

Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault

di Tiziana Landra

Prima revisione: Concetta D'Angeli, Paolo Puppa

Seconda revisione: Silvia Bottinelli



Il tempo di una malattia è il pretesto che Pasolini porta alla scrittura del suo teatro. Lungamente ritenuto un aspetto marginale del lavoro creativo pasoliniano, il teatro è al contrario un interesse precoce dell'intellettuale e si evolve in numerose fasi prima del traguardo rappresentato dalla scrittura delle sei tragedie borghesi, iniziate nel 1966 e poi sottoposte a lunghissima ed elaborata revisione. Tragedie dal destino plurimo e difforme. *Orgia*, l'unica rappresentata da Pasolini stesso, non piacque¹. Altre finirono per diventare film, come *Bestia da stile*, o furono pubblicate da Pasolini come libro, *Calderòn*², nel 1973. Sugli esiti di tali fatiche rimane poi grande discrasia di posizioni. È un teatro controverso. Ugualmente si può dire del *Manifesto per un nuovo teatro*, del 1968, la cui lettura basta a evidenziare le difficoltà insite nella volontà di fondare un teatro civile e politico, erede della tradizione greca, bisognoso di una nuova lingua: non a caso si vorrà chiamare *teatro di parola*, lontano dalle chiacchiere e dall'urlo, buone le prime a compiacere un pubblico borghese, il secondo a scandalizzarlo, rimanendone tuttavia figlio³. *Calderòn* è la tragedia – se di tragedia si può parlare⁴ – del Potere che manipola e neutralizza gli elementi di trasgressione interni alla propria classe, quella borghese, vanificando ogni tentativo di opposizione. È la storia dei sogni e degli altrettanti risvegli di Rosaura, prima aristocratica, poi

¹ Si riportano, a titolo di esempio, alcuni titoli di recensioni Vittorio Bottino, *Pasolini rinvia Orgia. Gli psicopatici sono in ansia*, "Cinema Sport", 16 novembre 1968, Alberto Perrini, *L'orgia del pornomartire*, "Lo Specchio", 2 dicembre 1968, Ettore Capriolo, *Un'orgia di parole*, "Vie Nuove", 5 dicembre 1968, Italo Moscati, *Altro che bomba questo Pasolini!*, "Sette giorni in Italia e nel mondo", 8 dicembre 1968, Carlo Terzi, *L'impiccagione del travestito*, "ABC", 13 dicembre 1968, Giampiero Pellegrini, *Come finisce un'orgia di P.P.*, "Lo specchio", 29 dicembre 1968, Guido Davico Bonino, *Orge borghesi del teatro stabile di corte*, "Quindici", marzo 1969. Per la bibliografia completa su *Orgia* si rimanda a Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey, cronologia a cura di Nico Naldini, I Meridiani Mondadori, Milano 2001, p. 1255 e sgg.

² A *Calderòn*, specie all'inizio, Pasolini lavora già nell'autunno del 1967. L'opera viene conclusa tra il 1968 ed il 1973. La si legga in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 659-759.

³ Sul teatro della Chiacchera, del Gesto e dell'Urlo si legga *A che cosa si oppone il teatro di parola*, nel *Manifesto per un nuovo teatro*, in appendice a Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Garzanti, Milano 2003.

⁴ Ronconi osserva che lo sdoppiamento continuo dei personaggi del teatro pasoliniano mina ogni possibilità tragica poiché esclude una presenza essenziale, quella dell'eroe. Vedi Luca Ronconi, *Introduzione*, in Stefano Casi *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005.

prostituta e ancora piccolo-borghese. Infine, abitante di un lager. Sogni in cui immagina di essere qualcun altro, rincorrendo una consistenza che le sfugge, in un fallimento continuo dell'identità astratta che incarna: la dissidenza. A sfondo di questa storia Pasolini mette in scena *Las Meninas* di Velázquez.

È opinione condivisa che questa scelta abbia subito la mediazione dell'analisi del dipinto condotta da Michel Foucault in *Les mots et les choses*, apparsa in italiano nel 1967⁵. Ma come e perché tale lettura poteva affascinare Pasolini? Ed in che cosa si distingue da altre, che nondimeno basterebbero a giustificare l'interesse per il dipinto dello scrittore, segnato fin dalla gioventù - responsabile Longhi - da una folgorazione figurativa?

