibilità e intelligenza, fra attitudine raziocinante e sentimento religioso.

Qui ci interessa solamente sottolineare la prevalenza di un concetto materialistico della vita delle forme e di un'idea pseudo-mistica della vita spirituale, nell'ordine dei pensieri e dei



« Crocefissione » di GIACOMO MANZÙ

sentimenti dai quali è informata la critica d'arte contemporanea. Fino a che essa si è esercitata o si esercita su testi nei quali lo stilismo tien luogo dello stile e tutte le passioni umane si riassumono in quella dell'arte « come giuoco », la critica in discorso si è adeguata e si adegua alle opere considerate; ma già di fronte alle risultanze poetiche di una moderna inquietudine spirituale di cui, in altra occasione, tentammo di individuare i motivi, essa ha fatto pessima prova: e al paragone di alcune opere nuove nelle quali il processo creativo torna ad assumere gli ermetici aspetti ch'ebbe in antico, tanto la critica a fondo letterario quanto quella rigidamente scientifica stanno denunciando apertamente la loro insufficienza.

Ancora una volta i critici di poesia hanno preceduto i critici d'arte: nella intuizione di una nuova esigenza di procedure e nella proposta di nuovi strumenti di lavoro. Come è sorta una critica, o perlomeno una richiesta di critica nuova di fronte alle manifestazioni più vive della poesia d'oggi, così s'imporrà un nuovo atteggiamento del pensiero critico di fronte alle più alte e misteriose riapparizioni del genio poetico nell'ambito delle arti figurative.

Vogliamo dire che di fronte alle stupende scul-

ture di Manzù, ad esempio, ogni intenzione critica troppo sicura di sé, decisa a una interpretazione rigorosamente « formale » dei lineamenti e degli spazi che Manzù, come i grandi scultori d'ogni tempo, torna ad articolare in moto *chiuso* e con una sconcertante e altamente significante varietà di ritmi, può risolversi in uno sterile tentativo di vivisezione.

Se per scultori come Maillol, Zadkine, Martini, è ancora agevole una scomposizione e ricomposizione di elementi linguistici, sul piano di un'avveduta filologia, tanto impegnata risulta l'opera degli scultori medesimi in uno scoperto e intelligentissimo giuoco di riesumazioni e di accostamenti stilistici all'infuori di ogni vera e profonda e prepotente necessità di confessione umana (e il riferimento potrebbe farsi anche a moltissimi ed eccellenti scultori antichi), già per artisti come Medardo Rosso, nei momenti di liberazione dalla servitù dei sensi, come Ronzani, per restar fra i moderni, o come Kokoschka, gli strumenti della filologia contemporanea si dimostrano, come s'è detto in principio, o troppo consueti o non ancora abbastanza temprati.

Le « parole » del linguaggio figurativo hanno ancora nel vocabolario usato da quasi tutti i filologi significati accademici: molte tra le più

Fig. 10 Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, in "Primato", II, n. 4, 15 febbraio 1941, p. 25.