

## Creazione di una persona: Pier Paolo Pasolini e “la funzione Pound”

Gian Maria Annovi<sup>1</sup>

Ricevuto: 28 dicembre 2021 / Accettato: 12 maggio 2022

**Riassunto.** Il saggio ripercorre le fasi del complesso rapporto tra Pier Paolo Pasolini ed Ezra Pound, indagando le ragioni del passaggio dall’iniziale rifiuto al successivo interesse pasoliniano verso l’autore dei *Cantos*. Analizzando la famosa e controversa intervista televisiva *Un’ora con Ezra Pound*, e le citazioni poundiane in *Pilade, Salò o le 120 giornate di Sodoma, La nuova gioventù e Petrolio*, l’autore dimostra come nell’ultima fase della sua opera, Pound divenga per Pasolini uno dei suoi tanti modelli autoriali, il simbolo di un poeta scandaloso con il quale identificarsi.

**Parole chiave:** Pasolini; Pound; poesia; omosessualità; fascismo.

### [en] Birth of a Persona: Pier Paolo Pasolini and the “Pound’s Function”

**Abstract.** This essay traces the various stages of the relationship between Pier Paolo Pasolini and Ezra Pound. It analyzes the reasons behind Pasolini’s initial rejection of Pound and his later interest in the American poet. The author demonstrates that Pound became another of Pasolini’s many authorial models by analyzing the famous and controversial interview entitled *An Hour with Ezra Pound*, as well as the Poundian intertextual citations present in *Pilade, Salò or the 120 Days of Sodom, The New Youth*, and *Petrolio*. This paper shows how Pound became the symbol of the scandalous poet in Pasolini’s eyes, a symbol he identified with in the last stages of his career.

**Key Words:** Pasolini; Pound; poetry; homosexuality; fascism.

**Come citare:** Annovi, Gian Maria (2022), «Creazione di una persona: Pier Paolo Pasolini e “la funzione Pound”», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 11-29. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.79587>

«Non amo Pound» (Pasolini 1988: 125). È in questo modo lapidario che Pasolini risponde a una lettera di Mario Costanzo in cui il critico gli chiedeva di contribuire con una testimonianza a un numero della rivista di lettere e arti *Stagione*, dedicato a Montale, Pound e Solmi. Era il 25 settembre 1955, lo stesso anno in cui un gruppo d’intellettuali italiani (tra i primi firmatari lo stesso Sergio Solmi e Diego Valeri) aveva iniziato a far circolare una petizione per la liberazione del poeta americano, rinchiuso da dieci anni nel manicomio criminale di St. Elizabeth a Washington, con l’accusa di tradimento per aver preso le parti del fascismo e aver criticato in termini violenti l’invasione angloamericana dell’Italia.

<sup>1</sup> University of Southern California, Department of French and Italian, 3501 Trousdale Parkway, Los Angeles, CA.  
Email: [annovi@usc.edu](mailto:annovi@usc.edu)

A confermare il disamore pasoliniano per Pound, all'epoca dovuto soprattutto a un chiaro pregiudizio di natura politica e con tutta probabilità anche alla non approfondita conoscenza della sua opera, c'è poi una lettera ai redattori di *Officina* in cui Pasolini (1988: 121) accenna, tra i vari interventi previsti per il settimo numero della rivista, a «una nota di Bassani per Pound – contro la richiesta di scarcerazione». Nonostante la nota non sia poi stata pubblicata – in quanto non pervenuta – pare interessante che Pasolini si premuri di ospitare un contributo *contro* Pound proprio mentre l'*establishment* letterario internazionale stava conducendo invece una dura battaglia a favore della sua liberazione. D'altra parte, anche il suo durissimo intervento contro un monumento a D'Annunzio, pubblicato su *Vie Nuove*, uno degli organi di stampa del Partito Comunista, era uscito contro il parere di Palmiro Togliatti, che voleva invece dare spazio a una «rivalutazione» del vate perché «pensava potesse tornare utile tra gli elettori del Veneto conservatore» (Schwartz 1995: 536).

L'anno successivo, il 1957, nell'ormai celebre saggio intitolato «Il neo-sperimentalismo», pubblicato sulle pagine di *Officina*, Pasolini si scaglia di nuovo contro il numero di *Stagione* dedicato a Pound, assumendo il poeta americano ad esempio di quella «religione letteraria, implicante soprattutto la fede in un privilegio sociale e politico del poeta (quello, insomma, degli omaggi a Pound)» (Pasolini 1999: 1123)<sup>2</sup>. Se Pound non fosse un poeta, ci dice insomma Pasolini, non vi sarebbe nessun «caso Pound» e *lo zio Ez* potrebbe tranquillamente restare in manicomio come ogni sostenitore del fascismo che si rispetti, senza turbare nessuna coscienza. Lo spiega assai bene in una piccata lettera a Vanni Scheiwiller del 30 marzo 1957, pubblicata da poco nella nuova edizione dell'epistolario pasoliniano:

Devo dire però che se non oserei accusare Pound di razzismo, a meno che non fosse rigorosamente documentato, tuttavia non sono affatto tenero con quel fascista: adesso che è in prigione (meritatamente: e del resto è una prigione che dicono confortevole e umana) che stia lì: essere poeti non significa essere pazzi o irresponsabili: ha sbagliato e paghi: tirar fuori la scusa che è “un poeta” è offenderlo, è dargli, appunto, dell'irresponsabile. E. P. è un uomo e un cittadino americano: come tale ha tutti i diritti e i doveri degli uomini e dei cittadini americani. Non esistono due pesi e due misure: io quando sento la querelle dei letterati italiani per Pound, odio l'Italia, questo stupido paese fazioso e arcadico. Ho pietà per Pound, che considero una personalità molto importante della letteratura del Novecento: ma considero idiota e post-fascista la morale “letteraria” che s'impenna sul privilegio del poeta. (Pasolini 2020: 1074)

A pochi anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, quale scrittore italiano, omosessuale e marxista, Pasolini non può accettare l'idea che un americano traditore, già antisemita e «zelatore di Mussolini» (Montale 1976: 446) possa essere giustificato in quanto poeta. Tale pregiudizio, occorre precisarlo, non era poi così isolato tra gli intellettuali nell'Italia degli anni Cinquanta, ancora scossa dalla visione del profondo baratro in cui il fascismo aveva trascinato l'Italia. Tuttavia, le difficoltà personali e i pregiudizi che Pasolini si era trovato ad affrontare, il suo essere attaccato e criticato anche da parte della cultura di sinistra dell'epo-

<sup>2</sup> Pasolini si riferisce, con qualche imprecisione bibliografica, alle seguenti pubblicazioni: Scheiwiller (1955); Cartasegna *et al.* (1956); Costanzo / Scheiwiller (1955).

ca, rendono difficile comprendere l'intransigenza pasoliniana per il grande poeta americano.

Sorprendentemente, il 1967, dieci anni dopo un giudizio apparentemente inappellabile, è invece da considerarsi come l'anno della svolta poundiana di Pasolini, segnata non solo dalla famosa e controversa intervista televisiva *Un'ora con Ezra Pound*, di cui mi occuperò tra poco, ma anche da affermazioni come questa:

Non penso affatto che il nostro sia un secolo culturalmente infelice. Al contrario, da Rimbaud a Pound, mi pare che sia un grandissimo secolo. Non ce n'è altri, che mi piacciono altrettanto, che abbiano prodotto opere così attraenti. (Pasolini 1999a: 1613)

Ciò che però colpisce non è solo il ribaltamento del giudizio negativo formulato su Pound precedentemente, ma il fatto che si delinea un arco di magnitudo poetica che ha come estremi due poeti ideologicamente agli antipodi nel sistema poetico pasoliniano. Mentre Pound era dapprima stato rifiutato proprio per il suo filo-fascismo, Rimbaud è invece associato nell'autobiografia idealizzata di Pasolini al nascere della sua coscienza politica: «sono diventato antifascista per aver letto a sedici anni una poesia di Rimbaud» (Pasolini 1999a: 393). Non occorre prestar fede all'istantaneità della *illumination* pasoliniana per comprendere quanto sia curiosa agli occhi di uno studioso l'associazione tra Pound e Rimbaud: il primo, infatti, era stato collaboratore de *Il Meridiano di Roma* (Ricciardi 1991) e autorizzato<sup>3</sup> dal Fascio a trasmettere da Radio Roma una trasmissione che ebbe «l'unico effetto di spingere la cultura anglo-americana ad esecrare le idee politiche del poeta, in forma pubblica e plebiscitaria» (Zapponi 1976: 64), il secondo esponente «di una cultura che il regime disapprovava e respingeva» (Pasolini 1999a: 1290).

