

## *Sotto il segno della contaminazione.*

### Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini

Simona Campus

Borsista RAS presso il Dip. di Scienze archeologiche e storico-artistiche. Università degli studi di Cagliari.  
email: scampus@unica. it

**Riassunto:** L'articolo propone l'analisi delle caratteristiche tecniche e formali di alcuni tra i disegni e i dipinti realizzati da Pier Paolo Pasolini in differenti momenti della sua vicenda biografica e artistica. I disegni e i dipinti oggetto dello studio sono stati selezionati all'interno di una più ampia produzione perché ritenuti particolarmente indicativi dei codici specifici della figurazione elaborati dal loro autore. Ne deriva una lettura storico-artistica e critica che, individuando l'ascendenza e la natura di quei codici, si sviluppa intorno ad alcuni temi fondamentali: le suggestioni caravaggesche scaturite dagli insegnamenti di Roberto Longhi; le riflessioni sulla pittura italiana ed europea dell'Ottocento e del Novecento; il linguaggio artistico meditatamente fondato sulla contaminazione e la specifica accezione del manierismo pasoliniano.

Si restituisce, in tal modo, anche con il riscontro di componimenti poetici e brani di prosa, il significato delle opere figurative nell'universo creativo di uno tra i più colti e complessi intellettuali del XX secolo.

**Parole chiave:** Pier Paolo Pasolini, disegni, dipinti, specchio, contaminazione

**Abstract:** The article proposes the analysis of technical and formal peculiarities of some of the drawings and paintings made by Pier Paolo Pasolini in different moments of his lifetime. The drawings and paintings that are subjectmatter of the study were selected from a larger production because they were considered particularly indicative of specific codes of figuration elaborated by the author. It follows a historical-artistic and critical analysis, identifying the ancestry and nature of these codes, developed around a few fundamental themes: the suggestions from Caravaggio originated in the teachings of Roberto Longhi; the reflections on the Italian and European painting of nineteenth and twentieth centuries, the artistic language thoughtfully based on the contamination and the precise meaning of pasolinian mannerism. Returns, thus, also with the comparison of poetic and prose pieces, the meaning of figurative works in the creative universe of one of the most cultured and subtle intellectuals of the twentieth century.

**Keywords:** Pier Paolo Pasolini, Drawings, Paintings, Mirror, Contamination

Nell'ottobre del 1973, con il titolo *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori pubblica nella collana *i Meridiani* un'antologia degli scritti di Roberto Longhi, curata da Gianfranco Contini (1973). Pier Paolo Pasolini ne redige un'appassionata recensione, certo del fatto che «in una nazione civile questo dovrebbe essere l'avvenimento culturale dell'anno» (Pasolini, 1974b).

Pochi mesi prima, in aprile, Pasolini iniziava le riprese de *Il fiore delle mille e una notte*, l'ultimo film della "trilogia della vita" dopo il *Decameron* e *I racconti di Canterbury* (Naldini, 1989 p. 348). Se il Trecento italiano di Boccaccio e quello inglese di Chaucer si sono fatti metonimia di un'umanità incolta e primigenia, capace di vivere la vita e i suoi istinti con naturalezza non perversa, tra i paesaggi dell'Iran e dello Yemen, dell'Eritrea e dell'Afghanistan, del Corno d'Africa e

dell'India, il regista, insieme con la polvere, filma il silenzio e i sogni dell'Oriente, attingendo al tempo di un mito non più tragico, come in *Edipo Re* e *Medea*, ma intriso della serenità che appartiene al Sud del mondo. Di contro all'Occidente borghese, come in un rito apotropaico, Pasolini guarda alla purezza che sconfigge la morte (Murri, 1995 pp. 126-144).

Sul frangente letterario, da tempo sta lavorando ad un nuovo libro, destinato a rimanere incompiuto e pubblicato postumo (Pasolini, 1992). Difficile in quanto cagionato dall'insulsaggine della contemporaneità e dall'orrore politico che la governa, *Petrolio* è un romanzo dalla struttura complessa, magma cartaceo al quale il suo autore attende nello studio della Torre di Chia (Naldini, 1999 pp. CVIII-CIX). L'antico caravanserraglio con torre di avvistamen-

to, acquistato nel 1970 grazie alla relativa agiatezza raggiunta in un decennio di attività cinematografica ininterrotta,<sup>1</sup> è stato riadattato ad abitazione nella quale trovare prezioso rifugio: rifugio per scrivere ma anche per riprendere a disegnare e dipingere (Siciliano, 2000 p. 7). Nello studio della Torre di Chia, tra il 1974 e il 1975, Pasolini disegna e dipinge i ritratti di Roberto Longhi, ispirati alla fotografia dello storico dell'arte, in età matura e di profilo, stampata sul cofanetto che contiene la prestigiosa edizione de *i Meridiani* (tav. 1, fig. 1).

Roberto Longhi è colui al quale Pasolini, nella dedica che apre la sceneggiatura di *Mamma Roma*, si dichiara debitore per la propria «fulgurazione figurativa» (Pasolini, 1962a). Teatro della «fulgurazione» è Bologna (Scalia & Ferrari, 1998), dove Pier Paolo è nato, il 5 marzo 1922 (Pasolini, 1982 p. 26), e dove con la famiglia è tornato a vivere nel 1937, dopo i numerosi spostamenti al seguito del padre Carlo Alberto, ufficiale in fanteria. A Bologna scopre la passione per il gioco del calcio e, sotto al Portico della Morte tra le bancarelle dei libri usati, quella per la lettura (Pasolini, 1988). Nel 1939 si iscrive all'Università; frequenta il più raffinato *milieu* della cultura cittadina e, tra tanti giovani e brillanti intellettuali, i fratelli Gaetano e Francesco Arcangeli, che già gravitano intorno a Longhi. Nelle aule di Via Zamboni, nell'anno accademico 1941-42, il carismatico docente tiene il memorabile corso su *I fatti di Masolino e Masaccio* (Trento, 1998 p. 47). Inscena il dramma solenne della Cappella Brancacci, proiettando diapositive che schiudono universi estetici: un esemplare del mondo masoliniano “si oppone” ad un esemplare del mondo masacesco, il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine, il primo piano di un Santo o di un astante al primo piano di un altro Santo o di un altro astante, il frammento di una “forma” al frammento di un'altra “forma” (Pasolini, 1974b). Frammenti che ricostruiscono la più accattivante tra le possibili storie dell'arte fiorentina del primo Quattrocento (Longhi, 1940).

Ma gli insegnamenti di Longhi, cui Pasolini riconosce le più alte prerogative di un maestro,<sup>2</sup> sono soprattutto scuola di civiltà:

1 Il primo lungometraggio di Pasolini, *Accattone*, è del 1961. Il regista non ha mai guadagnato più del dovuto; nel caso di *Uccellacci e Uccellini* e di *Porcile* non ha addirittura avuto alcun compenso. Cfr. Naldini, 1999 p. CV.

2 Altri imprescindibili punti di riferimento culturale per Pasolini sono soprattutto Gianfranco Contini – mediatore, peraltro, del magistero longhiano – e Carlo Emilio Gadda. Cfr. De

«Che cosa è un maestro?»

Intanto si capisce soltanto dopo chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta.

Nel momento in cui un maestro è effettivamente e esistenzialmente un maestro, cioè prima di essere interpretato e ricordato come tale, non è dunque un maestro; nel senso reale di questa parola.

Egli viene vissuto: e la conoscenza del suo valore è esistenziale.

Longhi era semplicemente uno dei miei professori all'università: ma l'aula dove insegnava era un posto diverso da tutti gli altri, fuori dall'entropia scolastica. Esso è escluso e isolato. Al centro di questo ambiente *diverso* (per ragioni funzionali: la possibilità di proiettare diapositive ecc.) c'era un uomo che era in realtà veramente un uomo. Voglio dire che l'umanità dei professori suoi colleghi più modesti veniva fuori, grattando in loro la spessa crosta professorale, come fraternità grezza e grossolana, povera umanità diuturna e piccolo-borghese, debole carne (magari fascista). No: Longhi era prima uomo che professore (cioè maestro) proprio perché non c'era niente di professorale da grattare in lui per ritrovarlo: era subito ciò che era, cioè un uomo superiore: era un uomo cioè in quanto superuomo, in quanto idolo, in quanto personaggio da Commedia. Per un ragazzo avere a che fare con un uomo simile era la scoperta della cultura come qualcosa di diverso dalla cultura scolastica. Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto *travet*. La cultura invece mette sulla faccia di un uomo una maschera che vi si incarna e non si può più strappare: maschera misteriosa, com'è appunto misteriosa l'umanità quando si esprime, e non se ne resta ottusa e meschina e vile nel comportamento, nel codice, nella convenzione, nella società. Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione. Egli cominciava a balbettare dietro al maestro. La cultura che il maestro rivelava e simboleggiava si poneva

Mauro, 1991 pp. 12-13; Galluzzi, 1994 p. 16; Zigaina, 1995 pp. 51 e ss.

come alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta» (Pasolini, 1971a).