La rappresentazione della poiesi pittorica proposta da Velázquez è solo il culmine di un interesse che percorre tutto il seicento⁶. Nel corso del secolo molti sono gli esempi di assunzione, a soggetto di un dipinto, di quello che è stato definito lo 'scenario di produzione'. In molteplici varianti. L'esito è che, qualsiasi sia la combinazione a cui è sottoposta la messa in finzione dell'io autoriale, essa finisce per determinare dei nessi autore/spettatore, opera/modello volubili, reciprocamente condizionati, oscillatori. Mentre il limite è quello della presentazione simultanea dell'artista e del suo fare. Il pittore si può rendere visibile ma facendolo esclude la visibilità della sua opera⁷.

Velázquez riesce in *Las Meninas* a condensare un secolo di ricerche ed a rappresentare un'aporia.

In una tela che fu definita da Luca Giordano *Teologia della pittura* coesistono l'autoritratto del pittore, il suo dipinto riflesso nello specchio, il *cabinet d'amateur* (la galleria di dipinti) che tematizza l'arte come soggetto del proprio dipingere, collocandola in un intertesto che la spiega e ne giustifica l'origine. Il dipinto resta comunque ambiguo, sospeso nella pressoché totale specularità asserita tra guardante e guardato, in oscillazione costante tra questi due poli.

Sta di fatto che un'opera in cui vige la moltiplicazione degli sguardi, delle cornici, delle rappresentazioni, in definitiva l'evidenza dell'artefice e dello spettatore quasi invocato dal dipinto in un costante gioco di visibilità/invisibilità, può considerarsi l'ottimo scenario in cui proiettare un teatro di cui è stata ampiamente sottolineata la componente metalinguistica e metateatrale.

Nella sua carriera di scrittore Pasolini concepisce duplicazioni di cori, quadruplicazioni di palcoscenici, ed attua un costante sdoppiamento o più dei personaggi alla ricerca di una propria identità, come in *Calderòn*⁸. Cerca anche un rapporto di reciprocità con il pubblico. Chi sostiene,



⁵ Sono di questo avviso, seppur cautamente, anche Walter Siti e Silvia De Laude che scrivono "A questa ispirazione ha comunque contribuito, crediamo, la lettura di *Le parole e le cose* di Michel Foucault" dove «Foucault insiste sul complesso intrico di sguardi che il quadro implica e sulla sua natura metapittorica, di 'rappresentazione di una rappresentazione'» in *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1193.

⁶ Su quest'argomento si veda Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004, in particolare pp. 200-266.

⁷ Un tentativo interessante di aggirare questo ostacolo è rappresentato dallo 'scenario autoriflessivo della produzione con autore fittizio', un cui esempio è l'*Autoritratto* di Johannes Gump, 1646. Un artista immagina di essere dipinto mentre produce il suo autoritratto, osservando da un lato la propria immagine riflessa in uno specchio, dall'altro dipingendosi. Interessanti anche i dettagli che tematizzano la difficoltà dell'opera: il gioco dei formati - uno specchio poligonale, una tela rettangolare, un quadro rotondo - l'inserzione emblematica - un gatto ed un cane pronti a sbranarsi - il cartellino che fa il nome dell'effigiato (Gumpp) ma non di chi effigia, rendendo così il nome dell'autore presente e assente allo stesso tempo. Vedi V.I. Stoichita, *Immagini del pittore, immagini del dipingere*, in *L'invenzione del quadro...*, cit., pp. 245-246.

⁸ Sollecitati anche dalle inchieste di Marisa Rusconi, per Sipario, tra il 1964 ed il 1967, teatro italiano e letterati si corteggiano reciprocamente. Pasolini partecipa in quel periodo ai dibattiti allo Studio Fersen. E produce due cartelle per

come Casi⁹, che la metateatralità sia completamente assimilata in *Calderòn* è nel giusto ma solo nel senso che è stato trovato uno sfondo potenzialmente fecondo alla sua espressione. Galluzzi¹⁰ sottolinea che la riflessione metalinguistica scaturisce dalla contaminazione di due *media* diversi, ed opportunamente cita lo Speaker di *Calderòn*, quando in apertura del *Secondo Stasimo* afferma «Ciò che ha spinto l'autore a immaginare questo episodio come se si svolgesse all'interno del quadro de "Las meninas" di Velázquez (del resto già citato nel I episodio) è un'ispirazione di qualità misteriosa, che non comporta nostalgia per il vecchio teatro, ma adopera il vecchio teatro, mescolato alla pittura, come un elemento espressivo dal senso incerto»¹¹. Il terreno di mezzo tra i due *media* è scivoloso, molteplice, contraddittorio, aperto alle conseguenze; per questo piace a Pasolini.