La riconciliazione di Pasolini con l'autore dei *Cantos* va forse allora cercata in quella «crisi della rappresentazione, con conseguente netta scissione tra soggetto e oggetto, tra esperienza individuale e cosa» (Buffoni 1997: 181) che segna fortemente la poesia italiana degli anni Sessanta. La messa in discussione del soggetto poetico operata selvaggiamente da Rimbaud si rivela nell'esperienza poundiana come possibilità di disseminazione dell'io poetante in un caleidoscopio di *persone*, un'idea che certo non può che aver affascinato Pasolini. Inoltre, l'opera di Pound si presenta come un atto violento contro l'idea di forma e, nei *Cantos* in particolare, i materiali linguistici più disparati si aggregano in un tessuto ininterrotto, una dizione totale che arriva a includere l'ideogramma<sup>4</sup>. Nel 1967, Pasolini ha da poco pubblicato *Poesia in forma di rosa* (1964), la sua raccolta più sperimentale dal punto di vista strutturale insieme a *Trasumanar e organizzar*. Nonostante a imporsi violentemente sia ancora il significato, Pasolini perfeziona una tecnica di montaggio di materiali disparati (linguaggio poetico, cinematografico, giornalistico, prosastico, intervista) che contribuiscono a creare un «effetto magma» («Sono tornato tout court al magma!»; «col fervore che opera mescolanze di materie / inconciliabili, magmi senza amalgama»)

<sup>3</sup> Secondo i documenti analizzati da Ulisse Belotti (Bertolotti 1997) l'attività di Pound non fu mai approvata ma solo tollerata dal regime che non smise mai di sospettare che egli fosse una spia: «Sebbene in passato abbia (Pound) manifestato sentimenti favorevoli al Fascismo non si può escludere che la sua offerta di collaborazione nel campo della radiotrasmissione sia dettata da secondi fini» (Archivio Centrale dello Stato, Fondo PS J5, Busta B 272, Fascicolo E. Pound).

<sup>4</sup> In *Petrolio* anche Pasolini progetta di inserire passi tradotti in giapponese o neo-greco.

(Pasolini 2003: 1185; 1246), molto simile a un «effetto Pound». Inoltre, il continuo riferimento a progetti di scrittura in corso apre l'opera al non finito, e l'indicazione di lacune, gli abbondanti punti sospensivi, gli omissi, rivelano un discorso non terminabile, in fieri, che inciampa nelle faglie stesse di un soggetto traumatizzato e mutilo («come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno [...] come un serpe ridotto a poltiglia di sangue / un'anguilla mezza mangiata») (Pasolini 2003: 1183).

Tra i fattori che possono aver contribuito al mutato atteggiamento di Pasolini nei confronti di Pound c'è poi la sua avvenuta liberazione – nel 1959 – e il suo quasi immediato ritorno in Italia, seguito da numerosi eventi celebrativi e importanti traduzioni. Nel 1957 escono i *Saggi letterari*, mentre, a partire dal '58, l'editore Vanni Scheiwiller inizia la pubblicazione di testi come *Lo spirito romanzo* e *Hugh Selwyn Mauberley*. Nel 1961 escono finalmente *I primi trenta Cantos*. Inoltre, nel 1967 Pasolini ha già ampiamente sperimentato sulla propria pelle ciò che significa un'esposizione prolungata nella gabbia – metaforica, nel suo caso – della giustizia<sup>5</sup>. Ogni sua opera a partire dal 1955 – i romanzi *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) e i film *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1962) – è oggetto di estenuanti processi, censure, e campagne diffamatorie da parte della stampa.

Lo scandalo che Pasolini è giunto lentamente a incarnare, trasformato in un principio attivo della propria poetica autoriale, lo porta in una certa misura ad identificarsi con lo scandaloso Ezra Pound, con il «folle» e controverso poeta americano. Anch'egli, infatti, non perde occasione per dichiarare il suo disgusto a sentirsi cittadino italiano<sup>6</sup>, così come Pound aveva dichiarato il suo disprezzo per la società americana dai microfoni di Radio Roma:

I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (un epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria, fino a sfiorare il reato di vilipendio. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia... (Pasolini 1999a: 972)

È dunque nel solco della poesia-pazzia che Pasolini si ritrova traditore della patria tanto quanto lo è stato Pound, a detta di Montale, «il più bel esemplare di poeta pazzo dei nostri tempi» (Montale 1976: 500). A ciò va poi aggiunto lo straordinario effetto prodotto su Pasolini dal suo primo viaggio negli Stati Uniti, il paese natale di Pound.

Giunto a New York, nell'agosto del 1966, la metropoli lo folgora letteralmente, come racconta in un'intervista a Oriana Fallaci: «New York non è un'evasione: è un impegno, una guerra. Ti mette addosso la voglia di fare, affrontare, cambiare: ti piace come le cose che piacciono, ecco, a vent'anni» (Pasolini 1999a: 1598). Si tratta di un viaggio importantissimo per Pasolini, che scorge nelle lotte giovanili in corso negli Stati Uniti il vitalismo della democrazia ed entra in contatto per la prima volta con il movimento Beat. In particolare, conosce Allen Ginsberg, un altro poeta che

<sup>5</sup> Durante il suo periodo di prigionia in Italia, Pound era stato rinchiuso in una gabbia per animali, all'aperto, una condizione testimoniata anche da questo verso dei *Pisan Cantos*: «No man who has passed a month in the death cells believes in cages for beasts».

<sup>6</sup> Di tale fenomeno, rendono conto anche questi versi della poesia *Una premessa in versi*: «Quante volte rabbiosamente e avventatamente / avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana!» (Pasolini 2001: 1272).

all'epoca era da molti considerato come un poeta-pazzo (Pasolini 2003: 1272). Ecco cosa gli scrive in una lettera del 18 ottobre 1967:

Dear angelic Ginsberg, last night I heard you saying everything that came into your mind about New York and San Francisco, with their flowers. I have told you something about Italy. Flowers only to be found in the forest. Your city is a city of insane people, mine of idiots. You rebel against *insanity* with *insanity* (giving flowers even to policemen) but how can one revolt against idiocy? (Pasolini 1988: 632)

Nella stessa lettera, in italiano pervenutaci incompleta ma fortunatamente tradotta interamente in inglese e pubblicata dallo stesso Ginsberg e da Annette Galvano sulla rivista newyorkese *Lumen/Avenue A*, Pasolini cita anche Pound, il quale, insieme a Wagner e Nietzsche, avrebbe assunto erroneamente l'intera colpa per la follia in cui era precipitata la società borghese, provocata invece dalla medesima Pratica e Ragione sottese al linguaggio marxista della protesta<sup>7</sup>.

Con ogni probabilità, scoprire che anche l'uomo che in quel momento era considerato il più interessante e scandaloso poeta della sua generazione, Allen Ginsberg, omosessuale e pacifista di sinistra, aveva una vera e propria venerazione per Pound, e che questa venerazione andava ben oltre il suo trascorso politico, deve aver scosso profondamente la percezione di Pasolini, tanto da farlo diventare immediatamente un modello autoriale. Il poeta americano, con la sua diretta partecipazione alla vita politica della sua generazione, è ai suoi occhi tutto quello lui che vorrebbe rappresentare in Italia. È infatti Ginsberg il poeta che Pasolini descrive alla fine di *Poeta delle ceneri*<sup>8</sup>, tracciando un proprio ideale ritratto: «Vorrei esprimermi con gli esempi. Gettare il mio corpo nella lotta [...] Le azioni della vita saranno solo comunicate, / e saranno esse, la poesia, / poiché [...] non c'è altra poesia che l'azione reale» (Pasolini 2003: 1287)<sup>9</sup>. La sua identificazione proiettiva con Ginsberg arriva al punto da chiedergli d'interpretare il ruolo di Cristo nel suo *Il vangelo secondo Matteo*. Inoltre, Pasolini impiega il celebre incipit di «Footnote to Howl» nel monologo del Centauro nel suo *Medea*, girato l'anno successivo: «Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura» (Ginsberg 2006: 142).