Pasolini coltiva il progetto di diventare pittore e storico dell'arte: nel 1940 visita la Biennale di Venezia; nel 1941, con uno scritto che riceve molte approvazioni, vince i "Prelittorali di Critica Stilistica" (Pasolini, 1986 p. 39); nel 1942, grazie alla mediazione di Francesco Arcangeli ottiene da Longhi, che nutre alcuni dubbi in merito alle sue attitudini, l'assegnazione di una tesi di laurea sulla pittura italiana contemporanea (Galluzzi, 1994 pp. 39-45; Pasolini, 1995 p. 49).

Dopo un assiduo lavoro, condotto con il supporto delle monografie più recenti, delle quali è riuscito a raccogliere una considerevole biblioteca, perde gli appunti per la tesi durante una rocambolesca fuga dal reparto militare di Livorno, dove è stato chiamato alle armi e poi fatto prigioniero dai tedeschi. Abbandona così l'idea di laurearsi con Longhi e opta per una ricerca sulla poesia pascoliana. Della «fulgurazione figurativa» rimangono però inalterati, allora e negli anni a venire, tutto il fascino e l'importanza, in un sostrato culturale oramai inamovibile.

I ritratti di Roberto Longhi sembrano nascere dal desiderio di interpretare «le meravigliose capacità istrioniche» del maestro (Pasolini, 1974b), anche attraverso l'utilizzo di tecniche differenti e differente *ductus* disegnativo. Il disegno datato al 1974 (tav. 1, fig. 2) rimanda puntualmente, anche se con modi sincopati, alla fisionomia di Longhi come appare nella fotografia assunta a modello. Pasolini traccia dapprima con la matita un segno quanto più possibile continuo, a definire il profilo austero e insieme ironico dello storico dell'arte: indica la fronte alta vestita da singolare cappello, l'occhio mobile, il naso importante, il sorriso colto e sagace, le dita della mano piegate in un atteggiamento di riflessione. Sulla linea esterna del profilo, alla matita si sovrappone un duplice tratto di carboncino, il primo, più interno, sottile e marcato, il secondo largo e sfumato: il cappello, la fronte, il naso, la mano sono chiusi da un unico andamento sinuoso, come dentro a un bozzolo *cloisonné*. In due disegni del 1975 (tav. 2, figg. 3, 4) le linee, affidate a gessetti colorati con la dominante del viola, si mostrano meno vincolate alla descrizione e determinano campi di vuoto che accolgono la luce. Riscattati da ogni finalità illustrativa risultano i due ritratti dello stesso anno dipinti ad acquerello (tav. 3, figg. 5,6), che si compendiano in poche annotazioni fluide, rispettivamente nei toni del blu e del giallo. Datato al

1975 è anche un altro disegno, particolarmente significativa (tav. 4, fig. 7): senza preliminari tracce di matita, Pasolini compone con il carboncino un meditato equilibrio di analisi fisionomica e concentrata espressione; segni quasi xilografici, ma duttili e funzionali, rendono esplicita quella «maschera misteriosa» che la cultura ha impresso sul viso di Longhi.

A prescindere dalle peculiarità stilistiche che singolarmente li contraddistinguono, tutti i ritratti si presentano, come già notava Contini (1980), specularmente rovesciati rispetto al modello fotografico. Sono, appunto, immagini allo specchio. Caravaggesche, nei termini di una specifica accezione pasoliniana.

Secondo Pasolini, la più significativa, tra le "invenzioni" pittoriche che Longhi (1952, 1968) attribuisce a Caravaggio,<sup>3</sup> è l'abitudine di dipingere osservando gli uomini e le cose attraverso uno specchio. E' per l'utilizzo di uno specchio, quale diaframma tra il pittore e il mondo, che nei quadri di Caravaggio vivono e muoiono uomini e cose che sono assolutamente, come mai prima di allora, brani di realtà, e al contempo il "riflesso" della *weltanschauung* dell'artista.

«Tutto ciò che io posso sapere intorno al Caravaggio è ciò che ne ha detto Longhi. È vero che il Caravaggio è stato un grande inventore, e quindi un grande realista. Ma che cosa ha inventato il Caravaggio? Nel rispondere a questa domanda che non mi pongo per pura retorica, non posso che attenermi a Roberto Longhi. Il Caravaggio ha inventato: primo: un nuovo mondo che secondo la terminologia cinematografica si dice profilmico, intendo con questo tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa. Il Caravaggio cioè ha inventato tutto un mondo da mettere davanti al cavalletto nel suo studio: tipi nuovi di persone, nel senso sociale e caratteriologico, tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi. Secondo: ha inventato una nuova luce: al lume universale del Rinascimento platonico ha sostituito una luce quotidiana e drammatica. Sia i nuovi tipi di persone e di cose che il nuovo tipo di luce, il Caravaggio li ha inventati perché li ha visti nella realtà. Si è accorto che intorno a lui – esclusi dall'ideologia culturale vigente da

3 La vicenda biografica e artistica di Pasolini è stata accostata dalla critica, talvolta in maniera assai suggestiva, alla travagliata storia della vita e dell'arte di Michelangelo Merisi da Caravaggio: per la prima volta da Cesare Garboli (1970, p. 39), poi da Federico Zeri in un intervento del 1995, all'interno del programma televisivo di Canale 5 *Pasolini e noi*. Cfr. anche Galluzzi, 1994 pp. 80-83; Sica, 2000 pp. 191-196.

circa due secoli – c'erano uomini che non erano mai apparsi nelle grandi pale o negli affreschi, e c'erano ore del giorno, forme di illuminazione labili ma assolute, che non erano mai stati riprodotte e respinte sempre più lontano dall'uso e dalla norma, avevano finito col divenire scandalose, e quindi rimosse. Tanto che probabilmente i pittori, e in genere gli uomini fino al Caravaggio probabilmente non le vedevano nemmeno. La terza cosa che ha inventato il Caravaggio è un diaframma (anch'esso luminoso, ma di una luminosità artificiale che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi. Questo diaframma, che trasponesse le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio. Tali figure erano perciò quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, negletti garzoni di fruttivendolo, donne del popolo mai prese in considerazione, ecc., e inoltre esse erano immerse in quella luce reale di un'ora quotidiana concreta, con tutto il suo sole e tutta la sua ombra: eppure... eppure dentro lo specchio tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto.

Posso amare criticamente la scelta realistica del Caravaggio nel ritagliare nei personaggi e negli oggetti il mondo da dipingere; posso amare, ancor più, criticamente, l'invenzione di una nuova luce dove far accadere gli immobili avvenimenti. Tuttavia quanto al realismo occorre una buona dose di storicismo per individuarlo in tutta la sua imponenza: non essendo io un critico d'arte, e vedendo le cose in una prospettiva storica falsa e schiacciata, tutto sommato a me il realismo del Caravaggio mi sembra un fatto abbastanza normale, superato lungo i secoli da altre, nuove forme di realismo. Quanto alla luce, posso apprezzarne l'invenzione stupendamente drammatica, ma per una mia particolare forma estetica – dovuta chissà a quali manovre del mio inconscio – non amo le invenzioni di luce: preferisco di gran lunga le invenzioni di forme. Un nuovo modo di sentire la luce mi entusiasma molto meno che un nuovo modo di sentire mettiamo il ginocchio di una madonna sotto il manto o lo scorcio del primo piano di un santo: amo le invenzioni e le abolizioni dei chiaro-scuro, delle geometrie, delle composizioni. Di fronte al caos

luminoso del Caravaggio resto ammirato ma un po' staccato (se è la mia opinione personale che qui si vuol conoscere). Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratterologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte» (Pasolini, 1974a).

