

**La parola incarnata.
Poesia, corpo, immagine in Italia, 1964-1979**

Stefano Chiodi

La poésie doit être faite par tous. Non par un.

Isidore Ducasse (comte de Lautréamont)

In spiaggia

“Tutti gli uomini sono a loro modo anormali, tutti gli uomini sono in un certo senso in contrasto con la natura”. Così parla Giuseppe Ungaretti, ripreso sulla spiaggia di Viareggio da Pier Paolo Pasolini nel suo film-inchiesta *Comizi d'amore* (1964)¹. Nella sequenza, poco meno di due minuti, il poeta siede su una sdraio, in gilet e maniche di camicia, un abbigliamento irrimediabilmente datato a confronto con le magliette e gli *shorts* dei vacanzieri che si intravedono sullo sfondo. Poco discosto, Pasolini gli porge il microfono col gesto degli intervistatori televisivi del tempo. Il contrasto è emblematico: in quei primi anni Sessanta, Ungaretti appare sullo schermo come un uomo di un'epoca lontana, estraneo al mondo del consumo, a riti di massa a lui del tutto inaccessibili. Il suo corpo, i suoi gesti, la sua stessa voce sembrano provenire da uno spaziotempo remoto, una proiezione nella proiezione del film.

Una voce fuori campo legge un cartello dove appaiono un severo interrogativo – “Schifo o pietà?” – e una “domanda precisa, brutale, bruciante” sull'omosessualità, sulla “normalità e anormalità sessuale”. La risposta di Ungaretti, con la sua caratteristica mescolanza, un po' autentica, un po' studiata, di candore e lucidità, sembra evasiva: anziché commentare la realtà sociale dell'Italia del tempo il poeta si sottrae alla polemica per ribadire la singolarità della propria esperienza. Le sue parole mirano in effetti – ed è proprio questa la funzione che Pasolini dà loro nel film – a illuminare la parte oscura di quella attualità, il rovescio dell'oblio felice del passato che il *boom* economico e il nuovo benessere recano con sé. E la trasgressione dalla norma? chiede allora Pasolini a Ungaretti, qual è la sua esperienza intima, personale? E lui: “Io sono un poeta e quindi incomincio col trasgredire tutte le leggi facendo della poesia. Ora sono vecchio e allora non rispetto più che le leggi della vecchiaia, che purtroppo sono le leggi della morte”. La poesia può contenere ogni scandalo e trascendere ogni norma sociale per-

ché la trasgressione non è una scelta per il poeta, ma una condizione immanente al suo operare. L'ostensione del poeta, del suo corpo, della sua maschera, serve insomma a Pasolini a far venire in luce una piega più incerta e profonda, non detta e non pensata, la faglia nascosta del presente: rivela la schiena spezzata dell'epoca.

Motori dell'incontro sono la stima dell'anziano poeta per il più giovane, testimoniata ad esempio dall'importante sostegno pubblico in favore di *Ragazzi di vita*, messo sotto processo nel 1956, e il genuino interesse di Pasolini per Ungaretti, espresso fin dagli scritti giovanili e poi confermato in recensioni e interventi succedutisi nel corso dei decenni successivi². Ma in modo ancor più preciso l'intervista riflette la concezione pasoliniana della poesia come azione possibile della lingua nella trama della Storia, grazie alla quale si è messi di fronte senza illusioni alla contraddittorietà dell'esistenza umana, e come dialogo ininterrotto con le voci della tradizione, con la profondità psichica ed esistenziale dell'Io, con la tragicità della storia. Proprio perché incarna un anacronismo, proprio perché si espone alla coscienza della fine, Ungaretti diventa così in *Comizi d'amore* l'emblema vivente di un'accettazione non rassegnata della mortalità, un emissario della debole forza messianica della poesia.

La visione imbevuta di umanesimo di Pasolini, nutrita da Marx e da Gramsci, e ancora convinta, almeno fino a quei primi anni Sessanta, della possibilità di un autentico progresso umano – si pensi alla concezione di “poesia civile” riflessa ne *Le ceneri di Gramsci* (1957) – viene messa alla prova in modo ancor più esplicito nell'intervista televisiva a Ezra Pound³ del 1967, confronto col testimone diretto e anzi personificazione stessa della tragica ambivalenza della modernità, occasione in cui il solco ideologico che divide Pasolini dal poeta americano sembra infine richiudersi nell'ammirazione che gli impone in età più matura la sua parola poetica⁴. Con Pound, ben più che con Ungaretti, Pasolini è in effetti di fronte alla prova vivente della divergenza tra vita e letteratura, e nel caso specifico della contraddittorietà di un'esperienza in cui sono potute convivere la radicale distruzione e riconfigurazione delle forme della poesia e una ostinata volontà di ritorno a un mitico passato precapitalistico, viscerale antisemitismo e aspirazione alla giustizia sociale, simpatie fasciste e ispirazione confuciana.

Queste contraddizioni avevano a lungo tenuto lontano Pasolini dalla figura e dall'opera del poeta americano. L'intervista segnala tuttavia una



G. Ungaretti e P. P. Pasolini in *Comizi d'amore*, 1964



P. P. Pasolini intervista E. Pound in *Un'ora con Ezra Pound*, 1968

nuova messa a fuoco ideologica e poetica che trasformerà la poesia di Pound in uno dei riferimenti più importanti della sua ultima produzione, da *La nuova gioventù* a *Salò*. Certo, occorre anzitutto chiarire e circoscrivere l'affinità di Pound col fascismo. Pasolini lo farà negli anni successivi seguendo il filo di un'analisi dell'"ideologia reazionaria" poundiana e cercando di mettere in luce quanto questa fosse figlia ai suoi occhi della ricerca di "una certa forma di vita ideale e antica contro il materialismo e il modernismo cinico del capitalismo", come si legge in un articolo del 1973⁵.

