

**Critica marxistă a picturii de
Pier Paolo Pasolini
Considerațiile lui Pasolini asupra
artei au inclus eseuri, recenzii,
poeme și meditații autobiografice.
Thomas Micchelli**

Poetul, pictorul, polemistul și regizorul italian Pier Paolo Pasolini s-a născut la 5 martie 1922, cu șase luni înainte de marșul lui Mussolini asupra Romei, și a fost asasinat la 2 noiembrie 1975, cu trei săptămâni înainte de lansarea filmului său *Salò*, sau cele 120 de zile ale Sodomei, care pune în scenă romanul neterminat al Marchizului de Sade în ultimul bastion al Italiei fasciste.

Moralist, senzualist, revoluționar, reacționar, prodigios, diletant, catolic, ateu, blasfemator, martir - la aproape 50 de ani de la moartea sa, lăsând moștenire o moștenire care cuprinde zeci de filme, romane, colecții de poezie, piese de teatru, eseuri, picturi și desene, ca să nu mai vorbim de sute de cronici de ziar, continuăm să ne luptăm cu contradicțiile inerente ale personalității culturale și politice a lui Pasolini.

Cea mai recentă piesă din puzzle este o compilație de scrieri despre artă, *Estetica eretică: Pasolini on Painting*, editată și tradusă de Ara H. Merjian și Alessandro Giammei (Verso, 2023). Cartea își însușește titlul de la *Heretical Empiricism*, o colecție de eseuri ale lui Pasolini publicată în 1972 și, ca și volumul anterior, așa cum notează editorii în introducerea lor, conținutul său prezintă "o imagine articulată a ceea ce însemna să te autoidentifici ca intelectual marxist în Italia în timpul Războiului Rece".



Still from *Mamma Roma*, dir. Pier Paolo Pasolini, 1962 (courtesy Arco Film)



Pentru ca acest lucru să nu sune antiseptic, editorii ne reamintesc rapid că aceasta a fost o perioadă în care grupurile armate și oficialii aleși, politicienii și teroriștii, muzicienii și preoții, pictorii, studenții, muncitorii, academicienii și activiștii credeau cu adevărat că o revoluție ar fi putut, în orice moment, să submineze status quo-ul din țară și poate de pe continent.

Miza, așadar, nu putea fi mai mare și, la câțiva ani de la moartea lui Pasolini (care, din momentul în care a apărut vestea, a fost suspectată a fi un asasinat politic), Brigate Rosse, de extremă stânga, îl răpea și îl ucidea pe fostul prim-ministru al Italiei, Aldo Moro, iar NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari), de extremă dreapta, masacra 85 de persoane într-un atentat cu bombă într-o gară din Bologna.



Andrea Mantegna, "Plângerea asupra lui Hristos mort" (1490), tempera pe pânză (Pinacoteca di Brera, Milano; imagine din domeniul public)

Pentru Pasolini, calea de urmat a fost o întoarcere spre trecut. Merjian și Giammei scriu:

Cuvântul "tradiție" în limbajul său poetic nu are aproape nimic de-a face cu moravuri sau convenții calcificate. [...] În loc să privească înainte pentru a imagina și organiza sfârșitul clasei dominante, comunismul lui Pasolini tânjea după o epocă anterioară clasei înseși. (Sub)proletariatul preistoric și antediluvian al utopiei sale politice și erotice trebuia să fie protejat de progres, nu eliberat de acesta - protejat, de fapt, de istorie.

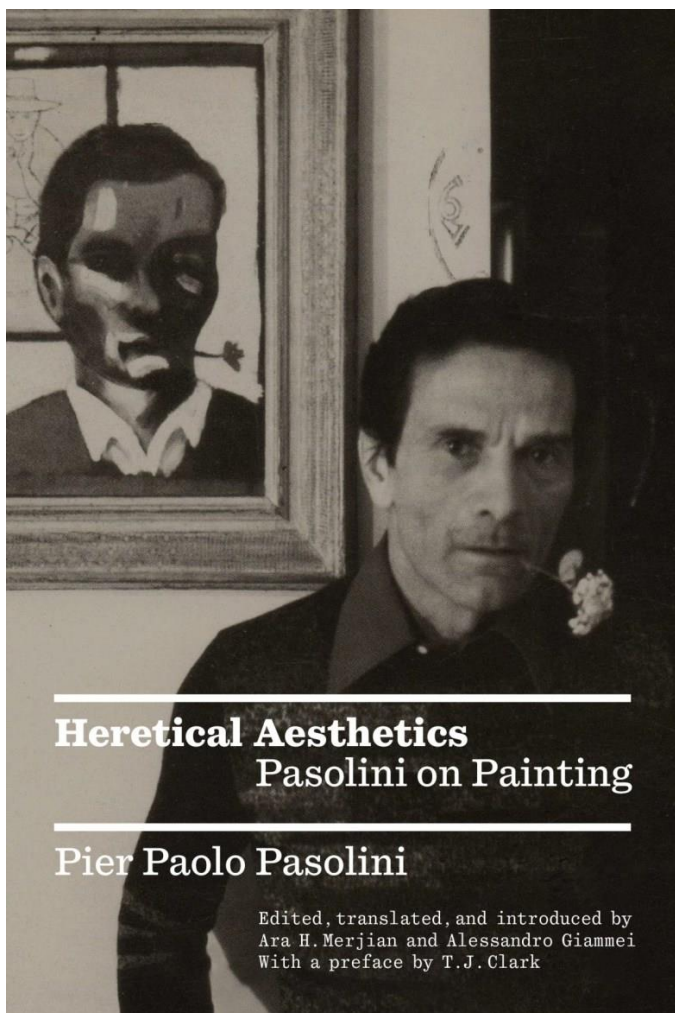
Pentru a înțelege mai bine redefinirea tradiției de către Pasolini, este necesar să ne amintim că prima sa carte de poezii, *Poesie a Casarsa* (1942), publicată în plin război, când avea doar 20 de ani, a fost compusă în dialectul Friuli, regiunea din nord-vestul Italiei în care a crescut. Aceasta nu a fost o simplă alegere artistică, ci un act de subversiune într-un stat fascist în care impunerea limbii italiene standardizate era

crucială pentru încercările lui Mussolini de a-și strânge controlul asupra unei națiuni indiscipline din punct de vedere lingvistic.

Prin urmare, Pasolini ar trebui privit ca un regionalist mândru care a luat în serios munca compatrioților săi și nu a făcut nimic pentru a-i scuti de același ochi critic acid pe care l-a aruncat asupra unor vaci sacre precum Pablo Picasso și Andy Warhol. Cel mai probabil, nu ați auzit niciodată de Federico De Rocco sau Giuseppe Zigaina, dar el îi pune în fața celor mai importanți artiști italieni ai vremii sale, inclusiv Giorgio Morandi și Renato Guttuso, tocmai ca "un mijloc de a-i elibera pe cei mai buni pictori ai noștri de suspiciunea provincialității".

Titlul discuției lui Pasolini despre De Rocco, Zigaina și alții, "Despre lumină și pictorii din Friuli" (1947), scrisă pe când avea 20 de ani, exprimă un interes cheie al viitorului regizor - ideea de lumină ca "fir care unește [un] set de valori". Acesta va deveni unul dintre motivele cărții, atât în ceea ce privește pictura, cât și filmul.

În poemul ekphrastic "Frescele lui Piero din Arezzo" (1957), el descrie o figură "primită / între acești pereți, în această lumină, / a cărei puritate se teme că a stricat-o / cu o prezență nedemnă...". Scrie despre lumina cinematografică a lui Caravaggio (1974), care "a înlocuit lumina universală și platonice a Renașterii cu una cotidiană și dramatică", iar în poemul "Picasso" (1953), surprinde intensitatea neliniștitoare a subiectului său și propria ambivalență față de acest om, prin schimbări de dispoziție care variază de la un "apus de soare [...] ca o / zare toridă", la "zona / unei lumini aproape pastorale" și până la "lumina oglindită / a furtunii [care luminează] carnea în putrefacție / din Buchenwald". "



[...]colecția mea
de tablouri pe care încă le iubesc: alături de
Zigaina mea aș vrea un Morandi fin,
un Mafai din 1940, un De Pisis,
un Rosai mic, un Guttuso mare...

Această mână de poezii este un indiciu al amestecului de scrieri legate de artă și adiacente acesteia, adunate aici. Alături de recenzii și eseuri directe, volumul include un necrolog hagiografic al mentorului lui Pasolini în istoria artei, marele Roberto Longhi ("Ce este un profesor?", 1970); o discuție despre iluminatul cinematografic și lentilele pentru filmele sale Accattone și Evangelia după Matei ("Din "Confesiuni tehnice", 1964); și un jurnal de meditații despre propria sa creație artistică ("Ieri am început din nou să pictez", 1970).

Ceea ce ar putea părea la prima vedere o umplură devine la a doua vedere o reflectare a hibridității volatile a lui Pasolini. Criteriile aparent libere ale selecției, care permit o scriere intitulată în mod corespunzător "Vărsături despre Mamma Roma" (1962) - denunțarea de către regizor a ipotezelor critice privind sursele vizuale ale filmului său post-neorealist cu Anna Magnani ("Mantegna nu a avut nimic de-a face cu el. Nimic! ") -, precum și un extras aproape impenetrabil dintr-un eseu de lingvistică, "From 'Observations on Free Indirect Discourse'" (1965), prezintă "o imagine articulată" nu doar a unui "intelectual marxist", ci și a unui poliglot desăvârșit care nu a reușit să recunoască granițele convenționale în crearea sau receptarea artei.

Ceea ce galvanizează acest melanj de stiluri și subiecte, care ar putea fi supărător, este constrângerea autorului de a tăia împotriva curentului, precum și căldura focului său moral. Fie că este vorba de problema lipicioasă a lui Picasso (istoricul de artă

Estetica eretică: Pasolini on Painting, editat și tradus de Ara H. Merjian și Alessandro Giammei, Verso, 2023 (imagine prin amabilitatea Verso)

Vorbește despre capacitatea lui Pasolini de creator de lumi faptul că și-a structurat poemul despre Picasso, presupusul progenitor al artei moderne, în terza rima din Commedia lui Dante (c. 1308-21). Printre alte lucrări poetice se numără o lirică de șase versuri adresată sculptorului Giacomo Manzù ("Pentru David al lui Manzù", publicată inițial în Poesie a Casarsa); două poeme dedicate lui De Rocco (1959 și 1963); o combinație ciudată de proză și versuri despre desenele lui Guttuso (1962); și un extras dintr-o lucrare mai lungă, "Dorul meu de bogăție" (1955-59), care se încheie cu o reverie despre:

T.J. Clark descrie poemul în prefața sa ca fiind un "amestec de furie, insolență și demnitate") sau de coruperea avangardei de către forțele pieței, declarațiile lui Pasolini dau dovadă de o presimțire care redă preocupările zilelor noastre.

Într-un eseu provocat de un incident îngrozitor, astăzi uitat, din ziua deschiderii Bienalei de la Veneția din 1972, în care artistul Gino De Dominicis a pus în scenă un tablou vivanț cu un bărbat cu sindromul Down, Pasolini se revoltă împotriva abandonării angajamentului politic de către avangardă (în literatură și, mai târziu, în artele vizuale) în favoarea unui nou "raport cu societatea" și a acceptării "noilor valori - încă nedefinite în totalitate - ale neocapitalismului".

În aceste condiții:

Cazul lui [Gino] De Dominicis este produsul tipic al unei astfel de confuzii monstruoase. De fapt, el ar putea servi drept metaforă a acesteia. Pentru că el amestecă provocarea neo-avangardei - arta "Pop" dusă la extrem - cu provocările neo-marxiste ale acelor nenumărate mici mișcări politice [de exemplu, revendicările revoltei studentești din 1968], de asemenea duse la extrem, și cu o postură retorică fantezistă.

Îngroșarea discursului; seducția spectacolului; cooptarea gesturilor radicale; mercantilizarea artei de către și pentru super-bogați: Pasolini a văzut germenii culturii noastre dezordonate în propria cultură și a căutat alinare acolo unde a putut. Așa cum a scris despre arta prietenului său apropiat Federico De Rocco ("Culoarea ta", 1959):

Grația este renunțare, munca este umilință, absolutul este o vibrație intensă a dosurilor, în spatele imaginilor proaspete ale unei vieți străvechi.