Tra i documenti più importanti del rapporto tra Pasolini e Pound c'è sicuramente l'intervista televisiva intitolata *Un'ora con Ezra Pound*, trasmessa originalmente dalla RAI la sera del 7 giugno 1968 e in seguito diffusa in una versione ridotta di circa venti minuti<sup>10</sup>. Sulle circostanze in cui avvenne tale intervista è bene soffermarsi per un momento. Esistono alcune discrepanze tra le versioni fornite dagli studiosi

<sup>7</sup> «Why do I lament this official language of protest which the working class, through its bourgeois ideology, has given me? Because it is the language which doesn't ever leave out the idea of power and it is therefore always practical and reasonable. But aren't practicality and reason the same goddesses who have made our bourgeois fathers madmen and idiots? Poor Wagner and Nietzsche! They have taken all their guilt. And let's not speak of Pound!» (Pasolini 1988: 632).

<sup>8</sup> Un testo, occorre ricordare, scritto proprio per essere tradotto in inglese e pubblicato su una rivista americana.

<sup>9</sup> Nella stessa poesia scrive anche «Io amo Ginsberg: / era tanto che non leggevo poesie di un poeta fratello» (Pasolini 2003: 1267).

<sup>10</sup> Per una dettagliata analisi dell'intervista rimando alla tesi di Ph.D. di Francesca Cadel intitolata *Pier Paolo Pasolini (1922–1975) ed Ezra Pound (1885–1972): Paesaggi culturali a confronto tra 1968 e 1975* (Cadel 2002).

del poeta americano. Innanzitutto è opportuno accordarsi sulla data: l'intervista non ebbe luogo «in Venice during the winter of 1968» (Anderson 1981: 331), come ha scritto David Anderson, ma con tutta certezza nell'autunno del 1967, almeno secondo il ricordo di Vanni Ronsisvalle, «a Sicilian poet whose work – a detta di Pound – merits serious attention» (Pound 1970) e iniziale ideatore del progetto che si rivelò in seguito un vero e proprio «lavoro da entomologi» (Ronsisvalle 1985: 169) durato per più di sei mesi tra Sant'Ambrogio in Liguria e la casa veneziana di Pound di Calle Querina.

La figura di Ronsisvalle fu però completamente messa in ombra dall'improvvisa e tempestosa partecipazione di Pasolini, tanto che nel lavoro di montaggio fatto successivamente sul girato, alcune delle risposte alle domande di Ronsisvalle sembrano invece formulate da Pasolini (Fig. 1).



Fig. 1 Pier Paolo Pasolini intervista Ezra Pound.

Secondo Anderson, ad oggi l'unico poundista ad essersi occupato dell'intervista e ad aver fornito una trascrizione in inglese del dialogo tra Pasolini e Pound, Ronsisvalle non sarebbe stato nemmeno presente al momento della registrazione e Pasolini si sarebbe presentato senza preavviso alcuno, spiegando che il giovane aveva dovuto andarsene improvvisamente per assistere il padre malato<sup>11</sup>.

Se si visiona il documentario, in cui si scorge spesso la sagoma di un'altra figura seduta di fianco a Pasolini, intento in alcune sequenze a ritrarre Pound («sono qui di

<sup>11</sup> «On the last day of filming, Ronsisvalle did not appear at the usual time, between 10 o'clock and 10:30 in the morning. Pound and the RAI crew were ready and waiting upstairs in Pound's studio. Shortly after 10:30, Pier Paolo Pasolini arrived downstairs and hurriedly explained to Olga Rudge that Ronsisvalle had been called away to his ailing father» (Anderson 1981: 331).

fronte a lei ed accanto al nostro amico Ronsisvalle», Ronsisvalle 1985: 171) e soprattutto se si dà credito al diretto interessato, la versione di Anderson risulta essere frutto di fantasia o forse consapevole esercizio di deformazione. Il fatto è che Olga Rudge, compagna di Pound, all'epoca dell'intervista ottantaduenne e chiuso da anni in un ostinato quanto misterioso silenzio, si era opposta con fermezza all'ipotesi di fargli incontrare Pasolini: «non offro Ezra al macello, non si può sacrificarlo a questa cosa che ora le è passata per la mente come una tentazione diabolica» (Ronsisvalle 1985: 169).

Pound non pare dunque essere stato l'unico ad aver «sperimentato» pregiudizi ideologici: forse, nel 1967, non aveva letto nulla – posto che l'abbia mai fatto – di Pasolini, ma di certo Olga era ben al corrente delle inclinazioni politiche dell'intervistatore, dello scandalo provocato dalle sue opere cinematografiche e poetiche, delle polemiche sui quotidiani, dei numerosi processi per vilipendio alla religione e oscenità. La resistenza di Olga non rende comunque conto della versione dei fatti diffusa da Anderson, che non solo fa passare Pasolini per un bugiardo in combutta con Ronsisvalle<sup>12</sup>, ma lascia credere che Pound non fosse al corrente delle domande (definite «too abstract» e «ridiculous») che l'intellettuale italiano gli avrebbe posto. Sembra infatti che, nei giorni precedenti, «to avoid slips in Italian, Pound followed the conventional practice of asking for a list of Ronsisvalle's questions some days in advance of each session. He prepared brief answers in English which he then translated into Italian. Olga Rudge wrote out the Italian texts in large letters on cardboard sheets which were held up at a distance from Pound during the interview [...] he either read the answers directly onto the record, or based his answer on the prepared text» (Anderson 1981: 331).

Secondo la ricostruzione degli eventi di Anderson, presentandosi all'improvviso, Pasolini avrebbe inteso mettere Pound in difficoltà, impedendogli di prepararsi in anticipo per le domande. La confutazione del suo racconto sta in bella vista nello splendido volume fotografico di Vittorugo Contino dedicato a Pound e all'Italia, contenente anche alcuni stralci dell'intervista con Pasolini: *Spots and dots. Ezra Pound and Italy*. Nell'ultima sezione del libro il fotografo ha sottoposto il poeta a una serie di scatti con alle spalle – secondo le parole stesse del protagonista – «facsimili of texts which, translated, I read in the course of interviews with Pier Paolo Pasolini and Vanni Ronsisvalle for an Italian documentary. It was my first talk with Pasolini, enjoyable, if a little one sided through my fault» (Pound 1970: 5).

Il confronto tra le frasi in inglese riprese nelle fotografie di Contino e le risposte di Pound nell'intervista con Pasolini non lascia dubbi circa la dinamica degli avvenimenti, visto che anche le prime parole del poeta americano – una frase apparentemente estemporanea – sono in realtà annotate alle sue spalle (Fig. 2).

Secondo il ricordo di Ronsisvalle, Pasolini «recitò disciplinatamente il testo delle quattro paginette di appunti» che aveva tracciato «con qualche sforzo di memoria in quelle cinque ore di treno dalla capitale» per raggiungere Venezia (Ronsisvalle 1985: 168). Tali paginette devono essere passate prima dalle mani di Olga e poi in quelle di Pound, divise per nuclei e orchestrate in forma dialogica con le domande di Ronsisvalle. Le risposte, una volta concordate, sono state dapprima scritte in inglese

<sup>12</sup> «He [Pasolini] proceeded upstairs and took over the interview himself, leaving Miss Rudge with the suspicion that Ronsisvalle and Pasolini might have agreed beforehand to 'share' the interview with Pound» (Anderson 1981: 331-32).

e poi in italiano. Naturalmente, durante l'intervista, sia Pasolini che Pound si presero la libertà di una minima improvvisazione, ma di certo quella che Anderson definisce «the mixture of submissive reverence and aggressive misinterpretation on the part of Pasolini» (Anderson 1981: 332) non colse impreparato l'anziano poeta, tutt'altro che disposto a lasciarsi vampirizzare dallo scandaloso ospite italiano.