Questo livello di lettura che già mostra una certa complessità basterebbe a giustificare l'interesse di Pasolini per il dipinto madrilen. Nel 1967 dichiara che "il teatro ha una grande vastità espressiva in cui a un limite estremo c'è la pura immagine, all'altro limite estremo c'è la pura parola"¹². E si legga ancora in *Affabulazione* "Ombra di Sofocle: Hai due orecchi e due occhi: come autore teatrale è a questi, che tu voglia o no, ch'io mi rivolgo. [...] Ombra di Sofocle: Devi vederlo, non solo sentirlo; non solo leggere il testo che lo evoca, ma avere lui stesso davanti agli occhi. Il teatro non evoca la realtà dei corpi con le sole parole ma anche con quei corpi stessi... Padre: Ebbene? Ombra di Sofocle: L'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata. E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla"¹³.

Las Meninas materializza uno dei poli di questo teatro. È l'immagine eletta ad assumere lo statuto ontologico stesso dell'immagine.

E Foucault, dunque? L'avvenimento casuale entro cui scorre *Calderòn* si potrebbe provocatoriamente dire che nasca da un errore. Nella pressoché sterminata letteratura che riguarda il *cuadro de la familia*, la lettura a cui lo ha sottoposto il filosofo ha affascinato molti. Tale privilegio e l'attenzione che ne è scaturita ha permesso tuttavia di osservare come sia erronea nelle ipotesi geometriche che ne costituiscono il fondamento. Quest'errore interpretativo costituisce una traccia e un legame, credo non fortuito, con il testo pasoliniano.

Cito da *Le damigelle d'onore*: "Qui lo specchio non dice nulla di ciò che già è stato detto. Eppure la sua posizione è quasi centrale: il suo margine superiore coincide con la linea che divide in due l'altezza del quadro, occupa sul muro di fondo (o per lo meno sulla parte visibile di questo) una posizione mediana; dovrebbe pertanto essere attraversato dalle stesse linee prospettiche del quadro stesso; ci si potrebbe aspettare che uno stesso studio, uno stesso pittore, una stessa tela si disponessero in esso secondo uno spazio identico; potrebbe costituire il duplicato perfetto"¹⁴. Foucault sostiene, dunque, che il dipinto sia stato proiettato da un punto di fronte allo specchio e

un'opera metateorica intitolata *Un progetto di uno spettacolo sullo spettacolo*. L'autore immagina uno spazio composto da diversi palcoscenici, uno frontale per Gadda, due laterali, uno dedicato ad un pubblico dibattito sul teatro, l'altro ad un dialogo di due amici sul sogno, un quarto palcoscenico a pianta centrale. Per una lettura completa di *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (1965) si rimanda a P.P. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 237-241. Si noti, inoltre, che nella prima stesura di *Orgia* l'aspetto metateatrale è chiaro. C'è un doppio coro uno per la classe dei personaggi, l'altro per il pubblico. Nella versione definitiva il testo mostra, invece, le suggestioni di Roland Barthes e dà priorità al tema linguistico. Il carnefice è colui che parla, la vittima è esclusa da qualsiasi accesso al linguaggio. *Orgia* è stata definita la tragedia della divaricazione tra parola e realtà. Su questo filone segue *Calderòn*, dove nel terzo sogno la normalizzazione della Rosaura piccolo-borghese che si risveglia afasica, è completa nel momento in cui rientra nei ranghi di una lingua comprensibile. Vedi S. Casi, *I teatri...*, cit., pp. 139 e sgg. Per ulteriori riflessioni sulla complessa questione del metateatro si veda P.P. Puppa, *Teorie e pratiche del metateatro*, in AA.VV. (a cura di P. Mildonian), *Parodia, pastiche, mimetismo*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 425-435

⁹ Vedi S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine 1990 e dello stesso autore il più completo e recente *I teatri...*, cit., p. 170.