La singolarità, la vera stranezza dell'incontro deriva dalla scelta di contravvenire in parte al formato dell'intervista televisiva. Oltre a rivolgergli domande, a più riprese Pasolini recita infatti al poeta americano i suoi stessi versi, in quella che può essere vista come una vera e propria performance rivolta tanto all'interlocutore quanto al pubblico dall'altra parte dello schermo. L'incontro si apre con la lettura in traduzione di una poesia, *A Pact (Un patto)*, tratta dalla raccolta *Lustra* del 1916. È un testo famoso: Pound vi si rivolge a Walt Whitman, figura torreggiante della poesia e della cultura americana con la quale ha ingaggiato nel tempo una lunga e complessa negoziazione personale e poetica, sancendo una possibile riconciliazione⁶. Se la figura di Whitman è per Pound al tempo stesso quella di un precursore, di un padre e di una soggezione cui sottrarsi, in un emblematico scambio di ruoli Pasolini prende ora il posto di Pound e quest'ultimo quello di Whitman: "Stringo un patto con te, Ezra Pound [...]".

Il senso di questa lettura/*performance* è ambivalente: da un lato stabilisce una connessione, in senso umano non meno che culturale, col grande poeta modernista, dall'altro, come spesso accade in Pasolini, oscura il destinatario e fa emergere chi legge come l'autentico protagonista, consapevole dello sguardo altrui e determinato a sedurre. Se raggiungere l'autenticità tramite l'esibizione teatrale è uno dei meccanismi essenziali della *persona* pasoliniana, la lettura a Pound fa emergere anche la sua profonda contraddittorietà: una verità esistenziale convive con il godimento narcisistico di sé. Sta qui la chiave essenziale dell'incontro: la suggestione di una filiazione, di una genealogia, permette a Pasolini di posizionarsi come erede, continuatore e *traditore* di quanto l'americano aveva compiuto.

Se "il serpentaccio fascista" non aveva potuto ingoiare Pound "spropositato agnello pasquale"⁷, ciò era stato possibile per Pasolini proprio



F. Mauri, *Intellettuale*, con P. P. Pasolini, 1975



L. M. Young, M. Zazeela, performance alla galleria L'Attico, Roma 1969

perché il linguaggio poetico, non adattabile alla norma sociale, nativamente impossibilitato a conformarsi a una regola esterna, fosse pure quella seguita dall'autore, gli appare ormai una forma di esperienza radicale della vita e insieme un potente strumento di conoscenza delle sue essenziali contraddizioni, della sua costitutiva compromissione col tempo e la mortalità. Una testimonianza unica, perché insieme compromessa ed eccedente, delle trasformazioni profonde della storia umana.

Una santità anarchica

Seduto su un letto disfatto, in una stanza traboccante di panni, carte, libri, quadri, cianfrusaglie, il poeta Sandro Penna legge ad alta voce, in un tono cantilenante in cui è ancora sensibile l'accento umbro: "La vita... è ricordarsi di un risveglio triste in un treno all'alba...". La camera stringe sul suo corpo: Penna si ferma, sfoglia le pagine dell'edizione Garzanti che tiene in mano, si distrae, commenta, fa battute, si schernisce. L'immagine inquadra ora il suo volto in primo piano: sceglie un'altra poesia, la recita con voce cadenzata, poi smette, si lamenta dei suoi malanni, parla al telefono, chiede di fermarsi, tace.

È una sequenza di *Umano non umano*, un lungometraggio realizzato da Mario Schifano tra il 1968 e il 1969 (1969, 16 e 35 mm, 95'), che forma con *Satellite* (1968) e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani* (1969) una trilogia, unica nel panorama underground italiano, in cui l'artista esamina le trasformazioni dell'immaginario del suo tempo⁸. Il "non umano", secondo il titolo di ispirazione nietzschiana del film, è la società dei consumi, il suo quotidiano violento, spettacolare e mercificato, la guerra e l'imperialismo occidentale, che Schifano contrappone agli impulsi e ai desideri "umani", alla ribellione giovanile, alle creazioni degli artisti, alle lotte dei lavoratori. I "blocchi di realtà" del film, osservati con un distacco che ricorda sia lo stile dei film di Andy Warhol che la maniera di Jean-Luc Godard, non mostrano alcuna evoluzione: non c'è un prima né un dopo, nessun sbocco emotivo, nessun *dénouement* narrativo.

La successione di quadri statici, il montaggio parallelo degli episodi, convergono verso un centro di gravità: un corpo ambivalente, erotico e politico, gioioso e luttuoso al tempo stesso, esplorato nelle sue manifestazioni pubbliche e private, nel suo potenziale sessuale, nella sua apoteosi narcisista, come agente od oggetto di violenza, epicentro di

un doppio movimento di emancipazione individuale e collettiva. Un corpo estetico, anche, rifratto nell'accumularsi ritmico di frammenti di una realtà non più circoscrivibile alla misura del quadro e della pittura ("Oggi la pittura sembra finita" è la prima battuta del film, pronunciata in *voice over* dallo storico d'arte Maurizio Calvesi) perché dimostrata-si definitivamente indocile, refrattaria ai tentativi di imporle una coerenza estetica o una finalità cognitiva.

Penna è ripreso nella casa in cui abitava ormai da tre decenni e dove rimarrà sino alla morte nel 1977 – quattro stanze al numero 28 di via della Mola dei Fiorentini, in un angolo della Roma rinascimentale prossimo al Tevere – una casa-tana dall'indescrivibile disordine in cui Elio Pecora ritrovò dopo la morte del poeta un tesoro di manoscritti inediti, lettere, appunti, scartafacci e registrazioni su nastro⁹. La cinepresa di Schifano penetra senza esitazioni in questo *interieur* così particolare. La prima inquadratura – a camera fissa, come le successive – rivela la stanza dove aveva vissuto la madre di Sandro, ora traboccante di tele addossate le una alle altre o appese alla rinfusa, di cornici ammucciate sul letto, scenario fantasmatico e angusto in cui il poeta interpreta allo stesso tempo i ruoli del disincantato spettatore dei capricci del gusto e del rapido mutare delle maniere, dello scaltro mercante e dell'amico e tempestivo sostenitore degli artisti a lui vicini in quegli anni Sessanta, da Tano Festa a Francesco Lo Savio allo stesso Schifano.