Nei ritratti di Roberto Longhi, Pasolini – come Caravaggio – fingendo la presenza di un diaframma che modifichi le possibilità di visione, indaga le caratteristiche fisiche e psicologiche del soggetto, sottolineando i tratti che ne indicano la forte personalità. Se guardare qualcuno allo specchio significa andare oltre le semplici fattezze fino all'interiorità, non mancano peraltro, oltre a quello caravaggesco, esempi illustri nella storia dell'arte: dal celebre *Autoritratto allo specchio convesso* di Parmigianino fino alle enigmatiche elaborazioni del Simbolismo (Frongia, 2008 p. 150). Immaginando di guardare Longhi attraverso uno specchio, Pasolini ne restituisce la statura intellettuale e la grandezza umana.<sup>4</sup>

Un ritratto allo specchio comporta un procedere pittorico simile all'auto-rappresentazione dell'artista; in tal senso è necessariamente complementare ad un autoritratto. Due sono i fondamentali autoritratti pasoliniani, dipinti a olio su faesite, rispettivamente nel 1946 *Autoritratto con la vecchia sciarpa* (tav. 5, fig. 8) e nel 1947 *Autoritratto col fiore in bocca* (tav. 6, fig. 9), presentati a Udine nella "Mostra triveneta del ritratto" del 1947. Risalgono a quel momento nel quale l'interesse per la storia dell'arte, prima di confluire in maniera privilegiata nella produzione cinematografica,<sup>5</sup> si traduce nella realizzazione di un

<sup>4</sup> In anni recenti, un profilo particolarmente affascinante della personalità di Roberto Longhi è stato tracciato da Marisa Volpi nel suo romanzo *Uomini*, edito da Mondadori nel 2004.

<sup>5</sup> Pasolini, 1962a p. 145: «Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica ma di origine figurativa ... E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica». Alle suggestioni pittoriche nel cinema di Pasolini è dedicata una rilevante bibliografia: sono stati ampiamente studiati i *tableau vivants* che ricostruiscono la *Deposizione* di Rosso Fiorentino e *Il trasporto di*

numero significativo di disegni e dipinti, che Pasolini talvolta sceglie di pubblicare e di esporre, confrontandosi con altri artisti, anche di notevole rilievo (Zigaina, 1995 p. 34).<sup>6</sup>

Sul principio degli anni Quaranta, mentre sulla vocazione innata si innestava la «fulgurazione» longhiana, le prime esperienze grafiche e pittoriche erano nate contemporaneamente e consentaneamente ai primi lavori letterari. Parte integrante e non marginale nella definizione di una poetica multiforme e straordinariamente complessa, le prime opere figurative di Pasolini, come le *Poesie a Casarsa* scritte in friulano,<sup>7</sup> si connotano per la declinazione linguistica tesa a riscattare il particolare della vita all'universalità della cultura:

Malgrado la presenza cosmopolita di Longhi, la mia *nous* nemmeno pregata, allora, tanta era l'adorazione, la mia pittura è dialettale: un dialetto come "lingua per la poesia". Squisito, misterioso: materiale da tabernacoli. Sento ancora, quando dipingo, la religione delle cose (Pasolini, [1970]b).

A Casarsa, in uno stanzone un po' alla *bohème* sopra l'antica fabbrica di grappa del nonno, nell'estate del 1941 Pasolini compone versi e comincia a raccontare nei disegni attimi carpiati all'esistenza; raffigura sé stesso con la tavolozza in mano, in *Il pittore al cavallo* e *Paolo che dipinge*. Dopo essersi trasferito stabilmente in Friuli – alla fine del 1942, per sfuggire ai

*Cristo al sepolcro* di Pontormo in *La Ricotta*; le citazioni da Piero della Francesca nel *Vangelo secondo Matteo*; i richiami a Mantegna e Tintoretto rispettivamente in *Mamma Roma* e *I Racconti di Canterbury*; la figura dello stesso regista che nel *Decameron* si aggira tra le architetture gotiche di Napoli, vestito come il *Vulcano* di Velásquez, nel ruolo di un allievo di Giotto, la cui eco, come quella di Masaccio, risuona in tanta parte dell'ispirazione filmica pasoliniana. Sull'argomento, si vedano, tra gli altri, Marchesini, 1994; De Santi & Mancini, 2005.

6 Nella "Mostra triveneta del ritratto", recensita da Pasolini sulle pagine de "Il Mattino del Popolo", erano esposte, tra le altre, opere di Afro, Filippo De Pisis e Pio Semeghini. Parole di particolare apprezzamento sono riservate ai lavori di Anzil e Giuseppe Zigaina, interpreti del rinnovamento artistico in Friuli. Cfr. Pasolini, 1947b.

Nel corso degli anni Quaranta, Pasolini dedica alle arti figurative numerosi articoli, rinsaldando il proprio legame con l'ambiente udinese, del quale sostiene l'affrancamento da una dimensione angustamente provinciale. Tutti gli articoli sono raccolti in Pasolini, 1999. Una puntuale analisi su Pasolini critico d'arte è affrontata da Galluzzi, 1994 pp. 97-149.

7 L'intero corpus delle poesie in friulano è stato pubblicato per la prima volta nel 1954 con il titolo *La meglio gioventù*, nella collezione di "Paragone", e dedicato a Gianfranco Contini. Ora in Pasolini, 2003.

bombardamenti su Bologna, insieme a Susanna, sua madre,<sup>8</sup> e Guido, suo fratello minore<sup>9</sup> – Pier Paolo riconsegna per immagini i volumi robusti dei casolari agricoli e la luce forte che inonda le strade, gli alberi, i campi;<sup>10</sup> fuori da ogni retorica, raffigura l'emozione di amicizie importanti,<sup>11</sup> e di giovani amori consumati sulle rive del Tagliamento. Disegna con gesti rapidi, urgenti, che alludono ai segni vibranti di De Pisis. Dipinge su tela di sacco, con accentuata sensibilità per la ruvidezza della materia, il pensiero rivolto a Masaccio e ai "valori plastici" di Carrà (Pasolini, [1970]b); da il colore con i polpastrelli, o spremendolo direttamente dal tubetto, senza rinunciare, anche per l'ascendente di Morandi, a meditare la composizione.<sup>12</sup>

I disegni e i dipinti friulani, come le *Poesie a Casarsa*, originano un idioma capace di manifestare i «sentimenti più alti, i segreti del cuore» (Pasolini, 1944). Ne deriva un'indagine appassionata e un'appropriazione critica di codici estetici e stili di figurazione.

Pasolini è consapevole del fatto che l'arte del XX secolo ha spodestato la bellezza per conoscere la verità; e la verità si è rivelata scomoda, mettendo a nudo la fragilità della condizione umana. Sa che un'ossessiva ricerca dell'identità si è consumata tra il dolore soggettivo e la tragedia dello straniamento dell'uomo dal mondo. Rifiuta, però, il ripiegamento solipsistico, e rifiuta soprattutto la rinuncia da parte dell'artista a farsi interprete del cambiamento. Accusa l'opera di Picasso<sup>13</sup> di tenersi lontana dalla verità del popolo

8 Al 1943 sono datati alcuni disegni con figure femminili intente al lavoro domestico o impegnate nella cura personale, come *Donna allo specchio* e *Donna alla toiletta*, per i quali a fare da modella fu la madre di Pasolini, donna di modi forbiti e amante del trucco elaborato. Cr. Pasolini, 1995 p. 14.

9 Destinato a morire appena ventenne, nel 1945, in un terribile episodio della lotta partigiana.

Il viso di Guido, in parte coperto da un lenzuolo, sarebbe da riconoscere, secondo la testimonianza di Naldini (Pasolini, 1995 p. 27) in alcune immagini dipinte da Pasolini durante una degenza del fratello in ospedale.

10 Naldini (Pasolini, 1995 p. 31) riferisce dei paesaggi dipinti già nel 1941: «Quindici paesaggi che rappresentano casolari o libere vedute campestri, dipinti a olio secondo le ricette della pittura impressionista che il pittore Federico De Rocco, conosciuto durante l'estate ed entrato subito nella cerchia degli amici più cari, ha messo a punto per lui».

11 Del 1943 sono i ritratti di Giovanna Bemporad, poetessa, poliglotta e anticonformista: Pasolini la raffigura con i lineamenti segnati da un'intrinseca tristezza.

12 Giorgio Morandi, forse anche in virtù della lunga e profonda amicizia che lega l'artista a Roberto Longhi, è tra gli "idoli" giovanili di Pasolini. Cfr. Pasolini, [1970]b.

