



LA DIANA

Recensioni

Amy Golahny, *Rembrandt. Studies in his varied approaches to Italian Art*, Brill, Leiden-Boston, 2020, pp. 258

Marco M. Mascolo

Il rapporto di Rembrandt van Rijn con l'arte italiana è complesso e sfaccettato. Com'è noto, il pittore non valicò mai le Alpi per visitare la Penisola. A Constantijn Huygens, che aveva incoraggiato lui e il suo sodale Jan Lievens a compiere quel viaggio in occasione di una visita a Leida, i due giovani artisti avevano risposto che non era necessario: non avevano tempo da perdere. Tanto più che ottimi esempi di opere di artisti italiani erano visibili proprio a Amsterdam. Quando Huygens metteva per iscritto questo episodio nella propria autobiografia, Rembrandt aveva da poco passato i vent'anni. Nel corso della propria carriera avrebbe, di fatto, dimostrato quell'assunto con la propria operosità. Sono molti infatti i modi in cui l'artista guardò all'arte e agli artisti italiani, conosciuti soprattutto attraverso le incisioni – ma in alcuni casi anche osservando, a Amsterdam, opere celeberrime come il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello.

Questi temi sono ripercorsi da Amy Golahny nei sette capitoli che compongono il libro che qui si recensisce. Ma è bene specificare che l'autrice non ha scelto un filo cronologico. Piuttosto, ha raggruppato gli oggetti di studio attraverso categorie utili a far emergere quale poteva essere l'interesse, da parte di Rembrandt, verso queste opere. In questo modo ne esce sottolineato il mutevole, mai univoco, e spesso anche contraddittorio rapporto che legò il grande olandese alla Penisola.

Il primo capitolo offre uno sguardo di sintesi sui rapporti tra gli artisti olandesi e l'Italia, in cui un posto centrale è occupato da Karel van Mander, che con il suo trattato pubblicato nel 1604 (e poi una seconda volta nel 1618, in un'edizione che ebbe più ampia diffusione rispetto alla *princeps*), contribuì a rinsaldare e dar forma a idee e concetti che erano migrati al nord in modo asistematico. Proprio sul rifiuto dell'artista di viaggiare in Italia si concentra invece il secondo capitolo del libro. Come quest'attitudine fu riportata dalle fonti e come i contemporanei e i posteri la giudicarono fu uno degli elementi che contribuì a cri-

stallizzare i giudizi sull'artista, polarizzando le posizioni. Il problema principale era costituito, agli occhi dei contemporanei, dal realismo delle opere dell'artista. Il richiamo a Caravaggio e alla sua arte divenne una costante soprattutto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, quando il gusto accademico si era ormai guadagnato un posto centrale nei gusti europei. Così si perdevano, però, anche le profonde differenze tra l'arte dell'olandese e quella del maestro italiano, e quello che, agli occhi dei contemporanei di Rembrandt, costituiva uno tra gli altri elementi di giudizio, divenne unanime condanna.

Dopo questi capitoli iniziali, Golahny volge la propria attenzione alla collezione del pittore. Sappiamo, grazie all'inventario del 1656, che Rembrandt possedeva una serie di opere d'arte e, soprattutto, di incisioni che riproducevano «tutta l'opera» di molti italiani: da Michelangelo a Tiziano, da Annibale Carracci a Raffaello. Nel terzo capitolo la studiosa indaga i casi in cui è possibile stabilire una puntuale connessione tra disegni o incisioni di questi artisti e altrettante opere di Rembrandt. Ad esempio, il foglio del British Museum, databile al 1650 circa, che copia la *Calunnia di Apelle* di Andrea Mantegna (1504-06), costituisce una delle riprove della grande attenzione verso l'arte italiana. Oltre alla 'semplice' copia, Rembrandt guardò anche alle composizioni dei maestri del Rinascimento per trarne soluzioni utili per i propri dipinti. La serie di fogli realizzati a partire dalle incisioni che riproducono il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci permette di cogliere in che modo, a partire da uno studio della scena leonardiana, Rembrandt prestasse attenzione a legare le figure tra loro, al loro disporsi in gruppi emotivamente interconnessi. La carrellata di casi, che comprende anche Raffaello, Tiziano, Annibale Carracci, Polidoro da Caravaggio, si chiude con un paragrafo dedicato alla «scultura in sostituzione allo studio dal vero». È, questo, un aspetto assai interessante, anche in ragione delle molte sculture con le quali, lo sappiamo grazie ai documenti, il pittore ebbe a che fare nel corso della

propria vita. Basterà citare come esempio la serie di teste di imperatori romani – puntualmente elencata nell’inventario del 1656 – da cui Rembrandt trasse anche alcuni disegni (oggi se ne conservano solo quattro; si veda, su tutti, il foglio conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, inv. KdZ 15179) o il caso della replica del *Laocoonte* – si tratta del numero 329 dell’inventario. La scultura offriva un ottimo sostituto tanto per il maestro che per gli allievi, che dobbiamo immaginare le copiassero spesso come pratica dell’apprendistato nella bottega.