Nella sequenza, accompagnata dall'elegiaco terzo movimento de *Le Tombeau de Couperin* di Maurice Ravel e dal ritmo del battito cardiaco, onnipresente nel film, Schifano riprende con tipico *détournement* il formato delle visite-interviste di artisti e scrittori trasmesse all'epoca dalla televisione italiana, dove la voce dell'intervistatore, autoritaria o melliflua, sottoponeva il malcapitato al rituale della lettura o della penellata "in esclusiva" per gli spettatori. In *Umano non umano*, tuttavia, la voce fuori campo è assente: ne rimangono solo tracce nel "tu" familiare, nei gesti e negli sguardi del poeta al suo invisibile interlocutore. La pantomima della svagatezza, dell'affabile reclusione inscenata di fronte alla cinepresa, i vezzi, la faccia rugosa di vecchio bambino, i grandi occhi malinconici, i capelli impomatati e probabilmente tinti, ci mettono di fronte, con la forza di una testimonianza oculare, all'eccezionale *estraneità* di Penna, alla sua singolare protesta contro tutto e tutti, ingannevole e testarda strategia di salvezza dal male per tramite

paradossale di un ideale erotico, l'omosessualità, paragonabile secondo Cesare Garboli a "una forma di resistenza alla propria oscurità e modernità"¹⁰.

Del poeta e dell'uomo Penna *Umano non umano* offre un'immagine composita, in cui al poeta, creatura in apparenza spaesata e timida, si affianca il conoscitore d'arte. Un referto che è anche un raro ritratto dell'artista da vecchio, studio obiettivo e insieme indulgente di un'ispirazione esaurita. Ma anche se prigioniero di un corpo colpito dalla malattia e dall'età, dove l'eros non è altro che un'eco malinconica, Penna resta un esempio di vitalità adolescente rimasta sorprendentemente intatta persino nel suo tramonto, un esempio di autenticità e di purezza resistenti all'assalto del tempo.

In una lettera scritta a Penna nel febbraio 1970¹¹, e poi usata come "segnalibro" per la seconda edizione di *Poesie* pubblicata nello stesso anno, Pasolini aveva ravvisato nella personalità del poeta una singolare fusione di santità e buffoneria. Ma in cosa consisteva questa santità? "Nel silenzio con cui [Penna] ha rinunciato alla vita", risponde Pasolini, cercando "il suo godimento altrove, in cose considerate da tutti futili, remote, incomprensibili, infantili e sconvenienti", e praticando una santità anarchica che riguarda "più la sua *poesia vissuta* che la sua *poesia scritta*"¹². Ed è la prima a dover "contare veramente, per chi – appunto perché educato e come tolto a sé stesso da un lungo amore per la poesia – riesce a intravedere in essa ciò che vale al di fuori di ogni valore: la santità del nulla."¹³. È questa paradossale qualità, questo abbandono, incarnati da Penna fino allo sfinimento, che Schifano presenta in *Umano non umano*: una vita esemplare, testimonianza di un'aspirazione al di sopra di ogni distinzione sociale, al di sopra della dignità, del decoro persino, in cui si afferma la strana regalità dell'artista, sovrano malinconico e martire del proprio intransigente universo.

Una radiografia dello spirito

Nei giorni dell'uscita degli *Scritti corsari*, a Bologna si inaugura nel quartiere della Fiera il nuovo edificio della Galleria d'Arte Moderna, progettato in forme brutaliste dall'architetto Leone Pancaldi. La sera del 31 maggio 1975, in cima alle scale che conducono all'ingresso del museo, Pier Paolo Pasolini siede al buio su uno sgabello di fronte a un folto pubblico: indossa una camicia bianca su cui viene proiettato il suo film del 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*. Scorrono sul suo petto,

come mostrano le immagini del fotografo bolognese Antonio Masotti, le uniche testimonianze visive dell'evento, i protagonisti e i luoghi del film, i volti noti di scrittori e intellettuali che avevano partecipato alle riprese (tra gli altri, Francesco Leonetti, Giorgio Agamben, Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano), quello della Vergine straziata, interpretata dalla madre del poeta, Susanna, di Cristo morente sulla croce. La performance, dal titolo lungo e impegnativo, *Intellettuale: "Il Vangelo secondo Matteo" di/su Pier Paolo Pasolini*, è opera di Fabio Mauri, amico e compagno di strada dello scrittore fin dagli anni di liceo a Bologna. Nelle parole dell'artista, essa "rivela fisicamente la nascita del 'segno intellettuale', dentro il 'corpo' dell'autore. Possiede la precisione tecnica di una radiografia dello spirito"¹⁴.

Durante la proiezione la colonna sonora è mantenuta a un volume intenzionalmente elevato, così che i dialoghi e il commento musicale sovrastano il brusio della folla acuendo il disorientamento sensoriale di Pasolini. Con il volto in ombra, l'espressione assorta, come avrebbe poi ricordato Mauri¹⁵, Pasolini è offerto agli spettatori in una esposizione sintetica, immediata, della sua personalità pubblica e insieme come un'allegoria vivente del ruolo di artista-creatore, luminoso per chi guarda, oscuro per sé stesso. In *Intellettuale* Mauri vuole creare le condizioni per una riflessione sull'esperienza creativa e le sue componenti politiche: vuole "responsabilizzare" il regista facendogli sperimentare sulla propria pelle gli effetti del suo lavoro. Proiettare un film sul suo regista, trasformarne il corpo in uno schermo, è un modo per riflettere in pubblico sulla particolare responsabilità dell'artista, costretto nella circostanza a offrire letteralmente sé stesso come supporto, come condizione di esistenza materiale del proprio lavoro. Questo *tableau vivant* rovesciato, in cui, come ha notato Ara Merjian¹⁶, il vivente si trova immobilizzato e trasformato in una superficie di proiezione, diviene quindi una vera e propria ostensione rituale e quasi un *re-enactement* della scena originaria della formazione di Pasolini: l'aula oscurata dell'Università di Bologna dove aveva assistito alle proiezioni di diapositive del suo maestro Roberto Longhi¹⁷. Poche settimane prima dell'evento bolognese, l'8 aprile, Mauri aveva presentato a Roma una prima versione della performance, sempre dal titolo *Intellettuale*, come parte di *Oscuramento*, una "mostra" realizzata in tre luoghi della città. Protagonista era stato in quell'occasione il regista ungherese Miklós Jancsó, all'epoca residente a Roma; sul suo

petto veniva proiettato il film *Salmo rosso* (*Még kér a nép*, 1971)¹⁸, racconto esemplare di una rivolta contro un potere oppressivo. Come scriveva Alberto Boatto nel testo di presentazione della *performance*, il film rappresentava tutte le opere, e il regista “tutti gli autori (gli intellettuali)”¹⁹.