Se paragonata alle suggestive riflessioni contenute negli articoli di Pasolini su Pound, su cui mi soffermerò tra un momento, l'intervista si rivela piuttosto approssimativa in termini di riflessione poetica. Ciò che pare evidente è soprattutto come la conoscenza pasoliniana di Pound fosse limitata ai *Pisan Cantos*, letti nella splendida traduzione di Alfredo Rizzardi<sup>13</sup>: tutte le citazioni e i riferimenti fatti da Pasolini nel corso dell'intervista si riferiscono ai canti 75, 76, 78, 83 e in due casi la citazione coincide con l'ultimo verso del componimento, quasi che lo scrittore avesse sfogliato velocemente il volume soffermandosi sulle interruzioni tra un canto e l'altro, come se la fine di un componimento potesse liofilizzarne l'intensità. Insomma, non si può affermare che Pasolini si fosse realmente preparato per l'intervista, ma di certo era consapevole della rilevanza simbolica di quell'incontro nell'economia della propria immagine d'autore.

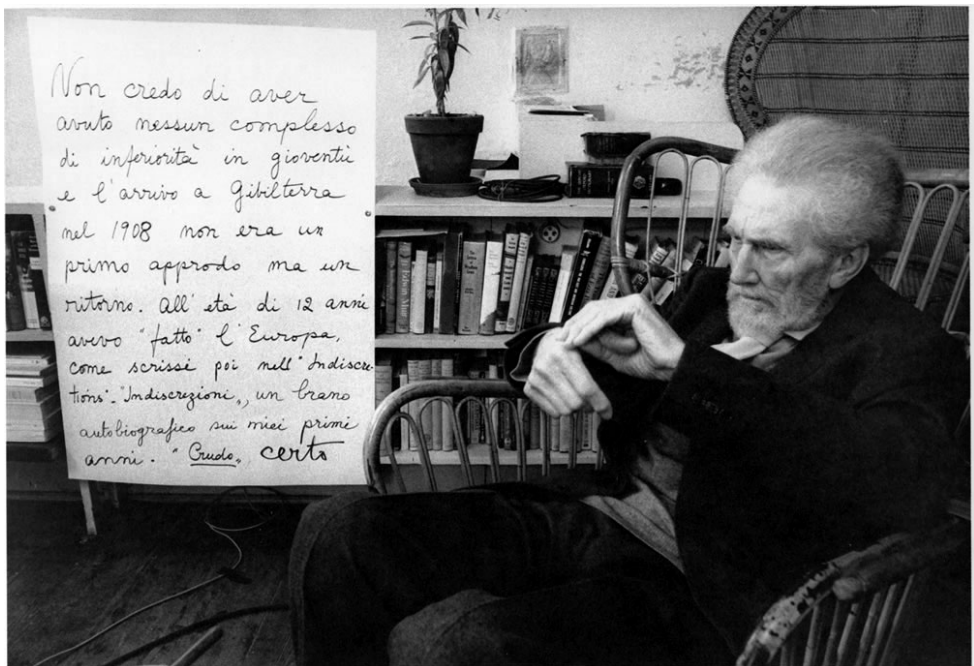


Fig.2 Ezra Pound in una delle foto di Contino.

Ecco, infatti, come inizia il suo approccio con il vecchio poeta americano:

«Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete». Così finisce il suo XXII canto e io so benissimo che son qui a turbare la sua quiete, Pound. Però, prima di tutto vorrei

<sup>13</sup> La prima traduzione di Rizzardi fu pubblicata da Guanda nel 1953, seguita da un'edizione Garzanti nel 1977.



esternarle lo stato d'animo con cui io sono qui di fronte a Lei. Leggerò un suo testo. Se ricorda, una delle poesie di *Lustra*, in cui Lei si rivolge a Walt Whitman, e dice così:

Stringo un patto con te, Walt Whitman  
 Ti ho detestato ormai per troppo tempo.  
 Vengo a te come un figlio cresciuto  
 Che ha avuto un padre dalla testa dura;  
 Ora sono abbastanza grande per fare amicizia.  
 Fosti tu ad abbattere il nuovo legno.  
 Ora è tempo d'intagliarlo.  
 Abbiamo un solo fusto e una sola radice:  
 Ristabiliamo commercio tra noi.

Ora, io potrei rileggere questa poesia cambiando due soli piccoli particolari, ossia il suo nome e un'altra cosa che adesso sentirà. Potrei leggerla così:

Stringo un patto con te Ezra Pound  
 [...] <sup>14</sup>

La sostituzione effettuata da Pasolini sul testo, non a caso intitolato *A Pact* ('Un patto'), non è solamente il *coup de theatre* di un personaggio abituato a interagire con la telecamera, e che rivela la sua capacità di trasformare l'intervista in una performance autoriale, ma un ben più raffinato gioco concettuale. Infatti, il ribaltamento provocato sostituendo il nome Whitman con Pound è molteplice. Prendendo letteralmente il posto dell'autore del componimento originale l'odio evocato («ti ho detestato ormai per troppo tempo»), diventa quello di Pasolini di un tempo («Non amo Pound»), che riflette a posteriori sul proprio percorso artistico e intellettuale. Per un verso, infatti, si tratta di un odio puramente letterario: così come Pound aveva inizialmente rifiutato la poesia di Whitman in quanto linguisticamente non disciplinata, non radicata nella grande cultura poetica occidentale, così Pasolini non era riuscito a capire come si potesse impiegare nel presente la dirompente forza di rielaborazione dalla tradizione sperimentata da Pound nella prima metà del secolo, associandola a un modernismo conservatore. Allo stesso tempo, così come il fascista Pound scende a patti con il liberalissimo Whitman, il marxista eretico Pasolini stringe amicizia con Pound: «abbiamo un solo fusto e una sola radice». Nel farlo emerge però anche l'aspetto edipico della suggerita relazione padre/figlio: l'odiato padre omosessuale Whitman, giudicato osceno proprio per la propria sessualità usata apertamente in *Leaves of Grass*, diventa per il figlio Pasolini l'odiato padre eterosessuale: Pound. Come non ha mancato di ricordare nelle numerose narrazioni autobiografiche, anche il padre di Pasolini «approvava il fascismo», tanto che in "Poeta delle ceneri" non esita a parlare di odio nei suoi confronti e afferma che sono stati «grandi nemici» (Pasolini 2003: 1262).

Che Pasolini fosse un «odiato del padre», secondo la definizione di Gianfranco Contini, è risaputo; lo è forse meno il fatto che, oltre che sessista e antisemita, Pound fosse anche piuttosto omofobo, tanto che, come ha notato Wayne Koestenbaum, stu-

<sup>14</sup> Mia trascrizione dalla registrazione video conservata presso la Cineteca di Bologna.

dioso americano che si è occupato dell'omoerotismo implicito nella collaborazione letteraria tra Pound ed Eliot, l'apporto principale del *miglior fabbro* a *The Waste Land* è stato proprio quello di riconvertire in opera maschile – in discorso attivo – ciò che all'inizio si presentava ai suoi occhi con i tratti passivi dell'isteria femminile<sup>15</sup>, convinto che «trying to create a revolution in poetry was a phallic act» (Koenstebaum 1989: 122). Per Pound, infatti, la ricerca della conoscenza «coincide con l'atto copulativo eterosessuale, il quale richiede la sottomissione della femmina da parte del maschio» (Tryhonopoulos 1997: 2014)<sup>16</sup>. Nonostante Pound si divertisse a vedere in Eliot la moglie da lui ingravidata, si premurò di eliminare ogni riferimento all'ambiguità della componente sessuale dell'autore di *The Waste Land*, allontanando lo spettro dell'omoerotismo dalla loro collaborazione.