I capitoli centrali del volume si concentrano sui modi attraverso cui Rembrandt guardò (e fece propria) l’arte italiana. Si tratta di qualcosa di più che non semplici ‘fonti’, che non una semplice appropriazione, che doveva essere riconoscibile, volta a nobilitare il dipinto (o l’incisione). Molto spesso, infatti, l’artista rielaborò così profondamente lo spunto di partenza che è a tratti difficile coglierne il rimando. Le tre categorie individuate dall’autrice (*Pragmatic Solutions*, il quarto capitolo; *Appropriating for Commentary*, il quinto; *Appropriation and Deviation*, il sesto) contribuiscono a stabilire il perimetro entro cui leggere i legami tra il pittore e i vari esempi cui scelse di far riferimento. Così, ad esempio, i rimandi che dal *Morbetto* di Raffaello, inciso da Marcantonio Raimondi, transitano nella cosiddetta *Stampa dei Cento fiorini* (1647 circa) contribuiscono a ‘nobilitare’ quel tour de force tecnico-compositivo: l’affinità tematica tra la rappresentazione degli effetti della peste e gli infermi risanati da Cristo veniva così posta sotto l’egida del rapporto col sommo Raffaello. La grande rielaborazione cui i motivi di partenza erano via via sottoposti era però tale da lasciare la possibilità, a chi ne avesse ampia pratica, di riconoscerli e di cogliere il rimando all’Italia, a quei modelli considerati ormai canonici e storicizzati. Non sarà un caso, infatti, che l’incisione di Rembrandt debba il suo soprannome al fatto che fu valutata cento fiorini (un prezzo enorme) proprio in cambio di una stampa del Raimondi. Il modo attraverso cui il pittore guarda a questi modelli è indagato anche attraverso le fila dei testi. Il passo dell’auto-biografia di Huygens, ad esempio, in cui egli descrive l’opera di maggiore impegno della giovinezza di Rembrandt, *Giuda che restituisce i trenta denari* (1629, collezione privata), potrebbe riecheggiare un passo di van Mander, che a sua volta ha alle spalle non altri che Giorgio Vasari. Il doppio

binario, delle opere e dei testi, aiuta a comprendere anche il contesto in cui Rembrandt eseguì le proprie opere. Oltre alla presenza a Amsterdam di capolavori del Cinquecento, infatti, a spingere le attenzioni dell’artista verso queste opere dovettero essere anche le aspettative che si avevano nei confronti degli artisti. In questo senso, questa parte del volume va letta di concerto con i primi capitoli, per cogliere gli slittamenti subiti dall’immagine di Rembrandt agli occhi degli storiografi a lui contemporanei, prima, e successivi, poi. Nell’ultimo capitolo lo sguardo si sposta su alcuni artisti italiani, e sul modo in cui alcuni di essi accolsero l’arte di Rembrandt. Se la parte centrale del capitolo è legata alle commissioni di Antonio Ruffo per la propria collezione di Messina, e segue le ‘risposte’ che Guercino e Mattia Preti diedero realizzando dipinti che si accordassero con la «maniera gagliarda» dell’olandese, trovano però anche spazio altri casi, come quello di Giovanni Benedetto Castiglione, che rimase affascinato dalle opere di Rembrandt tanto da giungere ad auto-raffigurarsi ‘alla rembrandtesca’ in alcune acqueforti. Assai simile il caso di Baciccio, che ebbe una familiarità con le incisioni di Rembrandt probabilmente grazie al rapporto con Cornelis de Wael a Genova e Roma. Che lo sguardo di Rembrandt fosse ben conscio dei grandi modelli italiani, e sapesse farne un uso eccelso, è uno dei dati che si potevano considerare acquisiti dalla storiografia. Grazie alle ricerche dell’autrice, però, è come se questa situazione si fosse ancor più chiarificata e arricchita. Al di là delle questioni minute e con le quali si potrà o meno essere d’accordo, contano le categorie interpretative messe in campo. Seppure non esplicitato, quello che emerge è anche un artista estremamente consapevole dei propri mezzi, che in più di un modo si propose al proprio pubblico come diretto erede proprio di quella tradizione cinquecentesca che, da giovane, aveva dichiarato non necessario andare a conoscere *de visu*.

Uno degli aspetti che sarebbe stato forse utile sottolineare meglio, poiché interferisce anche col modo in cui Rembrandt guardò all’arte italiana, è il suo legame con i grandi modelli del Rinascimento nordico, da Albrecht Dürer al proprio concittadino Luca di Leida. Pur non essendo lo specifico oggetto nel cono d’indagine dell’autrice, è questo un tema centrale per intendere *anche* i fili che legano Rembrandt all’arte italiana. Le interferenze con le opere,

soprattutto incisioni ma non solo, di Dürer sono infatti molteplici e ben attestate, e fu proprio con le opere dell'artista tedesco che Rembrandt scelse di ingaggiare un serrato confronto nel corso (soprattutto) degli anni Trenta del Seicento. Se infatti le opere italiane offrivano all'artista soprattutto un punto di riferimento per le proprie composizioni di quadri di storia, le opere degli artisti del Rinascimento del nord costituivano anche un modo per di-

chiarare la sostanziale continuità di una tradizione, quella a nord delle Alpi, e per stabilirne l'esemplarità in confronto al Rinascimento italiano.

Ma, nell'insieme, valgono ancor oggi le parole che Philips Angel, nel suo *Lof der Schilder-konst* («Elogio della pittura»), scrisse a proposito di Rembrandt, e cioè che egli faceva propri i suoi modelli in modo così naturale «che passano inosservati».

Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Milano, 2021, pp. 199

Virginia Magnaghi

Dopo una ricerca durata più di dieci anni e cominciata con la tesi di dottorato presso l'Università di Udine, Giorgia Gastaldon firma una monografia interamente dedicata alla prima attività di Mario Schifano. Il volume, edito nella collana Studi della Biblioteca Hertziana di Silvana Editoriale, è sostenuto da scelte di metodo esplicite (fin dal titolo) e in questo caso quanto mai necessarie: una cronologia ristretta, un'impostazione monografica e l'intrecciarsi di opere e dati finora quasi interamente da riordinare. Non è un caso che ricorra più volte, nelle premesse e nelle conclusioni, la parola «riordino»: dieci anni fa si sapeva molto poco sull'esordio rapidissimo e impressionante di Schifano, complici la sua aura di icona pop e in parte anche i molti ricordi nel frattempo condivisi da chi lo aveva conosciuto – testimonianze certamente molto preziose, ma imperfette, che avevano contribuito a lasciare parecchio vago quel suo momento iniziale.

Alla rigorosità del metodo (una dichiarata «archeologia del contemporaneo», p. 9), però, l'autrice accompagna sempre un'imprescindibile attenzione al dato materiale, davvero necessaria nel caso di un pittore spesso tradito da veloci paragoni con la *pop art* e da fotografie che ne appiattivano i colori e la ricchezza delle superfici. Proprio dalla volontà di capire *come* quelle opere vennero realizzate nasce per esempio uno dei capitoli più originali del libro, il terzo di otto, interamente dedicato alla tecnica del

tutto personale che ha contraddistinto il lavoro dei primi anni del pittore: dopo aver ricoperto la tela incollandovi uno strato di fogli di carta, Schifano vi dipingeva a smalto, con colori industriali non diluiti ma addirittura lasciati evaporare perché diventassero ancora più densi. La scelta di soffermarsi su questo punto è fondamentale (soprattutto per un artista tanto collezionato dai privati e dunque tanto difficile da vedere dal vero), ed è per altro impreziosita da una costante attenzione al lavoro dei restauratori che negli anni hanno affrontato la fragilità e l'unicità di queste opere. Sempre in questa lodevole direzione vanno anche la qualità delle fotografie nel libro, il suo grande formato e l'attenzione con cui sono state curate impaginazione e stampa.

Fatta eccezione per questa parentesi 'materica', che ha anche il merito di aprire il discorso a ponderati confronti con gli altri artisti del tempo, i restanti capitoli seguono il ritmo incalzante del percorso di Schifano. Il libro comincia con un'inedita focalizzazione sulle primissime mostre, e dunque sui lavori più burriani del '58-'59, finora del tutto trascurati, per poi proseguire sul fondamentale 1960, l'anno dei primi monocromi: proprio in riferimento a questi quadri Schifano lasciò un raro appunto – da cui oggi questo libro prende il titolo – in cui esplicitava l'alterità inseguita con quei lavori iniziali. Un capitolo sui mesi del 1961 accanto alla galleria La Tartaruga di Plinio

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.