Più tardi Mauri tornerà sulla performance bolognese, sottolineando, oltre il valore appunto “radiografante”, l’imposizione dall’esterno di una volontà di smascheramento, quasi che l’autore coinvolto fosse chiamato a rispondere del suo lavoro nel momento stesso in cui esso si sottraeva al suo controllo. La sua presenza interferisce infatti con la percezione dell’opera, la costringe in una misura nuova, creando sotto gli occhi del pubblico un’inedita unità plastica e temporale – *corpo+proiezione+schermo* – che si presenta come un vero proprio dispositivo decostruttivo dell’opera stessa, “una scultura di carne e di luce, un’unità compatta”²⁰, è ancora Mauri che scrive, in cui echi cristologici (quella di Pasolini è una “passione”²¹), polemica estetica e gesto poetico si sommano in un vero e proprio compendio di temi e ossessioni dei due artisti.

L’idea di proiettare immagini su corpi non è inedita. Mauri può averla ripresa da spettacoli di danza e concerti di avanguardia del tempo cui aveva potuto assistere in prima persona, come nel giugno 1969 il concerto-azione di La Monte Young e Marian Zazeela nel “garage” di via Cesare Beccaria dove aveva sede la galleria L’Attico di Roma²², durante il quale diapositive dipinte a mano erano proiettate sul corpo dei performer²³. Ancora più diretto è il precedente rappresentato dal lavoro di Robert Whitman, uno dei pionieri dell’*expanded cinema*. La sua composizione *Music: A New Theatre Piece*, presentata all’Attico il 21-22 maggio 1974 è probabilmente un precedente decisivo delle proiezioni di Mauri dell’anno successivo²⁴.

Il bersaglio polemico implicito delle azioni e delle installazioni che Mauri progetta nei primi anni Settanta è anche la smaterializzazione dell’esperienza artistica perseguita in varie forme dall’arte concettuale e “processuale” che domina lo scenario artistico a partire dalla seconda metà del decennio precedente. Al radicalismo teorico e all’iconoclastia delle tendenze internazionali (arte povera inclusa) Mauri oppone una scelta fondata su un’adesione empatica al reale – in cui è presente una componente specificamente barocca e cattolica, ispirata agli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola²⁵ – per “ricreare un legame ‘fisico’ tra

poesia e mondo” fuori della tautologia concettuale, richiamando “il concetto indispensabile di realtà” che nell’opera e nel pensiero di Pier Paolo Pasolini era rimasto sempre “instancabilmente centrale, mai trasgredito”²⁶.

Una rilettura critica di *Intellettuale* non può tuttavia evitare di spingersi oltre queste intenzioni, imposte dalla seduttiva prosa dell’artista come una chiave di interpretazione esclusiva. Di fatto, mentre sovraccarica fisicamente il legame tra autore e opera, tra corpo e immagine, tra luce e materia, e si dichiara dunque alla ricerca di un metodo figurativo capace di contrastare la potenza del simulacro, Mauri riprende in modo tacito, appropriandosene e insieme sottoponendolo a un caratteristico *misreading*, l’impianto dei ritratti foto-serigrafici e soprattutto degli *Screen Tests* (1964-1966) di Andy Warhol, letti dall’artista (come del resto da altri all’epoca, da Pasolini a Barthes²⁷) come il trionfo della pura superficie e l’instaurarsi inesorabile di una frontalità inespressiva. *Intellettuale* si rivela nell’interpretazione di Mauri uno strumento di demistificazione dello stile warholiano, identificato con quello del tardocapitalismo consumista, riletto *d’après* Marcuse come espressione di una condizione reificata, “a una dimensione”.

La proiezione cerca di far emergere e allo stesso tempo sanare in senso terapeutico l’irrimediabile frattura tra simulacro e realtà, prendendo in prestito il dispositivo degli *Screen Tests* (che può essere ricondotto alla sequenza presenza > camera > film > proiezione) per invertirne la direzione e ribaltarlo su sé stesso (camera > film > proiezione > presenza), e trasformarlo in un’allegoria incarnata del rapporto tra realtà e cinema²⁸. Invertendo il procedimento warholiano, cercando di *ridare un corpo* al dispositivo cinematografico, Mauri offre allo spettatore qualcosa di solo in apparenza non consumabile: lo spessore creaturale dell’artista.

Il corpo scritto

Il 28 e 29 ottobre 1975, il giovane fotografo Dino Pedriali scatta una serie di fotografie di Pasolini nella casa di campagna del poeta a Chia, vicino Viterbo. In un primo gruppo di fotografie²⁹, Pedriali mostra Pasolini al suo tavolo da lavoro, chino su un manoscritto o mentre disegna sul pavimento il profilo di Roberto Longhi. Una seconda serie, scattata alla fine della giornata, presenta una scena molto diversa: osservato dall’esterno, Pasolini appare nudo nella sua stanza, sorpreso



D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975

nella sua intimità. Sarebbe stato lo stesso Pasolini a chiedere a Pedriali di fotografarlo così, secondo la testimonianza di quest'ultimo riferita da Barth David Schwartz³⁰. Contro ogni apparenza, le immagini sono dunque il risultato di una richiesta esplicita e di una complicità stabilita in anticipo tra il modello e il fotografo. Il desiderio di Pasolini di essere rappresentato si unisce a quello di Pedriali di farsi strumento di questa autorappresentazione: la strutturale ambivalenza del mezzo fotografico, la sua esitazione tra verità e finzione, dà ai nudi – formalmente simili a immagini “rubate” da un paparazzo – il valore di una consapevole messa in scena.