13 Il riferimento è alla poesia – pubblicata nella raccolta *Le ceneri di Gramsci* – composta in occasione della mostra di Pi-

(Galluzzi, 1994 pp. 114-117), condivide l'impegno di Guttuso (Pasolini, 1962b). Si schiera apertamente contro la pittura astratta, colpevole di una troppo esclusiva espressione dell'interiorità, che non si fa cura della responsabilità sociale (Pasolini, 1962c).

La polemica, evidentemente, non investe la modernità *tout court*, ma quanto ne costituisce lo stereotipo, il pensiero univoco cui manca il coraggio della diversità. Non potrebbero altrimenti comprendersi le vere e proprie incursioni nella modernità dell'arte italiana ed europea, che determinano il carattere dei disegni e dei dipinti pasoliniani più riusciti.

*Autoritratto con la vecchia sciarpa* partecipa di una deformazione «di formula modiglianesca, poco appariscente, ma necessaria, assoluta, una dolente stortura, un lieve morbo inoculato alle forme». <sup>14</sup> E se Modigliani si è sistematicamente rispecchiato nel volto degli altri, dipingendo gli altri proprio come se dipingesse sé stesso, gli autoritratti pasoliniani, con i ritratti di Roberto Longhi e i ritratti di Maria Callas, sono parte di un unico desiderio di comunicare e approfondire la conoscenza della natura umana. *Autoritratto con la vecchia sciarpa* s'inserisce in una struttura priva di riferimenti spaziali definiti: la tridimensionalità è rifiutata a favore di campiture piatte, all'interno delle quali il viso dell'artista è sbalzato come in una vetrata gotica. L'elemento di connessione tra la figura e lo sfondo è rappresentato dalla vecchia sciarpa, i quadrettoni della quale sembrano richiamare anch'essi le forme di tarsie medievali, ma filtrate attraverso l'audacia secessionista di Klimt e la conturbante disperazione di Schiele. Sui colori smorzati e calibrati, Pasolini interviene con un bianco opalescente a segnare parte dei contorni e lo sguardo; ancora il bianco interseca il viola, a connotare il particolare del fiore in bocca. Lo stesso particolare che dà il titolo all'*Autoritratto* dell'anno successivo.

In miès dai ciamps serèns  
i troiùs a si incròsin.  
Uli tal soreli pens  
al pàusa uno zòvin.

Pojàt a un morarùt  
ju pai ciamps di Versuta

casso, curata da Lionello Venturi e Palma Bucarelli nel 1953, alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Cfr. Pasolini, 2003, I, pp. 787-794.

<sup>14</sup> In questi termini Pasolini (1947b) parla dei ritratti dipinti da Anzil, esposti alla "Mostra triveneta del ritratto", evidentemente in modo particolare vicini alla sua sensibilità.

tai so lavris al strens  
na primuluta.

A cola ju la sera,  
na oscurità tranquila.  
Doma chel flòur tal silensi  
al disfavila. <sup>15</sup>

Il fiore in bocca è sinestesia di colori e profumi, rimpianto di giovinezza, memoria di notti che si avvicendano in silenzio ai giorni. Il quadro si fa metafora di un'ambivalenza. In primo piano l'autoritratto che fa riferimento alla realtà, alla realtà pittoricamente deformata: il viso è risolto in un monocromo verde terroso, interrotto soltanto da dense pennellate dello stesso bianco che in *Autoritratto con vecchia sciarpa* sottolinea i lineamenti, in questo caso sembra volerli confondere. Dietro l'autoritratto – che si staglia su un fondo anch'esso completamente bianco e aniconico, esaltato dal rosso e dal blu della camicia, in un pregevole *esprit de geometrie* – un accorgimento meta-artistico mette in relazione l'effigie del pittore con una seconda immagine, incastrata dentro all'immagine principale. L'accorgimento è reso particolarmente evidente dalla continuità della linea che ha funzioni di cornice per entrambe le rappresentazioni. Nel meta-quadro rivive quel ragazzo appoggiato al piccolo gelso, che faceva brillare l'aria con una primuletta.

Strettamente connesso agli autoritratti è *Narciso* (tav. 8, fig. 11), realizzato a tempera e pastello su carta, datato al 1947.

Fin da ragazzo Pasolini sogna di abbracciare un bellissimo altro sé stesso (Naldini, 1999 p. LVI) e l'allegoria di Narciso ricorre sovente nei componimenti poetici. <sup>16</sup> Un passo del racconto breve *Spirituals*, risalente agli anni intorno al 1950 (Pasolini, 1995 pp. 179-181), <sup>17</sup> sorprende per la particolare affinità con quanto raffigurato nel dipinto. Come il Ninì della narrazione, il Narciso del dipinto ha le membra robuste e possenti dei contadini; indossa una camicia a

<sup>15</sup> I versi, intitolati *Soreli*, sono tra quelli – scritti a Versuta tra il 1943 e il 1945 – esclusi da *La Meglio Gioventù* e pubblicati nel 1965 come *Poesie dimenticate*. Cfr. Pasolini, 2003, I, p. 215. [SOLE. In mezzo ai campi sereni si incrociano i sentieri. Là, nel sole intenso, se ne sta un giovane. Appoggiato a un piccolo gelso, giù pei campi di Versuta, egli stringe tra le labbra una primoletta. Cade ormai la sera, una oscurità tranquilla. Solo, nel silenzio, brilla quel fiore].

<sup>16</sup> Già in *Il nini muàrt*, la prima delle *Poesie a Casarsa*. Cfr. Pasolini, 2003, I, p. 10.

<sup>17</sup> Cfr. in Pasolini, 1995 pp. 116-119 anche il racconto *Lo specchio insistente*.

grosse righe colorate e si specchia sbigottito, timoroso di riconoscersi nel tremolio dell'acqua confusa dal rosa dei sassolini.

Evocazioni caravaggesche (Calvesi, 1990 pp. 19, 57) riemergono nella struttura compositiva dell'opera, tutta centrata sulla figura del protagonista senza concessioni a chiose paesaggistiche, e nella scelta della forma del supporto: ovale come uno specchio. Le spigolosità del corpo accovacciato e la matrice espressionista di un uso fortemente incisivo della linea proiettano peraltro, completamente, anche questo dipinto nell'ambito delle ricerche estetiche del XX secolo. Del tutto moderna è la natura paradossalmente "antigraviosa", quasi rude, della figura, come l'impossibilità per i contorni, che pure sono forti e spessi, di definire precise superfici per i colori. Il blu profondo e saturo dello sfondo è la dominante cromatica di tutto il quadro, compensata soltanto dagli sprazzi baluginanti del bianco e del giallo. Per rappresentare l'acqua Pasolini interrompe la stesura a tempera e utilizza il pastello azzurro, tracciando segni abbastanza radi, che lasciano intravedere il cartone del supporto.

Totalmente riferibili alla storia dell'arte contemporanea, quella lontana dall'ufficialità e da ogni tentazione conformistica, sono alcuni dipinti coevi a *Narciso. Donna col fiore azzurro* (tav. 9, fig. 12), opera del 1947 realizzata a tempera con l'inserzione della tecnica a gessetto, richiama il tema dei bordelli, ampiamente presente nella pittura europea dell'Ottocento e del Novecento. Ostile a ogni contegno censore, Pasolini osserva senza infingimenti l'ostentazione sessuale, priva di un'attrattiva autenticamente erotica e quasi grottesca. Come il viso delle prostitute di Rouault spesso, in un'inattesa pudicizia, si offre allo sguardo dello spettatore soltanto attraverso il riflesso dello specchio, la prostituta dipinta da Pasolini ha il volto coperto da una veletta nera, che nasconde le fattezze ma lascia trapelare occhi sbarrati e labbra turgide di sofferenza. La bellezza oltraggiata dalla corruzione sociale si fa denuncia delle ingiustizie e solidarietà con i diseredati. A differenza di Rouault, che predilige l'acquerello e la *gouache*, e più vicino alla maniera di Maccari (Frongia, 2001), Pasolini quasi imbratta la carta con il colore, lasciando in evidenza la materia del fondo.