¹⁰ Vedi Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, p. 65.

¹¹ P.P. Pasolini, *Calderòn*, in *Teatro*, cit., p. 675.

¹² P.P. Pasolini, *Cinema e teatro*, in *Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Pordenone 1979, p. 130.

¹³ P.P. Pasolini, *Affabulazione*, in *Teatro*, cit., pp. 514, 520.

¹⁴ Michel Foucault, *Le damigelle d'onore*, in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2001, p. 21.

che il punto di vista del quadro coincida con il punto di fuga. Tale ipotesi è stata variamente smentita. È facilmente dimostrabile che il punto di fuga si situa nel gomito di José Nieto Velázquez, ciambellano di corte, la cui figura si spinge leggermente dal fondo a curiosare nella stanza¹⁵.

L'ipotesi foucaultiana che il punto di proiezione del dipinto si trovi di fronte allo specchio fa dedurre al filosofo che in quel fragile e lontano spazio di riflessi si polarizzano il pittore, il modello/i sovrani e noi, eterni spettatori. La funzione dello specchio è quella di attirare all'interno del quadro lo sguardo che lo ha organizzato e quello verso il quale si offre.

Sarà ora chiaro il legame a *Calderòn* quando leggiamo nel III episodio Lupe Regina affermare “Sì, interroga l'autore, coinvolto anch'esso nel mondo della nostra ricchezza, e, pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro!”¹⁶. Ed ancora nel X episodio Basilio dire “Sono qui solo, riflesso nello specchio. Forse, anch'egli riflesso qui dentro, c'è con me l'Autore”¹⁷.

Ne sono derivate due possibili interpretazioni. Casi e prima di lui Musatti¹⁸ propendono per ritenere l'uso di *Las Meninas* l'analogia di un coinvolgimento del pubblico all'interno del dramma. Rinaldi¹⁹, invece, pensa che questa duplice localizzazione dell'Autore metaforizzi il suo rapporto con il Potere. Partecipazione o lontananza?



Varrà la pena sottolineare tuttavia che, nell'analisi foucaultiana, una volta ipotizzata la sovrapposizione tra pittore, modello e spettatore, l'assenza del riflesso di artefice e fruitore dallo specchio diventa concettualmente significativa. La loro esclusione è più pregnante della loro presenza. Si legge “Tutt'attorno alla scena sono deposti i segni e le forme successive della rappresentazione; ma il duplice rapporto che lega la rappresentazione al suo modello e al suo sovrano, al suo autore non meno che a colui cui ne viene fatta offerta, tale rapporto è necessariamente interrotto. [...] là, nella dispersione da essa raccolta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce – di colui cui essa somiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto – che è il medesimo – è stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione”²⁰.

Non c'è dubbio che uno degli obiettivi pasoliniani sia il coinvolgimento del pubblico, della società, nella sua ‘narrazione teatrale’. In questo senso si giustifica e spiega quest'affermazione sulla politicità di *Calderòn*: “Ambirei [...] che la chiave di lettura fosse quella di una politica platonica,

¹⁵ I commenti antichi non mostrano dubbi che lo specchio debba essere interpretato come riflesso della pittura e non della realtà. Ai nostri giorni, la tesi di Foucault è stata smentita da Joel Snyder e Ted Cohen in *Riflessioni su Las Meninas: il paradosso perduto. Risposta critica*. Dal canto suo, Leo Steinberg in *Las Meninas di Velázquez*, pur accogliendo la correzione riguardo la prospettiva del dipinto, sostiene che il riflesso nello specchio riguardi la tela di cui ci viene mostrato il retro in primo piano sulla sinistra, ma che rifletta anche quello che le sta di fronte. I saggi citati sono raccolti in un libro a cura di Alessandro Nova che nella vasta messe di commenti possibili a *Las Meninas* seleziona quelli che furono scritti in risposta a quello di Michel Foucault e che peraltro nascono in un contesto accademico alla ricerca di istanze di interdisciplinarietà negli studi. Vedi Alessandro Nova, *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano 1997, rispettivamente pp. 49-75, 75-89.