Le fotografie mostrano nudità “frontali”, obiettive. Sono state scattate – è un dettaglio significativo – in due diverse condizioni di luce: prima del tramonto, con il cielo ancora chiaro, le mura esterne della casa visibili e l'interno illuminato dalla luce naturale, e subito dopo, con le finestre ritagliate nella facciata ormai scura e l'interno rischiarato dall'illuminazione elettrica. Le fotografie avrebbero dovuto essere incluse in *Petrolio*, il grande romanzo rimasto incompiuto al momento della morte di Pasolini e pubblicato in forma frammentaria più di vent'anni dopo³¹. Se la sessualità e l'omosessualità giocano nel libro ruoli decisivi, l'autorappresentazione ne è un elemento chiave, testimonianza di una compenetrazione tra corpo dell'autore e corpo dell'opera, tra biografia e scrittura, ottenuta in primis con la mediazione del senso della vista³², come accade ad esempio nel sogno raccontato nell'appunto 17, *La ruota e il perno*³³, nel quale Pasolini rivela il mondo onirico del protagonista Carlo in una visione oscura e premonitrice³⁴.

Nella stessa fenomenologia autoscopica rientrano anche le fotografie scattate da Pedriali, la cui diversa esposizione diurna e notturna, come si è detto, potrebbe riflettere la doppia incarnazione, o la schizofrenia, di Carlo – il “Carlo di Tetis” e il “Carlo di Polis” – annunciata nell'*Appunto 2* di *Petrolio*³⁵. Presentandosi nudo, esaminato da uno sguardo estraneo, Pasolini offre una testimonianza vertiginosamente narcisista del proprio “doppio corpo”, come lo chiama Marco Belpoliti³⁶, corpo vivo e corpo-testo: l'uomo in carne e ossa che scrive *Petrolio* e la sua *figura*.

L'inserimento della fotografia in un contesto letterario – una modalità ibrida cui si applicherebbe oggi il termine *iconotesto* – non era un procedimento nuovo per Pasolini. Nei giorni del suo incontro con Pedriali lo scrittore consegna infatti all'editore Einaudi *La Divina Mimesis*,



D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975

un testo scritto in gran parte più di dieci anni prima, tra il 1963 e il 1965, frammento di un progetto molto più ambizioso che riprendeva lo schema del poema dantesco trasportandolo nella biografia dell'autore. Pasolini immagina in effetti un viaggio nell'aldilà eleggendo sé stesso come guida, sia pure un sé più antico: Virgilio è in effetti un doppio del "piccolo poeta civile"³⁷ che era stato negli anni Cinquanta, con la sua passione per il popolo e la storia che Pasolini-Dante vede ormai nella luce della fine inevitabile di un'epoca.

Non è facile sfuggire al fascino funebre e premonitorio che emana dalle fotografie di Pedriali, segnate come sono, per noi che le guardiamo oggi, dal presentimento della morte imminente del poeta. Al tempo stesso esse testimoniano un interesse per la messa in scena di sé di cui troviamo tracce nella cultura visiva di artisti e letterati contemporanei di Pasolini, secondo una modalità in cui "l'artista pone sé stesso al centro di un trivio fra il proprio corpo, il suo mascheramento teatrale e la riproduzione fotografica dell'evento come testimonianza di un'azione performativa e, nel contempo, santino narcisistico-sacrificale"³⁸.

Alcuni esempi di questa attitudine sono il ritratto dello scrittore Yukio Mishima, fotografato da Kishin Shinoyama nei panni di San Sebastiano martirizzato; gli autoritratti di Urs Lüthi, che visualizzano il doppio androgino dell'artista; le immagini di Luigi Ontani, che nei primi anni Settanta si presenta nudo in una serie di *tableaux vivants* fotografici, in pose desunte da dipinti celebri, dal San Sebastiano di Guido Reni al Bacchino caravaggesco. Sono tutti esempi che ci ricordano, contro ogni retorica dell'autenticità, l'ambivalenza costitutiva dell'autoritratto e dell'immagine fotografica in genere, il significato allegorico del nudo e la relazione con il suo correlato, il corpo spogliato. Esporre il proprio corpo allo sguardo degli altri segna tanto un'affermazione quanto una sottrazione a sé stessi. L'autore entra nella propria morte: Pasolini si offre allo sguardo di Pedriali, e al nostro, come oggetto del proprio desiderio narcisistico.

Trasportando l'immagine del proprio corpo nudo nel romanzo, Pasolini avrebbe creato un iconotesto in cui non sarebbe più stati in questione né l'archivio familiare né l'archeologia dell'Io, ma una trionfante istantanea della propria intimità, un testo-corpo esposto a uno sguardo anonimo. L'identificazione o, per meglio dire, l'unione mistica tra opera e autore che Fabio Mauri aveva ricercato nel teatro allegorico gesuita, e che lo aveva condotto al dispositivo delle *Proiezioni*, diventa