Soltanto sfiorato da memorie espressioniste è *Giovane che si lava* (tav. 9, fig. 13), ancora del 1947, dipinto totalmente a tempera. Il contesto rimanda all'«immenso amore» di Pasolini per Bonnard, ai «suoi pomeriggi pieni di silenzio e di sole del Mediterraneo» (Pasolini, [1970]b). La luce rifrange il rosa

delle pareti, scivola sulle tavole dell'impiantito scuro, si posa piano sulla sedia, permea il viola cangiante del secchio e della bacinella, avvolge con naturalezza il corpo plastico del giovane, colto in movimento, intento ad un gesto semplice e quotidiano. Per il ricordo di Bonnard, Pasolini risolve il quadro in un problema di luci, che consentono la fusione tra l'uomo e l'ambiente. Ma come in Bonnard, la semplicità e la quotidianità si fanno, appena oltre l'esteriorità, misteriose e problematiche: sulla parete di fondo, al limite dello spazio della rappresentazione, Pasolini dipinge, come in *Autoritratto col fiore in bocca*, un quadro nel quadro, un meta-quadro che potrebbe anche essere uno specchio, traboccante inquietudine e ambiguità, capace di gettare un velo di profondo turbamento sull'apparente armonia del reale.

Portato di infiniti attraversamenti culturali, costantemente e originalmente ricomposti, le opere figurative, come ogni opera di Pasolini, nascono sotto il segno della contaminazione (Pasolini, 1964); nella commistione di stili, tecniche e materiali eterodossi, contribuiscono a spiegare il manierismo pasoliniano (Bonito Oliva, 1984).

Splendido esempio di contaminazione manierista<sup>18</sup> è *Pali e reti del Safon*, del 1970, accostamento polimaterico di rara eleganza.

E poiché il manierismo è rivisitazione della tradizione in antitesi alla crisi del presente, problematico punto di confine tra rigore e arbitrio, «esibizione delle contraddizioni e delle antinomie in tutta la loro ineludibile asprezza, gusto della dissonanza, del rischio, dell'eccesso» (Pinelli, 1981 pp. 105-106), certezza dei limiti umani e aspirazione drammatizzata alla verità del sacro, indubbiamente manieristi si rivelano i ritratti di Maria Callas (tavv. 10,11, figg. 14,15), a partire dall'autorevole lettura proposta da Giuseppe Zigaina (Zigaina, 1995 pp. 35-40).<sup>19</sup>

18 Cfr. Galluzzi, 1994 pp. 27-28: «Una serie di studi pubblicati da Longhi negli anni cinquanta dimostra il persistente interesse verso la Maniera, già oggetto di dibattito internazionale, che produsse anche in Italia interventi di grande interesse tra i quali spicca il libro di Giuliano Briganti *La maniera italiana*. Intanto il manierismo continuava ad attirare attenzioni eterodosse rispetto a quelle degli storici dell'arte, mentre l'accezione del termine si allargava e cominciava a comprendere categorie letterarie e psicologiche. È in questo clima culturale che Pasolini comincia a pensare coscientemente se stesso come manierista, riconoscendo nel manierismo ("nell'accezione longhiana della parola") una consonanza con alcuni dei suoi principali problemi estetici».

19 Il lungo sodalizio umano e culturale che unisce Zigaina e Pasolini comincia negli anni Quaranta e termina soltanto con la morte del poeta. Oltre ad alcuni altri scritti, nel 1955 Pasolini, dopo aver visitato una mostra dell'amico alla Galleria del Pincio

Si tratta di undici immagini,<sup>20</sup> quante altre mai ricche di seduzione e implicazioni simboliche: nelle prime sei, realizzate durante le riprese di *Medea*, nel 1969, il viso della cantante, colto di profilo o mezzo profilo, occupa interamente lo spazio del foglio; nelle altre cinque, del 1970, più profili si ripetono in sequenza su uno stesso foglio. Pasolini «dapprima traccia il profilo con una matita grassa; ed è una annotazione scarna e rapida che punta su due elementi connotativi: la fierezza del portamento (la testa leggermente sollevata) e l'occhio insistito, scavato. Quindi prende dal tavolo su cui lavora (quasi sempre si tratta di una mensa su cui è stata consumata una cena tra amici, con a portata di mano, frutta, pane, vino e via dicendo; ma anche fiori e qualche eventuale candela accesa), prende dal tavolo – dicevo – una rosa e ne schiaccia i petali sulla tempia, poi impallidisce le guance con degli acini d'uva bianca spremuta; sui capelli versa ancora del vino rosso e qualche volta, da una candela accesa, fa gocciolare sull'immagine – si badi bene: su tutti questi succhi solubili in acqua – delle perle di cera. ... A lavoro ultimato, Pasolini piega il grande foglio dall'alto al basso, due volte, e poi, per creare la delimitazione a scomparti, da destra a sinistra così che le immagini, i profili della Callas, restano per qualche momento immersi in una miscela di umori. Vivificanti diremmo, perché egli – riaprendo il foglio – sembra aspettarsi una vera e propria invenzione e non soltanto formale: quasi una rigenerazione. Infatti il miracolo avviene. I petali, l'umore dell'uva, le trasparenze del vino, sembrano dar vita con i loro colori inusitati alla fissità del profilo. Ma solo per pochi momenti perché l'ossidazione dei materiali distrugge in poco tempo ogni splendore; e non resta quindi che il sudario, la marcescenza, l'immobilità della morte» (Zigaina, 2005 p. 38).

La Callas immortalata da Pasolini ha la preziosità e la ieraticità di un'icona o di un «idolo miceneo» (Galluzzi, 2000 p. 17): i profili si susseguono come fossero modulo, colonne di una peristasi che custodisce la sacralità del *naos*, note di un canto la cui eco proviene da tempi remoti, quando il mito sapeva

di Roma, gli dedica il poemetto *Quadri friulani*, pubblicato in *Le ceneri di Gramsci*. Pasolini, 2003 vol. I pp. 807-814.

20 Zigaina, 1995 p. 35: «I ritratti di Maria Callas, quelli esposti e pubblicati, sono undici. In totale sono quattordici: due di questi sono stati regalati alla Callas da Pasolini stesso in occasione della première di *Medea* all'Opéra di Parigi; il quattordicesimo, invece, un piccolo profilo della cantante, è stato donato dal poeta al signor Citossi di San Giorgio di Nogaro in ringraziamento per alcuni lavori da lui eseguiti nel "casone" dell'isola del Safon, nella laguna di Grado».

proferire il mistero della vita, della morte e dell'amore. La ieraticità è incrinata però dal dolore che quei profili non riescono a celare, la regalità della dea è minacciata dalla nervosa, straordinaria bellezza della donna. Il sublime ineffabile si contamina con la finitezza eloquente.

#### Bibliografia di riferimento

Bonito Oliva, A. 1984. Pier Paolo Pasolini et la tradition du maniérisme italien. In Bonito Oliva, A. & Zigaina, G. eds., *Dessins et Peintures de Pier Paolo Pasolini*. Basel: Bance Rief, pp. 19-23.

Calvesi, M. 1990. *La realtà del Caravaggio*. Torino: Einaudi.

Canova, L. 2004. Per quartieri sparsi di luce e miseria. Pier Paolo Pasolini e Roma tra pittura, cinema, scrittura e fotografia. *Storia dell'arte*, 107 (nuova serie 7), 2004, pp. 135-151.

Chiesi, R. ed. 2007. *Pasolini, Callas e Medea. Fotografie di Mario Tursi*. Catalogo della mostra (Bologna, Galleria Ta Matete, 18 ottobre-8 dicembre 2007). Castenaso: FMR-ART'E.

Contini, G. 1973. Prefazione. In Longhi, R. 1973. *Da Cimabue a Morandi*. Milano: Mondadori, pp. IX-XX.

Contini, G. 1980. Testimonianza per Pier Paolo Pasolini. *Il Ponte*, 4, 30 aprile 1980.

De Mauro, T. 1991. Prefazione. In Pasolini, P. P. 1977. *Le belle bandiere*. Roma: Editori Riuniti. Ristampa Roma: L'Unità, pp. 7-17.

De Santi, P. M. 1985. Pasolini tra cinema e pittura. *Bianco e nero*, 3, 1985, pp. 7-24.

De Santi, P. M. & Mancini A. eds. 2005. *Il diaframma di Pasolini. Angelo Novi fotografo di scena. La poesia dell'immagine*. Catalogo della mostra. Corazzano: Titivillus Edizioni.

*Drawings and paintings by Pier Paolo Pasolini 1941-1975 (Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini 1941-1975)*, 1992. Catalogo della mostra (New York, Rosenthal Library, Queens College, novembre 1992). Firenze: Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux.

*Dibujos y pinturas de Pier Paolo Pasolini 1941-1975 (Disegni e dipinti di Pier Paolo Pasolini)*, 1993. Catalogo della mostra (Madrid, Istituto Italiano di Cultura, dicembre 1993). Madrid: Istituto Italiano di Cultura – Firenze: Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux.