Il fatto che Pasolini possa aver colto e amplificato l'allusione sessuale nella relazione di Pound con Whitman è ipotizzabile se si legge il finale di *A Pact*: «Let there be commerce between us». Ristabiliamo commercio tra noi. Verso che non lascia dubbi circa (l'ironico) riferimento alla natura sessuale del commercio in questione. Ma c'è di più. Nell'«Appunto 129C» di *Petrolio*, Pasolini descrive una festa antifascista, dove a un certo punto compare un personaggio grottesco, Padre Pambo, un «prete del dissenso» sfacciatamente ubriaco e omosessuale. Allontanato subito, s'incarica di leggere un testo al suo posto «un certo Balestrini, un belloccio con certi capelli cotonati, di un colore tra il giallo e il rosa» (Pasolini 1992: 519). Ecco la descrizione della scena:

Si raschiò la gola, si tolse dalla tasca un foglietto che con sollievo di tutti apparve unico e piccolissimo, e cominciò a leggervi i seguenti versi, dal titolo, detto con voce alta e secca guardando fissamente e un po' minacciosamente il pubblico, di *Dirge*:

flotsam and jetsam  
are gentlemen poets  
urseappeal netsam  
our spinsters and coeds

thoroughly british  
they scout the inhuman  
itarian fetish  
that man isn't wuman

vive the millenni  
um three cheers for labor  
give all things to enni  
one bugger thy nabor

neck and senecktie

<sup>15</sup> La moglie di Eliot, Vivien Haigh-Wood soffriva di gravi disturbi nervosi che portarono anche il poeta a un grave esaurimento nervoso. È proprio nel sanatorio svizzero in cui si era ritirato per curarsi che inizia a scrivere *The Waste Land*.

<sup>16</sup> Sul tema dell'erotismo e del coito in Pound si veda Sieburth (1978).

are gentlemen ppoysd  
 even whose recktie  
 are covered by lloyd's

Naturalmente in tutta la platea non c'era nessuno in grado di capire che si trattava di uno di quei testi inauditi che solo Ezra Pound – e solo lui – riesce a citare nei suoi scritti di poetica con tanta naturalezza, e con pretese magari sublimemente didattiche. (Pasolini 1992: 591)

L'intraducibile testo riportato è di E. E. Cummings, e Pasolini lo trova citato in *Carta da visita*, pubblicato da Scheiwiller nel 1974. Non si tratta di una scelta ingenua, perché la poesia, scritta come «a satire of Auden and Spender» (Sawyer/Lau-canno 2004: 467), presenta delle allusioni alla relazione tra omosessualità e poesia, sufficientemente chiare («that man isn't wuman») perché proprio Pound eliminasse una citazione da questo testo nella sua opera cesarea su *The Waste Land* di Eliot.

L'inversione a chiasmo dei nomi in *A Pact*, dunque, non è solo simbolica, ma anche di natura sessuale. Con un gesto che sarebbe poi stato tipico dei movimenti di liberazione degli anni Sessanta, Pasolini ribalta la dialettica inclusione/esclusione: lo scrittore omosessuale, italiano e marxista diventa colui che accetta il padre che, «simbolicamente» e storicamente, lo ha rifiutato; l'americano Pound, il fascista Pound, il poeta Pound. Insomma, il rinnovato interesse di Pasolini verso l'autore dei *Cantos* sembra attivato anche dal desiderio di affermare esplicitamente il valore creativo dell'omosessualità. Torna in mente la breve intervista a Giuseppe Ungaretti in *Comizi d'amore*, dove è proprio tramite lo scambio con il vecchio poeta che Pasolini stabilisce un primo parallelo tra la natura scandalosa dell'atto poetico e quella della propria sessualità:

PASOLINI	Ungaretti, secondo lei esiste la normalità e la anormalità sessuale?
UNGARETTI	Eh...senta, ogni uomo è fatto in un modo diverso [...] quindi tutti gli uomini sono a loro modo anormali [...]
PASOLINI	Sono molto indiscreto se le chiedo di dirmi qualcosa a proposito di norma, di trasgressioni della norma, sulla sua esperienza intima, personale?
UNGARETTI	Beh...io personalmente, che cosa vuole, io personalmente sono un uomo, sono un poeta...quindi incomincio con trasgredire tutte le leggi facendo della poesia... (Pasolini 2001: 442)

La scelta di collocare il breve scambio con il grande poeta dell'Ermetismo proprio prima della parte di *Comizi d'amore* dedicata all'omosessualità non ha una funzione puramente informativa o illustrativa. La risposta di Ungaretti, secondo cui ogni uomo è anormale e ogni poeta è un trasgressore della norma, è quanto serve a Pasolini per legittimare pubblicamente la propria diversità. Alla trasgressione dell'omosessualità Pasolini contrappone l'idea della trasgressione permanente dell'autore<sup>17</sup>.

Il secondo importante momento del rapporto Pasolini-Pound si apre probabilmente all'inizio degli anni Settanta, con la pubblicazione delle *Opere scelte* del poeta

<sup>17</sup> Per la nozione di autore come trasgressore o «protesta vivente» rimando al mio volume *Pier Paolo Pasolini: Performing Authorship* (Annovi 2017).

americano, a cura della figlia Mary, non particolarmente amata da Pasolini e considerata «una mediocre traduttrice» (Pasolini 1999: 1964). Nel 1972, all'età di ottantasette anni, Pound muore a Venezia. La sua morte – seguendo la bieca dinamica di ogni morte letteraria – incrementa l'interesse per la sua opera: nel 1973 escono in edizione italiana i *Cantos scelti* e i *Saggi letterari*, mentre il 1974 vede l'uscita de *L'ABC del leggere*, citato più di una volta nelle carte di *Petrolio*, come nell' "Appunto 43. Lampi sul 'Linkscommunismus'":

La maniera ideale di presentare questa sezione del libro sarebbe elencare le citazioni SENZA commento alcuno. Ma temo che sarebbe troppo rivoluzionario. Ho infatti dovuto imparare, per lunga e logorante esperienza, che, nella presente imperfetta condizione del mondo, l'autore DEVE guidare il lettore. (Pasolini 1992: 182)

Si tratta di un consiglio che Pasolini aveva già messo in pratica, ma che indica come il poeta americano sia diventato una guida anche per la questione dell'autorialità. Cercherò dunque anch'io di guidare il lettore attraverso le numerose citazioni e interventi critici su Pound prodotti da Pasolini nei primi anni Settanta, partendo non da un libro ma da un'opera cinematografica, la più conturbante e controversa tra quelle girate da Pasolini: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Come ha rilevato Walter Siti, *Salò*, «è l'unico film realizzato da Pasolini per il quale non esiste un testo sicuramente scritto da lui» (Pasolini 2001: 3155)<sup>18</sup>. Dal confronto con le diverse sceneggiature e copioni utilizzati durante le riprese emerge in maniera chiara il fatto che Pasolini abbia modificato, ma anche ideato, alcune delle scene mentre stava girando, forse aggiungendo battute anche in fase di montaggio, soprattutto nella terza ed ultima parte del film, *Il girone del sangue*. Tra le molte citazioni se ne trova anche una dai *Cantos*:

(*f.c., voci dalla radio*) Avete ascoltato canti del folclore italiano. L'angolo della poesia, Ezra Pound, dai *Cantos*. Dal *Canto 99*:

Disordini e baruffe, anche maneschi  
e tutta la famiglia ci rimette.  
Una stirpe sorge da uno solo,  
come pensar diverso?  
Il cognome, le 9 arti.  
La parola paterna è compassione  
filiale, devozione:  
la fraterna, mutualità.  
Del tosate la parola è rispetto.  
uccelletti cinguettano in coro,  
la proporzione dei rami armonizza  
come chiarezza (chao)

[*ancora visto dal cannocchiale, tutti i ragazzi vengono seviziati e massacrati*] (Pasolini 2001: 2059-2060)

<sup>18</sup> Per una dettagliata discussione filologica, cfr. Sebastiani (2001).