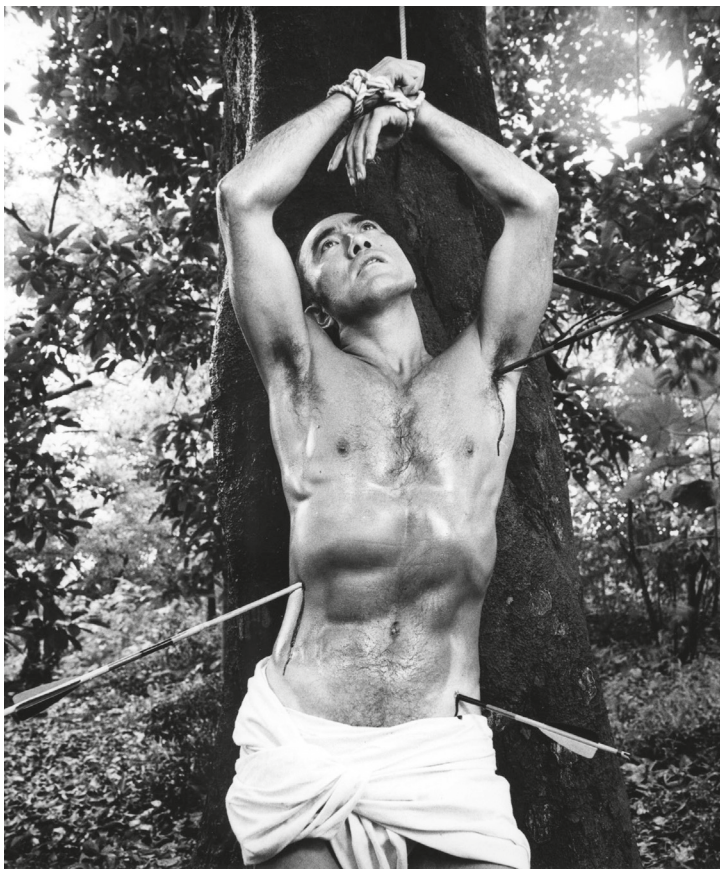
nelle fotografie per *Petrolio* l'evocazione di un'identità sfuggente ed enigmatica. Il 'doppio corpo' dell'artista, corpo carnale e corpo poetico, corpo immaginale e corpo desiderante, è destinato a non ritrovare mai la propria unità: ciò che rimane è il fantasma seducente di un impossibile ricongiungimento.

Il poeta postumo

Notte del primo luglio 1979, spiaggia di Castel Porziano, vicino a Roma. La struttura che sostiene il palco del primo Festival Internazionale dei Poeti sta gradualmente crollando. È stato "il 'lungo addio', lento e pauroso, di un festival che diventerà memorabile"³⁹. Così lo scrittore Franco Cordelli racconta in *Proprietà perduta* l'epilogo del primo Festival Internazionale dei Poeti iniziato il 28 giugno sulla spiaggia di Castel Porziano, evento di cui è stato uno degli organizzatori insieme a Simone Carella e Ulisse Benedetti, animatori del Beat 72, storico teatro off romano. Un festival "dei poeti" (e non della "poesia") svoltosi in riva al mare di notte e che fin dall'inizio ha avuto un carattere visionario, a metà strada tra rito di passaggio e psicodramma collettivo.

Gli autori, italiani e internazionali, si esibiscono durante le tre serate davanti a un pubblico enorme che affolla la sabbia in un'atmosfera febbrile e rumorosa. A Castel Porziano la poesia passa da una dimensione confidenziale a un confronto immediato e spesso brutale con un pubblico di massa che reclama ormai a gran voce il suo ruolo nello spazio letterario, come si vede nel film-documentario di Andrea Andermann *Castel Porziano. Ostia dei poeti* (1980)⁴⁰. Come annota Pier Vittorio Tondelli in *Un weekend postmoderno*, Castel Porziano è un ibrido tra un concerto rock, un raduno "alternativo" e un'occupazione; è un "*music-hall* sulla spiaggia" dove si consuma "un grande *happening* culturale, la festa della creatività diffusa, forse l'ultimo momento collettivo e impegnato del cosiddetto 'Movimento'"⁴¹.

Questa svolta era già stata osservata in un'antologia, *Il pubblico della poesia*, curata nel 1975 da Cordelli e Alfonso Berardinelli⁴². Nei saggi programmatici firmati dai due curatori si avanzava l'idea che il pubblico, per la poesia, fosse diventato anzitutto quello degli stessi poeti. Dopo il 1968 la distanza tra pubblico e testo si era difatti improvvisamente accorciata, sino a dare al primo la sensazione di "partecipare", cioè di essere parte attiva del testo stesso. A Castel Porziano il poeta



K. Shinoyama, *Yuko Mishima*, 1966

è obbligato a rivelarsi nella sua singolarità, *un* corpo e *una* voce che ereditano alcune delle qualità un tempo riservate al testo e si direbbe concludono in forma inattesa quel processo di trasformazione di cui si cercato di dare conto in queste pagine. Alla lettura per una ristretta cerchia illuminata succede ora un formato che integra la dimensione del concerto rock e i tratti di una *counterculture* ormai di massa, un modello che aveva avuto nel decennio precedente il suo prototipo in uno dei primi festival di poesia, *The International Poetry Incarnation*, svoltosi alla Royal Albert Hall di Londra nel giugno 1965 di fronte a un pubblico di migliaia di spettatori e con la partecipazione di diciassette poeti, tra cui Allen Ginsberg⁴³.

A Castel Porziano il parossismo non sta solo nella rivelazione del pubblico a sé stesso come un caotico agente creativo, ma nello spettacolo affascinante e terribile di una perdita di senso dell'esperienza poetica⁴⁴. Se il pubblico dei concerti rock sale sul palco per abbracciare i suoi idoli, non pensa di poterli sostituire: il pubblico non sa né vuole suonare al loro posto. Ma nel caso della poesia il meccanismo di identificazione sembra plausibile: posso davvero fare quello che fanno i poeti, e posso farlo qui e ora, perché *mi esprimo* come loro. Il giovane pubblico di Castel Porziano pensava insomma che possedere il microfono facesse la differenza, credeva cioè che tra i poeti e la moltitudine anonima ci fosse solo uno squilibrio di potere. E tuttavia, brandire un microfono non è sufficiente a fare un poeta.

La profezia di Lautréamont citata in epigrafe⁴⁵ – e che Guy Debord e i situazionisti avevano ripreso nel loro progetto di mettere il linguaggio, le relazioni, il tempo e lo spazio *in situazione*, di “*poétiser la vie*”⁴⁶ – sembra così realizzarsi in modo perverso. La poesia moderna era stata essenzialmente lirica e basata sulla “liberazione del talento individuale, la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite e a intendere lo stile come espressione anarchica di sé”⁴⁷. Nell'epoca della sua democratizzazione, la poesia diviene mezzo per *esprimersi*, una trascrizione in apparenza immediata dell'esperienza individuale cui i *social media* forniranno tre decenni dopo il palcoscenico più adeguato. Il corpo oscuro e luminoso del poeta si trasforma allora nel corpo acefalo di una moltitudine che vive in modo indebolito, sotto forma di narcisismo di massa, gli ideali romantici di autorivelazione e di originalità.

Dalla spiaggia di Viareggio a quella di Castel Porziano, la cultura

italiana sperimenta in forme originali e premonitrici dell'epoca a venire una trasformazione profonda e irreversibile: la fine del ruolo di supplenza metafisica che la cultura occidentale ha attribuito all'arte, e alla poesia in particolare, negli ultimi due secoli. Una mutazione cui contribuiscono il carattere ambivalente della modernità italiana, la sua tradizione culturale, insieme appiglio tenace e generatrice di potenti strappi innovativi, la complessità polifonica del suo tessuto storico, ma la cui dinamica trascende i confini linguistici e geografici per proporsi, con tutte le sue luci e ombre, come annuncio di una nuova relazione tra opera d'arte e pubblico, una in cui la "creatività generica" diviene la nuova forza con cui occorre misurarsi.

La crisi della parola poetica moderna, a lungo annunciata, è in ogni caso ormai consumata. C'è in questo forse la realizzazione della necessità, per la poesia come per ogni opera d'arte, di affidarsi "al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo", per divenire, come suggeriva Adorno con un'altra delle sue formule memorabili, "la storiografia a sé stessa inconscia della propria epoca"⁴⁸. Nel numero che "Les Cahiers de l'Herne" dedicano a Henri Michaux nel 1966, Ungaretti rifletteva su questa nuova condizione tornando a un tema essenziale dei suoi inizi poetici: la "frantumazione" del verso e del significato. Scriveva Ungaretti:

l'uomo non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. Una violenza più forte della parola. Le cose mutano e ci impediscono di nominarle, e quindi di fondare delle regole per nominarle e per permettere agli altri di goderne l'evento. Forse è perché testimoniano di un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi. [...] Più sappiamo e più ci allontaniamo e più ci è difficile decifrarne il nome, e più ci sembra d'essere colpiti d'afasia. Le ragioni di tutto diventano sempre più oscure. No, le parole non ci servono. Le parole delle vecchie rettoriche sono parole senza sufficiente forza di segreto.⁴⁹

È questo silenzio, questa afasia, questo vuoto, che la poesia, in Italia e ovunque, sarà chiamata d'ora in poi a colmare.

1. Cfr. P. P. Pasolini, *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarcossi, M. D'Agostini, Contrasto, Milano 2005. Il film riprende il modello del *cinéma vérité* francese e in particolare del suo prototipo, *Chronique d'un été* (1960), realizzato a quattro mani da Jean Rouch ed Edgar Morin.

2. Cfr. P. P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, pp. XXVIII-XXIX. Cfr. anche P. P. Pasolini, *La nuova «allegria» di Ungaretti*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 441-446, e *Imbarazzante innocenza*, ivi, pp. 1268-1269.

3. L'intervista venne realizzata a Venezia il 26 ottobre 1967 e poi trasmessa dalla Rai nella rubrica *Incontri* il 7 giugno 1968 col titolo *Un'ora con Ezra Pound*, per la regia di Vanni Ronsisvalle. Cfr. V. Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in "Galleria", n. XXV, 1985, pp. 171-173.

4. Cfr. ad esempio le annotazioni su Pound in P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]* (1973), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1773-7; *[Campana e Pound]* (1973), ivi, pp. 1961-1964; *[Alcuni poeti]* (1974), ivi, pp. 2029-2030.

5. P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1773-74.

6. Il rapporto di Pound con Whitman

è ricostruito ad esempio in H. Bergman, *Ezra Pound and Walt Whitman*, in "American Literature", vol. 27, n. 1, 1955, pp. 56-61 e in C. B. Willard, *Ezra Pound's Debt to Walt Whitman*, in "Studies in Philology", n. 4, 1957, pp. 573-581. Un quadro criticamente più aggiornato è offerto da H. Witemeyer, *Clothing the American Adam: Pound's Tailoring of Walt Whitman*, in G. Bornstein (ed.), *Ezra Pound Among the Poets*, University of Chicago Press, Chicago 1985, pp. 81-105.

7. P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 1964.

8. Il film fu presentato l'1 settembre 1969 alla Mostra del Cinema di Venezia. Si vedano sul cinema di Schifano G. Calò, *Trilogia d'artista. Il cinema di Mario Schifano*, Lithos, Roma 2002 e B. di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma 1999. Su *Umano non umano* cfr. anche A. Aprà, P. Spila, *Trilogia per un massacro*, in "Cinema e film", n. 9, 1969, pp. 260-65; G. Perretta, *Immagine e solitudini del poeta-fanciullo*, in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Fahrenheit 451, Roma 2000, pp. 125-146. Giudizi d'epoca sull'attività cinematografica di Schifano tra anni Sessanta e Settanta sono anche in P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, Rumma, Salerno 1970; S. Luginbühl (a cura di), *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomio, Padova 1974.

9. Cfr. E. Pecora, *Sandro Penna. Una biografia*, Frassinelli, Milano 1984, in particolare pp. 11-13. Cfr. anche Id. (a cura di), *Una strana gioia di vivere*.

Sandro Penna poeta a Roma, Electa, Milano 1997.

10. C. Garboli, *Penna Papers*, Garzanti, Milano 1984, p. 38. Sulla personalità e la poetica erotica di Penna, vedi anche Id., *Penna, Montale e il desiderio*, Mondadori, Milano 1996; cfr. anche D. Marcheschi, *Sandro Penna: corpo, tempo e narrativa*, Avagliano, Roma 2007.

11. P. P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna, febbraio 1970*, in Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, pp. 664-665.

12. P. P. Pasolini, [«Segnalibro» in S. Penna, *Tutte le poesie*], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2544.