A proposito del personaggio di José Nieto Velázquez, Walter Siti e Silvia De Laude giustamente scorgono un'inesattezza nel testo pasoliniano dove si cita un José María Velázquez. Credo, tuttavia, che l'errore sia da considerarsi solo relativo al nome e non anche alla posizione nel dipinto. Va anche notato che tale errore non è riscontrabile nel testo foucaultiano, che non identifica tutti i personaggi, ma dove si legge “la tradizione riconosce qui dona Maria Augustina Sarmiento, là Nieto, in primo piano Nicola Pertusato, buffone italiano”. Vedi rispettivamente *Note e notizie...*, cit., p. 1193 e M. Foucault, *Le damigelle...*, cit., p. 24.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Calderòn*, cit., p. 680.

¹⁷ *Idem*, p. 720.

¹⁸ Vedi Cesare Musatti, *Calderòn, Velázquez, Pasolini*, in “Sipario”, n. 335, aprile 1974, p. 55.

¹⁹ Vedi Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, 1982, p. 312.

²⁰ M. Foucault, *Le damigelle d'onore*, cit., p. 30.

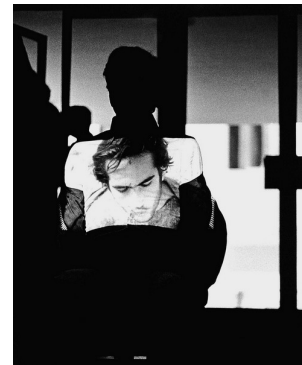
quella del *Convito* o del *Fedro*". A Pasolini che rilegge Platone, durante la sua malattia, queste opere interessano non tanto o non solo per il meccanismo teatrale che le sottende, ma per la connotazione politica di tale meccanismo. Casi osserva che non è tanto "la spirale maieutica di avanzamento del discorso tra due individui" a stimolare lo scrittore "ma piuttosto la messinscena di un procedimento pedagogico di fronte ad un uditorio con il quale si imposta un raffinato procedimento pedagogico per così dire al quadrato"²¹.

È questo dunque il teatro civile di Pasolini. Una tragedia sul Potere, riflesso in gentili sembianze in uno specchio che, se non è geometricamente sovrano in *Las Meninas*, vi è certo concettualmente dominante. «Interroga la bambina Doña Maria Agostina Sarmiento che ti porge un'ampolla dal sacro rosa ch'è spettro d'aragosta dove il rosso regola la sua estinzione; interroga la bambina Dona Isabel de Velasco, che dal canto suo sta, un po' a bocca aperta, alle tue spalle, espressa da azzurri di aurore; interroga la nana rincagnata Maria Barbola, e il nano alle spalle Nicolasito Pertusato (che sono poi i veri protagonisti di tutto questo "avvenimento casuale", in quanto mostri, che, pur delicati nella luce, esprimono nella superficie la mostruosità che è nascosta e aggraziata nel fondo)»²² scrive Pasolini.

Ed il Potere si esercita sul corpo. Nel V episodio Rosaura è il proprio corpo che rivuole. "Ridatemi il mio corpo! È mio, è mio!"²³ - grida. Ma Manuel la ammonisce "è proprio perché lei ha un corpo, povera Rosaura, che lei può essere il nostro capro espiatorio"²⁴. Ed ancora Pablo a Rosaura "Tu sei qui perché hai un corpo. Senza corpo non ci sarebbe vergogna, sofferenza e morte, e quindi non ci sarebbe espiazione"²⁵.

Calderòn è anche la tragedia in cui i corpi che hanno abitato lo spazio assoluto e ricco della corte spagnola, nella più classica delle pitture, finiscono per ritrovarsi nella fotografia di un lager, uno dei più squallidi documenti del nostro tempo.

Las Meninas tematizza il guardare e l'essere guardati, l'essere dentro e l'essere fuori. Ed il *Calderòn*, in alcune delle sue suggestioni, è forse una chiave di lettura privilegiata per un singolare evento di cui fu protagonista il suo scrittore. Il 31 maggio del 1975, in cima alle scale della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, sulla camicia bianca di un Pasolini seduto su un alto sedile contro la porta venne proiettato *Il vangelo secondo Matteo*²⁶. Fu la performance *Intellettuale*. Nelle intenzioni dell'artista che ne era l'ideatore, Fabio Mauri, quest'azione voleva essere "una sorta di responsabilizzazione dell'autore del film, costretto a sperimentare sulla propria



²¹ S. Casi, *I teatri di...*; cit., p. 175.

²² P.P. Pasolini, *Calderòn*, cit., p. 690.

²³ *Idem*, p. 685.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 709.

Per quanto il corpo sia un evidente oggetto di dominio, viene da pensare al Foucault di *Surveiller et punir*, alle sue riflessioni sul biopotere, alla teorizzazione su quell'insieme di tecnologie di dominio tese al controllo della massa come del corpo individuale. "Si imprigiona chi ruba, si imprigiona chi violenta, si imprigiona anche chi uccide. Da dove viene questa strana pratica, e la singolare pretesa di rinchiudere per correggere, avanzata dai codici moderni? Forse una vecchia eredità delle segrete medievali? Una nuova tecnologia, piuttosto: la messa a punto, tra il Sedicesimo e il Diciannovesimo secolo, di tutto un insieme di procedure per incasellare, controllare, misurare, addestrare gli individui, per renderli docili e utili nello stesso tempo. Sorveglianza, esercizio, manovre, annotazioni, file e posti, classificazioni, esami, registrazioni. Tutto un sistema per assoggettare i corpi, per dominare le molteplicità umane e manipolare le loro forze si era sviluppato nel corso dei secoli classici negli ospedali, nell'esercito, nelle scuole, nei collegi, nelle fabbriche: la disciplina" - scrive Foucault. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Parigi, 1975.

Per fare un piccolo inciso, siamo ormai non lontani da *Salò* a riguardo del quale l'interesse di Pasolini per Sade è conosciuto, attraverso la mediazione di Roland Barthes - sottotesto costante anche del teatro pasoliniano - che lo scrittore legge in "Nuovi Argomenti" e nelle traduzioni delle opere che arrivavano in quegli anni in Italia.

²⁶ La performance è descritta in *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, cat. della mostra, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Marcella Cossu, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994. Carte segrete Editoriale Giorgio Mondadori, Roma 1994, p. 164.

pelle gli effetti della sua stessa opera”²⁷. Pasolini ed il pubblico dichiararono di aver vissuto la performance con senso di disorientamento peggiorato dallo scollamento tra sonoro (ad alto volume) ed immagine. Ma aldilà delle intenzioni dell’autore, come mai Pasolini accettò di sottoporvisi? Non è un evento consueto se pensiamo ai suoi amori in pittura, tutti strettamente legati alla tradizione figurativa quanto ovviamente lo è Velázquez.

Nel 1975, Fabio Mauri e Pier Paolo Pasolini erano amici da molti anni. I due avevano fondato insieme, Mauri quattordicenne, “il Setaccio” a Bologna. Fu possibilmente per questo che Pasolini consentì ad essere coinvolto in un’operazione che linguisticamente proveniva da un ambito per lui incomprensibile ed avverso. Scrive lo stesso Mauri: “Pasolini, Sandro Penna, Attilio Bertolucci, poeti interessati all’arte, persistono in un’antica tradizione italiana di predilezione figurativa, di diffidenza per l’irrazionale dell’avanguardia. Guttuso è l’unico di cui comprendono il linguaggio verbale e le immagini. Ma un’antica amicizia ci consente di intrattenerci al di qua, al di là di un concetto di realtà che io non vedo nella sua fiducia ideologica e linguistica e tantomeno lui, violento, acuto e di ora in ora più famoso, nella mia e dei miei amici”²⁸.

O forse non fu solo per via di un’amicizia. Essere dentro la propria opera, con il corpo, essere guardati e guardare, esserci ma anche non esserci ...tutti questi elementi ripropongono alcuni elementi essenziali che abbiamo visto essere in atto nel *Calderòn* pasoliniano. Furono forse queste suggestioni a fargli dire di sì.

Firenze, 30 gennaio 2007

Immagini, dall’alto verso il basso:

1. Pier Paolo Pasolini
2. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olio su tela, 318 x 276 cm, Madrid, Museo del Prado
3. Calderòn, messo in scena da Laurent Fréchuret, 2004 - Théâtre de Sartrouville e la Comédie de Saint-Etienne
4. Pier Paolo Pasolini e Fabio Mauri in occasione della performance *Intellettuale*, 31 maggio 1975, Galleria d'Arte Moderna, Bologna

Exibart.studi è una rubrica a cura di Silvia Bottinelli

www.exibart.com

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 67.