A questa trascrizione delle ultime sequenze del film andrebbe chiaramente aggiunto che alla lettura del *Canto 99* segue la trasmissione dei *Carmina Burana* e poi di una canzonetta popolare, *Son tanto triste*, sulle cui note due dei ragazzi “superstiti” ballano, con un chiaro sotteso omoerotico<sup>19</sup>. Ma su questo occorrerà ritornare fra un momento, per ora vorrei concentrare l’attenzione sul valore della citazione poundiana.

Al realismo «estremamente crudo e dettagliato, al limite del compiacimento» (Murri 2001: 76) delle scene di violenza che vengono mostrate sembra corrispondere la volontà di dare un preciso quadro culturale del periodo storico, l’Italia del 1944-45, come si evince anche da uno degli ultimi cartelli dei titoli di testa. Infatti, non solo si fa riferimento a Pound, che in realtà aveva interrotto i suoi discorsi alla radio quando l’America era entrata ufficialmente in guerra dopo Pearl Harbor (7 dicembre 1941), ma le citazioni vanno dalla musica tipicamente nazista di Orff, ai mobili liberty<sup>20</sup> e ai dipinti d’avanguardia che si scorgono sulle pareti: Léger, Balla, Boccioni, ecc. A una prima analisi, la presenza dei *Cantos* parrebbe dunque solo enfatizzare la cornice storica, funzionando come elemento realistico. È questa la lettura che ha dato sino ad oggi la critica, non soffermandosi troppo sul contenuto, sui versi scelti da Pasolini. Se qualcuno lo avesse fatto si sarebbe accorto che l’effetto di realismo che la presenza di Pound dovrebbe convogliare è dichiaratamente negato da una smaccata incongruenza di date.

Stando alla testimonianza di Moelwyn Merchant<sup>21</sup>, autore di *Fragment of a Life*, Pound lavorò all’ultimo blocco dei *Cantos*, i *Troni de los cantares XCVI-CIX*, nel 1957. Come ricorda la figlia, Mary de Rachewiltz, «due settimane dopo il ritorno in Italia, sull’*Illustrazione italiana* del 22 luglio 1958, apparve il Canto 98» (Rachewiltz 1997: 27) preceduto da una introduzione del poeta che precisava che «il Canto 99 è uscito questo mese sul ‘*Virginia Quarterly*’». Nel 1944, dunque, non solo Pound non poteva aver scritto il *Canto 99*, ma non aveva ancora iniziato nemmeno i *Canti pisani*, visto che il suo arresto e imprigionamento a Metato, vicino a Pisa, avverrà solo il 3 maggio 1945. Inoltre, la citazione scelta da Pasolini segue la traduzione della figlia Mary pubblicata solo nel 1960 e poi confluita nell’edizione dei *Cantos scelti* del 1973 (Pound 1960). Tale citazione non può dunque che rappresentare un “errore nel sistema”, un falso, che non partecipa alla costruzione di un quadro realistico, ma al contrario dichiara esplicitamente l’irrealtà della scena e nel farlo rende chiaro che «il messaggio di *Salò* è la denuncia dell’anarchia al potere e dell’inesistenza della storia» (Pasolini 1975). È tramite Pound che Pasolini esplicita il fatto che la scena finale del suo film non è una semplice condanna allegorica del fascismo del Ventennio, ma piuttosto una metafora del nuovo fascismo, il potere consumistico e permissivo degli anni Sessanta, il fascismo-tecnologico<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Secondo Francesca Cadel, i versi di Pound servirebbero invece a evocare la memoria del fratello Guido, morto durante la resistenza partigiana (Cadel 2002).

<sup>20</sup> In particolare, il “trono” su cui si alternano i libertini è la famosa sedia Argyle disegnata nel 1897 dal grande designer scozzese Charles Rennie Mackintosh.

<sup>21</sup> «Canonico della Cattedrale di Salisbury, professore all’Università di Exeter, poeta e scultore, studioso di Shakespeare. Che nel 1957 si trovava alla Folger Library di Washington per lavorare su sir Edward Coke e la Magna Charta, riferiti ai temi di autorità e legittimità nei drammi shakespeariani. Su suggerimento di T. S. Eliot, Merchant, ottenuti i dovuti permessi, andò a far visita a Pound al St Elizabeth Hospital e lo trovò in ‘festoso pensare’ su argomenti in comune e fra i due si accese una conversazione intensa e creativa. Pound stava terminando l’ultimo blocco dei *Cantos*, i *Troni XCVI-CIX*» (de Rachewiltz 1997: 26).

<sup>22</sup> Come ho dimostrato recentemente (Annovi 2017), nel film, ha una simile funzione anche l’inserzione di un breve dialogo tratto dal film di Paul Vecchiali, *Femmes, femmes* (1974).

È proprio la presenza di questa citazione, e non l'uso di Wagner, o Mackintosh, o Boccioni, a rendere esplicita la presenza dell'autore nel film: in un esercizio ventriloquo, la voce poetica di Pound alla radio diventa la voce di Pasolini. È l'autore di *Salò* che parla attraverso l'autore dei *Cantos*. La conferma la si trova in un articolo pasoliniano del 16 dicembre 1973, intitolato *Campana e Pound*, dove ancora una volta ad essere citato è il *Canto 99*. L'operazione che Pasolini tenta con questo confronto con Dino Campana non è solo dimostrare l'ininfluenza delle «affermazioni reazionarie» di Pound se paragonate all'«esperienza pura del delirio» (Pasolini 1999: 1963) della sua poesia, ma di creare, prendendolo come modello, una vera e propria persona autoriale. In quegli anni, infatti, anche lui è accusato duramente dagli intellettuali di sinistra di essere un reazionario per via dei suoi articoli «corsari», in cui molti vedono il rimpianto per un'Italia che non c'è più. Non si spiega poi altrimenti il fatto che – nonostante Pound avesse rifiutato tale caratterizzazione di sé durante l'intervista del 1967<sup>23</sup> – Pasolini ricorra di nuovo a una sua presunta «barbarità» come naturale difesa da una possibile strumentalizzazione della destra storica: «Pound non è potuto divenire mai, esplicitamente, appannaggio delle destre: la sua altissima cultura, anche se, americanamente, un po' elementare (quando nei primi anni del secolo egli sbarcò in Europa, si considerava un 'barbaro') l'ha preservato da una strumentalizzazione sfacciata» (Pasolini 1999: 1964). Si tratta ovviamente di un'idea discutibile, ma il fatto che ancora una volta Pasolini si rifaccia all'immagine idealizzata di un Pound coltissimo e barbaro conferma l'esistenza di un meccanismo di proiezione in atto. D'altra parte, «la parola barbarie – ha raccontato Pasolini a Dufloy – [...] è la parola al mondo che amo di più» (Pasolini 1999a: 1485). Come ha illustrato splendidamente Massimo Fusillo, la poetica barbarica pasoliniana, che svolge il ruolo di filo conduttore nella sua rappresentazione dei contadini friulani, dei sottoproletari di Roma, dell'Africa o dell'India, della Napoli del *Decameron*, vive nel mito della purezza e dell'innocenza assoluta, non contaminate dalla cultura borghese (Fusillo 2007). Paradossalmente, questa innocenza che lo scrittore-regista vede soprattutto nelle società agricole o comunque in contesti non intaccati dall'industrializzazione, si può ritrovare anche «ad un altissimo grado di cultura, perché la cultura media è corruttrice» (Pasolini 1985: 180)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> «Un'altra osservazione che vorrei fare è questa, vorrei chiederLe, così, brutalmente, Lei si sente un po', rispetto alla cultura europea, come un po', come appartenente a uno di quelli che Lei chiama *οἱ βαρβαροί*, i barbari? Quando Lei è venuto a Gibilterra, dall'America, si è sentito un po' uno di questi οἱ βαρβαροί che venivano in Europa o no?». Pound nega risolutamente. Anche il riferimento ai barbari è preso da uno dei *Canti pisani*, il 76, gli unici che Pasolini dimostra di conoscere ma richiama anche un famoso elzeviro di Eugenio Montale, intitolato *Lo Zio Ez*, pubblicato sul *Corriere della Sera* il 19 novembre 1953 che inizia proprio con l'immagine della cultura americana intesa come barbarie: «Dopo l'ondata della letteratura russa, abbattutasi sull'Europa a partire dal 1880, non v'è stato, nel nostro continente, nulla di più forte del messaggio di "barbarie" – in senso vichiano – pervenutoci dagli Stati Uniti». Sovrapponendo il ricordo montaliano alla citazione poundiana Pasolini ci mostra un vero e proprio esercizio di *misreading*: nella poetica dei *Cantos*, infatti, l'elemento barbarico è ciò che corrompe la perfezione, inoltre, se si considera che Sigismondo Malatesta è associato da Pound alla figura di Mussolini, è difficile non scorgere nei barbari proprio l'immagine degli alleati e dei loro bombardamenti, che avevano danneggiato il Tempio malatestiano di Rimini: «and the clouds over the Pisan meadows / are indubitably as fine as any to be seen / from the peninsula / *οἱ βαρβαροί* have not destroyed them / as they have Sigismundo's Temple».