13. *Ibid.*

14. Il titolo fa riferimento sia alla figura di Pasolini sia al valore di “esperienza intellettuale” attribuito da Mauri al suo lavoro. Cfr. F. Mauri, *Intellettuale* (1985), in Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F. Alfano Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 205-206, in particolare p. 205. Sulla vicenda della performance cfr. V. Da Costa, *Fabio Mauri. Le Passé en actes / The Past in Acts*, les presses du réel, Dijon 2018, pp. 183-209. A seguito dell'assassinio di Pasolini, Mauri trasformò *Intellettuale* in un'installazione-monumento alla memoria dell'amico ucciso: al Teatro in Trastevere a Roma, in occasione della personale *Fabio Mauri: Senza Ideologia* (9 dicembre 1975), le immagini de *Il Vangelo secondo Matteo* scorrono su una camicia bianca appesa allo schienale di una sedia vuota,

mentre dalla stanza accanto si ode la voce di Maria Carta che modula a labbra chiuse una nenia biblica mentre le viene proiettato sul volto il secondo tempo dello stesso film. Nel corso degli anni questa versione di *Intellettuale* è stata ripresentata in diverse occasioni tra le quali la retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma del 1994: vedi C. Christov-Bagarkiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994, Mondadori, Milano 1994, pp. 164-165. La presentazione più recente del lavoro è del 2020: cfr. V. De Bellis (a cura di), *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 18 aprile-26 luglio 2020, Walker Art Center, Minneapolis 2020, pp. 152-153.

15. F. Mauri, *Rapporto di un curatore. Pasolini* (1985), in Id., *Scritti in mostra*, cit., p. 202.

16. A. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago University Press, Chicago 2020, p. 186.

17. Ivi, p. 181.

18. Su *Oscuramento* cfr. C. Christov-Bagarkiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, cit., pp. 152-153; V. Da Costa, *op. cit.*, pp. 179-183. Cfr. anche F. Mauri, *Un pragmatico del passato*, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 81-87.

19. A. Boatto, “ritorno indietro” /

“ritorno in avanti”, in Fabio Mauri. *Oscuramento*, catalogo dell’esposizione presso Cannaviello studio d’arte, Roma, 8 aprile 1975, s.i.p.

20. F. Mauri, *Scritti in mostra*, cit., p. 206.

21. Ivi, p. 205.

22. La performance si svolse durante il Festival Danza Volo Musica Dinamite, 9-23 giugno 1969. Cfr. L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra, MACRO, Roma, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011, Electa, Milano 2010, pp. 243-244.

23. Cfr. A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell’arte*, Centro Di, Firenze 1971; nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, p. 77.

24. Cfr. D. Lancioni (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, Joyce & Co., Roma 1995, p. 74; L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L’Attico di Fabio Sargentini*, cit., p. 246.

25. F. Mauri, *Der Politische Ventilator*, Krachmalnicoff, Milano 1973, poi in Id., *Scritti in mostra*, cit., p. 31. Sull’importanza degli esercizi spirituali vedi il testo F. Mauri, *Note tecniche comunque disorganiche sull’azione* Che cosa è il fascismo (1971), ivi, pp. 21-24.

26. *Ibid.*

27. P. P. Pasolini, *Ladies and Gentlemen* (1975), in Id., *Saggi sulla*

letteratura e sull’arte, cit., vol. II, pp. 2710-2714. R. Barthes, *Cette vielle chose, l’art* (1980), in Id., *L’Obvie et l’Obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 181-188, trad. it. *L’arte, questa vecchia cosa* (1980), in *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 194-203.

28. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* (1966), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., vol. I, pp. 1503-1540, in particolare p. 1505.

29. La sequenza venne pubblicata in Pier Paolo Pasolini. *Fotografie di Dino Pedriali*, Magma, Roma 1975; in *Dino Pedriali*, Raron Book, Roma 1978; e in Pier Paolo Pasolini. *Fotografie di Dino Pedriali, Johan & Levi*, Monza 2011. Cfr. sulla cronologia M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Milano 2010, pp. 59-60, pp. 131-133.

30. B. D. Schwartz, *Pasolini requiem*, La nave di Teseo, Milano 2020.

31. Cfr. le dichiarazioni di Pedriali stesso nell’intervista a Daniela Treveri su “il Tempo”, 16 febbraio 1993. Cfr. W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant’anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, edizione Kindle; M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano 1998, pp. 38-39; M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, cit., pp. 59-85.

32. Cfr. quanto scrive Walter Siti nel suo saggio introduttivo alla narrativa pasoliniana a proposito della onnipresenza dello “spessore biografico” tra “gli elementi formali della scrittura” nell’ultimo Pasolini; W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in P. P.

Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I (1946-1961), a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1998, in part. pp. LXXXIII-LXXXIV.

33. P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), cit., pp. 1252-1257.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Guanda, Milano 2022, in particolare il capitolo intitolato proprio *Doppio corpo*.

37. P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), cit., p. 1084.

38. Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 280.

39. F. Cordelli, *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983; nuova edizione L'Orma, Roma 2016, pp. 94-95.

40. Vedi anche S. Barberini, S. Carella, P. Febbraro (a cura di), *Il romanzo di Castel Porziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Stampa Alternativa, Roma 2015; F. Cordelli, *Proprietà perduta*, cit., pp. 243-254; S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in *Atlante della letteratura italiana, III. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 964-968.

41. P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990, p. 40.

42. A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975; vedi anche, a cura degli stessi, *Il*

pubblico della poesia: trent'anni dopo, Castelvechi, Roma 2004.

43. Cfr. J. Virtanen, *Poetry and Performance During the British Poetry Revival 1960–1980*, Palgrave Macmillan, London 2017, in part. il capitolo *Be Kind to This Place: Allen Ginsberg and the First International Poetry Incarnation*, pp. 27-53.

44. Cfr. A. Barbutto (a cura di), *Da Narciso a Castel Porziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981, pp. 215-300.

45. I. Ducasse, *Poésies II* (1870), in Id., *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Le Livre de Poche, Paris 2001, p. 134.

46. V. Theodoropoulou, *La poésie par tous et pour tous*, in "Marges. Revue d'art contemporain", n. 21, 2015, p. 106.

47. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 144.

48. T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), nuova edizione a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 245.

49. G. Ungaretti, *Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux, et peut-être par moi*, in R. Bellour (sous la direction de), "Les Cahiers de l'Herne", n. 8 (*Henri Michaux*), 1966, pp. 45-48; testo italiano, da cui cito, *Delle parole estranee e del sogno di un universo di Michaux e forse anche mio*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 842-843.