*Dibujos y Pinturas de Pier Paolo Pasolini 1941-1975*, 1994. Catalogo della mostra (Barcelona, maggio-giugno 1994). Barcelona, Istituto Italiano di Cultura –Firenze:

Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux – Barcellona: Arte Omega Ediciones.

Fagiolo Dell'Arco, M. 1995. *Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del Novecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea, 22 luglio - 15 ottobre 1995). Ferrara: Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea.

Frongia, M. L. 2001. *Maccari nella Collezione Ingraio*. Nuoro: Ilisso.

Frongia, M. L. 2008. Fernand Khnopff, Bruges e la letteratura franco-belga fra il 1885 e il 1892. *Storia dell'Arte*, 120 (20 nuova serie), pp. 145-161.

Galluzzi, F. 1994. *Pasolini e la pittura*. Roma: Bulzoni.

Galluzzi, F. 2000. «Una delle cose più affascinanti del mondo». Disegno e passione per le immagini in Pasolini. In Zabagli, F. ed. 2000. *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*. Catalogo della mostra. Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 13-18.

Garboli, C. 1970. Ricordo di Roberto Longhi. *Nuovi Argomenti*, 18 nuova serie, aprile-giugno 1970, p. 39.

Longhi, R. 1940. Fatti di Masolino e Masaccio. *La Critica d'arte*, 3-4, luglio-dicembre 1940, pp. 145-191.

Longhi, R. 1952. *Il Caravaggio*. Milano: Martello.

Longhi, R. 1968. *Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti.

Longhi, R. 1973. *Da Cimabue a Morandi*. Milano: Mondadori.

Marchesini, A. 1992. Longhi e Pasolini: tra "fulgorazione figurativa" e fuga dalla citazione. *Autografo*, 26.

Marchesini, A. 1994. *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia.

Mariuz, G. *Il disegno e la pittura di Pasolini*. Disponibile su [http://www.pasolini.net/vita\\_disegno-pitturappm-mariuz.htm](http://www.pasolini.net/vita_disegno-pitturappm-mariuz.htm)

Murri, S. 1995. *Pier Paolo Pasolini*. [Roma]: L'Unità – Milano: Il Castoro.

Naldini, N. 1989. *Pasolini. Una vita*. Torino: Einaudi.

Naldini, N. 1999. Cronologia, in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, I, pp. XLVII-CXIX.

Pasolini, P. P. 1943. Una mostra a Udine. *Il Setaccio*, 6, maggio 1943.

Pasolini, P. P. 1944. Dialet, lenga e stil. *Stroligut di cà da l'Aga*, aprile 1944. Testo originale e traduzione in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, I, pp. 61-67.

Pasolini, P. P. 1947a. La luce e i pittori friulani. *Il Messaggero veneto*, 21 settembre 1947.

Pasolini, P. P. 1947b. Il ritratto a Udine. *Il mattino del Popolo*, 12 ottobre 1947.

Pasolini, P. P. 1948a. Antologia di Zigaina. *Il Mattino del Popolo*, 15 gennaio 1948.

Pasolini, P. P. 1948b. Pitture di Zigaina. *Il Mattino del Popolo*, 7 dicembre 1948.

Pasolini, P. P. 1954. La pittura «dialettale». *La Fiera Letteraria*, 23, 6 giugno 1954.

Pasolini, P. P. 1955b. [La pittura di Zigaina], in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, I, pp. 615-617.

Pasolini, P. P. 1962a. *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.

Pasolini, P. P. 1962b. [Presentazione di «Venti disegni di Renato Guttuso»]. In *Venti disegni di Renato Guttuso presentati da Pier Paolo Pasolini*. Roma: Galleria Nuova La Pesa – Editori Riuniti.

Pasolini, P. P. 1962c. Risposta a un insoddisfatto. *Vie Nuove*, 47, 22 novembre 1962.

Pasolini, P. P. 1964. Una visione del mondo epico religiosa. *Bianco e Nero*, 6, giugno 1964.

Pasolini, P. P. 1970a. [L'enigma di Zigaina], in Zannier, I. ed. 1970. *Giuseppe Zigaina*. Milano: Bassoli Fotoincisioni.

Pasolini, P. P. [1970]b. *Bolaffi Arte*, 45, dicembre 1974.

Pasolini, P. P. 1971a. [Che cosa è un maestro?], in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, II, pp. 2593-2594.

Pasolini, P. P. 1971b. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti.

Pasolini, P. P. 1974a. [La luce di Caravaggio], in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, II, pp. 2672-2674.

Pasolini, P. P. 1974b. Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi. *Tempo*, 18 gennaio 1974. Con il titolo *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi* in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, II, pp. 1977-1982.

Pasolini P. P. 1975. *La divina mimesis*. Torino: Einaudi.

Pasolini, P. P. 1982. Duflot, J. ed. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti.

Pasolini, P. P. 1986. Naldini, N. ed. *Lettere 1940-1954*. Torino: Einaudi.

Pasolini, P. P. 1988. Segre, C. ed. *Il portico della morte*. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini – Milano: Garzanti.

- Pasolini, P. P. 1992. *Petrolio*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P. P. 1993. *Accattone, Mamma Roma, Ostia*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. 1995. Naldini, N. ed. *Un paese di temporali e di primule*. Milano: TEA.
- Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P. 2003. Siti, W. ed. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P. 2005. *Trilogia della vita*. Milano: Garzanti.
- Pinelli, A. 1981. La maniera: definizione di campo e modelli di lettura. *Storia dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, parte seconda, II, tomo I, pp. 87-181.
- Reiter, J. & Zigaina G. eds. 1982. *Pier Paolo Pasolini. Zeichnungen und gemälde*. Basel: Balance Rief.
- Scalia, G. & Ferrari, D. 1998. *Pasolini e Bologna*. Bologna: Pendragon.
- Segre, C. 1999. Vitalità, passione, ideologia, in Pasolini, P. P. 1999. Siti, W. & De Laude, S. eds. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, I, pp. XI-XLVI.
- Sica, G. 2000. *Sia dato credito all'invisibile*. Venezia: Marsilio.
- Siciliano, E. 1978. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli. Ristampa 1995 Firenze: Giunti.
- Siciliano, E. 2000. Pasolini: La nota della pittura. In Zabagli, F. ed. 2000. *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*. Catalogo della mostra. Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 7-8.
- Steinle C. & Zigaina G. eds. 1996. *Pier Paolo Pasolini: organizzare il trasumanar*. Venezia: Marsilio.
- Trento, D. 1998. Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. Fatti di Masolino e Masaccio. In Scalia, G. & Ferrari, D. 1998. *Pasolini e Bologna*. Bologna: Pendragon, pp. 47-66.
- Trombadori D. ed. 1992. *Pier Paolo Pasolini. Figuratività e figurazione*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 febbraio-23 marzo 1992). Roma: Carte Segrete.
- Volpi, M. 2004. *Uomini*. Milano: Mondadori.
- Zabagli, F. ed. 2000. *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*. Catalogo della mostra. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Zigaina, G. ed. 1978. *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, giugno 1978). Milano: Scheiwiller.
- Zigaina, G. 1984. Total contamination in Pasolini. *Stanford Italian Review*, 2, 1984, pp. 267-285.
- Zigaina, G. 1986. *Pier Paolo Pasolini et la sacralité de la technique*. Basel: Balance Rief.
- Zigaina, G. 1989. *Pasolini tra enigma e profezia*. Venezia: Marsilio.
- Zigaina, G. 1995. *Hostia. Trilogia della morte di Pasolini*. Venezia: Marsilio.

Tavola 1



Fig. 1



Fig. 2. *Roberto Longhi*, 1974  
matita e carboncino su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 195, tav. 83)

Tavola 2



Fig. 3. *Roberto Longhi*, 1975  
gesso colorato su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 197, tav. 84)



Fig. 4. *Roberto Longhi*, 1975  
gesso colorato su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 201, tav. 86)

Tavola 3



Fig. 5. *Roberto Longhi*, 1975  
acquerello su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 199, tav. 85)



Fig. 6. *Roberto Longhi*, 1975  
acquerello e matita su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 203, tav. 87)

Tavola 4

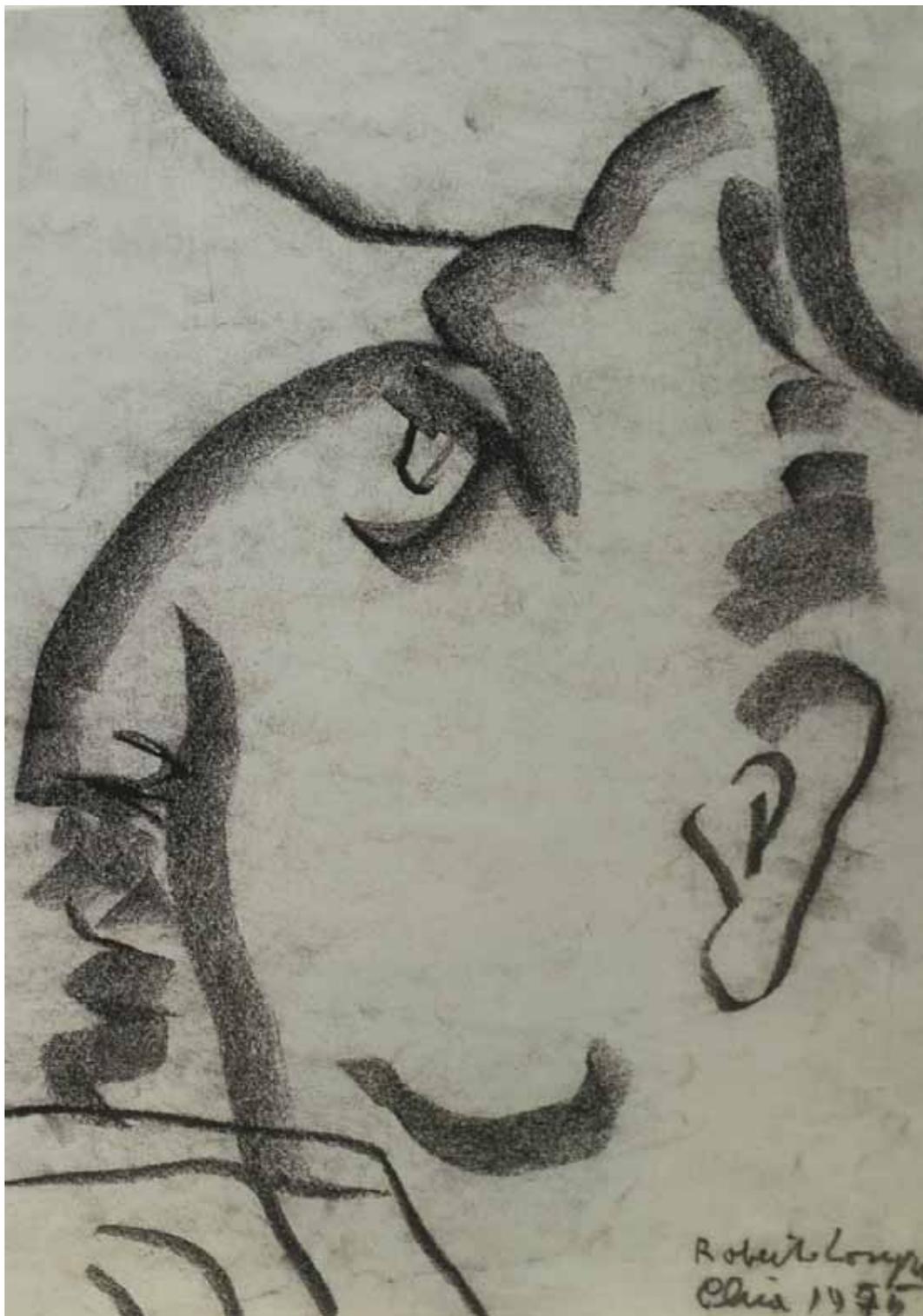


Fig. 7. *Roberto Longhi*, 1975  
carbone su carta, cm 48x36  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 205, tav. 88)

Tavola 5

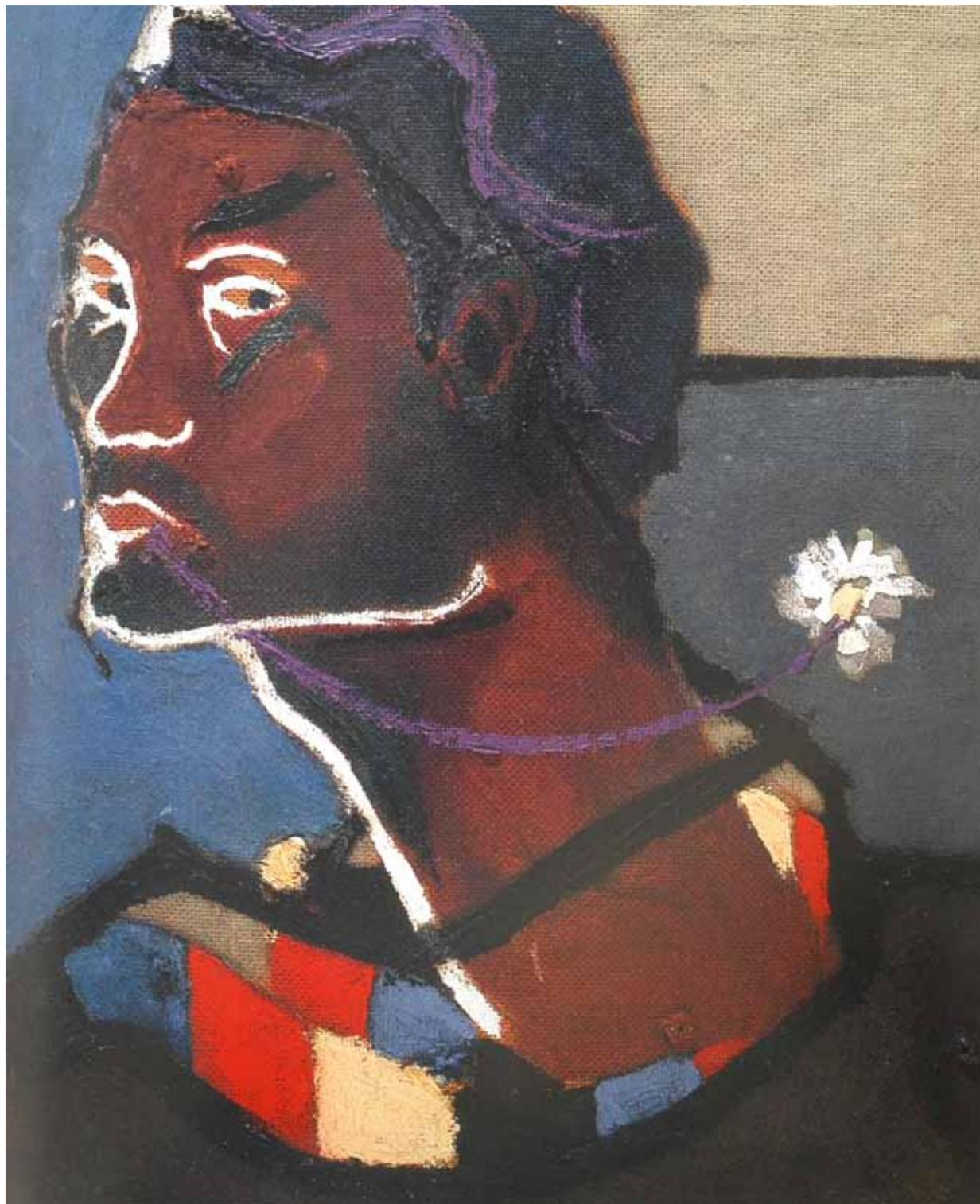


Fig. 8. *Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946  
olio su faesite, cm. 42,8x38  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 157, tav. 67)

Tavola 6



Fig. 9. *Autoritratto col fiore in bocca*, 1947  
olio su faesite, cm 42,5x34,5  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 159, tav. 68)

Tavola 7

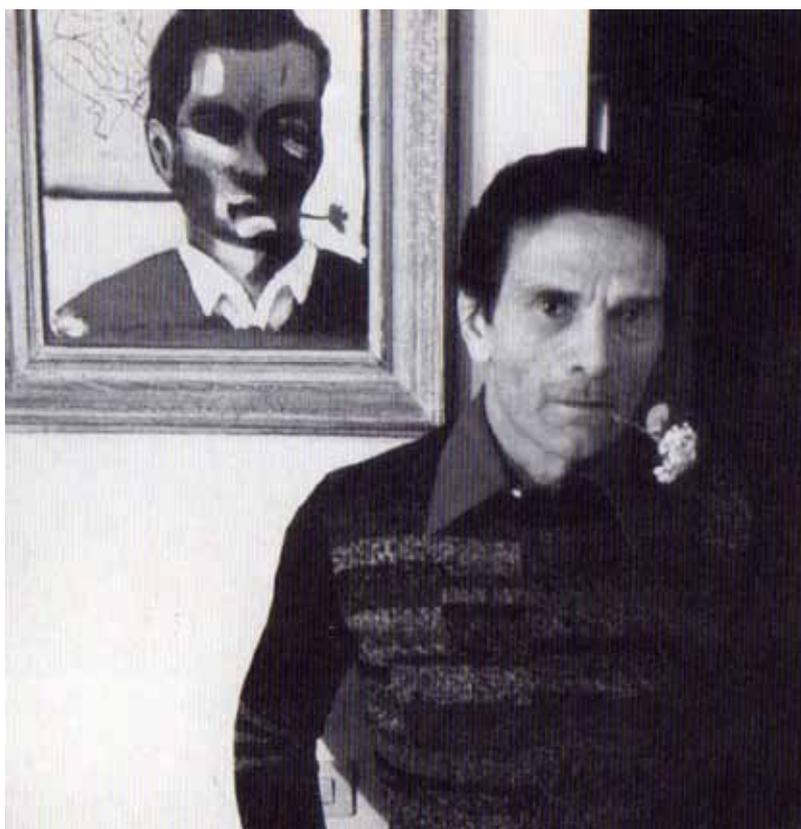


Fig. 10. Pier Paolo Pasolini con alle spalle *Autoritratto col fiore in bocca*  
(Foto di M. Listri, da Zabagli ed. , 2000 p. 5. )

Tavola 8



Fig. 11. *Narciso*, 1947  
tempera e pastello su carta, cm 27x37  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 149, tav. 63)

Tavola 9



Fig. 12. *Donna col fiore azzurro*, 1947  
tempera e gessetti su carta, cm 60,5x30,5  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 151, tav. 64)

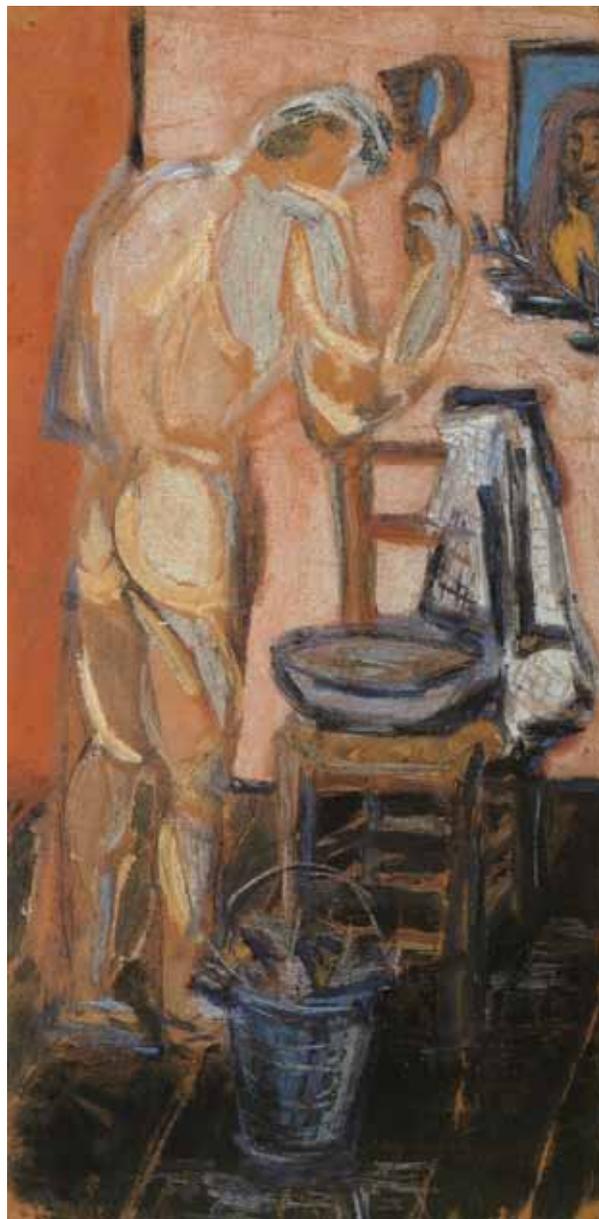


Fig. 13. *Giovane che si lava*, 1947  
tempera su cartone, cm 60x29,6  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 155, tav. 66)

Tavola 10



Fig. 14. *Maria Callas*, 1970  
tecnica mista su carta, cm 73x51  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 185, tav. 80)

Tavola 11



Fig. 15. *Maria Callas*, 1970  
tecnica mista su carta, cm 69x99  
(da Zabagli ed. , 2000 p. 191, tav. 82)

Tavola 12

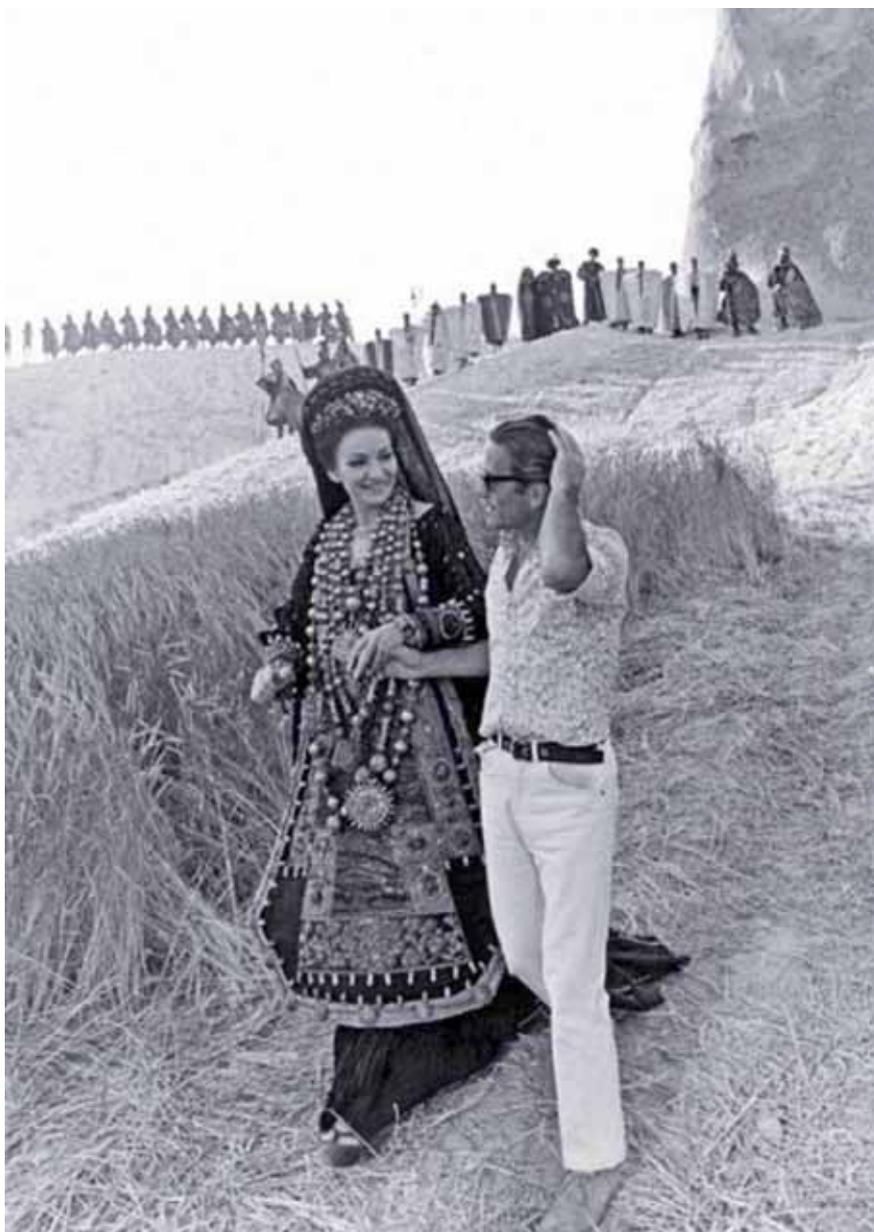


Fig. 16. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas durante le riprese di Medea  
(Foto M. Tursi, da [www.pasolini.net](http://www.pasolini.net))