<sup>24</sup> Pasolini sviluppa questo concetto durante la trasmissione *Terza B, facciamo l'appello*, un'intervista televisiva di Enzo Biagi programmata sulla RAI il 27 luglio 1971. La trasmissione fu cancellata a causa della denuncia per istigazione alla disobbedienza e propaganda antinazionale presentata contro Pasolini e trasmessa solo dopo la sua morte.

Pur barbaramente coltissima, per Pasolini «l'ideologia reazionaria di Pound è dovuta al suo *background* contadino» (Pasolini 1999: 1961), un background che di certo serve strumentalmente al suo processo di proiezione autoriale:

Egli ha voluto, fermamente e follemente voluto, restare dentro il mondo contadino: anzi, andare sempre più in dentro e più al centro. La sua ideologia non consiste in niente altro che nella venerazione dei valori del mondo contadino [...]. In questo senso io ritengo che si possa sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e l'unità culturale del Signore e dei servi. (Pasolini 1999: 1961)

È a questo punto che Pasolini cita gli stessi versi utilizzati in *Salò* («The father's word is compassion; / the son's filiality./ The younger's word: defence»). L'inserzione del frammento dal *Canto 99* nell'atroce rovina del finale del suo film non ha dunque solo la funzione di rimarcare la retorica della cultura fascista ma al contrario di inserire – attraverso la poesia – il senso di una «nostalgia furente» per il mondo contadino a cui appartengono, ad esempio, molte delle giovani vittime. Il fatto che nella traduzione della De Rachewiltz «younger» sia reso con il veneto «tosatèl» induce infatti a sostenere che Pasolini – cresciuto in Friuli e convinto che «i primi anni più importanti della mia vita [siano] 'contadini'» (Pasolini 1999a: 1417) – stia proprio assumendo su di sé la persona di Ezra Pound, che diventa così un altro doppio dell'autore, o – come ha scritto Rinaldi – «una sorta di autoritratto» (Pasolini 2007: 38). Ecco, infatti, cosa aveva scritto sulla nostalgia – generando chiaramente scandalo e riprovazione – in un articolo del 9 giugno 1973:

Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo! La vita era come la si era conosciuta da bambini, e per venti trent'anni non è più cambiata. [...] i ragazzi erano tenuti in disparte dagli adulti, che provavano davanti a loro quasi un senso di vergogna per la loro svergognata virilità nascente, benché così piena di pudore e dignità, con quei casti calzoncini dalle saccoche profonde; e i ragazzi, obbedendo alla tacita regola che li voleva ignorati, tacevano in disparte, ma nel loro silenzio c'era una intensità e una umile volontà di vita (altro non volevano che prendere il posto dei loro padri, con pazienza). (Pasolini 1999a: 421)

Lo scandaloso *nostos* di Pasolini per l'Italia ai tempi del fascismo non lo rende certamente vicino alle posizioni sostenute da Pound (peraltro considerate da Pasolini stesso come farneticanti) ma lo accomuna al poeta americano nel concepire l'Italia fascista, secondo l'idea di Peter Nicholls, come un «lost object of narcissistic identification» (Nicholls 1993), un oggetto perduto che genera rimpianto. Nel caso di Pasolini, come più volte è stato notato, questo rimpianto riguarda anche la natura del suo desiderio, la passione per la disponibilità di giovani corpi innocenti che vivono la sessualità con una naturalezza lontana dal senso di colpa. Riscattando la figura del poeta americano, Pasolini non giustifica, insomma, la cultura della destra storica, ma esprime provocatoriamente l'augurio per la formazione di una Destra indicata come «divina» e «sublime», caratterizzata dalla nostalgia per un mondo di «valori, temi, problemi, amori, rimpianti, che in fondo valgono per tutti; se ne sono appropriati i fascisti per ragioni retoriche, per sfruttarne il senso» (Pasolini 1999: 2827).

Il 21 ottobre 1975, dieci giorni prima della sua morte, invitato a un dibattito con alcuni studenti e docenti, Pasolini presenta «il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*», e ne legge l'ultima strofa «una poesia che cita, e in un certo senso, rifà e mima i *Cantos* di Pound» (Pasolini 1999: 2825). Tra le molte citazioni, provenienti soprattutto dal *Canto* 76, la cui lettura – secondo Pasolini – farebbe lo stesso effetto della «più potente e meravigliosa delle droghe» (Pasolini 1999: 63-4), di nuovo incontriamo gli stessi versi del *Canto* 99, ormai a tutti gli effetti una fissazione pasoliniana:

X      La parola paterna è compassione;  
 filiale devozione:  
 la fraterna mutualità:  
 del tosatèl la parola è rispetto.  
 Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza,  
 di volgarità, di bigotteria,  
 Destra sublime,  
 che è in tutti noi,  
 «rapporto di intimità col Potere»

Hic

desinit cantus

Prenditi tu sulle spalle tutto questo. (Pasolini 2001: 853)

*Bestia da stile*, iniziata nel 1966 ma continuamente rielaborata fino al 1975, è forse la più anomala fra le sei tragedie borghesi scritte da Pasolini e senza dubbio la più autobiografica, anzi «un'esplicita messa in scena della propria autobiografia» (Bazzocchi 2002: 17), incentrata com'è sulla figura di Jan, giovane cecoslovacco che dallo scandalo della sua differenza sessuale decide di diventare poeta in virtù dell'amore per il suo paese contadino, giungendo dapprima a una coscienza politica e infine a uno *stile*. Il brano letto davanti agli studenti è una versione con qualche variante della «Sesta appendice», un «'pacchetto' di istruzioni a un ragazzo che dovrà continuare l'impegno poetico e intellettuale» (Casi 1990: 125) di Jan e dunque dello stesso Pasolini. A parlare, infatti, è «un poeta / che pronuncia frasi di destra da / una – estrema – sinistra – indefinita», un poeta deluso dalla politica e che non riesce più a comprendere, attraverso l'analisi marxista, una società radicalmente mutata, e che anzi denuncia la compromissione con il potere della civiltà dei consumi da parte della sinistra italiana, le cui certezze laiche, razionali, democratiche e progressiste «così come sono non valgono più» (Pasolini 1999a: 702). Non bisogna commettere l'errore di vedere in Pasolini un conservatore reazionario, o un «populista antimoderno» (Veneziani 1995). Il suo affidare la conservazione dei valori dell'Italia preindustriale e contadina a un giovane fascista, con il compito di costruire una nuova destra, priva «di violenza, di ignoranza, / di volgarità, di bigotteria», non è una maniera di abdicare al proprio ruolo, né di ripudiare le proprie convinzioni politiche, ma di riconoscere come un peso per chi voglia essere progressista nel mutato contesto sociale, che lo accusa appunto di nostalgia del passato, «la tutela, o anche solo l'esplorazione, di discorsi e valori che gli uomini continuano a sentire attuali» (Tricomi 2005).

