



LA DIANA

Recensioni

De Martiis precede poi lo snodo centrale dell'avvicinamento, del contratto e infine della rottura con la gallerista Ileana Sonnabend, già oggetto di importanti pubblicazioni dell'autrice negli anni scorsi, ora approfondite in un capitolo arricchito dai materiali dell'archivio statunitense di Leo Castelli. Infine, gli ultimi tre affondi su uno Schifano ormai definitivamente figurativo: i quadri 'italiani' esposti alla Galleria Odyssia nel 1963, il primo viaggio negli Stati Uniti, ora definitivamente inquadrato cronologicamente tra il dicembre '63 e il maggio '64, e da ultimo

il ritorno in Italia in concomitanza con la partecipazione alla Biennale del '64.

La cura con cui Gastaldon ricostruisce le partecipazioni alle mostre, con cui allinea e contestualizza le opere esposte, recuperando i cataloghi di galleria, le corrispondenze e i documenti d'archivio, e con cui infine rilegge i testi critici del tempo permette oggi di avere tra le mani una fonte importantissima di dati e interpretazioni a cui ogni futura ricerca sul pittore, e più in generale su quegli anni romani, dovrà necessariamente fare puntuale riferimento.

Ara H. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2020, pp. 304

Davide Lacagnina

Da tempo Ara H. Merjian preparava questo lavoro su Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Anticipato da alcuni saggi e da alcune presentazioni pubbliche in Italia e negli Stati Uniti, il volume uscito l'anno scorso si propone come un compendio di riflessioni a lungo meditate su un oggetto di studio molto ambizioso: riconsiderare la poetica e la militanza politica di Pasolini al filtro delle neoavanguardie, non solo sulla scorta del suo ben noto interesse per l'arte, dopo il folgorante incontro con Roberto Longhi nelle aule dell'Università di Bologna, ma anche, se non soprattutto, alla luce della posizione – controversa, problematica, presto divenuta apertamente antagonista – che da intellettuale dissidente egli assunse, su base istintiva e personale prima ancora che politica o ideologica, nei confronti del modernismo internazionale: dei suoi linguaggi e delle sue pratiche, delle sue pose e delle sue mode, dei suoi miti e dei suoi riti, dei suoi limiti e delle sue contraddizioni.

È questo certamente l'aspetto più interessante e inedito del lavoro di Merjian, proprio perché apparentemente marginale – e di fatto rimasto fuori fin qui – alla narrazione accreditata della cultura artistica di Pasolini, adesso ripercorsa attraverso alcuni significativi casi di studio e ricomposta in una prospettiva unitaria, a partire dal rilievo di una prima clamorosa contraddizione, tanto più evidente

a una platea di lettori di lingua inglese usi a un modernismo ortodosso e privo di zone grigie: come poteva un intellettuale così politicamente impegnato, sperimentale e 'all'avanguardia' nelle forme della sua poliedrica produzione (la poesia, il romanzo, la scrittura giornalistica, la critica letteraria, artistica, cinematografica, il teatro, il cinema...), che tante tangenze rivela con le coeve ricerche di neoavanguardia, liquidare sbrigativamente, e senza appello, l'eredità del modernismo novecentesco, al punto da proporsi quasi come un suo fiero e reazionario oppositore? E che ruolo questa contraddizione così stridente gioca nella definizione della poetica di Pasolini, se letta accanto alle molte altre, ugualmente irriducibili, che caratterizzano la sua opera e la sua stessa esistenza? Dall'ateismo alla fascinazione per la sacralità del Cattolicesimo, dal marxismo al misticismo, dal comunismo rivoluzionario all'opposizione al Sessantotto, dall'omosessualità all'ostilità nei confronti dei nascenti movimenti di liberazione gay?

Merjian ha gioco facile nel prendere le mosse dallo «scandalo del contraddirmi, dell'essere con te e contro te» del dialogo muto con *Le ceneri di Gramsci* (1957), in cui Pasolini confessava l'inadeguatezza della propria militanza politica di fronte all'estetismo borghese «delle buie viscere; // del mio paterno stato traditore [...] attaccato nel calore // de-

gli istinti, dell'estetica passione», per cui «di una vita proletaria» è, per il poeta, «religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta». Tuttavia, senza considerare le sue formulazioni teoriche come fonti esclusive per leggere il suo lavoro, l'ammissione di una tale irrisolta tensione fra ideologia radicale e passioni estetiche legittima le aperture sulle più diverse occasioni di contaminazione culturale che la sua opera svela all'attenta indagine proposta da Merjian, e chiarisce anche i meccanismi di ferreo controllo, autocensura e correzione, che spesso sconfessano premesse ed esiti della sua ricerca, fra naturali allineamenti, appropriazioni indebite, rielaborazioni originali, affermazioni personali e malcelati sensi di colpa, come in un costante processo di sublimazione di una libido famelica e tumultuosa.

Se tali meccanismi sono più evidenti e facili da riconoscere nei formalismi della produzione cinematografica dell'artista, su cui ormai esiste un'abbondante letteratura (non solo sulle puntuali citazioni da opere d'arte antica dei celeberrimi *tableaux vivants* dei suoi film ma anche sugli equilibri compositivi di tante inquadrature così come sulle risoluzioni cromatiche di precise scelte fotografiche), è l'estensione al discorso intorno a tali suggestioni, ai contesti in cui esse sono state recepite e maturate, a far emergere i dati più innovativi sulle ricadute delle neoavanguardie nella poetica dell'intellettuale italiano. La considerazione per una critica, artistica e letteraria, in cui convivono sullo stesso piano le ricerche degli artisti, la militanza di un'attenzione in presa diretta sulla realtà in divenire (le dichiarazioni su 'sperimentazione' e 'neosperimentalismo' affidate a «Officina» e le successive polemiche con il Gruppo 63) e la familiarità con una prospettiva storicista radicata nel magistero longhiano e nutrita dal dialogo con altre posizioni analoghe (il confronto opportunamente richiamato con Francesco Arcangeli e con Fabio Mauri negli anni de «Il setaccio» e con quest'ultimo anche dopo, negli anni romani), concorre a definire un quadro più complesso e articolato, allargato ad altre forme di scrittura (la polemica giornalistica, la presentazione in catalogo, la recensione, il manifesto programmatico) e alle stesse modalità di costruzione del discorso, dalla composizione poetica al montaggio filmico, sullo sfondo del neocapitalismo italiano e delle sue spire omologanti in materia di comportamenti e consumi culturali. Resistere a tali derive, denunciandone la de-

viate pervasività, era diventato per Pasolini l'imperativo categorico di ogni sua analisi: analisi sorretta, nondimeno, da scelte formali debitorie in tutta evidenza delle pratiche avanguardistiche così severamente demonizzate e tuttavia largamente frequentate, ora perché strumentali all'efficace dimostrazione dei 'teoremi' sottoposti a verifica, ora perché connaturate alle ragioni di un'estetica sopravveniente che, come il ritorno del represso, si affermava ineludibile e devastante in tutta la sua fatale seduzione.

È così per esempio nella disamina proposta da Merjian del montaggio de *La rabbia* (1963), in cui la riproduzione di opere di Georges Braque, Jean Fautrier, George Grosz, Renato Guttuso, Jackson Pollock, Ben Shahn, puntella sequenze filmiche ad alto contenuto simbolico, serratissime o piane, tra ellissi, sospensioni del giudizio e più didascaliche proposte denotative. Allo stesso modo le fonti visive di *Teorema* (1968) e la pittura d'azione del giovane Pietro, rabbiosa e a mani libere su fogli di perspex sovrapposti, o 'sacrilega' e irriverente fino all'oltraggio estremo della 'minzione su tela' e alla conseguente vergogna dello sguardo sull'opera negato dalla mano dello stesso artista, si configurano necessariamente come la fallimentare epitome della deflagrazione morale della famiglia altoborghese cui Pietro appartiene. In tutta evidenza, nell'uno e nell'altro caso, i tempi sono ormai lontani dagli esiti migliori dell'astrazione internazionale del dopoguerra e delle coeve ricerche informali italiane e pertanto il discorso pasoliniano non può che darsi come superamento di quella che ormai è diventata, nella considerazione degli osservatori più avvertiti di quella stagione, una moda artistica, involuta e inflazionata, del tutto ripiegata su se stessa e superata dalle ricerche in atto, più concentrate sulla definizione di materiali e tecniche nel confronto con la coeva produzione industriale, dei processi di costruzione e di significazione dell'opera alla luce delle nuove forme di comunicazione di massa e di interazione sociale, ben al di là di ogni struggente rigurgito neoromantico o di nostalgico lirismo fuori tempo massimo.

È questa distonia che rende talvolta Pasolini incapace di leggere senza pregiudizi le migliori proposte del suo tempo o di minimizzarne la forte e pur evidente carica contestataria in lavori – non si può non pensare, con riferimento all'esempio appena chiamato in causa, ai dipinti su

sicofoil, anche nella loro aspirazione ambientale, di Carla Accardi, che da una posizione ugualmente marginale, subalterna, antagonista, lungo il corso degli anni Sessanta tenta uno svolgimento coerente all'interno della medesima matrice modernista dei suoi esordi – la cui assenza nell'orizzonte visivo dell'attenzione critica del poeta italiano è di certo assai eloquente. Sono assenze che vanno ben oltre i limiti dell'estetica zdanoviana o, peggio, della sua riduzione togliattiana, da cui Pasolini per fortuna riesce a smarcarsi presto e con intelligenza, per quanto Guttuso rimanga in questi anni il più autorevole referente della sua cultura figurativa, come peraltro dimostrano bene le sparute e acerbe prove artistiche del poeta italiano, fra il segno scarnificato e frammentario dei dipinti di Filippo De Pisis e l'espressionismo larvale e battagliero del pittore di Bagheria, in un'inattualità resistente e però gravata da un'evidente sfasatura cronologica e culturale.

Se talvolta il volume di Merjian sembra reticente nel riconoscere i limiti di un'ideologia ormai spuntata e di un'indole personale poco incline alla mediazione e al compromesso, se non nella sintesi combinatoria del *pastiche* artistico-letterario e della sua decantazione *sub specie artis*, invocando una condizione fuori dal tempo per un Pasolini che invece fieramente rivendicava per sé la responsabilità intellettuale di una testimonianza vigile sul *proprio* tempo, nei casi di studio affrontati la densità dei riferimenti chiamati in causa è tale e tanta da integrare e insieme complicare la lettura dei fatti, arricchendola di molti spunti di riflessione originale. È forse dallo straordinario corredo di immagini che scandiscono le pagine del volume che arrivano le suggestioni più forti, che se non provano una diretta filiazione di molte soluzioni formali adottate da Pasolini nel suo lavoro, documentano impeccabilmente, a costo anche di qualche forzatura, lo *Zeitgeist* cui attingono a piene mani tanto Pasolini quanto gli artisti con cui è posto in dialogo: da Pino Pascali a Giovanni Anselmo, da Jannis Kounellis a Gilberto Zorio, ai meno scontati – per l'orizzonte pasoliniano – Walter De Maria, Josef Beuys o Hermann Nitsch. Questo sembra soprattutto vero per il capitolo dedicato all'Arte povera, per tutti quegli aspetti

più 'barbarici', ferini, premoderni, rurali, magici, rituali e ancestrali, che dominano l'estetica pasoliniana degli anni Settanta in funzione polemicamente anticapitalista, antindustrialista e antimperialista: dai costumi agli scenari dei suoi film, ai suoi stessi appunti di lavoro – grafici, fotografici, cinematografici – che condividono, con molta ricerca artistica di quella stagione, 'un'aria di famiglia' riduzionista, minimalista, essenzialista, e appaiono nondimeno forti di una carica eminentemente politica ormai condotta su scala globale (*Le mura di Sana'a*, 1971).

Il volume non manca di circoscrivere le esperienze americane di Pasolini e i travasi di cultura pop che pure fanno capolino in alcuni suoi lavori o riflessioni: dall'analisi di alcuni fotogrammi de *La terra vista dalla luna* (1967) o di *Che cosa sono le nuvole?* (1968) al più tardo testo di presentazione della mostra di Andy Warhol, *Ladies & Gentlemen*, a Ferrara nel 1975 (sul quale si veda anche il bel saggio di Alessandro Del Puppo edito nel 2020 da Mimesis), in cui è possibile misurare tutta la distanza di una visione del mondo radicalmente agli antipodi per i due autori, fra sottili sintonie e divari irriducibili. E ancora: un ultimo capitolo, il più intimo e impegnato, a ridosso della morte dell'artista e del bilancio più che mai duraturo della sua eredità non solo sulla cultura occidentale, dedicato alle poetiche e alle estetiche del corpo, della sua rappresentazione, esibizione e messa in opera radicale, fra pratiche performative, voyeurismo e consumo pornografico, in cui l'esercizio violento e sconsiderato del potere s'intreccia con la memoria del fascismo e con il cannibalismo di una bellezza in cui precipitano inesorabilmente gioventù, arte moderna (dipinti cubisti e futuristi sono appesi alle pareti della villa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), possibilità e speranze di cambiamento. Così nell'incompiuto e postumo *Petrolio* (1993), con cui Pasolini esce definitivamente di scena, assassinato in circostanze a oggi non del tutto chiarite: un romanzo monumentale, che rimane il più lucido affresco dell'Italia degli anni di piombo ed è anche l'implacabile atto d'accusa contro le torbide trame occulte di una società neocapitalista, straniante ed escludente, in cui la funzione della poesia risulta progressivamente azzerata nei suoi valori civili e sociali.