Se recitando la sua versione mutata di *A Pact*, Pasolini si presentava come figlio cresciuto che ritorna dal padre-Pound, in *Bestia da stile* è lui ad essere ormai divenuto un padre che deve passare lo scettro al tosatèl, al ragazzo: «prendi questo fardello,



/ ragazzo che mi odii, / e portarlo tu. È meraviglioso. / Io potrò così andare avanti, alleggerito, / scegliendo definitivamente / la vita, la gioventù» (Pasolini 2001: 853). Si tratta, ovviamente, di una provocazione e, sorprendentemente, con qualche piccola variazione, il finale dell'«Appendice» di *Bestia da Stile* corrisponde anche a quello della poesia che conclude l'ultimo libro di versi di Pasolini, *La nuova gioventù*, una riscrittura *dark* del giovanile *La meglio gioventù*. La poesia in questione, in dialetto, s'intitola *Saluto e augurio*, un testo in cui il poeta esprime la consapevolezza di imbastire «un discorso che sembra un testamento»:

È quasi sicuro che questa  
 è la mia ultima poesia in friulano;  
 e voglio parlare a un fascista,  
 prima che io, o lui, siamo troppo lontani.

Proprio come in *Bestia da stile*, il giovane fascista destinato a liberare il poeta di sinistra dal peso della consapevolezza che ha la destra a conservare valori tradizionali ormai perduti è indicato con il nome Fedro, mentre il poeta, si presenta come «un misero e impotente Socrate» costretto a bere il suo veleno, a morire per aver detto una verità troppo scomoda. Ma cosa c'entra Pound a questo punto? Perché il poeta americano diventa per Pasolini il *palimpsest* su cui orchestrare questo dialogo paradossale?

Per comprenderlo occorre soffermarsi un momento sul concetto di “gestualità”, riferito a Pound per la prima volta in un articolo del 22 Aprile 1973 e intitolato *Alcuni poeti*. In esso Pasolini fornisce questa spiegazione circa la mancata adesione di Pound al bolscevismo:

Con un “gesto” puramente teatrale, Pound ha invece scelto il fascismo (a causa della sua dichiarazione esplicita di idealismo), fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico. Tutta la politica di Pound (oltre ad essere manifestamente pazzesca) è gestuale. Una volta fatto un “gesto” ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più. (Pasolini 1999: 1773)

Il paradosso della gestualità di Pound è che essa coincide con la poesia come momento fondativo, con la concezione stessa dell'idea dei *Cantos*: tutto il resto per Pasolini è chiacchiera, momento puramente fatico della lingua, completamente astorico, che non vuole significare nulla ma che, nel caso di Pound, si configura come «uno dei fenomeni più grandiosi della letteratura moderna» (Pasolini 1999: 1774). Ecco dunque la ragione per cui in *Bestia da stile* Pasolini richiama in alcuni versi proprio le riflessioni di questo articolo («Qui si parla di / gestualità. Anch'io sono gestuale, non lo vedi? / Faccio anch'io, ora, il *gesto* di far poesia») come ad affermare la superiorità del gesto poetico sul reale contenuto. Anche affidare la salvaguardia dei valori dell'Italia di un tempo a un giovane fascista va concepito dunque come un gesto poetico. Facendo di Pound una delle sue tante, contraddittorie immagini autoriali, Pasolini costruisce una persona, la controfigura di un poeta solo contro tutti, che lo autorizza ad osare, attraverso una poesia ormai tutta gestuale e concepita come azione sul reale, ad essere un autore comunque contro. Un autore da scandalo.

## Bibliografia

- Anderson, David (1981): «Breaking the silence: The interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968», *Paideuma*, 10:2, pp. 33-45.
- Annovi, Gian Maria (2017): *Pier Paolo Pasolini: Performing Authorship*, New York, Columbia University Press.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2002): «Pasolini: il corpo in scena», in G. Savoca (a c. di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 7-18.
- Belotti, Ulisse (1997): «Ezra Pound e 'il proiettile magico'», *Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, 14:27, pp. 311-28.
- Buffoni, Franco (1997): «Considerazioni su Pound e la poesia italiana del Novecento», in L. Gallesi (a c. di), *Ezra Pound educatore. Atti del convegno internazionale. Milano 17-18-19 gennaio 1997*, Milano, Terziaria.
- Cadel, Francesca (2002): *Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ed Ezra Pound (1885-1972): paesaggi culturali a confronto tra 1968 e 1975*, tesi di Ph.D, New York, City University of New York.
- Casi, Stefano (1990): *Pasolini un'idea di teatro*, Udine, Campanotto.
- Cartasegna, Marco *et al.* (eds.) (1956): *Nuova Corrente*, 5-6, gennaio-giugno. (Numero monografico su Ezra Pound).
- Costanzo, Mario / Scheiwiller, Vanni (eds.) (1955): *Stagione*, II:7 (Numero monografico su Ezra Pound).
- De Rachewiltz, Mary (1997): «Ezra Pound e l'Editto Sacro: Cantos 98 e 99», in L. Gallesi (a c. di), *Ezra Pound educatore. Atti del convegno internazionale, Milano, 17-18-19 gennaio 1997*, Milano, Terziaria, pp. 25-32.
- Fusillo, Massimo (2007): *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci.
- Ginsberg, Allen (2006): *Collected Poems 1947-1997*, New York, Harper Collins.
- Koestenbaum, Wayne (1989): *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*, New York, Routledge.
- Montale, Eugenio (1976): *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori.
- Murri, Serafino (2001): *Pier Paolo Pasolini Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau.
- Nicholls, Peter (1993): «Lost object(s). Ezra Pound and the idea of Italy», in R. Taylor, C. Melchior (a c. di), *Ezra Pound and Europe*, Amsterdam, Rodopi, pp. 165-175.
- Pasolini, Pier Paolo (1988): *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (2001): *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999a): *Scritti sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999b): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, 2 voll, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2003): *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, 2 voll, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1992): *Petrolio*, Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1995): *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a c. di M. Gulinucci, Roma, Liberal.
- Pound, Ezra (1957): *Saggi letterari*, a c. di T. S. Eliot, Milano, Garzanti.
- Pound, Ezra (1959a): *Lo spirito romanzo*, tr. it. di S. Baldi, Firenze, Vallecchi.
- Pound, Ezra (1959b): *H.S. Mauberley*, tr. it. di G. Giudici, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.

- Pound, Ezra (1961): *I primi trenta Cantos*, a c. di M. de Rachewiltz, Milano, Lericci-Scheiwiller.
- Pound, Ezra (1970): «Introduction», in V. Contino, *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*, New York, Rizzoli.
- Pound, Ezra (1970): *Opere scelte*, a c. di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori.
- Pound, Ezra (1973): *Cantos scelti*, a c. di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori.
- Pound, Ezra (1974): *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti.
- Pound, Ezra (1960): *Canto 99*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Pound, Ezra (1991): *Idee fondamentali. "Meridiano di Roma" 1939-1943*, a c. di C. Ricciar-di, Roma, Lucarini.
- Rinaldi, Rinaldo (2007): «'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound», *Studi Pasoliniani*, 1, pp. 1-18.
- Ronsisvalle, Vanni (1985): «Pasolini e Pound», *Galleria*, 35:1-4, pp. 168-174.
- Sawyer-Laucanno, Christopher (2004): *E. E. Cummings: A Biography*, New York, Sourcebooks.
- Scheiwiller, Vanni (1955): *Iconografia italiana di Ezra Pound*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Schwartz, Barth David (1995): *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio.
- Sebastiani, Alberto (2001): «Per le sceneggiature di 'Salò o le Centoventi giornate di Sodoma'. Contributi preliminari», *Palazzo Sanvitale*, 5, febbraio, pp. 111-116.
- Sieburth, Richard (1978): *Instigations. Ezra Pound and Remy de Gourmount*, Cambridge / London, Harvard University Press.
- Tricomi, Antonio (2005): *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci.
- Tryohnopoulos, Demetres (1997): «'(T)hat...the phallos percieves its aim': L'aspetto educativo del coito nell'opera di Ezra Pound», in L. Gallesi (a c. di), *Ezra Pound educatore. Atti del convegno internazionale. Milano, 17-18-19 gennaio 1997*, Milano, Terziaria, pp. 199-217.
- Veneziani, Marcello (1995): «Ditemi se questo è un poeta della sinistra», *La Repubblica*, 1 novembre.
- Zapponi, Nicola (1976): *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni.