

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

A

***Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ed Ezra Pound (1885-1972): paesaggi culturali
a confronto tra 1968 e 1975.***

by

FRANCESCA CADEL

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in
partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The
City University of New York**

2002

UMI Number: 3063810

Copyright 2002 by
Cadel, Francesca

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3063810

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

**COPYRIGHT
2002**

FRANCESCA CADEL

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9/12/02
Date

Hermann H. Haller
Chair of Examining Committee

9/12/02
Date

William G. Culver
Executive Officer

ROBERT DOMBROSKI -HERMANN HALLER

PETER CARRAVETTA

DAVID KLEINBARD

MARIA LUISA ARDIZZONE

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

**I would like to thank all my friends and colleagues at CUNY and Yale University.
This work is dedicated to my advisor, Prof. Robert Dombroski.**

Indice generale

Introduzione	pp. 1-7
Capitolo I: 1967: PierPaolo Pasolini e Allen Ginsberg incontrano Ezra Pound	pp. 8-40
Capitolo II: Per un'interpretazione de <i>La Nuova Gioventù</i> di Pier Paolo Pasolini: Pound come simbolo e funzione nella sezione «<i>Tetro entusiasmo</i>»	pp. 41-91
Capitolo III: Natura e Cultura negli ultimi Cantos: l'esempio dei riti Na-Khi	pp. 92-137
Conclusione	pp. 138-147
Appendice: Negri su Pasolini (Roma, giugno 2000-dicembre 2001) Intervista a Toni Negri	pp. 148-169
Bibliografia	pp. 170-187
Indice generale	v
Indice delle illustrazioni	vi

Indice delle illustrazioni

Figura I: San Zeno riceve la corona della riconoscenza. Cartolina inviata a Ezra Pound da Allen Ginsberg	p. 35
Figura II: Testo della cartolina di Ginsberg a Pound	p. 36
Figura III: Cerimonia Na-Khi. Rito di propiziazione degli amanti suicidi	p. 136
Figura IV: Altare Na-Khi per il rito di propiziazione al paradiso	p. 137

Introduzione

In questa tesi di PhD si prenderà in considerazione l'ultimo periodo della vita e dell'opera di Pier Paolo Pasolini, dal 1967 al 1975, indagando il rapporto con Ezra Pound, verso cui egli attesta un interesse sempre maggiore, a partire da un'intervista per la RAI, da lui condotta nel 1967, a Venezia¹. Si cercherà di mettere in luce il legame di Pasolini con quelli che in *Volgar'eloquio* egli definisce valori di una «Destra sublime»² di cui Ezra Pound - per la sua opera e la sua esperienza esistenziale - può essere considerato un simbolo. L'intervista di Pasolini a Pound segna, tra '67 e '68, una prima fase di avvicinamento al poeta americano. Egli risulterà di lì in avanti sempre più presente nell'opera pasoliniana, con una funzione precisa: indicare in una prospettiva sempre futura - all'interno e non contro la modernità - un'etica fondata sull'equilibrio tra uomo e natura ed esaltarne gli esempi passati. In questo senso Pasolini utilizza i *Cantos*³ e ne sottoscrive - citandoli nella sua ultima produzione poetica - quelli che definisce i versi più conservatori, ispirati all'etica confuciana e alle leggi del mondo

¹ L'intervista, della durata di 20 minuti circa, fu inserita all'interno di un programma più ampio, interamente dedicato a Ezra Pound (EP), *Un'ora con Ezra Pound* (trasmesso dalla RAI il 19-6-1968), a cura di Vanni Ronsisvalle, rubrica «Incontri», a cura di Gofredo Favero (1967-68); l'intervista di Pier Paolo Pasolini (PPP) è dell'autunno '67, cfr. trascrizione del «Fondo Pier Paolo Pasolini» di Roma; in inglese *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*, edito da Gianfranco Ivanchich, Venezia, 1970, introduzione e fotografie a cura di Vittorio Contino; si veda anche David Anderson, *Breaking the silence: The interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, «Paideuma», 10, 1981, 331-345. Si veda inoltre la testimonianza di Vanni Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in «Galleria», Caltanissetta-Roma, Gennaio-Agosto 1985, pp. 168-174.

² PPP, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli e D. Scarfoglio, Athena Materiali e Strumenti, Napoli, 1976, p. 33.

³ L'edizione qui utilizzata è EP, *I Cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz e Maria Luisa Ardizzone, Mondadori, Milano, 1985. Per l'edizione americana, cfr. EP, *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1972.

contadino cinese. Robert Dombroski ha a suo tempo ribadito le posizioni di John R. Harrison e Frederic Jameson relativamente ad autori implicati nell'appoggio di ideologie reazionarie, liberando la critica dall'impaccio pregiudiziale nei confronti di un'arte reazionaria:

L'analisi che fece John Harrison [Harrison, 1966] delle posizioni sociali reazionarie contenute nelle opere di Yeats, Lewis, Pound, Eliot e Lawrence in rapporto all'appoggio globale al fascismo che questi scrittori espressero e, nel caso di Pound, effettivamente dettero, fornisce una prova convincente della possibilità di stabilire connessioni intime tra una ideologia regressiva e dei principi letterari originali e complessi . E Frederic Jameson, nel suo recente volume su Windham Lewis [Jameson, 1979], ha - credo una volta per sempre - sgomberato il terreno da qualunque residuo pregiudiziale nei riguardi di un'arte reazionaria, dimostrando il risvolto esteticamente positivo di un'opera la cui ideologia è così chiaramente offensiva⁴ .

Questa la traccia che si intende seguire: documentare e approfondire in un'analisi comparatistica - di tipo testuale più che ideologico - i «principi letterari originali e complessi» ed i loro referenti culturali, nell'opera di Pier Paolo Pasolini ed Ezra Pound.

⁴ R.S. Dombroski, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 1984, p. 9.

Pasolini e Pound si erano incontrati per la prima volta brevemente in Sicilia dopo il rientro di Pound in Italia, ma l'intervista del 1967 rappresentò l'unica occasione di dialogo tra i due poeti⁵. Fino ad allora Pasolini non aveva dimostrato particolare simpatia per Pound. Quando nel 1955 la rivista «Stagione» dedicò un numero speciale al poeta americano, allora rinchiuso nel manicomio criminale di Saint Elizabeth, a Washington, Pasolini declinò l'offerta di collaborazione, scrivendo a Mario Costanzo di non amare Pound⁶. Pound morì nel 1972 a Venezia. Un anno dopo, senza precauzioni rispetto al *politically correct*, Pasolini scrisse di lui:

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 (rivelatigliasi in concreto attraverso la filosofia cinese, pragmatica e virtuosa). In questo senso io ritengo che si possano sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e

⁵ Cfr. *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy, op. cit.*, «Ezra Pound and Pier Paolo Pasolini had met briefly at a Literary Congress in Sicily but had never conversed. Their second meeting was in Pound's Venice studio where Alfredo Di Lauro was filming a documentary for the Rome Television».

⁶ PPP, Lettera a Mario Costanzo, Roma 25-9-1955, in PPP, *Lettere (1955-1975)*, con una cronologia della vita e delle opere a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, vol II, p. 125 [Roma, 25 settembre 1955]: «Caro Costanzo [...] Veramente mi è dispiaciuto non "testimoniare" per Montale. Ora le condizioni esterne permangono stazionarie, purtroppo: non so se potrei promettere. Comunque il dispiacere stavolta sarebbe minore: non amo Pound». Si veda inoltre la lettera ai redattori di «Officina», in cui viene annunciato un intervento di Bassani – peraltro mai pubblicato, non essendo pervenuto in redazione – contro la scarcerazione di Pound da Saint Elizabeth's, *ibid*, p. 221 [Roma, 27 giugno 1956]: «Entro l'estate sicuramente avremmo tutto il materiale (Sciascia, Anceschi e poeti, Fortini, Gadda, una mia nota contro il Contemporaneo e una nota di Bassani per Pound – contro la richiesta di scarcerazione -)» (*sott. mia*).

l'unità culturale del Signore e dei servi: "La parola paterna è compassione;/Filiale, devozione;/La fraterna, mutualità; Del *tosatel* (giovinetto) la parola è rispetto" [...]'⁷ (*sott. mia*).

Che cosa cambia nel suo giudizio e perchè Pasolini omaggia Pound come un maestro in entrambe le sue due ultime opere non postume, *Salò e La nuova gioventù* ⁸? Che cosa arriva a condividere ideologicamente Pasolini con Pound, negli ultimi anni della sua vita, tra 1967 e 1975?

Questi sono i quesiti da cui parte la presente ricerca: spiegare queste parole e collegare Pasolini a Pound in termini poetici e semiologici ne è l'obiettivo. Per legame poetico e semiologico s'intende l'attenzione verso un universo di segni (linguistici, gestuali, simbolici, ecc.), che Pasolini scopre - tra '67 e '75 - di condividere con Pound. Tale semiologia della realtà è alla base di un "fare" della poesia e del cinema (non separabili in Pasolini⁹) centrati su di una concezione del linguaggio e del mondo in cui «idioma» e «etica», come nell'etimologia, hanno una radice comune, e rimandano ai costumi e alle abitudini del singolo, al particolare e alla dimora¹⁰.

⁷Cfr. *Campana e Pound* (16 dicembre 1973), in PPP, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocossi, Torino, Einaudi, pp. 313-314. Per i versi citati da Pound, cfr. EP, *I Cantos*, XCIX, vv. 424-427: «The father's word is compassion; / The son's filiality. / The brother's word: mutuality; / The younger's word: deference».

⁸ PPP, *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975 (NG).

⁹ PPP, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 202-230.

¹⁰cfr. *Grande Dizionario della lingua italiana*, UTET: «**idioma** = voce dotta, lat. *idioma-atis* 'particolarità dello stile; idiotismo', dal gr. *idioma* 'carattere proprio, personale, particolare' e 'particolarità', caratteristica dello stile', dall'agg. greco *idios*, 'che appartiene in proprio, particolare', V. **idiotia** = voce dotta», lat. *idiota*, 'incompetente, inesperto, incolto', dal gr. *idiota* 'uomo privato' (in contrapposizione all'uomo pubblico, che riveste un'autorità, una carica): pertanto 'di condizione modesta' (da *idios* 'che ha carattere privato, particolare, appartato: V **idioma**); «**etica** = voce dotta: lat. *ethica*, deriv. dal gr *ethika*, neutro pl. di *ethikós*, da *ethos*

Cominciando dal programma RAI del 1967, e collegando l'intervista di Pasolini ad un contemporaneo incontro tra Allen Ginsberg e Pound, importante per i suoi risvolti socio-culturali e per un parallelo carteggio/incontro Pasolini-Ginsberg (Capitolo I), si passerà ad un capitolo più propriamente pasoliniano, dedicato a *La nuova gioventù* e ad un'analisi di tipo comparatistico delle citazioni poundiane in *Salò, Volgar'eloquio* e *Tetro entusiasmo* (Capitolo II); a integrazione e sui temi di questo capitolo verrà allegato in appendice un dialogo con Antonio Negri¹¹, (Roma, giugno 2000-.dicembre 2001), nato in occasione di una collaborazione ad un progetto di conferenza internazionale su Pasolini, organizzata dalla "Society of Calabrian Fellows" di New York, e assolutamente inedito. Il Capitolo III conclude la presente ricerca con l'analisi testuale di alcuni degli ultimi *Cantos*, e la scrittura tentata di un *Paradiso* poundiano. Di particolare interesse ai fini del mio discorso, il canto 110¹², in cui Pound utilizza i riti e la lingua degli indigeni Na-Khi, e li collega alla tradizione lirica occidentale. Si tratta di un *exemplum* che isola come centrale in Pound l'attenzione alle diverse lingue e culture umane, con

'costume'. Si vedano inoltre: V. Magnieu, M. Lacroix, *Dictionnaire Grec-Français*, «*ethos-eostous, to, pl., I. Lieux familiers, demeures; II caractère habituel, coutume, moeurs*» e Henricus Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae*, Paris, 1841, «*pl. di ethos, to. Sedes, Domicilium, Mansio. Sed propriae consuetae sedes*».

¹¹ Negri è autore di libri su Marx, Spinoza, Descartes, Leopardi e, più recentemente, in inglese, con Michael Hardt, di *Empire* (Harvard University Press, Cambridge-London, 2000), tradotto in diverse lingue, pubblicato in italiano da Rizzoli. Ex direttore del dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Padova, ex capo storico del gruppo *Potere Operaio*, il Prof Negri - attualmente agli arresti domiciliari - sconta presso il carcere di Rebibbia a Roma una pena di 14 anni per "insurrezione armata contro lo stato" e di tre anni e mezzo per "responsabilità morale negli scontri tra militanti e polizia a Milano tra 1973 e 1977. Nel suo esilio di 14 anni a Parigi ha insegnato presso l' Ecole Normale Supérieure di rue d'Ulm, all'Università Sorbonne-Paris VIII, e al Collège International de Philosophie.

¹² Il canto 110 non è il solo in cui si faccia riferimento ai Na-Khi, ma ho scelto di isolarlo perchè il più prossimo alla data dell'intervista. Inoltre esso ha un significato particolare nella biografia di Pound e fu pubblicato in una serie limitata di 80 copie per celebrare gli 80 anni del poeta: EP, *Canto CX*, Cambridge MA, 1965. Fu poi tradotto in francese da Pierre Alien e pubblicato in una serie ridotta di 224 esemplari. EP, *Canto CX*, L'Herne, Paris, 1967.

un'ambizione conoscitiva di tipo scientifico. Ho scelto di isolare l'esempio dei Na-Khi, che vivono al confine sud-occidentale tra Cina e Tibet, perchè mi è parso il più prossimo allo sperimentalismo pasoliniano. Anche per Pasolini la ricerca poetica e del cinema di poesia risulta connessa con l'indagine linguistica e antropologica e più in generale con le scienze sociali. Negli anni '40 in Friuli, Pasolini aveva utilizzato il dialetto dei contadini friulani, collegandolo - come fa Pound con la lingua Na-khi - alla lirica amorosa romanza. Le affinità di poetica che si intende argomentare non sono sempre dimostrabili nei termini dell'intertestualità: si ritrovano citati gli stessi versi romanzi nel primo Pasolini e negli ultimi *Cantos*¹³, senza che per questo il vecchio Pound avesse in mente *La meglio gioventù*¹⁴ e lo sperimentalismo linguistico del giovane Pasolini. In tal senso si utilizzerà la teoria del ritmo di Henri Meschonnic, per cui lo scambio tra i poeti non è necessariamente cosciente e razionale, ma risulta piuttosto rispondere ad una logica onirica, o biologica¹⁵, che trova nel thè di Alice una metafora particolarmente felice:

Les poètes n'ont pas nécessairement d'intelligence ou de compétence privilégiée de la théorie du rythme ou du langage. Les idéologies littéraires imbibent leurs écritures, qui sont liées à des positions aussi, et leur font rejeter la critique. L'échange des poètes ressemble plus à la folle partie de

¹³ Cfr. Bernart De Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, cit. in EP, *Cantos* p. 1490 e 1495 e in PPP, NG, 71 (*Lieder, Amour me amour*).

¹⁴ PPP, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.

¹⁵ Si usa qui *biologica* con riferimento a L. Matte Blanco *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica*, Torino, Einaudi, 1985 (*The Unconscious as Infinite Sets*, 1975, London, Duckworth).

thé, dans *Alice au pays des merveilles*, qu'à une réflexion théorique. Il n'y a pas de nous. Pas de super-poète dont ceux d'un âge ou d'un groupe seraient les réalisations particulières. Ils ne sont même pas plus unis par leurs dissensions que par une doctrine commune. C'est qu'ils ont les rapports les plus variés à la culture, en particulier aux sciences sociales. La qualité de ce rapport, ou toute empreinte philosophique, marque leur relation à la théorie, leur conception et leur pratique du rythme¹⁶

Più in generale, il concetto che andrà privilegiato è quello di *paesaggio culturale*, o di *cultura* come paesaggio non contrapposto a *natura*¹⁷. In tal senso sia Pound che Pasolini si sono rivelati, attraverso la loro opera e il loro ininterrotto impegno intellettuale, due testimoni d'eccellenza dei mutamenti culturali in corso nel '900. Il primo, con un'ambizione e un idealismo internazionalista e plurilingue, il secondo da un punto di vista più strettamente italiano, che anticipa però - soprattutto dopo la svolta cinematografica - tutta una serie di problemi in termini culturali globali. La contrapposizione dei concetti di *progresso* e *sviluppo* nell'ultimo Pasolini¹⁸ trova in Pound, a partire dall'intervista del '67, un punto di riferimento simbolico ed è in questi termini che si può parlare di una *funzione-Pound* in *Salò* e *La nuova gioventù* (Capitolo II).

¹⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 57.

¹⁷ Si veda in proposito l'articolo di Rudi Baum, *Science and the nature of awe*, in «C&EN» 4 giugno 2001, pp. 56-62, con riferimento a Charles Percy Snow, *The two cultures*, Cambridge University Press, 1998 [1959] e Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Alfred A. Knopf, 1998.

¹⁸ Si veda in particolare NG, ma anche tutta l'ultima produzione giornalistica, in particolare cfr. PPP, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975

Capitolo I

1967: PierPaolo Pasolini e Allen Ginsberg incontrano Ezra Pound

I. L'intervista di Pasolini a Pound

La data esatta in cui l'intervista di Pasolini a Pound fu filmata, stando alle note di Olga Rudge e alla testimonianza di Vanni Ronsisvalle, è il 25-26 ottobre 1967¹. È un particolare importante, dal momento che due giorni dopo Pound incontrò Allen Ginsberg, per una conversazione². Il collegamento tra Pound, Pasolini e Ginsberg, oltre che inedito, risulta interessante proprio perché Pasolini, come attesta in una lettera³, aveva appena incontrato Ginsberg a Milano, dove i due poeti avevano

¹ *Olga Rudge Papers*, YCAL MSS 54, Series III Notebooks, box 93 (1966-73), 1966-May 1968, Beinecke Library, Yale University: «25-10-67: Pasolini, 4.30-7.30. 26-10-67: RAI TV. Pasolini». Si veda inoltre Vanni Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in «Galleria», *op. cit.* Ho incontrato Vanni Ronsisvalle nel giugno del 2001 a Roma e gli sono molto grata per la sua cortese disponibilità e per avermi chiarito alcuni dubbi. Stando a David Anderson, *Breaking the silence: The interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, «Paideuma», *op. cit.*, l'intervista è stata filmata nell'inverno 1968, ma si tratta di un errore.

² La conversazione di Ginsberg con Pound risale al 28 ottobre 1967, ed è riportata in Michael Reck, *A conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, ora in *Evergreen review reader. 1967-1973* a cura di Barney Rosset, New York-London, 1998, pp. 148-150, a p. 148 si legge: «That afternoon the *pensione* near Pound's home was swarming with Italian television people engaged in making a film on him». Vanni Ronsisvalle conferma la presenza di Ginsberg a Venezia, nei pressi della casa di Pound in calle Querini, ma afferma di non essere a conoscenza di una seconda intervista in corso, né l'incontro tra Pound e Ginsberg risulta segnalato nelle note di Olga Rudge. Stando al resoconto di Michael Reck, si trattò di una conversazione informale, avvenuta al ristorante, *cfr.* p. 148 «He dined with the Master once or twice a day. But that afternoon of October 28, 1967, two days before Pound's eighty-second birthday, was, Ginsberg told me, the only occasion on which the Master spoke more than a few words». In ogni caso l'articolo di Reck mi sembra un documento importante oltre che attendibile e lo prenderò in considerazione. Michael Reck è autore di *Ezra Pound. A Close-up*, Mc Graw-Hill, New York, - London, 1967; con Pound era inoltre in contatto in quanto poeta e traduttore, *cfr.* Michael Reck, GENMSS 87, Box 24, folders 1599-1621, Beinecke Library, Yale University.

³ *cfr.* PPP, L2, pp. 632-633 (a Allen Ginsberg, Milano, 18 ottobre 1967); il terzo foglio dattiloscritto in it. è incomprensibile, c'è solo la trad. ingl. di Ginsberg e A. Galvano, *cfr.* «Lumen/Avenue A», New York, vol. I, n. I, 1979.

discusso dei cambiamenti sociali in atto, negli Stati Uniti e in Italia⁴. Fu questo il loro secondo incontro: si erano conosciuti a New York nel 1966 e di lui Pasolini scrisse:

«Io amo Ginsberg
era tanto tempo che non leggevo poesie di un poeta
fratello...»⁵.

Nella lettera del 18 ottobre a Ginsberg, Pasolini anticipò in parte quelle che saranno le sue posizioni sul '68 italiano, discutendo i codici del linguaggio rivoluzionario in Italia, come avremmo modo di approfondire nel prossimo capitolo e nel dialogo in appendice con Antonio Negri.

Nel 1967, anno dell'intervista a Pound, Pasolini (che non parlava né leggeva l'inglese) aveva a disposizione, tra i testi reperibili, le seguenti opere di Pound tradotte in italiano: 1) *L'alleluja: la prima decade dei Cantos di Ezra Pound*, trad. di Mary de Rachelwiltz, Mazara, Società Editrice Siciliana, 1952; 2) *Canti Pisani*, con testo a fronte. Traduzione, introduzione e note di Alfredo Rizzardi, Parma, Guanda, 1953. (canti 74-84); 3) *Iconografia italiana di Ezra Pound: con una piccola Antologia Poundiana*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955; 4) *Cantos. Canto 85-95*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955; 5) *Poeti stranieri del '900: tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956; 6) *Saggi letterari*, a cura e con un'introduzione di T. S. Eliot, trad. di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1957; 7) *A lume spento, 1908-1959*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958; 8) *Sofocle-Pound. Le Trachinie*, trad. di Margherita Guidacci,

⁴ Ginsberg non parlava l'italiano, né Pasolini l'inglese: a Milano l'interprete fu Fernanda Pivano, cfr. PPP, L2, p. CX.

Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1958; 9) *Lo spirito romanzo*, trad. di Sergio Baldi, Firenze, Vallecchi, 1959; 10) *H. S. Mauberley*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1959; 11) *Catai*, trad. di Mary de Rachelwiltz, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959; 12) *Thrones 96-109 de los cantares*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro e New York, New Directions 1960; 13) *Le poesie scelte*, con un saggio di T. S. Eliot, trad. di Alfredo Rizzardi, Milano, Mondadori, 1960; 14) *Confucio. L'antologia classica cinese*, curata e volta in italiano da Carlo Scarfoglio, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1964; 15) *Il teatro giapponese Nô*, di Ernest Fenollosa ed Ezra Pound, trad. di Mary de Rachelwiltz, Vallecchi, Firenze, 1966.

Un'ora con Ezra Pound, fu concordato nei dettagli insieme ad Olga Rudge, ma l'idea di far parlare Pasolini con Pound, contro il parere della Rudge, venne all'autore del programma soltanto tre giorni prima del loro incontro effettivo⁶. Pasolini – ricorda Ronsisvalle - preparò il draft della sua intervista in treno:

Andando in motoscafo da Santa Lucia all'hotel Bauer Pasolini ti offrì in silenzio Quattro paginette di appunti; li aveva tracciati con qualche sforzo di

⁵ Cit. in PPP, L2. *Cronologia*, p. CX.

⁶ Si vedano le due lettere di Ronsisvalle a Olga Rudge, cfr. Emma Ivancich Reyes, Box 70, folder 1371, [1966-1972], Beinecke Library, Yale University. La prima, datata 23 settembre 1966 fa riferimento a una conversazione avvenuta in casa Scheiwiller e annuncia: «La trasmissione fa parte della serie televisiva "Incontri" che va sotto il titolo "Un'ora con...". Ha portato sul video personalità dell'arte, della letteratura, della scienza come J. P. Sartre, Arnold Toynbee, Linus Pauling, Albert Schweitzer, Julian Huxley, Remarque, Olivecrona, Günter Grass ed altri ancora non meno illustri [...]. Si tratta di un vero e proprio film-documentario che in cinquantacinque minuti, più o meno, si propone di delineare i caratteri salienti e riposti del Personaggio, studiandosi di risalire alla sorgente, alle ragioni della sua opera». La seconda è datata Roma, 24 ottobre 1966: «Confido molto, Signora Rudge, nel suo aiuto. Le due formule già considerate (una con "tutto" Pound oggi, l'altra con Pound attuale come necessario legamento ai blocchi del repertorio ma inserito con parsimonia) mi appaiono come le migliori». Si veda inoltre Vanni Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in «Galleria», op. cit., p. 168: «Olga Rudge che per sei mesi (tanto durarono le pazienti riprese, un lavoro da entomologi) tra Sant'Ambrogio in Liguria e la

memoria in quelle cinque ore di treno dalla capitale [...] Pound in quel momento aveva 82 anni, Pasolini 45. L'idea di attirarlo dentro il lungo documentario televisivo che stavi ultimando con il poeta americano ti era passata per la mente tre giorni prima⁷.

Gli appunti autografi di Pasolini, concordati con Ronsisvalle in occasione delle riprese, sono stati poi pubblicati dalla rivista «Galleria»⁸. Sono divisi in quattro parti: 1) Pound; 2) nomi cinesi 3) *oi barbaroi*⁹ (come un pittore); 4) guerra. Vi si leggono alcune delle citazioni dai *Cantos* in seguito utilizzate nell'intervista, accompagnate da qualche annotazione di Pasolini. Accanto al nome di Confucio, segnato con un asterisco, viene indicato quello di Mao; nella sezione *oi barbaroi* si indicano inoltre una serie di legami tra letteratura e pittura, in cui Pasolini si include in quanto poeta di una generazione ancora collegata ai grandi movimenti del modernismo europeo: «legami fra letteratura e pittura (in Inghilterra immaginismo – in Russia formalismo [...] in Francia fauvismo, surrealismo, cubismo, ecc. [e anche cinema]- io uno dei duemila poeti di una generazione seguente per un soffio appartengo a questa generazione»¹⁰

L'intervista, in ogni caso, fa riferimento principalmente ai *Pisan Cantos* (CXXIV-CXXXIV), con numerose citazioni dalla versione italiana di Alfredo Rizzardi (Cc.

casa veneziana di Calle Querina [*sic*] aveva amministrato ogni minuto di quelle giornate, non voleva sentir parlare di Pasolini».

⁷ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁸ *Ibid.*, pp. 169: «Ora potresti chiamare quegli appunti "Abbozzo di una Scaletta su Temi, Argomenti e Sollecitazioni conversative, in occasione di un Incontro con Ezra Pound". Ma in quel momento erano soltanto il documento cartaceo della buona fede e della assoluta disarmata disponibilità di Pier Paolo a comprendere la figura complessa [...] chiamata Ezra Pound».

⁹ *Cfr.* EP, *Canto LXXVI*, *op. cit.*, p. 904: «and the clouds over the Pisan meadows/ are indubitably as fine as any to be seen/ from the peninsula/ *oi barbaroi* have not destroyed them/ as they have Sigismundo's Temple [...]».

LXXVIII; LXXIX; LXXX; LXXXI LXXXIII; LXXXIV; LXXXVII), quindi indirettamente al mondo arcaico e contadino del Confucio tradotto da Pound¹¹, che Pasolini afferma di non conoscere¹². Scrive Maria Luisa Ardigione:

Nei *Canti Pisani* il senso delle relazioni si spingeva a individuare nessi tra il cantico delle creature di Francesco D'Assisi, da Pound tradotto in giovinezza, e il processo confuciano, come tensione verso un principio: delle creature per il creatore, della natura per il suo implicito principio di perfezione. Questo è uno dei componenti dei *Pisan Cantos*, nei quali la natura è interlocutore privilegiato, di un io, di nuovo soggetto della poesia in dialogo con gli amici, con il suo passato, come antidoto allo squallore del presente [...]. Più che paradiso della memoria, come è stato detto, i *Pisani* si configurano come la reale esperienza di purgatorio nella desolazione dell'Europa e del mondo [..]¹³.

Daltronde, senza i *Pisan Cantos* e la crisi dei valori che avevano caratterizzato i primi sessant'anni di Ezra Pound in essi parzialmente testimoniata¹⁴ - in particolare

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Si veda EP, *Confucius*, New Directions 1969 (*The unwobbling pivot*, *The Great Digest* [1947], *The Analects* [1951]).

¹² Cfr. testo dell'intervista: «Per esempio per un lettore come me, che non conosce la letteratura cinese o la saggezza cinese [...]».

¹³ *Per conoscere Pound*, a cura di Mary de Rachelwitz con un saggio introduttivo di M.L. Ardigione, Milano, Oscar Mondadori, 1989, p. XXIX.

¹⁴ Cfr. *Canto 80*, «Les larmes que j'ai créées m'inondent/ Tard, très tard je t'ai connue, la Tristesse/ I have been hard as youth sixty years», cit. in Harrison, 1966, p. 141. In proposito Harrison scrive: «While still to some extent clinging to his former ideals, with these echoes of the nineteenth-century French Symbolists, and of Yeats's later verses, Pound is beginning to realise that he has been wrong, that he had not known the nature of real suffering, and therefore, could not appreciate or understand pity, tolerance and human sympathy. [...] It has been suggested that Pound has changed little as a person since his early twenties, that there is no central poem of spiritual crisis in his work comparable to Eliot's *Ash Wednesday*. Perhaps not to the same extent, but the *Pisan Cantos* are Pound's spiritual crisis, where he turns away from the hardness of his youth and sees the importance of values which he had previously rejected, of pity and compassion for suffering or innocence [...]».

l'acquisizione di un concetto di «pietas» completamente assente dal resto dei *Cantos*¹⁵ - probabilmente alcun punto di contatto sarebbe stato immaginabile tra Pound e Pasolini.

Pasolini era allora il regista di fama internazionale: *Teorema* sarà presentato - tra mille polemiche - alla Mostra del Cinema di Venezia nel settembre del 1968¹⁶.

Soprattutto era un intellettuale molto vicino allo spirito francescano dei *Pisan Cantos*: il regista di *Uccellacci e uccellini* (1966); il cercatore di contiguità spaziotemporali nei paesaggi e nelle tematiche del proprio cinema recente (*Edipo re* è del 1967) e nei miti della propria poesia, in particolare dell'ormai lontana stagione friulana degli anni '40, con i suoi referenti medievali e provenzali.

E' sul piano di una tale affinità - e a partire dai *Pisan Cantos* - che va individuata la chiave interpretativa dell'intervista: documento assolutamente straordinario¹⁷, di cui il testo restituisce solo parzialmente il senso e l'intensità. Tra l'altro anche ad una prima lettura esso rivela immediatamente lo squilibrio tra la lunghezza degli interventi- domande di Pasolini rispetto alle risposte di Pound, già nella fase di semi-afasia che contraddistinguerà l'ultimo periodo veneziano, fino alla sua morte, nel 1972. Pound del resto leggeva le risposte, come risulta chiaro dalle fotografie di

¹⁵Utile in proposito un confronto fra questi versi del *Canto 30*: «Compleynt, compleynt I hearde upon a day./ Artemis singing, Artemis, Artemis, Artemis/ Against Pity lifted her wail:/ Pity causeth the forest to fail./Pity slayeth my nymphs/ Pity spareth so many an evil thing .../ All things are made foul in this season./This is the reason, none may seek purity./Having for foulness pity/ And things growne awry[...]» e i seguenti del *Canto 93*: «Ysolt, Ydone./have compassion./ Picarda./compassion./By the wing'd bead./by the caduceus./compassion./By the horns of Isis-luna./compassion./The black panther lies under his rose-tree./J'ai eu pitié des autres./Pas assez! Pas assez!/For me nothing. But that the child/walk in peace in her basilica./The light there almost solid», entrambi citati in J. Harrison, 1966, 139 e 141.

¹⁶Nell'ambito della contestazione degli autori cinematografici contro lo statuto della mostra, Pasolini ebbe un atteggiamento contraddittorio. Inizialmente decise di partecipare con il suo film per opporsi al «fascismo di sinistra» dei contestatori; in seguito si schierò con loro, invitando i critici a disertare le proiezioni del suo film che, nonostante le sue proteste venne presentato. Seguirono denuncia e sequestro per oscenità nonché, pochi mesi dopo, l'assoluzione: a Laura Betti la Coppa Volpi come migliore attrice, al film il premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma) contro il parere de «L'Osservatore Romano».

¹⁷Che ho potuto consultare, testo e documentario, presso il «Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma».

Contino¹⁸. Nel documento visivo chi mi colpisce di più è Pasolini: la sua timidezza loquace, l'emozione sincera con cui procede nell'intervista e poi, in conclusione al documentario, nel tracciare alcuni schizzi-ritratto del poeta americano¹⁹. Pound appare enigmatico e poco affabile²⁰. In generale in quest'intervista, Pasolini - come poi Ginsberg - cerca di assumere un ruolo vitale nei confronti del vecchio Pound. La sensazione è che a perdere un'occasione sia stato Pound, che dirà in seguito: «It was my first talk with Pasolini, enjoyable, if a little one sided through my fault; I would like to meet him in a atmosphere less bristling with points of interrogation»²¹.

Con questa citazione, dalla *Prefatio ad lectorem electum* (1910) a *Lo spirito romanzo* - letta dall'attore Arnoldo Foà, nella versione italiana di Sergio Baldi - si entra nel cronotopo esistenziale poundiano²²:

E' l'alba a Gerusalemme, mentre la notte pende sulle colonne d'Ercole.
Tutte le età sono contemporanee. Si è prima di Cristo, diciamo nel Marocco.
Il medioevo è in Russia del 1910. Il futuro si desta già nella mente dei pochi, questo è vero per la letteratura, dove il tempo reale è indipendente dal

¹⁸ *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*, Introduzione e fotografie a cura di Vittorio Contino, op. cit.

¹⁹ Ne ho potuto ammirare uno in casa di Ronsisvalle a Roma.

²⁰ Del resto, Pasolini non era stato inizialmente benaccetto ad Olga Rudge, che stando alla testimonianza di Ronsisvalle avrebbe detto: «Non offro Ezra al macello, non si può sacrificarlo a questa cosa che ora le è passata per la mente come una tentazione diabolica», op. cit., p.169. Stando a David Anderson, che dice di aver raccolto queste informazioni da Olga Rudge (in contraddizione con i dati forniti dai suoi stessi *Notebooks*), Pasolini entrò in scena così: «On the last day of filming, Ronsisvalle did not appear at the habitual 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. He then proceeded upstairs and took over the interview himself [...]», op. cit., p. 331.

²¹ cfr. E. Pound, *Introduction* di *Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*, op. cit.

²² Teniamo a precisare che tale introduzione non fa parte integrante dell'intervista di Pasolini, ma viene compresa nel documentario a montaggio avvenuto.

tempo apparente, e parecchi dei suoi morti sono contemporanei dei nostri nipoti, mentre parecchi dei nostri contemporanei sono già stati accolti nel seno di Abramo. Ciò che ci serve è una cultura letteraria che pesi Teocrito e Yeats con la stessa bilancia²³.

Proprio in Marocco Pasolini era andato a cercare - nell'ottobre del 1966 - la sua Grecia prima di Cristo per l'*Edipo re* e delle ambientazioni trovate dirà in un'intervista a Arbasino: «Un Edipo da girare in fondo al Marocco (in un'architettura arcaica e meravigliosa, senza pali della luce e quindi senza tutte le fatiche per il Vangelo girato in Italia). Certi rosa e verdi stupendi; berberi quasi bianchi, però "alieni", remoti, come doveva essere il mito di Edipo per i greci: non contemporaneo, fantastico [...]»²⁴.

Pasolini comincia il suo discorso con Pound con due citazioni: la prima dai *Pisan Cantos*, LXXXIII, ultimo verso - «Oh let an old man rest» - la seconda da *Lustra*, *A Pact*, che propone di riformulare:

"Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete". Così finisce il suo ottantaduesimo canto [*sic*]. Ed io so benissimo che sono qui a turbare la sua quiete, Pound. Però prima di tutto vorrei 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

²³E. Pound, *The spirit of romance*, J. M. Dent & Sons, Ltd., London 1910; New Directions Books, New York e Peter Owen Ltd. London 1953, 1968, p. 8 «It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Marocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle. What we need is a literary scholarship, which will weigh Theocritus and Yeats with one balance. [...]»

con te Walt Whitman, ti detesto ormai da troppo tempo, vengo a te come un fanciullo cresciuto, che ha avuto un padre dalla testa dura, sono abbastanza grande per fare amicizia, fosti tu ad abbattere la nuova foresta, ora è tempo di intagliare il legno, abbiamo un solo stelo e una sola radice, che i rapporti siano ristabiliti tra noi [...] Ora io potrei leggere questa poesia cambiando soltanto due piccoli particolari, cioè il suo nome e un'altra cosa che adesso sentirà [...]. (*sott. mia*)

I nuovi termini del patto prevedono la sostituzione del nome di Pound a quello di Whitman e il rovesciamento di una frase, proponendo un'anomala linea di continuità: Whitman, Pound, Pasolini. E' chiarissimo che per Pasolini si tratta di un incontro importante e che, pur con grande umiltà, egli è consapevole della propria statura, di intellettuale e di poeta, *abbastanza grande per fare amicizia* con Pound. Il patto che strinse con lui a Venezia non fu soltanto retorico se, come vedremo, da questo momento in avanti la riflessione sull'etica confuciana dei *Cantos* assunse un valore decisivo sulla sua opera futura: «stringo un patto con te, Ezra Pound, [...] fosti tu ad intagliare il legno, ora è tempo di abbattere la nuova foresta [...]».

L'intervista era stata naturalmente preparata: Ezra Pound leggeva le risposte in italiano ed è con queste parole che accoglie l'offerta di dialogo e di amicizia: «Bene amici, allora: Pax tibi, pax mundi»²⁵.

²⁴Citato in PPP, L2, p. CXI.

²⁵ L'italiano era usato da Pound come lingua straniera e letteraria, parlato accanto alla madre lingua inglese e al francese. Pound aveva cominciato a studiare le lingue e le letterature romanze da undergraduate e poi graduate student negli Stati Uniti, *cfr.* Stuart Y. Mc-Dougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, Princeton, 1972. Il fallimento della sua esperienza accademica lo condusse ad un primo trasferimento in Italia, dove pubblica la sua prima raccolta di versi, *ibid.*, p. VIII: «Despite a 1906 summer fellowship to do research in Spain on a doctoral dissertation that was to have analyzed the role of the *gracioso* in the plays of Lope de Vega, Pound never completed his Ph.D. in Romanics at Penn. His disastrous experience as an assistant professor of Romance languages at Wabash College in Crawfordsville, Indiana, in 1907-08 sealed his contempt for

Pasolini prosegue, facendo riferimento ai saggi critici di Pound, in cui rileva «qualcosa di barbarico». Attraverso una lunga serie di citazioni dai *Pisan Cantos*, che costituiscono il motivo dominante dell'incontro, egli arriva a toccare alcuni punti fondamentali, relativi alla tecnica compositiva, al metodo di scrittura utilizzato nei *Cantos*. Vorrei ribadire che nel testo dell'intervista prevale il discorso di Pasolini, che in questo senso si rivela un pessimo intervistatore; quelle di Pound non possono essere considerate risposte, ma una serie di misteriose ellittiche frasi.

Un esempio:

P.P.P. - Quando lei scrive, è un po' nella situazione in cui si trova a scrivere un surrealista, per esempio? Cioè lascia che l'ispirazione, le parole, la lingua, le escano quasi automaticamente, oppure scrive molto lentamente pensando ad una ad una le parole?

E.P. - Ho mancato in questo.

P.P.P. - Tutti i critici sono d'accordo sul fatto che la sua poesia sia enormemente vasta, cioè è come se la sua poesia si estendesse in superficie, occupando un territorio poetico immenso. Ed è vero questo, perché citazione dopo citazione...

E.P. - Sono fatte a casaccio.

P.P.P. - Sono fatte a casaccio, cosa? Le critiche o le citazioni?

academia and eventually landed him in Venice later that year, where he published his first book of poems, *A lume spento* [...]. Da Londra, dove si era trasferito alla fine del 1908, Pound ritorna brevemente a Venezia nel 1911 e poi nel 1920, prima di andare a vivere a Parigi (1921-1925). Da Parigi si trasferisce a Rapallo nel 1925 dove rimane fino al 1945, data del suo arresto per alto tradimento e conseguente trasferimento al Disciplinary Training Center di Pisa, quindi a Washington, il 18 novembre di quell'anno. Al rientro dal manicomio criminale di Saint Elizabeth nel 1958, Pound si stabilisce definitivamente a Venezia, dove è sepolto nel cimitero monumentale dell'isola di San Michele, settore protestante. Sul suo italiano parlato negli anni italiani accanto a inglese e francese, valgono queste testimonianze registrate. Sul suo italiano scritto, brillante l'analisi dello stesso Pasolini, citata in chiusura al presente capitolo, p. 40.

E.P. - Sono fatte a casaccio, dicono, ma non è poi così. E' musica, temi musicali, che si ritrovano.

Pur non essendo uno specialista dei *Cantos*, Pasolini individua attraverso il tessuto di referenti dei *Cantos* da lui citati - Confucio, i provenzali, il dolce stil novo – la specificità del metodo ideogrammatico utilizzato da Pound²⁶, e la sua sostanziale

²⁶ Sull'utilizzo del metodo ideogrammatico in Pound, si veda *ABC of Reading* (1934), New Direction, 1960, Chapter I, pp. 17-27. Prima di aver accesso alle carte di Fenollosa, morto nel 1908, pubblicate nel 1936 in *The chinese written character as a medium for poetry* (Stanley Nott, London; Square & Series, Whashington 1951; City Lights san Francisco 1964), Pound aveva anticipato le sue teorie sul metodo ideogrammatico nel saggio *The serious artist*. «The Egoist», London, 1913, collegando diverse citazioni, da Dante, Cavalcanti, Villon, Yeats, *The wanderer*. A riguardo, Pound precisa in *ABC of Reading, op. cit.*, pp. 96-97: «Exemple of ideogrammatic method used by E.P. *The serious artist* in 1913, before having access to the Fenollosa papers. I was trying to indicate a difference between prose simplicity of statement, and an equal limpidity in poetry, where the perfectly simple verbal order is CHARGED with a much higher potential, an emotional potential. In that essay I also cited Stendhal's: Poetry with its obligatory comparisons [...] is vastly inferior to prose if you are trying to give a clear and exact idea of the 'mouvements du coeur'; [...] After Stendhal saw that and said it, the poetic bunk of the preceding centuries gave way to the new prose, the creation od Stendhal and Flaubert. Poetry then remained the inferior art until it caught up with the prose of these two writers, which it ultimately did quite largely on the basis of DICHTEN = CONDENSARE. That did NOT mean it was something more waftly and imbecile then prose, but something charged to a higher potential». Sempre su «The Egoist», Pound pubblicò nel 1914 *Vorticism*, in cui richiamandosi direttamente alla poesia giapponese e cinese e al concetto di *hokku*, egli spiega la matrice ideogrammatica (ma allora non si esprimeva ancora in questi termini) di *In a station of the metro*: «A Chinaman said long ago that if a man can't say what he has to say in twelve lines he had better to keep quiet. The Japanese have evolved the still shorter form of the *hokku*. "The fallen blossom flies back to its branch: / A butterfly" [...] The "one image poem" is a form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another. I found it useful in getting out of the impasse in which I had been left by my metro emotion. I wrote a thirty line poem, and destroyed it because it was what we call "of second intensity". Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following *hokku*-like sentence: "The apparition of these faces in the crowd: / Petals, on a wet, black bough."», in EP, *Gaudier-Brzeska. A memoir*, John Lane, London-New York, 1916; cito dall'edizione New Directions, 1970, pp. 88-89. A proposito di *In a station of the metro*, scrive Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1971, p. 197: «There is no indication that he was thinking of Chinese characters when he grouped sensations that way, but he was clearly ready for the gift Mary Fenollosa made him during that year, prompted, it appears, by the command of idiom displayed in that poem and in 11 others of the *Contemporaria* group in the April 1913 *Poetry* ». Il metodo ideogrammatico, applicato inizialmente ad un singolo componimento, "one image poem", si estese in seguito ai *Cantos*, determinandone la struttura: l'unità concettuale dell'ideogramma costituisce una sorta di unità di base musicale e ritmica. Come afferma Pound nell'intervista a Pasolini, le citazioni nei *Cantos* «Sono fatte a casaccio, dicono, ma non è così. E' musica, temi musicali, che si ritrovano».

coerenza, compattezza semantica. Non parla mai di *ideogramma*, ma di *poesia profonda*. Egli afferma:

La sua poesia è enormemente vasta, ma a una prima impressione; però, leggendola meglio, in fondo, tutti gli elementi che la rendono vastissima, in un certo senso si riducono. [...] E così tutti i richiami ai poeti provenzali o ai poeti italiani del dolce stil novo, eccetera, eccetera: anche questi si riducono ad un elemento unico. Cosicchè mentre in principio la sua poesia sembra vastissima territorialmente, poi, un po' alla volta più che vasta diventa profonda. Non so come dire, invece che immaginarla, immaginare lei in un enorme territorio linguistico, la vedo come in fondo a un pozzo, in cui ha ridotto il mondo a pochi elementi, in fondo. Cioè a un gruppo di citazioni che sono sempre le stesse, e un gruppo di amici che ritornano sempre gli stessi, Yeats, Eliot, etc [...].

Segue la parte dell'intervista dedicata alla guerra e a quello che nella lettura di Pasolini – e poi di Ginsberg – è il pacifismo di Pound. Le citazioni sono dal canto LXXVIII²⁷ e dal LXXX²⁸ e l'intenzione di Pasolini – come in altri momenti dell'intervista – quella di compromettere Pound con il presente, di farlo uscire dal pozzo in cui il mondo è ridotto a pochi elementi, ai nomi del suo passato. Il riferimento è al movimento di protesta negli Stati Uniti contro la Guerra del Vietnam, e in generale al clima rivoluzionario che tanto aveva affascinato Pasolini nel suo breve passaggio a New York l'anno prima²⁹.

²⁷EP, *The Pisan Cantos*, LXXVIII, p. 949: «In the spring and autumn/In "The Spring and Autumn"/there/are/no/righteous/wars».

²⁸ EP, *Cantos*, op. cit., p. 980: «"Why war?" sd/the sergeant-rum-runner? "too many people! When there git to be too many? You got to kill some of 'em off».

²⁹ Pasolini fu a New York per la prima volta nell'agosto del 1966, dove tornò nel settembre dello stesso anno per presentare *Uccellacci e uccellini*. Rimase profondamente affascinato dal clima e dall'esperienza in Nord America, di cui scrisse: «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di urgenza rivoluzionaria, di speranza che

PPP "In primavera e l'autunno non ci sono guerre giuste ". E poi ancora:
 "Perchè le guerre? – disse il sergente contrabbandiere di rum. Troppa
 gente, quando si diventa troppi devi ammazzarne qualche po". Sono dei
 versi pacifisti. A lei piacerebbe in questo momento, per esempio, partecipare
 a una di quelle dimostrazioni che si fanno in America o in Italia per la pace?

La risposta di Pound è pragmatica, tutt'altro che idealistica:

EP - Credo nelle buone intenzioni, ma non all'efficacia di queste
 dimostrazioni. Vedo da un altro punto di vista. Come ho scritto in un Canto
 incompleto: "When one's friends hate each other, how can there be peace in
 the world?"³⁰, "quando i nostri amici si odiano tra di loro, come è possibile
 la pace mondiale?" .

Il punto di vista di Pound è realistico: egli considera il pacifismo un ossimoro tanto
 quanto il concetto di *righteous war*. Del resto nei versi citati dal canto LXXVIII il
 referente è ancora una volta il pragmatismo confuciano³¹; nella seconda citazione,
 dal LXXX, il riferimento è al secondo Vortex di Henri Gaudier Brzeska (1891-
 1915), volontario nelle file francesi, inviato a Pound dalle trincee, poco prima di
 morire:

appartengono all'Europa del '44, del '46. In Europa tutto è finito: in America si ha l'impressione
 che tutto stia per cominciare. Non voglio dire che ci sia, in America, la guerra civile, e forse
 neanche niente di simile, né voglio profetarla: tuttavia si vive, là, come in una vigilia di grandi
 cose», in PPP, *Guerra civile*, "Paese sera". 18 novembre 1966, poi in *Empirismo eretico*, cit., pp.
 148-154, p. 149.

³⁰ EP, *I Cantos*, op. cit., From CXV, p. 1480.

³¹ Cfr. testo dell'intervista: «EP "Primavera e autunno" è un libro attribuito da alcuni a Confucio,
 che era notoriamente tutt'altro che guerrafondaio».

THIS PALTRY MECHANISM, WHICH SERVES AS A PURGE TO
OVER-NUMEROUS HUMANITY.

THIS WAR IS A GREAT REMEDY [...]

IT TAKES AWAY FROM THE MASSES NUMBERS UPON
NUMBERS OF UNIMPORTANT UNITS, WHOSE ECONOMIC
ACTIVITIES BECOME NOXIOUS AS THE RECENT TRADES CRISES
HAVE SHOWN US³²

L'esperienza della crisi determinata dal primo conflitto mondiale - il primo momento in Europa in cui la fase imperialista della sovranità moderna condusse allo scontro diretto tra i vari stati-nazione³³ - fu decisiva per il delinarsi delle teorie economico-politiche di Pound, al punto da determinare *in nuce* le ragioni delle future aberrazioni ideologiche e dell'adesione idealizzante al fascismo mussoliniano. La Prima Guerra Mondiale - simbolizzata nel percorso estetico-esistenziale di Pound dalla morte di Gaudier Brzeska³⁴ - influi sulle ragioni della poesia *in fieri* dei *Cantos*: la guerra si impose a partire da questa data come centrale nella poetica di

³²*Ibid.*, p. 27.

³³Cfr. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, *op. cit.*, p. 233: «Lenin believed that with World War I, in which the imperialist stage of modern sovereignty had led directly to mortal conflict among nation-states, the point of crisis had arrived».

³⁴Cfr. EP, *Gaudier-Brzeska. A memoir*, *op. cit.* p. 17: «In *Blast* for July, 1915, appears the brief notice: -

*MORT POUR LA PATRIE

"Henri Gaudier-Brzeska : after months of fighting and two promotions for gallantry. Henry Gaudier-Brzeska was killed in a charge at Neuville St. Vaast, on June 5th, 1915."

It is part of the war waste. Among many good artists, among other young men of promise there was this one sculptor already great in achievement at the age of twenty-three, incalculably great in promise and in the hopes of his friends»

Qui Pound sta citando Confucius, *cfr.* Mary Paterson, *Ezra Pound's Confucian Translations*, The University of Michigan Press, 1997, p. 249: «Pound's most beloved friend and colleague in the London years whose death in World War I he mourned as Confucius did the death of his favourite disciple Yen Hui (or Yen Yuan): «There was Yen Hui who loved to study, he didn't shift a grudge

Pound³⁵. Il progressivo stabilirsi dell'Impero³⁶ nel corso del Novecento, con l'applicazione socio-economica della dialettica guerra-pace, attraverso una retorica della pace³⁷, condurrà all'utilizzo sistematico della «giusta guerra». Gaudier-Brzeska, la sua esperienza e il suo secondo vortex scritto dalle trincee, sono alla base dell'analisi poundiana della guerra e dell'economia di guerra, sin da *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*³⁸.

or double an error [repeat a fault]. Not lucky, short life, died and pattern is lost, I don't hear of anyone who likes study (*The Analects*, VI, 22).

³⁵I primi tre *Cantos* vennero pubblicati su «Poetry» nel 1917. Ma già nel settembre 1915, Pound aveva ideato i primi *Cantos*, cfr. Pound/Joyce. *The letters of Ezra Pound to James Loyce*, a cura di Forrest Read, New Directions, 1967, p. 48: «Pound's letter of September 6-12, his most theoretical and volatile of the correspondence, was written while he was in the very middle of struggling with the first draft of *The Cantos*. [...] By Christmas 1915 he had written drafts of at least five cantos, the first three of which appeared in *Poetry*, 1917, in a different form of that of the present final version».

³⁶Uso *Impero* nell'accezione data da Hardt e Negri alla parola *Empire* e con riferimento alla bibliografia indicata nel loro libro. *Empire* come concetto e non metafora, di un ordine globale, cfr. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, op. cit., p. XIV della prefazione: «We should emphasize that we use "Empire" here not as a *metaphor*, which would require demonstration of the resemblances between today's world order and the Empires of Rome, China, the Americas, and so forth, but rather as a *concept*, which calls primarily for a theoretical approach».

³⁷*Ibid.*, p. XV: «Finally, although the practice of Empire is continually bathed in blood, the concept of Empire is always dedicated to peace - a perpetual and universal peace outside of history».

³⁸EP, *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*, The Ovid Press, London, 1920; Scritto nel 1919 e ripubblicato in EP, *Diptych Rome-London*, New Directions, Faber&Faber, London e Vanni Scheiwiller, Milano, 1957. Citiamo dall'edizione New Directions 1994, a cura di A. Walton Litz, pp. 40-42: «[...]All things are a flowing./Sage Heracleitus says:/But a tawdry cheapness/ Shall outcast our days./Even the Christian beauty/Defects - after Samothrace:/We see *tò kalòn*/Decreed in the market place.//[...]IVThese fought in any case/and some believing/pro domo, in any case...//Some quick to arm./some for adventure./some from fear or weakness./some from fear of censure./some for love of slaughter, in imagination./learning later.../some in fear, learning love or slaughter//Died, pro patria./non "dulce", non "et decor".../walked eye-deep in hell/believing in old men's lies, then unbelieving/came home, home to a lie./home to many deceits./home to old lies and new infamy./usury age-old and age-thick/and liars in public places.//Daring as never before, wastage as never before./Young blood and high blood/fair cheeks, and fine bodies://fortitude as never before//disillusions as never told in the old days./hysterias, trench confessions./laughter out of dead bellies.//V There died a myriad/And of the best, among them./For an old bitch gone in the teeth./For a botched civilization./Charm, smiling at the good mouth./Quick eyes gone under earth's lid.// For two gross of broken statues./For a few thousand battered books». Scritto nel 1919 e ripubblicato in *Diptych Rome-London*, op. cit., nel 1958, mentre Pound era internato a Saint Elizabeths, con una variazione nel titolo, cfr. A. Walton Litz, p. 10 della sua introduzione: «*Mauberley* was originally subtitled "Life and Contacts", but in the 1958 *Diptych* this was changed to "Contacts and Life", as if Pound wished to indicate clearly that

Del resto, con Pound, un'intera generazione di poeti aveva assistito impotente alla fine di un paesaggio culturale: l'Occidente europeo non sarebbe mai più stato lo stesso, come lamentò Rilke nel 1917: «A che serve aver conosciuto Toledo, il Volga, il deserto, ora che siamo inchiodati a questa irrimediabile dismissione di un mondo, pieni di ricordi divenuti a un tratto inutili»³⁹. Fu il tramonto irreversibile di un'epoca: come scendendo da un'auto, dopo uno strano viaggio nello spazio-tempo, cominciò una nuova era in cui tutto e tutti furono obbligati a nascere o a morire⁴⁰. L'ossessione economica di Pound - del «tawdry cheapness» (*Hugh Selwyn Mauberley*), sopravvissuto alla bellezza⁴¹ - non si può intendere se non

Part One deals with the society which surrounded Hugh Selwyn Mauberley, while Part Two is a tracing of his abortive career».

³⁹Cfr. Donald Prater, *A ringing glass. The life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford, 1986, p. 280: «To what purpose to have known Toledo, the Volga, the desert, only to be pinned down now in the most stringent disavowal of the world, and be full of memories suddenly unusable?» (lettera a Kurt Wolff, 28 Mar. 1917, mia la traduzione italiana).

⁴⁰«Le 31 du mois d'Août 1914/Je partis de Deauville un peu avant minuit/dans la petite auto de Rouveyre//[...]Et quand après avoir passé l'après-midi/Par Fontainebleau/Nous Arrivâmes à Paris/Au moment où l'on affichait la mobilization/Nous comprîmes mon camarade et moi/Que la petite auto nous avait conduits dans une époque/Nouvelle/Et bien qu'étant déjà deux des hommes mûrs/Nous venions cependant de naître», Guillaume Apollinaire, *La petite auto*.

⁴¹*Beauty, (To Kalon)*, intesa eticamente, resterà centrale nella ricerca di Pound, passando attraverso il suo fraintendimento del fascismo mussoliniano (cfr. *Jefferson and/or Mussolini*), fino agli ultimi *Draft & Fragments of Cantos CX-CXVII* e al suo Paradiso. Cfr. Tim Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 102 e segg: ««Like any believer, Pound was troubled by moments of doubt. The most pronounced of these occurs at the end of the book. It is prepared for by a remark of Orage: "Orage admission [was] that Italy was better run or more efficiently run than any other country, but he followed this by a claim that it was just being neatly tied up in a bag for delivery to the international sonzov" (93). Orage's criticism, that Mussolini was just an instrument of international capitalism, was a fairly common one at that time, voiced frequently by communists, for example, in the columns of *New Masses*. That this possibility worried Pound we can see from the close of *Jefferson and/or Mussolini* :

“Towards which I assert again my own firm belief that the Duce will stand not with despots and the lovers of power but with the lovers of

ORDER

to kalon

POSTSCRIPT OR VALEDICTION, on going to press after two years of writing. These things being so, is it to be supposed that Mussolini has regenerated Italy, merely for the sake of reinfesting her with the black death of the capitalist monetary system?" (128)

Neither order nor *to kalon*, the beautiful, is really the issue here, but economics. No other statement could show so clearly just to what extent Pound's belief in fascism was based on his belief that Mussolini would implement the economic scheme Pound envisioned». Si vedano inoltre

risalendo a Gaudier Brzeska, tutt'altro che un pacifista in senso idealista, come Pound scrisse a chiare lettere: «The bombardment of Rheims [sic] was too much for him, his disgust with the boches was too great to let him stay "idle". He got some better guarantee of safe-conduct from his Embassy and went back to his death, though his own genius was worth more than dead buildings»⁴². Alla vigilia di una nuova guerra in Europa, nel 1934, Pound ritornò su Gaudier analizzando nel ricordo dell'amico *mort pour la Patrie* il nuovo ordine globale:

With a hundred fat rich men working overtime to start another war or another six wars for the sake of their personal profit, it is very hard for me to write of Gaudier with the lavender tones of dispassionate reminiscence. The real trouble with war (modern war) is that it gives no one chance to kill the right people. William Hohenzollem [sic] was never in personal danger, the Baron de Wendel, Zaharoff, the brothers Schneider were never in personal danger, nor were the Krupp and Vicker directors. Hence the stink of the shambles. They say the ancient Serbian custom was to send the old men first into battle. I could nominate nearly a full regiment [...]. The significance of Gaudier's sculpture is now granted [...]. In 1916 it wasn't. The work was done from 1912 to 1914 [...] it was done against the whole social system in the sense that it was done against poverty and the lack of materials [...] The white-gleaming intelligence of Gaudier's studio [...] in comparison with the podgy and bulbous expensiveness of Schonbrun, the tawdry, gummy, adhesive costliness of the trappings of the bourgeois

questi versi del canto CXVI. *cf.* EP, *Cantos. op. cit.* p. 1482: «I have brought the great ball of crystal/ who can lift it?/Can you enter the great acorn of light?/But the beauty is not the madness /Tho' my errors and wrecks lie about me./And I am not a demigod/I cannot make it cohere./If love be not in the house there is nothing./The voice of famine unheard./How came beauty against this blackness/Twice beauty under the elms - [...]»

drawing-rooms of the period, had a meaning. And that meaning is now written into history. You can't keep a good man down, you can't keep the beau monde under, and the beau monde is the "world" with the most beautiful mind. (sott. mia)⁴³.

La dialettica guerra-pace come sostengono oggi Hardt e Negri, serve a mantenere un ordine globale sulla base di un concetto di pace universale fuori dalla storia. A tale dialettica, corrisponde, nella scrittura di Pound - ma anche degli altri sopravvissuti «dans une époque/ Nouvelle» (Apollinaire), da Joyce a Svevo a Virginia Woolf - la dialettica silenzio-parola, malattia-salute⁴⁴. Più in generale, oltre che del simbolico *tempus loquendi tempus tacendi* di Pound dopo la II Guerra Mondiale, tale paradosso può essere individuato costitutivo dell'arte moderna nel Novecento⁴⁵.

⁴³Cfr. EP, *Gaudier-Brzeska. A memoir*, op. cit. p. 54.

⁴³*Ibid.*, cfr. EP, *Gaudier: a postscript 1934* («Esquire», NY, 1934), pp. 140-5.

⁴⁴Come nelle ultime pagine del romanzo di Italo Svevo *La coscienza di Svevo*, salute e malattia trovano nella metafora della guerra un proprio assurdo equilibrio. Il personaggio di Svevo, Zeno Cosini, ritrova la propria salute grazie allo scoppio della I Guerra Mondiale, per lui tutto sommato, come per molti, un gran affare. Cfr. Guido Guglielmi, *La vita originale di Zeno*, in *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 51 e segg.: «Nel padre, nell'Olivi, in Augusta la salute (l'interesse dell'io) è vissuta come paradosso. Non è più la malattia una deviazione della salute; è la salute un aspetto pragmatico - una modificazione locale - della malattia (in senso semantico). E si capisce allora come essa possa diventare "grande salute", cioè stato di esaltazione tanto fisica che metafisica, non solo convinzione, ma anche conoscenza. [...] La prova per assurdo rivela la sua verità. Il mondo si purifica (raggiunge la sua salute) attraverso la sua distruzione. Riassumiamo le tappe del ragionamento. Si comincia con l'affermare la vita (malata) e con il negare la salute; e si finisce con l'affermare la salute e con il negare la vita. Un'ipotesi irreali si trasforma in un'ipotesi reale - ed altamente probabile - e il momento dialettico è dato dalla storia dell'uomo. L'imperativo della salute è irreali o diventa reale nel momento in cui è il mondo a farsi irreali». Si veda inoltre Robert S. Dombroski, *Properties of writing: ideologicql discourse in modern Italian fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, cfr. Cap. V, *Italo Svevo. Contradiction and the Borders of Modernism*, pp. 97-100,

⁴⁵cfr: Derrida, *La pharmacie de Platon*, «Tel Quel», n. 32 e 33, 1968, poi in *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 77-213. Cfr. inoltre Jacques Lacan: «The subject sustains itself through discourse and grow strong in the act of writing», citato in Welle John P., *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco*, Biblioteca di cultura, Roma, Bulzoni, 1987, p. 108.

Ritornando ai temi dell'intervista di Pasolini a Pound, va rilevato che essa non fornisce informazioni chiare, come quella concessa a Donald Hall nel 1962⁴⁶. In tal senso è un documento deludente: si tratta più propriamente di un evento, un incontro - filmato e registrato - tra i due poeti, unico e prezioso sia per l'ermeneutica pasoliniana che per quella poundiana. In un punto Pound diventa un po' più loquace e più chiaro: nel ribadire la propria totale estraneità al mondo a lui contemporaneo e alle sue avanguardie, nonché la propria critica radicale al tipo di industrializzazione e modernizzazione in atto in quegli anni in Italia, il cosiddetto *boom* economico degli anni '60. Ecco che allora quest'incontro assume un'importanza decisiva e accomuna i nomi di Pound e Pasolini non in termini di antimoderno, ma di difesa del moderno, in una corrispondenza ideale tra passato, presente e futuro, che ha al suo centro un rapporto etico di armonia tra uomo e natura. In questo senso i valori dell'etica confuciana adottati da Pound vengono a corrispondere con quelli delle società legate alla terra e ai cicli naturali fatti propri da Pasolini⁴⁷, contro i rischi futuri di livellamento e appiattimento socio-culturale, all'interno di quello che sarebbe stato definito postmoderno⁴⁸. E' interessante notare

⁴⁶Cfr. «The Paris Review», n. 28, London, Summer-Fall 1962.

⁴⁷ Si veda in proposito Ronsisvalle, *op. cit.*, p 170: «Ancora un'assonanza: l'eccitazione tutta poundiana per la Cina, i suoi caratteri, I segni, un "sinologismo" che andava indietro sino alle dinastie più remote; e l'attrazione da parte di Pasolini per la Cina contemporanea, la sterminata massa contadina che i Capi della Lunga Marcia, l'agonizzante Mao in testa (ma ancora eravamo in piena rivoluzione culturale e la Banda dei Quattro era tutta da rivelarsi) assorbiva senza dolore alla visione marxista del mondo. Due Cine dissimili quanto si vuole: ma Confucio e l'aspirazione a sincronizzarsi con il respiro del cosmo che incidono e si innestano in ambedue».

⁴⁸In proposito, anche se da un altro punto di vista, è interessante considerare la posizione critica nei confronti del concetto di postmoderno espressa da Antonio Negri nel corso di un documentario realizzato da Maurizio Lazzarato e intitolato *Retour vers le futur*, cfr. Toni Negri, *Exil*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998, p. 30: «[...] Voilà! Le grand passage que nous sommes en train d'effectuer en entrant dans le post-moderne, et qui consiste à considérer le biopolitique productif comme quelque chose dans lequel la symbiose et la confusion entre les éléments vitaux et économiques, les éléments institutionnels et administratifs, la construction du public, peut être conçue seulement comme production de subjectivité. Nous sommes pratiquement en train de retourner les choses par rapport à la théorie post-moderne. Lorsque tu prends les producteurs du concept de post-moderne, les Lyotard, Baudrillard, etc., tu comprends qu'ils ont pris le cadre biopolitique et l'ont vidé de toutes ses dimensions productives, et quand je dis productives, je veux dire activité subjective de production. Ils l'ont vidé et ils ont obtenu cet horizon lisse sur lequel

che, relativamente all'industrializzazione italiana, Pound sembra dare una lezione a Pasolini: lui che del moderno era stato un paladino non condivide il collegamento fatto da Pasolini tra industrializzazione e progresso culturale in Italia⁴⁹. Ora, la distinzione tra «sviluppo» e «progresso» sarà uno dei cavalli di battaglia degli *Scritti corsari* ed è interessante trovare in quest'intervista a Pound - immediatamente antecedente il movimento studentesco del '68 - un referente preciso sulla società italiana di quegli anni:

P.P.P. - [...] Che cosa le è piaciuto in Italia quando è arrivato? E' stato il paesaggio italiano a piacerle, o gli italiani?

E.P. - Quel vecchio paesaggio è tanto rovinato da queste strade, dove si cambia la terra per l'asfalto.

P.P.P. - L'Italia in cui lei è arrivato era un'Italia ancora preindustriale, agricola, artigianale. Adesso è una nazione in gran parte industrializzata, quindi produce fenomeni letterari analoghi a quelli che produceva l'America o l'Inghilterra in quel periodo, in quegli anni. In questo momento l'Italia fa parte di queste nazioni industrializzate, quindi culturalmente avanzate, e sta esprimendo un nuovo tipo di letteratura che è tipico delle nazioni fortemente borghesi industrializzate. C'è in Italia, quindi, una specie di movimento

tout circule en termes complètement insensés, si ce n'est le fait qu'un ordre transcende l'insanité des mouvements sociaux et de la vie sociale». Tali riflessioni sono approfondite in Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, op. cit.

⁴⁹ Chiarissima la sua posizione in proposito negli scritti pubblicati in EP, *Machine Art & Other Writings. The lost Thought of the Italian Years*, a cura e con un'introduzione di Maria Luisa Ardizzone, Duke University Press, 1996. Per Pound progresso e tecnologia sono strettamente connessi all'estetica e alla possibilità di produrre un nuovo criterio di bellezza e di ordine nelle società moderne. Questo ancora una volta in opposizione al dilagare del *tawdry cheapness*, alla svendita universale delle diverse culture, nel rispetto dei vari cronotopi sociali e sulla base del concetto fondamentale di *armonia*: Si veda in particolare il saggio *Machine Art*, *ibid.*, pp. 57-83, *cfr.* p. 69 «**The form.** [...] we find a thing beautiful in proportion to its aptitude to a function. I suspect that the better a machine becomes AS A MACHINE, the better it will be to look at» e p. 79: «**Faith.** *Modern man can live and should live in his cities and machine shops with the same kind of swing and exuberance that the savage is supposed to have in his forest* ».

avanguardistico, in cui si fa spesso il suo nome. Lei riconosce la paternità di certi movimenti avanguardistici che si hanno adesso in Italia, o no?

E.P. - Lei dice nazioni industrializzate, e quindi culturalmente avanzate. E' questo quindi che non mi va. E' difficile per me rispondere a questa sua domanda, poiché non è solamente nell'Italia industrializzata che sono enormemente aumentati questi, come dice bene lei, "prodotti neo-avanguardistici", ma in tutto il mondo, ed è impossibile per me tenermi aggiornato e al corrente ... stavo per dire a galla.

P.P.P. - Ma lei ha piacere che il suo nome venga fatto in questi prodotti neo-avanguardistici italiani, oppure è una cosa che lei non ama?

E.P. - Se la sua tesi del vecchio esule in fondo al pozzo buio rimasticando la sua vita passata è esatta - a me non sembra, ma può darsi abbia ragione lei - non sarei in una posizione che mi consentirebbe di vedere chiaro in quel che accade fuori, nella luce al neon del neo-mondo dei neo-avanguardisti, che spero capiranno e comprenderanno chi non può vederli.

Gli ultimi temi toccati nell' intervista sono la pittura e la musica in rapporto ai *Cantos*. Dopo aver precisato le sue preferenze per i pittori del '400 italiano e, tra i suoi contemporanei, per Léger, Pound precisa che nella sua poesia il rapporto fondamentale è con musica e scultura⁵⁰. Il concetto di citazione come tema musicale nei *Cantos* - «Sono fatte a casaccio, dicono, ma non è così: E' musica, temi musicali, che si ritrovano» - ritorna e si precisa, dal momento che nel secondo dei *Pisan Cantos* la citazione viene a coincidere con il tema musicale: il canto LXXV

⁵⁰ cfr. testo dell'intervista: «Io ho scritto un giorno, al margine di una lettera al pittore Wyndham Lewis "mi interesse molto poco ai pittori". Un critico infatti ha scritto di me: "Pound sceglie la musica e la scultura per paragonarle alla poesia, e non ha mai dimostrato interesse speciale per la pittura"».

include uno spartito musicale del XVI secolo, il *Canto degli uccelli* di Janequin⁵¹. In conclusione Pasolini legge un lungo passaggio, dalla fine del LXXXI Canto, in cui i concetti fondamentali dei *Pisan Cantos* vengono ribaditi e la svolta avvenuta nella poesia e nella sensibilità di Pound dopo la Seconda Guerra Mondiale testimoniata:

Quello che veramente ami non ti sarà strappato,/quello che veramente ami è
la tua vera eredità,/il mondo a chi appartiene, a me, a loro,/ o a nessuno.
[...] / strappa da te la vanità, non fu l'uomo/che creò il coraggio, o l'ordine,
o la grazia,/strappa da te la vanità, ti dico, strappala/cerca nel verde mondo
quale luogo possa essere il tuo, [...] / "Dominati e gli altri ti
sopporteranno"/strappa da te la vanità/sei un cane bastonato sotto la
grandine/una pica rigonfia in uno spasmo di sole/metà nero e metà bianco/e
distingui un'ala da una coda/strappa da te la vanità/ come sono meschini i

⁵¹ Pound precisa: «Questo canto degli uccelli è di Janequin, scritto per coro. Francesco da Milano lo trascrisse per liuto e Gerhart lo trascrisse per violino». Sull'importanza della metafora del canto degli uccelli in rapporto alla poesia e alle letterature romanze in particolare, cfr. Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris, 1986, p. 8-9: «La langue neuve de l'amour parla, en langue romane. Il y avait le 'latin' des oiseaux, et la voix de la poésie qui se fait entendre, par Guillaume IX, a son propre latin, l'oc, le provençal, l'occitain, comme on voudra. Une manière neuve d'être dans la poésie, qui n'est pas celle de la *Chanson de Roland*, nait alors en langue provençale [...]. Le chant des troubadours, et il se chantait à l'air, en la saison douce ou chaude, dans des lieux ouverts, dans les décors naturels, était un chant qui concurrençait les oiseaux. Il s'élevait entre leurs voix, qui toutes chantent, pour eux, de la seule raison de chanter, de la première, l'amour». Interessante inoltre un confronto tra le teorie di Pound e le riflessioni di Wittgenstein su temi musicali logica e scienza, cfr. L. Wittgenstein, *Quaderni. 1914-16*, in *Id., Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni*, Torino, Einaudi 1995, pp. 176-192: «I temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica [...] la melodia è una specie di tautologia, è conclusa e compiuta in sé: basta a se stessa [...] La proposizione non è un miscuglio di parole [...] Nè la melodia è un miscuglio di suoni, come crede chi non ha orecchio [...] Ma è il linguaggio l'unico linguaggio? Perché non vi dev'essere un modo d'espressione con il quale io possa parlare sopra il linguaggio, così che questo mi possa apparire in coordinazione con qualcos'altro? Supponiamo che la musica fosse quel modo d'espressione: allora è ad ogni modo caratteristico della scienza che non v'occorrano temi musicali». Per Pound l'identità era invece proprio tra poesia e scienza, in opposizione alla logica occidentale e alla logica grammaticale in modo particolare, secondo le teorie di Fenollosa, cfr. Ernest Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, *op. cit.*

**tuoi rancori/nutriti di falsità/Strappa da te la vanità/avido di distruggere,
 avaro di carità./strappa da te la vanità/ti dico, strappala! Ma avere fatto in
 luogo di non avere fatto/questa non è vanità. /Avere con discrezione bussato
 perchè un Blunt ti aprisse./aver raccolto dal vento una tradizione viva,/ o
 d'un bell'occhio antico la fiamma inviolata./questa non è vanità/perché qui
 l'errore è in ciò che non si è fatto/nella diffidenza che fece esitare» [...]»⁵².**

⁵²*Cfr. Canto LXXXI* : «What thou lov'st well shall not be rest from thee/ What thou lov'st well is thy true heritage/Whose world, or mine or theirs/or is it of none?/First came the seen, then thus the palpable/ Elysium, though it were in the halls of hell./What thou lovest well is thy thy true heritage/ Pull down thy vanity, it is not man/Made courage, or made order, or made grace./Pull down thy vanity, I say pull down./Learn of the green world what can be thy place/ In scaled invention of true artistry./Pull down thy vanity/ Paquin pull down!/The green casque has out done your elegance./"Master thyself, then others shall thee beare"/Pull down thy vanity/Thou art a beaten dog beneath the hail./ A swollen magpie in a fiftul sun./Half black half white/Nor knowst'ou wing from tail/Pull down thy vanity/How mean thy hates/Fostered in falsity./Pull down thy vanity./Rathe to destroy, niggard in charity./Pull down thy vanity./I say pull down. But to have done instead of not doing/this is not vanity/To have, with decency, knocked/That a Blunt should open/To have gathered from the air a live tradition/or from a fine old eye the unconquered flame/This is not vanity./Here error is all in the not done./all in the diffidence that faltered[...]».

II. L'incontro di Pound con Allen Ginsberg

L'incontro con Allen Ginsberg, il 28 ottobre 1967, è interessante quanto quello con Pasolini, e va preso in considerazione⁵³, in primo luogo perchè – come abbiamo visto -Pound parlava ormai pochissimo. Attraverso un'afasia⁵⁴ reale e insieme simbolica del ruolo del poeta nella società, unita al senso di una disfatta⁵⁵, alla fine della sua vita Ezra Pound si trova ad incarnare *malgré lui* il ruolo del poeta per eccellenza novecentesco, icona per le avanguardie poetiche degli anni '60-'70. Nonostante i suoi peggiori errori, *in primis* l'antisemitismo, egli rimane – per Pasolini come per Ginsberg – un poeta libertario e pacifista. «Mistake» non è eticamente una parola che posso accettare e rimando al libro di Robert Casillo per una approfondita analisi dell'antisemitismo poundiano⁵⁶. Quello che mi interessa è

⁵³Cfr. Michael Reck, *A Conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, op. cit.

⁵⁴«But that afternoon of October 28, 1967, two days before Pound's eighty-second birthday, was, Ginsberg told me, the only occasion on which the Master spoke more than a few words. Ezra Pound's silence is by now pretty well known. The father of modern English poetry is now, in many ways, "a man on whom the sun has set". The imprisonment in a lunatic asylum for thirteen years after World War II had touched him little. He came out the same ebullient personality, dead set in his conviction that usury caused the world's ills, especially war and poverty. [...] Since about 1960, however, Ezra Pound is a changed person. He talks very little, is often depressed, and declares that his own writing is worthless», *ibid.*

⁵⁵Nella conversazione con Ginsberg, Pound afferma: «My writing. Stupid and ignorant all the way through. Stupid and ignorant». *ibid.*, p. 149.

⁵⁶Robert Casillo, *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1988. Sull'incontro con Ginsberg, Casillo scrive, *cfr.* p. 4: «Pound passed through four stages of anti-Semitism, followed by a late and famous recantation. According to Pound in a 1967 interview with Allen Ginsberg, his "worst mistake" had been the "suburban prejudice" of anti-semitism [...]. It must, therefore, be emphasized that, however painful and sincere his recantation, the adjective "suburban" euphemistically describes Pound's anti-Semitism as a whole. The enormity of Pound's hostility to the Jews can hardly be characterized as a mere "mistake"». Si vedano inoltre, C. David Heymann, *Ezra Pound: The Last Rower*, The Viking Press, 1976; Niccolò Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Bulzoni, 1976; Tim Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, 1991; Wendy Stallard Flory, *The American Ezra Pound*, New Haven, Yale University Press, 1988; *Id. The American roots of Ezra Pound*, Garland Publishing Inc., New York & London, 1985; *Id. Ezra Pound. the Tragic Years, 1925-1972*, The Pennsylvania State University Press, 1994, sul ritorno di Pound in Italia nel 1958, dopo l'internamento a Saint Elizabeths, *cfr.* fig. 3, p. 320: «On July 9, as the *Cristoforo Colombo* arrives in Naples, Pound foolishly gives the fascist salute on the upper deck. (Wide World Photos)»; Marcello Simonetta, *Letteratura e propaganda. Pound poeta del regime*, in «Nuovi Argomenti», Roma, (aprile-giugno 1997): 47-59.

però in primo luogo il ruolo di Pound in quanto maestro per più una generazione di poeti, in Europa e negli Stati Uniti. In tal senso, l'incontro con l'ebreo buddista Ginsberg ha un suo valore, è parola contro silenzio di parola, se è vero che Pound disse: «*My worst mistake was that stupid, suburban prejudice of anti-Semitism*»⁵⁷. Come, poeticamente e simbolicamente, hanno un valore liberatorio le parole del mistico Ginsberg:

You have shown us the way [...]. The more I read your poetry, the more I am convinced it is the best of its time. And your economics are *right*. We see it more and more in Vietnam. You showed us who's making a profit out of war. And as humours - using the word in the ancient sense, as a state of mind - the irritation against Taoists Buddhists, and Jews fit into their place as a part of *The Cantos*, despite your intentions, as the theater, the record, of flux of consciousness [...]. Anti-Semitism is your fuck-up, like not liking Buddhists, but it's part of the model and the great accomplishment was to make a working model of your mind. Nobody cares if it's Ezra Pound's mind but it's a mind like everybody's mind [...].

e ancor di più il suo bacio e la sua benedizione, offerta e richiesta al vecchio, silenzioso Maestro⁵⁸. Intendo chiarire che il mio giudizio sul Novecento di Pound non vuole assolutamente prescindere dal coinvolgimento diretto e volontario di Pound con il fascismo mussoliniano e da versi di questo tipo: «and the only people

⁵⁷In M. Reck, *A Conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, cit.

⁵⁸*Ibid.*: «what I came here for was to give you my blessing - despite your disillusion ... unless you want to be a Messiah. And you'll have to be a Buddhist to be that. But I'm a Buddhist Jew whose perceptions have been strengthened by the series of practical exact language models scattered through *The Cantos* like stepping stones, because whatever your intentions, their practical effect has been to clarify my perceptions. Do you accept my blessing?» (*sott. mia*).

who did anything of any interest where H., M.»⁵⁹, in cui le iniziali stanno per Hitler e Mussolini. Essi furono scritti da Pound, convinto di quello che scriveva. Detto questo, la mia prospettiva critica vuole assumere le parole di Ginsberg come guida: «Nobody cares if it's Ezra Pound's mind but it's a mind like everybody's mind». La grandiosità dell'operazione poundiana, attraverso l'applicazione del metodo ideogrammatico⁶⁰ consiste appunto in questo riprodurre in poesia e in linguaggio la complessità dell'attività mentale umana, fuori dalle briglie artificiali della logica e dentro la concretezza del metodo scientifico, secondo queste parole di Fenollosa, che Pound ha condiviso e applicato metodologicamente nei suoi *Cantos* :

In diction and in grammatical form science is utterly opposed to logic.

Primitive men who created language agreed with science and not with logic.

Logic has abused the language which they left to mercy. Poetry agrees with science and not with logic (*sott. mia*)⁶¹.

Quanto ai giudizi, la critica letteraria si occupa di testi e non di biografie. Certo è che il vecchio Pound non può non trovarmi simpatetica davanti alla sua vicenda umana. Il Maestro incontrato da Pasolini e Ginsberg nel '67 era d'altro canto un uomo nuovo, come Ginsberg fece notare a Michael Reck⁶². Il nuovo *old Ez* lasciò un segno profondo nel poeta *beat*, che dopo averlo incontrato a Venezia si recò a

⁵⁹*The Pisan Cantos*, LXXXIV, p. 858.

⁶⁰ Vedi nota 25, nel presente capitolo.

⁶¹*Cfr.* E. Fenollosa, *op. cit.*, p. 28. Negli stessi anni, Joyce stava cercando di compiere la stessa operazione con il suo *Ulysses*, *cfr. Pound/Joyce. The letters of Ezra Pound to James Joyce op. cit.*, p. 214: «[1923] Pound was following the same track by himself trying in *The Cantos* to turn the great doers and civiliziers into great talkers; like Joyce he was interested less in psychoanalysis or interior decoration than in what "seeing, thinking, saying" did, does and can do to the mind that chooses values and make civilizations».

⁶²«Those of us who loved the old Ezra Pound, for all his faults, are not happy to see him so negative about his past life and works. But history, as Ginsberg observed to me in another context, makes itself. The new Ezra Pound has - in oversupply - those qualities which the old Ezra rather lacked: humility and modesty» in M. Reck, *op. cit.*, p. 1-48.

Verona, dove visitò la basilica di San Zeno Maggiore. La cartolina che inviò a Pound è timbrata Vicenza e datata 11 novembre 1967. Si tratta di una fotografia in bianco e nero di un dettaglio del portale di bronzo, dell'XI secolo: *San Zeno riceve la corona della riconoscenza*. La poesia dei *Pisan Cantos* con le sue visioni dell'Italia e del suo *paesaggio culturale*, restituite nel linguaggio preciso della poesia-scienza, fu per Ginsberg la chiave d'accesso *via* Pound a una nuova comprensione del reale. Il canto LXXVIII con i suoi riferimenti ai dettagli delle colonne medievali, firmate dagli operai-artisti, come pezzi unici⁶³, indica un modo di distinguere la bellezza e la rappresenta nella precisione del linguaggio. Gli Scrive Ginsberg: «Your language presented them precisely enough for me to seek out there places in the universe and see what I was seeing – because you saw what you saw. “Stone loop” just fine – custode named it OPHITIC»⁶⁴.

Per essere *questo* poeta, Allen Ginsberg gli fu profondamente riconoscente: «I see what I see, etc...., better for your lonely decades of work, thought & language»⁶⁵. Riconoscenza che non può non essere stata reciproca dal momento che la visita di Ginsberg e questa cartolina ricollegano idealmente il vecchio Pound alla sua parte migliore, di *New Yorker* e cittadino del mondo. Pensando alla bellezza della sua città ideale e alle potenzialità culturali degli Stati Uniti, egli aveva scritto nel lontano 1912:

I was discussing the conditions of our architecture with a man who was what is I suppose our 'Prix de Rome'; [...]. And he and I were examining

⁶³ Questi i versi del canto LXXVIII a cui Ginsberg si riferisce, *cf.* EP, *Cantos, op. cit.*, p. 942: «So he said, looking at the signed columns in San Zeno/"how the hell can we get any architecture/when we order columns by the gross?"/red marble with a stone loop cast round it, four shafts [...].».

⁶⁴ YCALL MSS53, box 7, folder 165, Beinecke Library, Yale University.

⁶⁵ *Ibid.*

Italy. In 'San Zeno' at Verona, one finds columns with the artisan's signature at the base. Thus: '*Me fecit*'. That is what we have not and can not have where columns are ordered by the gross. And this is a matter of 'industrial conditions'. The perfect work is not yet. Nevertheless America is the only place where contemporary architecture may be held to be of any great interest. That art at least is alive⁶⁶



Figura I: San Zeno riceve la corona della riconoscenza. Cartolina inviata a Ezra Pound da Allen Ginsberg YCALL MSS53, box 7, folder 165, Beinecke Library, Yale University

⁶⁶EP, *Patria mia* (1912), cito da EP, *Selected prose 1909-1965*. New Directions 1973, p. 107. Pound si riferisce qui e nei versi citati da Ginsberg dal canto LXXVIII a una sua visita a Verona, nel 1911, insieme al fratello di W. Carlos Williams.

La lettera di Pasolini a Ginsberg

Poco prima dell'intervista, in una lettera a Ginsberg datata 18 ottobre 1967, Pasolini affiancò il nome di Pound a quelli di Wagner e Nietzsche, nel contesto di un discorso relativo al «linguaggio ufficiale della protesta». Nella prima parte della lettera Pasolini aveva messo a confronto la borghesia americana e quella italiana in questi termini:

Caro, angelico Ginsberg, ieri sera ti ho sentito dire tutto quello che ti veniva in mente su New York e San Francisco, coi loro fiori. Io ti ho detto qualcosa dell'Italia (fiori solo dai fiorai). La tua borghesia è una borghesia di PAZZI, la mia una borghesia di IDIOTI. Tu ti rivolti contro la PAZZIA con la PAZZIA (dando fiori ai poliziotti): ma come rivoltarsi contro l'IDIOZIA?⁶⁷

Il problema per Pasolini - e lo dimostrò in occasione degli scontri tra studenti romani e polizia a Valle Giulia nel maggio '68⁶⁸ - era un problema di metodo e linguaggio. Scrisse in proposito a Ginsberg:

[...] Tutti gli uomini della *tua* America sono costretti , per esprimersi, ad essere degli inventori di parole! Noi qui invece (anche quelli che hanno adesso sedici anni) abbiamo già il nostro linguaggio rivoluzionario bell'e

⁶⁷*Ibid.*, p. 631. Il testo pubblicato da Naldini nell'epistolario di Pasolini, fu fornito da Lawrence Ferlinghetti a Laura Betti: si tratta di una trascrizione della lettera di Pasolini in tre fogli dattiloscritti (di cui il terzo risulta illeggibile) approntata per la traduzione in inglese. Tradotta dallo stesso Ginsberg e da Annette Galvano, essa fu pubblicata sulla rivista «Lumen/Avenue» di New York, voll. n. I, 1979.

⁶⁸*cfr.* PPP. *Il PCI ai giovani! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1968, poi (con varianti) in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

pronto, con dentro la sua morale. [...] Chi ha fornito a noi - anziani e ragazzi - il linguaggio della protesta? il marxismo, la cui unica vena poetica è il ricordo della Resistenza che si rinnova al pensiero del Vietnam e della Bolivia. E perché mi lamento di questo linguaggio ufficiale della protesta che la classe operaia attraverso i suoi ideologi (borghesi) mi fornisce? Perché è un linguaggio che non prescinde mai dall'idea del potere, ed è quindi sempre pratica e razionale. Ma la Pratica e la Ragione non sono le stesse divinità che hanno reso PAZZI e IDIOTI i nostri padri borghesi? Povero Wagner e povero Nietzsche! Hanno preso tutta loro la colpa. E non parliamo poi di Pound!⁶⁹ (sott. mia)

Qui il testo dattiloscritto in italiano diventa illeggibile per il deterioramento della dattilografia e la lettera, nell'epistolario postumo curato da Nico Naldini continua nella traduzione inglese, dello stesso Ginsberg, scritta in collaborazione con Annette Galvano:

And let's not speak of Pound! He was for me a guilt ... a function ... the function given them [to Wagner, Nietzsche and Pound] by the society of father-madmen and idiots, cultivators of practicality and reason - to retain power, to destroy themselves? Nothing gives a sense, a feeling, of guilt more profound and incurable than retaining power. It is incredible then if those who hold power want to die? And therefore everyone - from the divine Rimbaud to melting Kavafy, from the sublime Machado to the tender Apollinaire - all poets who have struggled against the world of pragmatism and reason, have done nothing else but prepare the ground, like prophets for the god War whom society invokes: a God exterminator, Hitler an erce

⁶⁹Ibid. , pp. 631-632.

from a comic film ... When in America - where your poets are invoking a second Hitler who may accomplish that which did not succeed the first time: the suicide of the world - if non-violence is a weapon for the conquest of power, it will be far worse the second time. But, at the same time, to renounce, in that same stupendous mysticism of the New Left, to renounce, beside Holy Violence, also the idea of the conquest of power on the part of the just, signifies leaving power in the hands of the fascists who always and everywhere hold it. If these are the questions, I wouldn't know how to answer. And you? I kiss you affectionately on your thick beard, yours
 PPP. (*sott. mia*)

Non è molto facile capire cosa Pasolini intendesse per «funzione» Pound e l'unica cosa chiara in questa lettera è che la riflessione in essa prodotta è ancora ad uno stadio embrionale. Pasolini si limita ad alcune considerazioni di carattere superficiale. Insomma si tratta di un discorso che continua la chiacchierata della sera prima con Ginsberg e dell'oralità mantiene tutti i caratteri: improvvisazione e immediatezza. Quello che comunque da questa testimonianza risulta determinante ai fini della presente ricerca è che il nome di Pound, con tutto quello che comporta nell'immaginario di un intellettuale occidentale del dopoguerra, non era per Pasolini liquidabile tanto facilmente, né una questione riducibile all' amare o non amare Pound. Soprattutto nella fase in cui egli si apprestava a divenire lo scrittore corsaro, dai primi anni '70 fino ai giorni estremi dell'*Abiura dalla Trilogia della vita* (1975) e *Salò*, Pound fu per Pasolini un autore su cui tornare e ritornare a riflettere. Egli lo dimostrò nell'attenzione dedicatagli nella prima metà degli anni '70, attraverso una serie di recensioni pubblicate nel volume postumo *Descrizioni di descrizioni*⁷⁰. Gli opuscoli "economici" di Pound (*Oro e lavoro, L'America, Roosevelt e le cause della*

guerra presente, L'introduzione alla natura economica degli U.S.A.) erano stati ripubblicati da Scheiwiller nel 1973 e avevano dato a Pasolini la possibilità di approfondire il suo giudizio sul poeta americano. Scrisse in proposito:

Il fatto che l'italiano fosse una lingua straniera per Pound dà a questi opuscoli [...] una continua sfasatura, una imprecisione espressiva che lo rendono involontariamente affascinante. Involontariamente? Pound non sarebbe stato quel mostro linguistico che è stato, se non si fosse reso conto di questo uso dell'italiano come citazione puristica e corretta, fatto col vezzo supremamente elegante di chi sfrutta la propria ignoranza e compita come in un "raptus" una lingua inesistente fatta solo per parlare (non importa di che). L'amore di Pound per il momento puramente fatico della lingua (cioè per la sua funzione di chiacchiera) è uno dei fenomeni più grandiosi della letteratura moderna. Il sospetto che sia dovuto a una pazzia *clinica* non ne diminuisce assolutamente il valore.⁷¹

Questo punto di vista strettamente linguistico caratterizzò il giudizio pasoliniano su Pound in generale - «Pound chiacchiera nel cosmo»⁷² - in modo particolare relativamente ai *Cantos*. Queste pagine degli anni '70 segnalano un maturato interesse per il poeta americano e una maggiore conoscenza della sua opera, che culminerà, come vedremo nel prossimo capitolo, nelle citazioni utilizzate da Pasolini nell'ultima sua produzione poetica e in *Salò*, suo ultimo film.

⁷⁰Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit..

⁷¹*Ibid.*, pp. 76-77.

⁷²*Ibid.*, p. 296.

Capitolo II

Per un'interpretazione de *La Nuova Gioventù* di Pier Paolo Pasolini: Pound come simbolo e funzione nella sezione «*Tetro entusiasmo*».

"But how do we speak about the poetry of Mayakovsky, now that what prevails is not the rhythm but the poet's death?" (Jakobson)

[...] Murder, death, and unchanging society represent precisely the inability to hear and understand the signifier as such – as ciphering, as rhythm, as a presence that precedes the signification of object or emotion. The poet is put to death because he wants to turn rhythm into a dominant element; because he wants to make language perceive what it doesn't want to say, provide it with its matter independently of the sign, and free it from denotation. For it is this eminently *parodic gesture* that changes the system (Kristeva)¹.

The poet is put to death. Ma Pasolini no, non è Mayakovsky, nè Lorca. E aveva visto bene Sciascia, aprendo "Con Pasolini. Per Pasolini" *L'affaire Moro*: gli anni '70 italiani trovano nei cadaveri di Moro e Pasolini due icone difficili da dimenticare². Come parlare allora della poesia di Pasolini oggi che a prevalere non è il ritmo del poeta, ma ancora la sua morte? Si cercherà di farlo nell'unico modo possibile, da *viaggiatrice impertinente*³. Pasolini ha

¹R. Jakobson, *The Generation that Wasted its Poets*, citato in Julia Kristeva, *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 23-35, p. 31 (già in Julia Kristeva, *L'Éthique de la linguistique*, *Critique* XXX, 322, March 1974, pp. 206-216). Kristeva cita Jakobson dai suoi corsi ad Harvard, cfr. R. Jakobson, *Smert' Vladimira Majakovskoga* (Berlino, 1931) poi in *Id., Selected Writings*, La Hague, Mouton, 1971.

²L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 12: "Con Pasolini. Per Pasolini. Pasolini ormai fuori del tempo ma non ancora, in questo terribile paese che l'Italia è diventato, mutato in se stesso [...]". Si veda inoltre A. Sofri, *L'ombra di Moro*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 148: "Non posso fare a meno di ricordare che le fotografie dei cadaveri martoriati di Pasolini e di Moro apparvero in concorrenza su settimanali prestigiosi, carpite a un tavolo di obitorio. Nessun pretesto d'informazione motivava la pubblicazione. Era l'orrore allo stato puro. Non era spietatezza, che ha pur sempre un suo fine: era l'assenza della pietà. Si perde la pietà come si può restare senza un organo, in un incidente di viaggio o per un'operazione".

³*Impertinent traveler*, cfr. J. Kristeva, *op. cit.* p. 32: "Today, the analyst boasts of his ability to hear 'pure signifiers'. Can he hear them in what is known as 'private life'? There is good

vissuto fino in fondo la metonimia OPERA-AUTORE, POETA-POESIA. Ed è nell'ambito di questa metonimia che cercherò di avventurarmi, partendo inevitabilmente dall'epilogo, dal suo *futuro anteriore* poetico⁴. Sulla morte individuale Pasolini si era espresso in questi termini:

E' dunque assolutamente necessario morire, perchè, finchè siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita : ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (nell'ambito appunto di una Semiologia Generale). Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci⁵.

In questo capitolo si intende argomentare che, nella "Semiologia Generale" che il *CORPUS* poetico pasoliniano (cinema incluso) descrive, prevale quello

reason to believe that these 'wasted poets' are alone in meeting the challenge. Whoever understands them cannot 'practice linguistics' without passing through whole geographic and discursive continents as an impertinent traveler, a 'faun in the house' " [faune au logis = phonologie], (sott.mia).

⁴ *Ibid.* "[...] poetic language's future anterior is an impossible, 'aristocratic' and 'elitist' demand, it is nonetheless the only signifying strategy allowing the speaking animal to shift the limits of its inclosure".

⁵ *Cfr.* Pier Paolo Pasolini (PPP), *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 245.

che Kristeva definisce gesto “eminently parodic”. Tale gesto mette al centro del proprio linguaggio, della propria esperienza e ricerca, “the signifier as such”, per usare ancora i termini di Kristeva. Pasolini ha incarnato e rappresentato in tal senso l’Italia post-fascista, in termini di rivolta spettacolare, del CORPO e della LINGUA.

Verrà considerato da un punto di vista diacronico l’ultimo periodo dell’opera pasoliniana, con particolare attenzione a *La nuova gioventù*, testo pubblicato nel 1975, che si riallaccia al periodo friulano degli anni ’40. L’ultima sua sezione, *Tetro entusiasmo (poesie italo-friulane 1973-1975)*, verrà isolata e messa in relazione – come invita a fare Pasolini – con gli *Scritti corsari*. E’ proprio a partire da *Tetro entusiasmo* che Pasolini riconsidera, nella prima metà degli anni ’70, la possibilità di riutilizzare il dialetto friulano⁶. Sarà analizzato in modo particolare il congedo, *Saluto e augurio*, nelle sue diverse versioni: italo-friulana ne *La nuova gioventù*⁷; italiana nella tragedia *Bestia da stile*⁸ e in *Volgar’eloquio*⁹; quest’ultima versione è intessuta di citazioni

⁶ Cfr. Intervista a PPP di Lorenzo Mondo (Torino, gennaio 1975), cit. in N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 387-8: «- Pasolini ha già pronto un libro in cui appariranno riscritte, con innesto di temi contemporanei, le poesie di *La meglio gioventù* : un’altra sezione del libro «Tetri entusiasmi» [sic], tutta nuova, è fatta di poesie politiche metà in friulano, metà in italiano. Che cosa significa questo ritorno alla Casarsa dell’adolescenza? – [PPP] Riscoprii il friulano scrivendo, quasi su ordinazione, la poesia per gli studenti greci comparsa sulla Stampa del dicembre 1973. Il ricorso al dialetto mi venne istintivo. Forse influirono occasionali motivi giornalistici, le voci di recessione suscitarono anche in me l’idea di un ritorno. – Ma questo radicamento nel dialetto non rischia di prestarsi a suggestioni “reazionarie”? – [PPP] Dipende. Nel 1943 «Primato» non pubblicò la recensione di Contini ai mie versi friulani perchè allora il dialetto appariva rivoluzionario. A Bologna, dove studiavo, sentii rovesciarsi sopra di me una specie di minaccia, quando si seppe che scrivevo poesie in dialetto. Oggi il dialetto è un mezzo per opporsi all’acculturazione. Sarà, come sempre, una battaglia perduta» (sott. mia).

⁷ NG, pp. 255-259.

⁸ PPP, *Bestia da stile*, Appendice, pp. 306-307 in P.P.P., *Porcile Orgia Bestia da stile*, op. cit.

⁹ Testo che trascrive l’ultima conferenza pubblica tenuta da Pasolini, il 21 ottobre 1975, nel corso di un dibattito su Dialetto e scuola, nella biblioteca del liceo classico «Palmieri» di Lecce, a cui parteciparono docenti e studenti delle medie superiori, in PPP, *Volgar’eloquio*, op. cit.

poundiane dirette, che saranno sottoposte ad un'analisi di tipo filologico e comparatistico.

E' lo stesso Pasolini a collegare *Salò* alla sua produzione poetica in friulano, individuata come «precedente» di perfezione formale¹⁰. Accettiamo quindi come lecito l'invito di Andrea Zanzotto¹¹ a risalire fino agli «alba pratalia» friulani, per comprendere la sineciosi definitiva che la morte di Pasolini propone, rendendo indissolubili le due immagini della sfinge: il ragazzino Narciso e il vecchio Socrate confusi in un unico prato, che è lo stesso «per giocare»¹² e per morire. Nel rifacimento de *Il di da la me muart*, ne *La nuova gioventù*, Pasolini introduce un'epigrafe: «... se il chicco di grano, caduto in terra, non morirà, rimarrà solo, ma se morirà darà molto frutto.»¹³ Rispetto alla prima versione del componimento, l'epigrafe e gli ultimi due versi («il gragnèl a no' l'è muàrt/e lui al è restàt bessòul»¹⁴) danno il senso di quelle che allora, ne *La meglio gioventù*, erano le premesse-promesse: di amore, e di morte, considerati dall'autore indicatori del proprio destino fin dalla lontanissima *Ballata del fratello* («Nella tua mano è il segno/d'amore e

¹⁰ Cfr. *id.*, *Ultima conversazione* (a cura di Gideon Bachmann e Donata Gallo), *op. cit.*, p. 115: «[...] questo non è un film di raccolta di materiali, è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sia perfetto, esatto come un cristallo[...]; p. 117: «deve riuscire un film perfetto, anche nel senso convenzionale della parola»; p. 118: «F.C. E nella tua opera letteraria ci sono precedenti [di perfezione formale]?P: No, a parte, forse, le poesie friulane, benchè ormai siano quasi preistoria, ma per quel che riguarda i romanzi, essi non sono così, sono anzi molto magmatici[...];» (*sott.mia*).

¹¹ A. Zanzotto, *Pedagogia*, in *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, p. 145: «Per avvicinarsi a Pasolini, allora, bisogna ripartire dai prati friulani e da quegli "alba pratalia", la pagina di quaderno scolastico, su cui scorre la penna infantile attraverso l'antichissimo indovinello. Sarà terribilmente difficile stabilire e riconoscere l'itinerario da quei prati all'altro, calpestato dalla morte. Sono, ugualmente, prati che stanno intorno a "scuole". C'è un filo che li unisce: e non c'è nulla di più duro che la scoperta alla quale Pasolini ci costringe: l'esistenza di questo filo: che oggi appare, e apparirà ancora chissà per quanto tempo, entro un disegno della morte, ma che irresistibilmente dovrà ricondursi a una diversa lettura, che svela, spalanca vita, dopo aver intimato a tutti di confrontarsi con una sfinge».

¹² Cfr. PPP, *Introduzione*, in NG, «E po' se impuàrtia? L'amour, par zujà, al à doma che un prat (E poi che importa? L'amore, per giocare, ha soltanto un prato)», p. 162.

¹³ San Giovanni, *Vangelo* 12.24. *Si le grain ne meurt* è anche il titolo di un libro importante nella giovinezza di PPP, André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929.

¹⁴ NG, p. 227: «il granello non è morto e lui è restato solo»

della morte»). In linea con l'opposizione semantica *eros-tanathos* (o più genericamente morte-vita) si conclude anche l'appendice di *Bestia da stile*, scritta nell'estate del 1974, oltre la «fine» di un'opera teatrale che Pasolini considerava «una autobiografia»¹⁵:

Hic/ desinit cantus/ Prenditi tu sulle spalle tutto questo./ Sulle mie è
 indegno, nessuno ne/ capirebbe la purezza, e un anziano è/ sensibile ai
 giudizi sociali, tanto più/ quanto meno gliene importa («Sono / Dei per
 gaiezza»). Deve aver rispetto come un tosatèl/ della/ propria/ figura/
 pubblica deve/ proteggere i propri nervi, indeboliti./ e cercar
 protezione, accettare il gioco che mai/ ha accettato. Prendi questo
 fardello./ ragazzo che mi odii./ e portalo tu. E' meraviglioso/ lo potrò
 così andare avanti, alleggerito./ scegliendo definitivamente/ la vita, la
 gioventù.¹⁶

Pasolini riteneva quest'appendice importante soprattutto per sè, più che per il lettore¹⁷, e la ritroviamo in friulano, con riprese quasi letterali, in *Saluto e augurio*, suo congedo e testamento poetico:

Hic desinit cantus. Ciàpiti
 tu, su li spalis, chistu zèit plen.
 Jo i no pos, nissun no capirès

¹⁵ Cfr. *Porcile Orgia Bestia da stile. op.cit.*, p. 195: «Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti: si tratta, infatti, di una autobiografia.»

¹⁶ PPP, *Bestia da stile. Appendice*, pp. 306-307 in PPP, *Porcile Orgia Bestia da stile. op.cit.*

¹⁷ *Ibid.*: «[...] Nell'estate del 1974 ho scritto praticamente la lunga appendice. Che il lettore, se vuole, può però non leggere. L'opera finisce con le parole «ebbro d'erba e di tenebre». Poi nell'appendice ci sono ancora cose importanti (per me) [...]»

il scàndul. Un veciu al à rispièt

dal judissi dal mond; encia

s'a nol ghi impuarta nuja. E al à rispièt

di se che lui al è tal mond. A ghi tocia

difindi i so sgerfs indebulis

e stà al zòuc ch'a no'l à mai vulùt.

Ciàpiti su chistu pèis, fantàt ch'i ti mi odiis:

puàrtilu tu. Al lus tal còur. E jo i ciaminarai

lizèir, zint avant, sielzìnt par sempri

la vita, la zoventùt.¹⁸

A volerli leggere come i versi di un epilogo, si ritrovano qui - con una impressionante coerenza - tutte le parole fondamentali del percorso poetico ed esistenziale di Pier Paolo Pasolini. E si ritorna, con questo epilogo, all'edenico cominciamento, ai campi del Friuli, al nocciolo di quella esperienza iniziale e iniziatica e alla fiducia nella possibilità di pronunciare/epifanizzare, poeta *ab joy*, il mondo.

In un'intervista a Jean-Michel Gardair, pubblicata in un primo tempo sul «Corriere del Ticino» (13 novembre 1971), Pasolini dirà, relativamente alla sua produzione teatrale:

¹⁸ PPP, *Saluto e augurio*. in NG, p. 259: «Hic desinit cantus. Prenditi tu, sulle spalle, questo fardello. Io non posso: nessuno ne capirebbe lo scandalo. Un vecchio ha rispetto del giudizio del mondo: anche se non gliene importa niente. E ha rispetto di ciò che egli è nel mondo. Deve difendere i suoi nervi, indeboliti, e stare al gioco a cui non è mai stato. Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odi: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù».

Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma allora le do come cose quasi *postume*¹⁹.

C'è, nella produzione degli anni '70 di Pasolini, una sorta di doppia risonanza, *in vita e in morte*, della voce di un autore che aveva voluto e lottato per un paese e un sapere, che non troverà mai, se non «completamente diverso da quello che egli si aspettava/immaginava»²⁰. Un autore non di romanzi e poesie che servono alla vita «(come sono i romanzi o le poesie che si scrivono da giovani)»²¹, ma di vari testamenti, opere *postume*, affidate a lettori postumi, a cui egli si affida e affida il compimento e la ricostruzione del proprio percorso. Leggiamo insieme la *Nota introduttiva* a *Scritti corsari*, in cui viene detto esplicitamente:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. E' lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. E lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. E' lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale

¹⁹ Citiamo l'intervista dalla *Nota* di Aurelio Roncaglia a PPP, *Porcile Orgia Bestia da stile*, *op.cit.*, p. 313.

²⁰ *Cfr.* PPP, lettera a A. Moravia, citata in PPP, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 545.

²¹ *Ibid.*

unitarietà. E' lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate)[...]»²².

L'autore se ne va, lasciando una serie di tracce. Pasolini se ne va finalmente *alleggerito-lizèir*, finalmente *avanti-avant*, scegliendo definitivamente la vita, la gioventù-sielzint par sempri la vita, la zoventùt.. Se ne va dal «paese che diventa sempre più stupido e ignorante», dall'Italia in cui «si coltivano retoriche sempre più insopportabili» e in cui non c'è «conformismo peggiore di quello di sinistra: soprattutto naturalmente quando viene fatto proprio dalla destra»²³. Lascia la sua opera frammentaria ad un lettore che deve farsi ermeneuta ed aruspice, necessariamente. Il lettore viene qui rimandato espressamente a *Tetro entusiasmo*, sezione della *Nuova Gioventù*, considerata parte mancante e fondamentale dell'opera che gli si chiede di ricostruire²⁴, versi «che non sono "corsari" (o lo sono molto di più)»²⁵. E che ci riconducono all'*Hic desinit cantus* di una voce che rimarrà postuma a chiedere, nel deserto, un ascolto:

A è quasi sigur che chista
 a è la me ultima poesia par furlàn;
 e i vuèi parlàighi a un fassista
 prima di essi (o ch'al sedi) massa lontàn.

²² PPP, *Scritti corsari*, op. cit... p. 1.

²³ Cfr *Porcile Orgia Bestia da stile*, op.cit., p. 195.

²⁴ *Ibid.*, «Inoltre, all'opera che il lettore deve ricostruire, mancano del tutto dei materiali, che sono peraltro fondamentali. Mi riferisco soprattutto a un gruppo di poesie italo-friulane [...]»

²⁵ *Ibid.* p. 2.

Al è un fassista zòvin[...] ²⁶

E' stato scritto che «pur militando a modo suo nello schieramento di sinistra, Pasolini è stato un intellettuale - un grande intellettuale - conservatore e reazionario, non omologo - altra singolarità - alla Destra italiana e di cui la Sinistra non ha potuto e non può fare a meno» (E. Golino)²⁷. Scrive poi Marcello Veneziani in un suo articolo del 1995: «Pasolini fu un populista antimoderno da cui la destra odierna è distante quanto la sinistra progressista, e per le stesse ragioni»²⁸. Veneziani chiama in causa *Tetro entusiasmo*, ed in particolare *Saluto e augurio* per argomentare la sua tesi di un poeta «populista antimoderno, eretico e religioso», autore del «manifesto poetico del conservatorismo dei nostri anni [...] *Io sono una forza del Passato*».²⁹

Ritengo che, in entrambi i giudizi critici citati, non si sia tenuto abbastanza conto della nota introduttiva agli *Scritti corsari* e dell'invito al lettore a raccogliere frammenti dispersi e momenti contraddittori di un autore che si è sempre espresso attraverso gesti *eminently parodic*, in cui alla logica (A è A) si contrappone una bilogica (A è non A)³⁰, che Pasolini pone al centro del

²⁶ PPP, *Saluto e augurio*, in *La nuova gioventù. op. cit.*, p. 255, «E' 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./E' un fascista giovane»[...].

²⁷ E. Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bompiani, Milano, 1992, p. 44 (1^o, Bologna, Il Mulino, 1985)

²⁸ M. Veneziani, *Ditemi se questo è un poeta della sinistra*, «Repubblica», 1 novembre 1995.

²⁹ *Ibid.* «E infatti nessuno lo capì, né i "fascisti" né i pasoliniani. Ma il fardello che lasciava Pasolini a lui, «ragazzo che mi odii», era quello di un populista antidemocratico, eretico e religioso. Del resto, se dovessi indicare il manifesto poetico del conservatorismo dei nostri anni dovrei ricorrere proprio ad una poesia "in forma di rosa" di Pasolini *Un solo rudere*, in cui scriveva: «Io sono una forza del Passato[...]».

³⁰ «The word is experienced as word and not as a simple substitute for a named object nor as the explosion of emotion [...] beside the immediate consciousness of the identity existing between the object and its sign (A is A), the immediate consciousness of the absence of this identity (A is not A) is necessary; this antinomy is inevitable, for, without contradiction, there

proprio discorso poetico. Raccogliendo l'invito a «ricongiungere passi lontani», ripenso al giovane Bernardo Bertolucci, dedicatario dei versi di *A un ragazzo (1956-57)* :

Tu vuoi SAPERE, da noi: anche se non chiedi

o chiedi tacendo, già appartato e in piedi[...]

Vuoi sapere cos'è l'oscura libertà,

da noi scoperta e da te trovata,

grazia anch'essa, nella terra rinata.

Vuoi SAPERE. [...] ³¹

Bernardo ha il «cuore festoso», il «cuore che si ingemma» e la sua vita è «nuova», come il suo desiderio di sapere. Fedro³² - così viene apostrofato il giovane fascista - è un morto, il suo cuore non è - né vuole essere - libero, e Pasolini ne è consapevole:

is no interplay of concepts, no interplay of signs, the relationship between the concept and the sign becomes automatic, the process of events come to a halt, and all consciousness of reality dies. [...] poetry protects us from this automatization, from the rust that threatens our formulation of love, hate, revolt and reconciliation, faith and negation» Roman Jakobson, *Qu'est-ce que la poésie*, citato in J. Kristeva, *The Ethics of Linguistics*, op. cit. , pp. 31-32.

³¹PPP, *A un ragazzo (1956-57)*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, pp. 61-68.

³² Nominando Fedro il suo interlocutore fascista e decidendo di parlargli comunque, oltre ad assumere direttamente un ruolo di tipo socratico, Pasolini afferma fino alla fine la speranza nelle possibilità di una pedagogia di tipo illuministico, dal momento che il ruolo di Fedro nei dialoghi platonici risulta fondamentale, collegato a eros e alla fiducia nella parola umana. *Cfr.* Platone, *Fedro*, con un saggio di L. Rubin, traduzione e note di M. Tondelli, Milano, Oscar Mondadori, 1998, p. 139, n.l: « [...] è Fedro ad avere l'idea di pronunciare l'elogio di Eros nel *Simposio* ed è ancora lui, portando con sé il discorso di Lisia, a suscitare tutta la discussione sull'amore e sulla retorica nel nostro dialogo. A Socrate spetta, come sempre, il compito di innalzare il livello del dialogo, facendo superare a Fedro il suo ingenuo e dilettantesco entusiasmo per condurlo a una più profonda e seria consapevolezza dei temi trattati».

Ven cà, Fedro.

Scolta. I vuèj fati un discors

ch'al somèa a un testamìnt.

Ma recuàrditi, i no mi fai ilusiòns

su di te: jo i sai ben, i lu sai,

ch'i no ti às, e no ti vòus vèilu

un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir:

ma encia si ti sos un muàrt, ti parlarai.³³

A distanza di quasi vent'anni dai versi di *A un ragazzo*, non è ad un giovane progressista, interlocutore ideale, che Pasolini lascia il proprio «fardello», ma ad uno dei giovani fascisti cui, in anni precedenti, dichiarava di voler dare simbolicamente libero e gratuito accesso alle rappresentazioni del suo «Teatro di Parola». Le ragioni di questo gesto solo apparentemente provocatorio, sono tutte espresse nel componimento che precede *Saluto e augurio*, negli italiani *Versi sottili come righe di pioggia*³⁴. Qui Pasolini, «misero e impotente Socrate/che sa pensare e non filosofare» accusa la connivenza con il potere ed il reale disinteresse per i giovani degli intellettuali progressisti italiani, pronti «a ridere dell'innocenza,/e a disinteressarsi del sottoproletariato/e a dichiarare i sentimenti reazionari»; felici di «praticare un antifascismo/gratificante ed

³³ *Saluto e augurio*, in NG, *op. cit.*, p. 256: «Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni/su di te: io so, io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò.»

³⁴NG, p. 252-254.

eletto/ e soprattutto molto popolare». Li accusa rivendicando per se stesso «l'orgoglio/non solo di essere un intenditore/(il più esposto e negletto)/dei cambiamenti storici, ma anche/di esserne direttamente/e disperatamente interessato».

Pasolini spiega inoltre le ragioni di questo gesto direttamente ad Italo Calvino³⁵, in una lettera aperta pubblicata su «Paese Sera», l'8 luglio 1974, in cui fa riferimento ai versi di *Tetro entusiasmo*³⁶:

Caro Calvino, Maurizio Ferrara dice che io rimpiango un'«età dell'oro», tu dici che rimpiango l'«Italietta»: tutti dicono che rimpiango qualcosa, facendo di questo rimpianto un valore negativo e quindi un facile bersaglio. Ciò che io rimpiango (se si può parlare di rimpianto) l'ho detto chiaramente, seppure in versi («Paese sera», 5-1-1974) [...].

Nella lettera interessa in modo particolare quanto possa spiegare la scelta del giovane fascista come ultimo destinatario di versi importantissimi e ultimi. Calvino aveva scritto: «i giovani fascisti di oggi non li conosco e spero di non avere occasione di conoscerli». La posizione e la risposta di Pasolini è quella di un educatore: «augurarsi di non incontrare mai dei giovani fascisti è una bestemmia, perchè, al contrario, noi dovremmo far di tutto per individuarli e

³⁵Questa polemica riprenderà un anno dopo con la *Lettera luterana a Italo Calvino* («Il Mondo», 30 ottobre 1975), in cui Pasolini - alla vigilia della sua morte - risponde all'articolo di Calvino («Corriere della Sera», 8 ottobre 1975) sui fatti di cronaca nera del Circeo, che sconvolsero l'Italia alla fine del '75: lo stupro e l'uccisione di Rosaria Lopez, rapita e seviziata insieme ad un'amica (che riuscì a salvarsi) da due giovani della Roma "bene". Sul rapporto Pasolini-Calvino, cfr. Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

³⁶*Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* [Lettera aperta a Italo Calvino: P: quello che rimpiango, «Paese Sera», 8 luglio 1974], *Scritti corsari*, op. cit., pp. 64-69, p. 64.

incontrarli». E' la risposta di un pedagogo autentico, socratico *quindi* libertino. Secondo Pasolini:

il libertinaggio non esclude affatto la vocazione pedagogica. Socrate era libertino: da Liside a Fedro, i suoi amori per i ragazzi sono stati innumerevoli. Anzi, chi ama i ragazzi, non può che amare *tutti* i ragazzi (ed è questa, appunto, la ragione della sua vocazione pedagogica).³⁷

Il nodo della questione mi sembra stare nei versi «Destra divina/ch'a è drenti di nu, tal siun»³⁸, già in *Volgar'eloquio*, «Destra sublime, / che è in tutti noi, / 'rapporto di intimità col Potere». Essi rimandano immediatamente alla citazione proposta come epigrafe a *Petrolio*: «col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili» (Mandel'stam). In questa contraddizione, già segnalata da Franco Fortini³⁹, mi sembra si situi la chiave di lettura di molti paradossi poetici in Pasolini, fin dal suo primo e decisivo rapporto col potere, incarnato dalla figura paterna, l'ufficiale Carlo Alberto Pasolini⁴⁰. Cos'è allora per Pasolini questa «Destra divina/sublime»? C'è qui tutto il suo dibattito con gli intellettuali della sinistra italiana ufficiale, da lui accusati di

³⁷ *Gli omosessuali*, in *Scritti corsari*, op. cit., p. 206.

³⁸ NG, p. 258: «Destra divina che è dentro di noi, nel sonno».

³⁹ Cfr. F.Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 240: «Della sua (intermittente) capacità di autoinganno non so poi migliore conferma che nella epigrafe, da Mandel'stam, premessa alle carte di *Petrolio*: "Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili". Ma se nell'ultimo decennio di sua vita ebbe, se non vincoli, rapporti non meno adulti di quelli di un D'Annunzio o di un Montale! [...]», e le pagine successive, 240-244, in particolare, cfr. p. 242: «perchè la sfera del potere economico e politico faceva parte del suo «rimosso» e quindi dell'immaginario, persino nel complesso rapporto fra "possedere" ed "essere posseduti" ».

⁴⁰ Carlo sarà il nome del protagonista del romanzo incompiuto - un romanzo sul potere - *Petrolio*. Cfr. PPP, *Petrolio*, op. cit., p. 29: «Carlo è il nome di mio padre. Lo scelgo per il protagonista di questo romanzo per una ragione illogica [...]».

compromissione e connivenza con il potere vero e il vero fascismo, per Pasolini quello della civiltà dei consumi. La destra di cui parla è

una destra che coinvolga, inglobi una serie di problemi, che è assurdo che diventino appannaggio dei fascisti; sono valori, temi, problemi, amori, rimpianti, che in fondo valgono per tutti; se ne sono appropriati i fascisti per ragioni retoriche, per sfruttarne il senso. In realtà sono temi di tutti, però in tutti noi, in chi è progressista e democratico e vuole andare avanti, questi temi sono una specie di palla al piede, di «pesante fardello», come dice il protagonista, che quindi in un certo senso lo scarica sulle spalle di un giovane dicendo: cambia il tuo modo di essere fascista [...]. Suggerisce la possibilità di una destra, in cui inglobare un'infinità di temi che sono in realtà di tutti quanti⁴¹.

Il problema per Pasolini, mai così dichiaratamente figura poetica, insieme «anziano» e «tosatèl» (ragazzetto), è quello di gestirsi, ponendosi volontariamente e ingenuamente - in una sorta di espiazione catartica - al centro di un ambiente "normativo" ostile (il «judissi dal mond»), senza nemmeno dissimulare la propria personale fragilità e ambiguità costitutiva davanti al potere. Non mi sembra un caso che alla «purezza» della versione italiana in *Volgar'eloquio* corrisponda «il scàndul» di quella friulana in *Saluto e augurio*. Ancora una volta nella poesia di Pasolini il rapporto tra i due diversi codici, lingua e dialetto - strumenti espressivi complementari - è determinante quasi quanto quello tra significante e significato. Il significante

⁴¹Cfr. PPP, *Volgar'eloquio*, op. cit., p. 34.

friulano illumina in profondità il significato in lingua: attraverso *il scàndul* - scandalo, la purezza.

Dunque il suo concetto di «Destra sublime», facile bersaglio critico, risulta travisato se interpretato come reazionario *tout court*. Rimanda ad altro dalle fazioni e dalle posizioni politiche di quegli anni e non implica certo che Pasolini rimpianga il fascismo storico⁴². A proposito della categoria del «rimpianto», il cui utilizzo fu ed è costantemente rimproverato a Pasolini, egli afferma, rivolgendosi a Italo Calvino:

Io rimpiangere l'«Italietta»? Ma allora tu non hai letto un solo verso delle *Ceneri di Gramsci* o di *Calderon*, non hai letto una sola riga dei miei romanzi, non hai visto una sola inquadratura dei miei films, non sai niente di me![...] L'«Italietta» è piccolo-borghese, fascista, democristiana; è provinciale e ai margini della storia; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare. Vuoi che rimpianga tutto questo? Per quel che mi riguarda personalmente, questa Italietta è stata un paese di gendarmi che mi ha arrestato, processato, perseguitato, tormentato, linciato per quasi due decenni [...] D'altra parte questa

⁴² A.Z., *Pedagogia*, in *Aure e disincanti*, *op. cit.*, pp. 151-152: «Assurdo pensare a un Pasolini vagheggiatore del ritorno a una civiltà contadina presa in blocco, o anche presa come indicatore preminente; molto più indietro di ogni antichità era ciò che egli "ricordava" attraverso la civiltà contadina o del terzo mondo, un "allora" che era tale da giustificare la sua idea di "forza rivoluzionaria che è nel passato" (idea scambiata, come altri suoi temi fuori dei prontuari in voga, per reazionaria). Si trattava semplicemente di un passato inteso quale metafora dell'alba prima. Infinitamente indietro e sempre nel futuro. Ma, per la sua intransigente fedeltà a un magistero diretto e pagato di persona, ancora una volta egli aveva rifiutato questa solitudine, le sue grandi favole e realtà, per sopportarne una ben diversa. Sapeva di non potere, di non dover fuggire alla città del *Salò-Sade*, dalla preminente realtà di oggi, per somigliarle, quasi, fino a lasciarsi insozzare e annichilire, anche come magistero, entro quelle fauci, per ferirle, per incepparle [...]».⁴³

«Italietta», per quel che mi riguarda, non è finita. Il linciaggio continua. Magari adesso a organizzarlo sarà l'«Espresso» [...]⁴³.

Ora, al di là delle contraddizioni, dei personali percorsi e delle illusioni di Pasolini, quello che conta nella sua opera, è il senso profondo di una interpretazione del mondo. *In primis* la sua attenzione costante alle culture e alle economie contadine in termini di resistenza globale, troppo spesso confusa con il populismo:

Che io rimpianga o non rimpianga questo universo contadino, resta comunque affar mio. Ciò non mi impedisce affatto di esercitare sul mondo attuale *così com'è* la mia critica : anzi, tanto più lucidamente quanto più ne sono staccato, e quanto più accetto solo stoicamente di viverci. Ho detto, e lo ripeto, che l'acculturazione del Centro consumistico, ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo (parlo anche su scala mondiale, e mi riferisco dunque appunto anche alle culture del Terzo Mondo, cui le culture contadine italiane sono profondamente analoghe): il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico⁴⁴.

In un contesto simile si spiegano le ragioni della scelta del giovane fascista, quale interlocutore finale. Agli occhi di Pasolini, nella "civiltà dei consumi"

⁴³ Cfr .PPP, "Paese sera", 8 luglio 1974, «Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango», poi in PPP, *Scritti corsari (Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino)*.

⁴⁴*Ibid.*

risulta impossibile scegliere e scegliersi, distinguere e distinguersi, ed è questa un'ulteriore affermazione paradossale:

Quando parlo di omologazione di tutti i giovani, per cui, dal suo corpo, dal suo comportamento e dalla sua ideologia *inconscia e reale* (l'edonismo consumistico) un giovane fascista non può più essere distinto da tutti gli altri giovani, enuncio un fenomeno generale. So benissimo che ci sono dei giovani che si distinguono⁴⁵.

Ma si tratta di giovani come Bernardo, scelto come interlocutore nei versi di quasi venti anni prima, appartenenti all'*élite* borghese. Tale *élite*, a cui Pasolini sentiva di appartenere, non era per lui rappresentativa di quella che considerava la maggioranza degli italiani, vittima, secondo una delle sue metafore più discusse e forti, di un «genocidio»⁴⁶. E' contro questo «genocidio» che egli lascia, in modo provocatorio, come valori costitutivi di un equilibrato, di un equo patto sociale, i valori di una «Destra sublime», *in primis* l'amore e l'attenzione al «volgar'eloquio», cioè alle «voci, la chiacchiera della gente, del popolo, degli umili che parlano durante la loro quotidianità»⁴⁷

In una scuola - ne aveva appena proposto l'abolizione dalle colonne del «Corriere della Sera»⁴⁸ - Pasolini farà la prima (e ultima) lettura pubblica dei

⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁶ Cfr PPP, *Genocidio, Scritti corsari*, cit., pp.281-287.

⁴⁷ Cfr PPP, *Volgar'eloquio*, op. cit., pp. 34-35.

⁴⁸ Cfr. «Corriere della sera», 18 ottobre 1975, poi in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976 (LL) *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, pp. 168-169: «Quali sono le

versi collegati all'appendice di *Bestia da stile* e ripresi nel friulano *Saluto e augurio*, citati all'inizio di questo capitolo. Una lettura che egli propone come «spunto, come indirizzo» a un dibattito su Dialetto e scuola, tenutosi il 21 ottobre 1975 nella biblioteca del liceo classico «Palmieri» di Lecce, a cui parteciparono docenti e studenti delle medie superiori. Il titolo che dà all'incontro, *Volgar'eloquio*⁴⁹, è una citazione non solo dantesca, ma anche poundiana: *in volgar'eloquio taking the sense down to the people*⁵⁰, e fa riferimento a questi versi di Pasolini, intessuti di altre citazioni poundiane, letti in apertura al dibattito:

Il volgar'eloquio: amalo.

Porgi orecchio, benevolo e fonologico.

alla lalia («Che ur a in!»)⁵¹

che sorge dal profondo dei meriggi.

mie due modeste proposte per eliminare la criminalità? Sono due proposte swiftiane, come la loro definizione umoristica non si cura minimamente di nascondere. 1) Abolire immediatamente la scuola media d'obbligo. 2) Abolire immediatamente la televisione».

⁴⁹ Cfr. PPP, *Volgar'eloquio*, op. cit..

⁵⁰ Cfr. EP, *Cantos*, op. cit., XCVIII, p. 1304.

⁵¹ E' questa una citazione dalla poesia di Giorgio Orelli *Nel mezzo del giorno*. Pasolini la lesse in «Almanacco dello Specchio», 3 (1974), p. 180. In *Sinopie* la si legge a pag. 29 (Giorgio Orelli, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977). *Che ur a in?* è il primo emistichio del verso 5, in dialetto ticinese:

Chi nel mezzo del giorno rincasa
tardi abbastanza per cogliere voci
di chi sta desinando o ha già mangiato,
gli chiede una ragazza da un muretto
Che ur a in? [...]

Di Orelli Pasolini era stato critico entusiasta, cfr. «Almanacco dello Specchio n. 3», «Corriere della sera», 14 aprile 1974, poi in *Lettere luterane*, op. cit., p. 399: «Giorgio Orelli: SI'. Sembra impossibile continuare a fare poesia nel 1972-73 tenendosi fedeli ai canoni del tempo in cui si è cominciato (1944). *Nel mezzo del giorno*, *Frammento dell'ideale*, ecc., sono poesie che sarebbe riduttivo e offensivo chiamare deliziose. Falsa ingenuità, finta scorrevolezza, studiata evocazione neorealistica del dialetto e del quotidiano, calcolata civetteria letterario-umanistica: mentre tutto è straordinariamente reale». L'operazione di Orelli rispetto al dialetto rimanda – nei termini qui individuati da PPP – a quella pasoliniana in NG.

tra siepi asciutte,
 nei Mercati -nei Fori Boari -
 nelle Stazioni - tra Fienili e Chiese -
 Poi si spegne - e col sospiro
 d'un universo erboso - si riaccenderà
 verso la fine dei crepuscoli.

Su tal lalia chinati come sacerdote su la Castalia
 tra le api che si abbeverano, laboriose.

E:

- I. Non nominare il nome di Dio invano (ma comunque spesso)
- II. Dieci millenni ci dicono: gli uomini hanno gens e rampolli. (Niente pillola).
- III. Ci sono distretti. Evita litigi. (Gira armato).
- IV. Senza grano non mangerai, né alleverai bachi, esempio dell'Imperatore fu l'arare. (Tu fotografa).
- V. E poi non sprecare. (Investi).
- VI. Dieci millenni dicono: addestrate gli studiosi
 ...bovem epiphyatum
 balteatum...ornatum. (Cornutum).
- VII. Non occorrono aggeggi (onora gli artigiani). (Una idea per i sindacati).
- VIII. Difendi il Codice vigente - senza emenarlo,
 mi raccomando, dai residui di quello napoleonico.
- IX. Lega e nutri la vacca smarrita (purché sia una

vacca).

X. La parola paterna è compassione;

filiale la devozione;

la fraterna mutualità;

Del tosàtèl 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 [...]

**Versi che si chiudono con l'immagine del passaggio del «fardello» al giovane
fascista, per continuare oltre.**

«alleggerito,

scegliendo definitivamente

la vita, la gioventù».

Introducendo il monologo Pasolini afferma:

**Forse come spunto, come indirizzo a questo dibattito [...] vi leggerò
un pezzettino di una mia poesia, che è il monologo finale di un
dramma che si chiama *Bestia da stile*, e da cui mi è venuta l'idea di**

intitolare questo nostro incontro *Volgar'eloquio*. [...] E' una poesia che cita e, in un certo senso rifà e mima i Cantos di Pound; quindi ci sono anche citazioni di Pound dentro e altre citazioni[...]⁵².

Le citazioni sono dai *Thrones* canti XCVIII e XCIX, cioè i canti in cui Pound fa riferimento allo *Sheng-yu-Kuang-hsun chih-chiai*, l'*Editto sacro* dell'imperatore manciu' K'ang Hsi (1654-1722), volgarizzato in seguito per essere utilizzato come libro di testo nelle scuole dall'amministrazione manciù.⁵³ In esso l'etica confuciana viene proposta come insegnamento di stato e Pound lo utilizza come esempio di buon governo e di unità culturale tra servo e padrone. Nel canto XCVIII viene inoltre anticipato il rito *muan bpo* praticato dagli indigeni Na Khi, che Pound utilizza come metafora di parola paradisiaca, di cui tratteremo a fondo nel prossimo capitolo. Pasolini precisa:

Come avrete notato, le citazioni poundiane sono soprattutto ammassate nell'elenco di quella specie di dieci comandamenti. Quelle proprio sono citazioni di Pound, quasi prese alla lettera, a cui io ho aggiunto

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ Fonte principale di Pound fu *The Sacred edict*, With a Translation of the Colloquial rendering by F.W.Baller, Shanghai, 1907, testo cinese con inglese a fronte, Cfr. *Commento ai Cantos*, op. cit., p.1612: "Lo *Sheng-yu-Kuang-hsun chih-chiai*, l'*Editto sacro* dell'imperatore manciu' K'ang Hsi (1654-1722), era composto originariamente di sedici massime di sette parole ciascuna in stile alto letterario. Nel 1724, Yung cheng, figlio di Hang Hsi, lo rese in un linguaggio piu' semplice. Più tardi un alto ufficiale, commissario alle saline nello Shensi, Wang Yu P'u, per rendere l'*Editto* ancora piu' accessibile al popolo, lo volse in volgare [...] inserendovi proverbi e citazioni che non solo venivano esposte nelle corti, ma divennero libro base della scuola". Si vedano inoltre Carroll. F. Terrell, *The sacred Edict of K'ang His*, «Paideuma», 2, Spring 1973, 1, pp. 69-112 e David Gordon, *Pound's use of The Sacred Edict in Canto 98*, «Paideuma», 4, Spring 1975, 1, pp. 121-168.

delle spiritosaggini, così, tanto per portare l'argomento ad una maggiore attualità⁵⁴

Questi i versi di Pound, dal canto XCVIII:

Filial piety is very inclusive: it does not include

Family squabbles over

Land, money, etcetera

Or pretendings.

II. Ten thousand years say men have clans and descendents

III. There are districts. Avoid litigation.

IV. Without grain you will not eat or tend silkworms.

Imperial paradigm was by ploughing.

V. and then waste not.

Nor scrape iron off the point of a needle.

VI. Ten thousand years: to improve the habits of scholars

«as an ox with trappings»

or as a mule with a fancy saddle;[...]

VII. No need of contraptions

VIII. State the law in clear language

IX. Iu-an tied the stray cow and fed it⁵⁵.

⁵⁴ PPP, *Volgar'eloquio*, p. 34.

⁵⁵ EP, *I Cantos*, *op. cit.*, pp. 1308-1310. La traduzione dei *Thrones* che Pasolini aveva a disposizione e che utilizza nel 1975 è di Mary De Rachewiltz, la stessa dell'edizione Mondadori, collana I Meridiani, utilizzata nella presente tesi, già in *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1973: "La pietà filiale ha un gran contenuto:/non litigare/per terra denaro, in famiglia/E non essere prepotente/ II Dieci millenni ci dicono: gli uomini hanno gens e rampolli./ III. Ci sono distretti. Evita litigi./ IV. Senza

E dal canto XCIX:

The father's word is compassion;

The son's, filiality.

The brother's word: mutuality;

The younger's word: deference⁵⁶.

Quest'ultima citazione è utilizzata – sempre nella sua versione italiana - nei dialoghi di *Salò*⁵⁷, in chiusura al film, immediatamente preceduta da un canto

grano non mangerai nè allevrai bachi,/ esempio dell'Imperatore fu l'arare./ V. e poi non sprecare./ nè cavar ferro dalla punta d'un ago./ VI. Dieci millenni dicono: addestrate gli studiosi/...bovem epiphyatum/ balteatum...ornatum [...]/ VII. Non occorrono aggeggi/ VIII. In legge i termini sono chiari/ IX. Iu-an legò la vacca smarrita e la nutri". Sulla traduzione della De Rachewiltz, l'opinione di Pasolini è contraddittoria: in un articolo del 16 dicembre 1973, dopo essersi accanito contro la sua persona, Pasolini afferma "[Mary De Rachewiltz] gestisce e monopolizza protervamente, in qualità di, mediocre, traduttrice il capitale poetico paterno [...]". cfr. PPP, *Campana e Pound* (16 dicembre 1973), in PPP, *Descrizioni di descrizioni, op. cit.*, p. 315. Recensendo nel 1974 *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, egli invece scrive a proposito dei versi tradotti dalla stessa De Rachewiltz: "[...] la loro lettura è stupenda, perchè siamo, a insaputa dell'autore, davanti a un Pound 'breve', cioè tecnicamente lirico. 'Uomini siate non distruttori!', cfr. PPP, *Alcuni poeti, ibid.*, p. 388.

⁵⁶ EP, *I Cantos, op. cit.*, pp. 1336-1338: "La parola paterna è compassione:/filiale, devozione:/La fraterna, mutualità".

⁵⁷Si veda *Salò e le 120 Giornate di Sodoma*, lista dei dialoghi a cura dell'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma, p. 64, Rullo 12, «Voci Speaker Radio Primo uomo – Avete ascoltato canti del folklore italiano [NB: una canzone degli alpini, in friulano, *Stelutis alpinis*]. Il donna – "L'angolo della poesia" Ezra Pound, dai "Cantos". Secondo uomo - Dal canto 99: "Disordini e baruffe, anche maneschi e tutta la famiglia ci rimette. Una stripe sorge da uno solo, come pensar diverso? Secondo uomo – Il cognome, le 9 arti La parola paterna è compassione:/Filiale, devozione:/La fraterna, mutualità; Del tosate (giovinetto) la parola è rispetto. Uccelletti cinguettano in coro. La proporzione dei rami armonizza come chiarezza (chao). Seguono i *Carmina Burana* di Carl Orff [*Dies irae*], Claudio cambia stazione. Sfumando, in finale, lo stesso motivo di apertura: *Son tanto triste* di Francesco Ansaldo e Alfredo Bracchi. Dialogo e ballo conclusivo tra Claudio e Maurizio. -Sai ballare? – No – Dai proviamo? – E proviamo un po'. – Come si chiama la tua ragazza? – Margherita». La genealogia della sceneggiatura di *Salò* è complessa, non esistendo un testo propriamente pasoliniano, cfr. Francesco Crispino, *Pasolini: il sogno e l'incubo. Analisi de "Il fiore delle mille e una notte" e di "Salò e le 120 Giornate di Sodoma"*, tesi di laurea, Roma3, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Lino Micciché. Una trascrizione dedotta dalla banda sonora del film è consultabile in PPP, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2031-2060.

degli alpini, in friulano, *Stelutis alpinis*⁵⁸. E' questo il secondo canto alpino utilizzato nel film, il primo essendo *La meglio gioventù*, eponimo della raccolta di versi friulani degli anni '40⁵⁹. Entrambi segnalano la presenza simbolica in *Salò* di Guido Pasolini, partigiano della Brigata Osoppo in Friuli, ed Ermes Parini⁶⁰, alpino della Julia morto nella campagna di Russia. Tali riferimenti attivano tutto un sistema di valori che il regista collega alla memoria del fratello morto in montagna, per quello che egli considerava un atto di puro idealismo, e che aprirà nella sua vicenda esistenziale un senso di colpa profondo, direttamente collegato alla percezione della propria sessualità⁶¹.

⁵⁸Anzi il canto degli alpini per eccellenza. E' un canto di amore e morte: la voce di un alpino morto in montagna durante la I Guerra Mondiale che si rivolge all'amata, invitandola presso il suo sepolcro, in un prato tra le rocce e le stelle alpine. «Tra che stelis nâs l'erbut, sot di lôr jo i duarm cuiêt [2 vv] » [tra quelle stelle nasce l'erba nuova, sotto di loro io dormo in pace. trad. mia] è la parte citata in *Salò*, mentre il Presidente, guardando con un binocolo dalla finestra, assiste deliziato alle torture.

⁵⁹ «Sul ponte di Perati, Bandiera nera / E' il lutto della Julia che va a la guera [2vv] / Sul ponte di Perati, Bandiera nera / La meglio gioventù la va soto tera [2vv]» canta il Duca e poi il coro dei collaborazionisti e dei ragazzi riuniti nella sala da pranzo (scena 18). cfr. F. Crispino, *op. cit.*, p. 196. Crispino qui confonde *La meglio gioventù* con *Stelutis Alpinis* e scrive: «Viene inoltre inserita la canzone *Stelutis Alpinis* cantata dal Duca e poi in coro dai collaborazionisti, militi e alcuni ragazzi (Umberto e Rino)».

⁶⁰ Amico carissimo di Pasolini, Ermes Parini, era «il più caro compagno» degli anni bolognesi. Proprio «Ermes» fu il nome di battaglia scelto da Guido Pasolini, per ricordare l'amico del fratello, di cui aveva una profonda ammirazione. In *El testament Coran*, componimento de *La meglio gioventù*, come in *Salò*, tutti questi collegamenti trovano un'unità nella significanza, nel livello più profondo, proprio ed esclusivo del discorso poetico.

⁶¹ Cfr. lettera di PPP a Luciano Serra, datata Versuta, 21 agosto [1945], in PPP, *Lettere 1940 - 1954*, a cura di Nico Naldini, Torino Einaudi, 1986, pp. 197-201: «La disgrazia che ha colpito mia madre e me, è come un'immensa, spaventosa montagna[...]. Tu ricordi l'entusiasmo di Guido, e la frase che per giorni e giorni mi è martellata dentro era questa: non ha saputo sopravvivere al suo entusiasmo. Quel ragazzo è stato di una generosità, di un coraggio, di una innocenza che non si possono credere. E quanto è stato migliore di tutti noi [...]. Per questo posso dirti, Luciano, ch'egli si è scelto la morte, l'ha voluta; e fin dal primo giorno della nostra schiavitù [...] E agli ultimi di maggio del '44, partì senza che si potesse far nulla per convincerlo a restarsene nascosto a Versuta, come poi ho fatto io per un anno[...] Ma gli avvenimenti gli si sono presentati in modo tale che avesse modo di scegliere tra la sua vita e la libertà. E ha scelto la libertà, che vuol dire lealtà, generosità, sacrificio. Da alcuni mesi un gruppo di traditori si dava d'attorno per tradire la causa di quella libertà e vendersi a Tito; gli osovani di quella zona, a capo dei quali era De Gregoris (Bolla) col suo stato maggiore a cui apparteneva Guido, non volevano piegarsi alle richieste slavo-comuniste di passare nelle file del nostro nemico [...] Un gruppo di disoccupati e di facinorosi che militavano tra i garibaldini della zona, fingendosi scampati da un rastrellamento, si fanno ospitare da Bolla e i suoi; poi, improvvisamente gettano la maschera, fucilano Bolla, gli levano gli occhi;

Ma che senso ha il collegamento che Pasolini fa tra questo canto alpino in dialetto friulano e il Pound più autenticamente confuciano? Tra le ultime scene di *Salò* - con le immagini finali di atroci torture, un suicidio⁶² - e le parole COMPASSIONE, DEVOZIONE, MUTUALITA', RISPETTO?

Qui Pasolini tenta – e ottiene – un effetto sublime, in senso etimologico, di connessione tra *superum e inferum*, non soltanto linguistico e tematico, ma cinematografico, in termini – utilizziamo la sua lingua – di *monemi, cinèmi e ritmèmi*⁶³. Con il montaggio delle scene finali di *Salò* Pasolini realizza un'estetica del sublime e consente, attraverso la tecnica applicata all'opera d'arte cinematografica, di “parlare”, anche l'imparlabile, fine ultimo della lingua della poesia (e del cinema di poesia), contro ogni rischio di misologia⁶⁴.

massacrano Enea: prendono prigionieri tutti quegli altri poveri ragazzi, circa 16 o 17, e ad uno ad uno li ammazzarono tutti; questo avvenne in alcune malghe presso Musi. Quel giorno mio fratello si trovava a Musi con Roberto ed altri, e stava recandosi da Bolla per portargli alcuni ordini; ed ecco che sentono le prime fucilate, e vedono uno fuggente, che dice loro di scappare, tornare indietro, che non c'è nulla da fare. Ma mio fratello e Roberto no; vogliono andare a vedere, a portare il loro aiuto, poveri ragazzi. Ma di fronte ai cento e più traditori hanno dovuto cedere. Dopo alcuni giorni, essendo stato richiesto a questi giovani, veramente eroici, di militare nelle file garibaldino-slave, essi si sono rifiutati dicendo di voler combattere per l'Italia e la libertà; non per Tito e il comunismo. Così sono stati ammazzati tutti, barbaramente[...].»

⁶² della pianista (scena 67), *cfr.* F. Crispino, *op. cit.*

⁶³ PPP, *La lingua scritta della realtà, op. cit.*, pp. 206-7: «Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome di “cinèmi”, per analogia appunto a “fonemi”. [...] La lingua del cinema forma un “continuo visivo” o “catena d'immagini”: è, cioè, lineare, come ogni lingua, il che implica una successività – che si svolge necessariamente nel tempo – dei monemi e dei cinèmi [...]» e p. 218: «il “ritmema” assume dunque nella lingua del cinema un valore particolare, sia nel montaggio comunicativo, che nel montaggio ritmico portato al limite dell'espressione. In quest'ultimo caso esso diventa la figura retorica principe del cinema, laddove in letteratura esso appare in secondario o almeno in second'ordine». Si veda inoltre la nota 1, p. 218: «tutto nel cinema è riprodotto dalla realtà, ma non i ritmi che coincidono solo per caso con quelli reali. E' nei ritmi, dunque, ossia nel montaggio, che si può parlare soprattutto di arbitrarietà e convenzionalità della lingua del cinema».

⁶⁴ Si veda in tal senso l'epigrafe platonica, da *Fedone*, al suo saggio del 1966, *Ibid.* p. 202: «“Non fa differenza,” diceva Socrate, “bensì dobbiamo prima di tutto star attenti che non ci capiti un certo caso poco piacevole.” “Quale?” dico io. E lui rispondeva: “Diventar misologi, cioè che sorga in noi avversione e antipatia per ogni discussione. Allo stesso modo altri diviene misantropo e ha avversione e antipatia per i propri simili. Oh! Davvero non c'è sventura più grande di questa antipatia per ogni discussione».

In proposito egli aveva affermato, pressochè agli esordi della sua carriera cinematografica:

Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche; renderle tacite o irrelate; renderle abitudini; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o, almeno dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare “l’innocenza della tecnica”, fino all’ultimo sangue ⁶⁵ (*sott. mia*)

Ecco che da questo punto di vista, del cinema come opera d’arte, *Salò* costituisce il capolavoro della filmografia pasoliniana. Nel contesto di quella che è una tolleranza imposta dall’alto, una tolleranza di Stato, e che riduce i comportamenti, i linguaggi, *l’idios e l’ethos* a vuote gestualità, secondo Pasolini bisogna avere il coraggio di realizzare e difendere opere estreme:

La tolleranza di Stato tende a tollerare le opere pornografiche e commerciali, cioè volgari, mentre continua a non voler tollerare le opere d’arte, in cui l’elemento erotico ha sempre un lato culturale e politico [...] bisogna far esplodere la falsa permissività di Stato pretendendo da essa l’anomia, cioè la soppressione di ogni limite; gli artisti devono fare e i critici difendere [...] *opere estremistiche*,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 230.

inaccettabili anche alle più larghe vedute del nuovo potere, smascherando, così, i fini puramente economici⁶⁶.

Estremistici sono dunque i collegamenti tra sadomasochismo, tortura, suicidio e *Stelutis alpinis*, poesia confuciana dei *Cantos*: ma l'effetto è un cortocircuito semantico, in cui passato e presente – quelli dell'autore, non della Storia⁶⁷ – ritornano contro ogni misologia. Come nei versi de *La nuova gioventù*, Pasolini in *Salò* lascia aperto il dialogo con i suoi anni '40, il sacrificio del fratello Guido, la scoperta del mondo contadino, e di un concetto di temporalità fuori da ogni possibile cronologia. Ecco il senso dell'assunzione e delle ripetute citazioni - in *Salò*, *Bestia da stile*, *Volgar'eloquio* - dei versi confuciani di Ezra Pound. Come ho anticipato nell'introduzione è questo il Pound che interessa a Pasolini, questo il poeta cui attribuire una funzione simbolica, di portatore universale – «spropositato agnello pasquale»⁶⁸ - dei valori del mondo contadino:

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 (rivelatigli in concreto attraverso la filosofia cinese, pragmatica e virtuosa). In questo senso io ritengo che

⁶⁶ Intervento di PPP al dibattito "Per una cultura democratica contro la censura di Stato", Bologna, 14-12-1974, poi in «Cinema Sessanta», Gennaio-Aprile 1976, pp. 107-108.

⁶⁷Cfr. Pasolini tra *Sade* e *Salò*, in «Il resto del Carlino», 12-4-1975, cit. in F. Crispino, *op. cit.*, p. 210: «*Salò* [...] è anche un film sull'inesistenza della storia: in questo senso sono in polemica con l'ideologia di sinistra che pone sempre il dover essere nella storia [...]. Quella che chiamiamo Storia è un'atroce buffonata».

⁶⁸ PPP, *Campana e Pound* (16 dicembre 1973), in PPP, *Descrizioni di descrizioni*, *op. cit.*, p. 315: «il serpentaccio fascista non ha potuto ingoiare questo spropositato agnello pasquale».

si possano 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: "La parola paterna è compassione;/Filiale, devozione;/La fraterna, mutualità; Del *tosatel* (giovinetto) la parola è rispetto" [...]⁶⁹ (*sott.mia*).

Il rapporto di Pasolini con Pound risulta dunque sostanziale se ricollegato al concetto della «Destra sublime» di cui Pasolini parla ai ragazzi del Liceo Palmieri di Lecce. E' con un invito, «ad amare il volgar'eloquio, a stare ad ascoltarlo con orecchio anche fonologico»⁷⁰, che Pasolini apre il dibattito, dopo la lettura dei versi che abbiamo citato. Siamo all'inizio dell'anno scolastico '74-'75 e ci sembra utile seguirlo nei suoi punti fondamentali⁷¹. Il prof. Buratti introduce il tema della cultura popolare nell'ambito di una riforma scolastica in Italia, chiedendo a Pasolini che fare per introdurre in una scuola «diversa» il volgar'eloquio⁷². La risposta ci sembra interessante, soprattutto se teniamo presente l'apostrofe agli ascoltatori: «Delle volte io parlo per paradosso e un po' estremisticamente, ma voi cercate di comprendermi con moderazione».

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 313-314. Per i versi citati da Pound nella traduzione di Mary de Rachewiltz, *cfr.* EP, I *Cantos*, XCIX, vv. 424-427: «The father's word is compassion; / The son's filiality. / The brother's word: mutuality; / The younger's word: deference» e la nota 56 al presente capitolo.

⁷⁰ *Cfr.* PPP, *Volgar'eloquio*, *op. cit.*, pp. 34.

⁷¹ Tutte le citazioni del dibattito sono tratte da PPP, *Volgar'eloquio*, *op. cit.*, e, salvo ulteriori precisazioni, non verranno segnalate da una nota.

⁷² *Ibid.*, p. 36: «[...] Nel discorso di una riforma della scuola penso che questo tema non possa essere sconosciuto; penso che nella scuola si compia una falceia nei confronti di chi trova difficoltà nell'imparare e nell'usare l'italiano; l'italiano è la materia più selettiva e discriminatoria. Cosa dobbiamo fare? Come inserire questo discorso in una scuola nuova?»

Soprattutto se non dimentichiamo che a parlare è ancora il maestro dei prati friulani, il pedagogo riformista e rivoluzionario di una scuola italiana da reinventare, dopo la guerra, o che almeno avrebbe dovuto esserlo reinventata, ripensata, rinnovata completamente. Pasolini risponde, molto socraticamente, di non sapere: «Mi è stata rivolta una domanda un po' come si fa una domanda ad una guida, a uno che sappia, e invece no, non so rispondere a questa domanda. Non saprei da che parte cominciare a prendere provvedimenti o come realizzarli»⁷³.

Pone piuttosto un altro problema, un'altra domanda. Ci conviene seguire questi suoi ragionamenti sulla scuola e sulla pedagogia, tenendo sempre ben presente che sono gli ultimi, che siamo a Lecce, in un Liceo italiano, il 21 ottobre 1975, poco prima dell'omicidio di Pasolini. Dice Pasolini: «Quello che ha detto Buratti adesso era estremamente valido e preciso, se detto dieci anni fa; oggi secondo me non lo è più, o lo è in altro modo[...]»⁷⁴. E passa immediatamente a un'altra questione, che gli sta a cuore quanto quella dell'insegnamento e dei dialetti, cioè quella dell'educazione sessuale in Italia: «Vi faccio un esempio un po' paradossale, in modo che la cosa si chiarisca subito. C'è stata una riunione a Mestre, fra l'altro, anche con dei risvolti pedagogici, sull'introduzione dell'insegnamento della vita sessuale nelle scuole: anche questo era un discorso che valeva dieci anni fa e non adesso»⁷⁵.

⁷³*Ibid.*

⁷⁴*Ibid.*

⁷⁵*Ibid.* p. 37.

Secondo Pasolini infatti, nel decennio '65/'75 è cambiata in Italia «la situazione antropologica e culturale italiana, o meglio, la cultura antropologica italiana»⁷⁶. Non si tratta di una stima cronologica casuale se al 1964 risale la sua indagine sulla sessualità degli italiani, con il film-inchiesta *Comizi d'amore*, che segnaliamo qui solo a titolo informativo, ma che costituì un'esperienza drammatica per Pasolini⁷⁷. Dal suo punto di vista quindi «questa programmazione di insegnamento del sesso nelle scuole deve avere tutta un'altra tonalità, deve tener presente, per esempio, che la tolleranza di oggi è una falsa tolleranza, perchè è una tolleranza concessa dall'alto e non conquistata dal basso [...]»⁷⁸.

Questo ritardo nei tempi di un intervento pedagogico in ambito di educazione alla sessualità vale per Pasolini anche per i dialetti. Parlare di modelli culturali pluralistici è diventato per lui anacronistico, negli anni in cui prevale l'omologazione centralizzante, anche a livello linguistico, della civiltà consumistica, che trova nella televisione il suo principale strumento di potere. Che trova, sempre secondo Pasolini, i suoi alleati anche e soprattutto nella scuola: «Il grande corpo degli insegnanti è affiancato alla TV per imporre quel famoso italiano, che tra l'altro non è nemmeno più quel bel fiorentino

⁷⁶*Ibid.*

⁷⁷ «tanto atroci ne sono gli effetti traumatici di delusione e di perdita di stima nei propri concittadini». *cfr.* PPP, *Lettere*, vol. I, *op. cit.*, p. LXXXVII Cronologia. Dalla "testimonianza" del film, appare che in realtà il mutamento antropologico di cui Pasolini parla nel '75, era già in atto da più di un decennio. E' interessante inoltre la posizione critica di Cesare Musatti, lo psicanalista italiano chiamato a collaborare al film, che segnalò i rischi dell'operazione tentata da Pasolini: «Il film risulta estremamente conservatore[...]. Ma penso che debba preoccupare anche lei il fatto di fare un film qualunque per non dire clericofascista[...][citata nella Cronologia]. Per un'analisi dettagliata del film, *cfr.* la scheda relativa in PPP, *Le regole di un'illusione*, Roma, Associazione «Fondo PPP», 1991.

⁷⁸PPP, *Volgar'eloquio*, *op. cit.*, p. 37.

letterario che poteva essere un ideale in qualche modo; è l'italiano orrendo della televisione»⁷⁹.

Le soluzioni e le risposte che non sa o non vuole dare al prof. Buratti in termini pragmatici, Pasolini le dà, ancora una volta, in termini paradossali. Egli afferma che insegnare e salvaguardare i dialetti è diventato in Italia, nel '75, un fatto di conservatorismo «sano» (che rimanda alla necessità e all'esistenza di una «destra sublime»), ma lascia intravedere la possibilità di un fatto «profondamente rivoluzionario». Una soluzione ipotizzata sul modello basco, o irlandese «al limite del separatismo». E conclude: «o essere conservatori, ma illuminati, in modo assolutamente nuovo, che non ha niente a che fare con la destra classica, o essere addirittura rivoluzionari»⁸⁰. Cioè pensare «un nuovo modo di essere tolleranti, un nuovo modo di essere illuministi, un nuovo modo di essere progressisti, un nuovo modo di essere liberi»⁸¹.

Ma che cosa è successo agli italiani nei dieci anni di cui Pasolini parla? Che cos'è questo ribaltamento della «situazione antropologica e culturale italiana»? E' del 10 giugno 1974 l'articolo «Gli italiani non sono più quelli», sul «Corriere della sera», ripubblicato negli *Scritti corsari* con il titolo *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*⁸². Pasolini, dopo aver lasciato passare un mese dalla vittoria dei «no» al referendum sul divorzio, il 12 maggio 1974, tira le sue conclusioni, cominciando con l'affermare: «La mia opinione è che il

⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² PPP, *Scritti corsari. op. cit.*, pp. 39-44.

cinquantanove per cento dei «no», non sta a dimostrare, miracolisticamente, una vittoria del laicismo, del progresso e della democrazia [...]»⁸³.

E' la stagione in Italia di quella che Pasolini definì una "strategia della tensione": aperta dalla strage di piazza Fontana (17 morti) a Milano, nel dicembre del 1969⁸⁴, cui segue la strage di Brescia, il 28 maggio 1974 durante un comizio sindacale (8 morti).

Pasolini tiene conto di questi tre fatti fondamentali (referendum, stragi di Piazza Fontana e di Brescia), li accomuna in un unico "clima", in uno "scenario" comune e si pone delle domande imbarazzanti e ancora una volta poco ortodosse, rispetto ai toni «delle grandi occasioni»⁸⁵ della sinistra italiana. Tutta la sua analisi parte infatti dal titolo sull'«Unità» del 2 giugno 1974: «Viva la repubblica antifascista», e se ne chiede il senso *reale*. Sostiene Pasolini: Berlinguer e il partito comunista - così come Fanfani e il Vaticano - non hanno capito il cambiamento profondo della società italiana nel decennio '64-74 e bisogna avere il «coraggio intellettuale» di ammetterlo. Allora, se il «no» al referendum ha costituito indubbiamente una vittoria, egli sostiene che «la reale indicazione che esso dà è quella di una "mutazione" della cultura italiana: che si allontana tanto dal fascismo tradizionale che dal progressismo socialista»⁸⁶. Le domande riguardano allora proprio il senso e l'attualità delle stragi: «Se così stanno le cose, allora, che senso ha la "strage di Brescia"

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁴ All'inizio del 1971, Pasolini aveva collaborato con alcuni militanti di «Lotta continua» al documentario *12 dicembre*, sulla strage di Piazza Fontana (Banca dell'Agricoltura di Milano), cfr. PPP, *Lettere. (1955-1975). op. cit.*, p. CXXXIV dell'introduzione. Attraverso l'editore Antonio Pellicani, entrò in seguito in contatto con Giovanni Ventura, imputato per quella strage, cfr. lettera, *ibid.*, p. 741.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶ PPP, *Scritti corsari. op. cit.*, p. 41.

(come già quella di Milano)? Si tratta di una strage fascista, che implica dunque una indignazione antifascista?»⁸⁷.

Non dimentichiamo che tale fascismo, quello che Pasolini definisce "tradizionale", egli l'ha vissuto in primo luogo incarnato dalla figura che per prima ha rappresentato ai suoi occhi il potere, cioè quella del padre, l'ufficiale Carlo Alberto Pasolini. Il punto di vista di Pasolini è dunque quello di un italiano visceralmente coinvolto nella storia del suo paese, con i suoi drammi e le sue rimozioni profonde⁸⁸. E' a nome di questa appartenenza (in primo luogo anagrafica) a certi fatti della storia che egli parla e scrive ancora di che cosa è *fascismo e antifascismo*, con un «coraggio intellettuale» tale da inimicarsi *fascisti e antifascisti*, che ben presto lo faranno oggetto di un pasto feroce⁸⁹. Coinvolti insieme, questi ultimi, in un passaggio «qualitativo» di portata storica: «si tratta infatti del passaggio di una cultura, fatta di analfabetismo (il popolo) e di umanesimo cencioso (i ceti medi) da un'organizzazione culturale arcaica, all'organizzazione moderna della "cultura di massa"»⁹⁰.

In questo cambiamento radicale, per Pasolini è il «Potere» stesso a mutare i suoi «caratteri necessari», in un quadro generale di omologazione che

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *In primis* attraverso la morte del fratello Guido, partigiano della Brigata Osoppo, ucciso a Porzus, in Friuli, in uno scontro con uomini di diverse fazioni, facenti capo alla Brigata Garibaldi. Per molti aspetti, il rapporto contraddittorio di PPP con il PCI può essere interpretato a partire da questa morte.

⁸⁹ Cfr. a questo proposito le pagine di R. Roversi, in *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*. Amministrazione provinciale di Pavia, Comune di Alessandria, 1977. (Cfr. Roberto Roversi, *Uso e abuso di una autore. ovvero: celebrazione. giubilazione. imbalsamazione*, pp. 25-34).

⁹⁰ PPP, *Scritti corsari*, op. cit., p. 41.

riguarda tutti e che esclude alla base il concetto di differenza culturale: «La matrice che genera gli italiani è ormai la stessa. Non c'è più dunque differenza apprezzabile - al di fuori di una scelta politica come schema morto da riempire gesticolando - tra un qualsiasi cittadino italiano fascista e un qualsiasi cittadino italiano antifascista»⁹¹.

E qui Pasolini parla con cognizione di causa, avendo bene in mente i giovani delinquenti, riserve della destra extraparlamentare, che frequentavano le sempre più violente notti romane. Basti pensare a quanto egli scriverà esattamente un'anno più tardi, il 15 giugno 1975, riprendendo la sua polemica con gli intellettuali progressisti della sinistra, che non gli perdonavano soprattutto la deviazione lessicale dai «prontuari in voga», e l'apparente abbandono di una razionalità nel discorso, divenuto col tempo sempre meno «ideologico»:

I miei critici, addolorati o sprezzanti, mentre tutto questo succedeva, avevano dei cretini «doveri», come dicevo, da continuare a imporre: erano «doveri» vertenti la lotta per il progresso, il miglioramento, la liberazione, la tolleranza, il collettivismo, ecc. ecc. Non si sono accorti che la degenerazione è avvenuta proprio attraverso una falsificazione dei loro valori. Ed ora essi hanno l'aria di essere soddisfatti! Di trovare che la società italiana è *indubbiamente* migliorata, cioè è divenuta più democratica, più tollerante, più moderna ecc. Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia: relegano questo fenomeno

⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

nella cronaca e ne rimuovono ogni valore. Non si accorgono che non c'è alcuna soluzione di continuità tra coloro che sono tecnicamente criminali e coloro che non lo sono: e che il modello di insolenza, disumanità, spietatezza è identico per l'intera massa dei giovani. Non si accorgono che in Italia c'è addirittura il coprifuoco, che la notte è deserta e sinistra come nei più neri secoli del passato [...]. Non si accorgono che la televisione, e forse ancora peggio la scuola d'obbligo, hanno degradato tutti i giovani a schizzinosi, complessati, razzisti borghesucci di seconda serie[...]. Sto scrivendo queste pagine il 15 Giugno 1975 [...] Tout va bien: non ci sono nel paese masse di giovani criminaloidi, o nevrotici, o conformisti fino alla follia e alla più totale intolleranza, le notti sono sicure e serene, meravigliosamente mediterranee, i rapimenti, le rapine, le esecuzioni capitali, i milioni di scippi e di furti riguardano la pagina di cronaca dei giornali, ecc. ecc; [...]»⁹².

Si pensi inoltre a quanto scriverà - alla vigilia della sua morte - nella *Lettera luterana a Italo Calvino*⁹³, sui fatti del Circeo. Abbiamo già preso in considerazione la precedente *Lettera aperta* (8 luglio del '74) a Calvino in cui Pasolini reagiva all'affermazione di quest'ultimo: «i giovani fascisti di oggi non li conosco e spero di non avere occasione di conoscerli», spronandolo invece - in quanto intellettuale - a «far di tutto per individuarli e incontrarli». Quest'ultima lettera luterana prende in esame l'articolo che Calvino scrisse sul

⁹²Cfr. PPP, *Abiura dalla «Trilogia della vita»* in PPP *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli, 1975, pp. 11-13, p. 12.

⁹³Cfr. LL, pp.179-183.

«Corriere della Sera» (8 ottobre 1975), chiedendogli giustificazione di ogni singola affermazione scandalizzata davanti all'orrore del *fait divers*, con un incalzare di «Ma perchè dici questo?». La strage del Circeo è per Pasolini l'occasione di ribadire quanto andava ripetendo da due anni sul mutamento antropologico degli italiani e sul silenzio connivente degli intellettuali di sinistra. In questo senso, questa lettera è un testamento, un appello alle proprie responsabilità e un atto d'accusa definitivo: «Io sono più di due anni che cerco di spiegarli e volgarizzarli questi perché. E sono finalmente indignato per il silenzio che mi ha sempre circondato [...]»

Pasolini smonta, pezzo per pezzo le argomentazioni e lo scandalo della ragione di Calvino, mettendo in discussione l'autorevolezza e il ruolo di una ragione, colpevole di non aver voluto vedere, spiegare, di aver troppo a lungo taciuto:

Si è fatto solo il processo a un mio indimostrabile *refoulement* cattolico. Nessuno è intervenuto ad aiutarmi ad andare avanti e ad approfondire i miei tentativi di spiegazione. Ora, è il *silenzio* che è cattolico. Per esempio il silenzio di Giuseppe Branca, di Livio Zanetti, di Giorgio Bocca, di Claudio Petruccioli, di Alberto Moravia, che avevo invitato a intervenire in una mia proposta di processo contro i colpevoli di questa situazione italiana che tu descrivi con tanta ansia apocalittica: tu così sobrio. E anche il tuo silenzio a tante mie lettere pubbliche è cattolico.

Pasolini, che si riconosce nel ruolo non cattolico di chi invece «parla e tenta di dare spiegazioni magari dal vivo» ha molte cose da ridire sul «cahier senza perchè» di Calvino. Innanzitutto - e ancora una volta - su *fascismo* /*neofascismo* e sulla loro localizzazione in termini di classi sociali. Egli scrive:

Tu hai privilegiato i neofascisti pariolini del tuo interesse e della tua indignazione, *perché sono borghesi*. La loro criminalità ti pare interessante perchè riguarda i nuovi figli della borghesia[...]. Se a fare le stesse cose fossero stati dei «poveri» delle borgate romane, oppure dei «poveri» immigrati a Milano o a Torino, non se ne sarebbe parlato tanto a quel modo[...].

Ma la realtà - quella che Pasolini sperimenta ogni notte - è invece un'altra. I giovani borgatari sottoproletari «possono fare e *fanno effettivamente* (come dicono con spaventosa chiarezza le cronache) le stesse cose che hanno fatto i giovani dei Parioli» e non c'è più distinzione di classe o irradiazione di classe di una cultura/non-cultura o di una criminalità che possano definirsi tradizionalmente fasciste. Calvino crea dei «capri espiatori» («parte della borghesia», «Roma», i «neofascisti»), quando invece Pasolini sente la necessità di una deduzione molto più generale, che qui ripete per l'ultima volta:

E' cambiato il «modo di produzione» (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il «nuovo modo di

produzione» ha prodotto dunque una nuova umanità, ossia una «nuova cultura»: modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale «nuova cultura» ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari. Ai modelli e ai valori distrutti essa sostituisce modelli e valori propri (non ancora definiti e nominati): che sono quelli di una nuova specie di borghesia. I figli della borghesia sono dunque privilegiati nel realizzarli, e, realizzandoli (con incertezza e quindi con aggressività), si pongono come esempi a coloro che economicamente sono impotenti a farlo, e vengono ridotti appunto a larvali e feroci imitatori. Di qui la loro natura sicaria, da SS. Il fenomeno riguarda così l'intero paese. E i perché ci sono e sono ben chiari. Chiarezza che certo, lo ammetto, non risulta da questa tabella che ho qui stilato come un telegramma. Ma tu sai bene come documentarti, se vuoi rispondermi, discutere, replicare. Cosa che finalmente pretendo che tu faccia.

Risposta, discussione, replica che un nuovo fatto «di cronaca» renderà vana. Calvino rispose a Pasolini dalle pagine del «Corriere della Sera», il 4 novembre 1975, troppo tardi: «Non farò più in tempo a rispondere a quella lettera»⁹⁴. Ma ritorniamo all'analisi del titolo dell'«Unità», «Viva la repubblica antifascista». Pasolini afferma: «A compiere l'orrenda strage di Brescia sono stati dei fascisti». E a partire da questa affermazione si interroga: «E' un

⁹⁴*cfr.* Italo Calvino, *Ultima lettera a Pier Paolo Pasolini* in I. Calvino, *Saggi II (1945-1985)*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 2275-2278.

fascismo che si fonda su Dio? Sulla Patria? Sulla famiglia? Sul perbenismo tradizionale, sulla moralità intollerante, sull'ordine militaresco portato nella vita civile?»⁹⁵. E che cosa vuole restaurare con le sue bombe - si chiede ancora Pasolini - un criminale fascista? L'Italia del fascismo «tradizionale», l'Italia precedente lo «sviluppo»? E' evidente che no. Dunque anche il fascismo non è più quello «tradizionale»: «I giovani dei campi fascisti, i giovani delle SAM, i giovani che sequestrano persone e mettono bombe sui treni, si chiamano e vengono chiamati "fascisti": ma si tratta di una definizione puramente nominalistica. Infatti essi sono in tutto e per tutto *identici* all'enorme maggioranza dei loro coetanei [...]»⁹⁶.

Ecco che ritorniamo a *Tetro entusiasmo*, al giovane protagonista di *Saluto e augurio*, e al senso profondo di quel testamento. Tutte le domande che Pasolini pone sul fascismo (e quindi sull'antifascismo), ritornano in *Domande di un comunista comune*:

Amendola in Belgio.

Di buon umore, a fianco

di altri compagni

(nel rispettoso televisore).

Domandarsi perchè ride.

Risate da congresso

⁹⁵PPP, *Scritti corsari*, op. cit., p. 42.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

(Interno di una cerchia) ecc.?

I nemici sono anche stupidi.

Ridere di loro con commiserazione.

Fasto del «compromesso».

A Napoli i vecchi assassini fascisti

cercano di prendere in mano la situazione.

Non hanno niente da perdere. Sono realisti.

Io, comunista comune,

non tesserato, ma irrispettoso comunque

d'ogni istituzione, mi chiedo

se i fascisti siano al servizio

di qualcos'altro che il Capitale, ecc.

e al servizio di cos'altro

siano i democristiani al potere.

Impeto dello Sviluppo.

Inserirsi nello Sviluppo storico.

Inserirvi la vita degli operai

e la cultura umanistica?

Imporre l'esigenza

dei beni reali,

**sottoporre a inesausta critica
i profitti e gli investimenti?**

Accettare la storia, insomma?

**La storia del Capitale
che dilaga oltre la sua rivoluzione
(dunque moderare la lotta)?**

**Ma - anomalo sull'anomalo -
a una ricchezza anomala
forse succede una miseria anomala.
(Questa storia anomala che sia quella vera?)**

**No, Amendola e gli altri compagni
non vogliono la miseria,
non vogliono regresso e recessione:
la parola d'ordine è «Avanti!»,**

**naturalmente, ma se
regresso e recessione
diverranno realtà
batteranno i piedi per terra?**

**Prima, ciò che restava da fare
era salvare il salvabile,**

**integrare la civiltà tecnica
con l'umanesimo marxista.**

**(Integrare i profitti
con giusti salari,
integrare la corsa al consumo
con la coscienza politica)**

**Adesso, sull'orlo dell'abisso (?),
sembrerebbe trattarsi solo
di mantenere l'ordine
(o evitare disordini).**

**Diamo, diamo una mano
ai veri fascisti
contro quellj anacronistici
provocatori di disordini a Napoli.**

***I fis dai puòrs o a trimin
o a tazin coma i miej
fis dai siòrs. Opur
a odiin e a dispresin**

coma i pèsul fis dai siòrs*.

Uomini di Potere

che non si curano di questo,

i leaders comunisti ridono in Belgio.

***I figli dei poveri tremano o tacciono come i migliori figli dei ricchi.**

Oppure odiano e disprezzano

come i peggiori figli dei ricchi.

(sott. mia)⁹⁷

Quello che preme mettere in luce in questo componimento è la percezione del «Potere», da parte di Pasolini. Ci sono «veri fascisti», gli stessi citati alla quinta strofa, «al servizio di qualcos'altro che il Capitale», e ce ne sono altri «anacronistici», «provocatori di disordini a Napoli». Ci sono «democristiani al potere», anch'essi «al servizio» di qualcosa, e leaders comunisti «Uomini di Potere», la cui parola d'ordine è «Avanti!», incuranti dei cambiamenti in atto, in un *Adesso* «sull'orlo dell'abisso(?)». Le indicazioni non sono quindi molto precise. Ma se ci ricollegiamo alle pagine dello *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, alle *Domande di un comunista comune* troveremo risposte più precise e più precise informazioni sul carattere del «Potere» in questione. E' un potere che, effettivamente, accomuna «fascisti» e «antifascisti», in nome di uno «sviluppo» che è stato «pragmaticamente voluto dal Potere», e che «si è istituito storicamente in una specie di *epoché*, che ha

⁹⁷ *Domande di un comunista comune*. in NG, *op. cit.*, pp. 248-250.

radicalmente "trasformato", in pochi anni, il mondo italiano»⁹⁸. E' un potere connivente con il nuovo fascismo - completamente diverso da quello «tradizionale» - espresso, secondo Pasolini - da «nuovi fascisti la cui cultura è identica a quella di coloro che hanno votato "no" al referendum»⁹⁹. Scrive Pasolini: «Essi [i «nuovi fascisti»] sono del resto poche centinaia o migliaia: e, se il governo e la polizia l'avessero voluto, essi sarebbero scomparsi totalmente dalla scena già dal 1969», cioè dalla strage di Piazza Fontana. Il punto è - sempre secondo Pasolini - che il «fascismo delle stragi» è un «fascismo nominale», privo di una propria ideologia: «esso è cioè voluto da quel Potere, che dopo aver liquidato, sempre pragmaticamente, il fascismo tradizionale e la Chiesa (il clerico-fascismo che era effettivamente una realtà culturale italiana) ha poi deciso di mantenere in vita delle forze da opporre - secondo una strategia mafiosa e da Commissariato di Pubblica Sicurezza - all'eversione comunista»¹⁰⁰.

A questo punto però si impone una precisazione: Pasolini scriveva tutto ciò sulle colonne di uno degli organi, allora più di oggi, del Potere italiano, il «Corriere della Sera». Basta questo ad annullare, o peggio, a rovesciare di segno queste sue affermazioni? E quali erano i suoi rapporti col Potere, di «intimità» o «vincoli puerili»? Tutta la collaborazione al «Corriere» fu una concessione da parte del Potere¹⁰¹, di cui del resto Pasolini era consapevole.

⁹⁸PPP, *Scritti corsari*, op. cit., p. 41.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Si veda in proposito R. Roversi, *Uso e abuso di una autore. ovvero: celebrazione, giubilazione, imbalsamazione*, op. cit., p. 32: «La strumentalizzazione dell'intellettuale, quindi l'uso esplicito della sua collaborazione e del suo servizio, si svolge attraverso operazioni e atti codificati (quindi nell'apparente ambito di una libera scelta); egli potrà e

ma la preoccupazione di essere strumentalizzato veniva dopo quella che egli riteneva la sola priorità:

Io penso che, prima, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura. Bisogna comportarsi come se questa eventualità pericolosa non esistesse. Ciò che conta è anzitutto la sincerità e la necessità di ciò che si deve dire. Non bisogna tradirla in nessun modo, e tanto meno tacendo diplomaticamente per partito preso[....]¹⁰²

Egli agiva cioè con la volontà precisa di non tacere «ciò che si deve dire». Se è vero allora che questa sua posizione fu scomoda e ancora una volta ambigua, è vero anche che Pasolini riteneva tutto questo assolutamente necessario. Certo, ansia di morte, chiusura finale del cerchio eros-thanatos, e quant'altro ancora è stato messo in luce nell'ultima produzione di Pasolini. Ma vogliamo rileggerle insieme queste pagine degli anni '70, vogliamo dar loro un valore veramente postumo? Quello che rimane è un impressionante attaccamento alla vita, una lotta accanita per affermarne e rappresentarne i segni, considerati sacri. Ed è solo in questo senso che vanno intese anche tutte le citazioni dal Pound confuciano dei *Thrones*, in *Saluto e augurio*, *Volgar'eloquio* e *Salò*.

dovrà inserirsi nei canali della comunicazione, gestendoli di volta in volta anche argomentando, con una libertà apparente o con un disaccordo apparente nei riguardi dei codici ufficiali; importa soltanto che la gestione dell'operazione resti in mano di chi può o potrà provvedere all'occasione a restringerla o a interromperla [...] io credo che Pasolini abbia ottenuto una di queste concessioni di autonomia larvata, o di indipendenza a doppia faccia, all'atto della sua collaborazione al *Corriere*. Credo anche che prima, nel corso degli anni '50 e '60, questa concessione gli fosse negata. E' la fama del regista che apre qualche argine all'opera del saggista e del poeta».

¹⁰²Cfr. *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, in *PPP Trilogia della vita, op. cit.*, pp. 11-11, p. 11

Se vogliamo allora parlare di disperazione in Pasolini, a me sembra soprattutto una forma di espressione e non una cessazione del progetto¹⁰³. Fino all'ultimo egli ha continuato a lavorare e a comunicare. Fino all'ultimo ha esercitato il suo diritto all'analisi della realtà, divenuta per lui inaccettabile:

Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando come erano prima le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti - pian piano senza più alternative - il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità ("Salò")¹⁰⁴.

La disperazione è per Pasolini in questi anni una forma di leggibilità del presente ed è lucidamente senza speranza. Ma questo non significa da parte sua una cessazione dell'impegno. Egli potrebbe pronunciare, uscendo di scena le parole che Platone lascia dire a Socrate nella sua Apologia: «E' giunta l'ora di andare. Ciascuno per la propria strada. Io a morire e voi a vivere. Che cosa sia meglio Iddio solo lo sa». E non ci sembrano troppo lontane da quelle che effettivamente pronuncia, «misero e impotente Socrate»¹⁰⁵, nella sua ultima poesia in friulano: «Ciàpiti su chistu pèis, fantat ch'i ti mi odiis:/puàrtilu tu. Al

¹⁰³Basti pensare a quanto Pasolini confidò in un'intervista a D. Taranto: «Dopo *Salò* farò un film che mi sta molto a cuore e quindi mi isolerò nella mia casa di campagna per scrivere il libro della mia vita. E' una decisione maturata con molta riflessione. Non rispettare questo ultimatum significherebbe rimandare ulteriormente il mio romanzo, un sacrificio al quale non voglio assolutamente rassegnarmi. Non sono forse poeta prima ancora di essere cineasta? La vita, come si vede, è un eterno ricominciare daccapo», in PPP, *Le regole di un'illusione*, Roma, Associazione «Fondo PPP», 1991, p. 319.

¹⁰⁴Cfr. PPP, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit., p. 13.

¹⁰⁵Cfr. PPP, *Versi sottili come righe di pioggia*, NG.

lus tal còur. E jo i ciaminarai/lizèir, zint avant, sielzint par sempri/la vita, la zoventut»¹⁰⁶.

Una morte subita, e non scelta, sofferta e attesa a lungo, non premeditata. Con l'amico degli anni pieni di speranza, gli anni di «Eredi» prima e di «Officina» poi, sono totalmente d'accordo: questa attesa «è stato il momento che ha reso terribile ed esemplare l'ultimo periodo della vita di Pasolini. L'ha reso insostituibile, carico del peso di un insegnamento pubblico e di sollecitazioni generali di cui il tempo gli darà senz'altro atto»¹⁰⁷. E in tal senso l'ultima produzione di Pasolini si riallaccia *de loinh* alla prima, all'incantata stagione friulana degli anni '40, collegate in modo definitivo da *La nuova gioventù*, suo primo e ultimo libro¹⁰⁸. Come indica la nota in calce: «Il volume primo, ossia *La meglio gioventù* (1941-53) di questo libro altro non è che la ristampa fedele de *La meglio gioventù*, uscita presso l'editore Sansoni, Firenze, 1954».

Quanto a *La nuova forma de «La meglio gioventù»* (1974), nella stessa nota Pasolini chiede al lettore di notare da solo «concordanze» e «discordanze» tra le due versioni, senza dare suggerimenti più precisi. Esiste però un'*Introduzione* (con *Variante*), in cui Pasolini ci aiuta a leggere questa *nuova*

¹⁰⁶ NG, p. 259: «Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odii: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù».

¹⁰⁷ R. Roversi, *Uso e abuso di una autore. ovvero: celebrazione, giubilazione, imbalsamazione*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁸ Cfr., PPP, *Poeta delle ceneri*, a cura di E. Siciliano, in «Nuovi Argomenti», Roma, 67-68 (nuova serie), luglio-dicembre 1980, poi in *Bestemmia*, Milano, Garzanti, 1993, p. 2060. Pasolini scrive (siamo nel 1966): «Devo aggiungere, ancora, per finire questa storia -/molto irregolare nell'insieme del mio poema -/che quei miei versi friulani sono i miei più belli / (insieme a quelli scritti fino a ventitré, ventiquattro anni / pubblicati più tardi col titolo «La meglio gioventù» / e insieme anche ai coevi versi italiani / nati da quella profonda elegia friulana / di autolesionista, esibizionista e masturbatore, tra i gelsi e le vigne viste con l'occhio più puro del mondo / si chiamano, quei versi, «L'Usignolo della Chiesa Cattolica» [...]» (*sott. nostra*)

forma dei suoi versi friulani. Se in *Saluto e augurio* è presente la figura di un interlocutore, cui è rivolto il «discors»/«testamint» - un «fassista zòvin» che non ha e non vuole avere un «còur libar» - qui troviamo il reale dedicatario del libro:

[...] A cui

ch'al si taja i ciavièj

e al si presenta cu'l suf

e la cadopa pura

dal fantàt fuàrt e libar,

jo i ghi darài chistu libri,

parsè ch'al potrà capi

la so novitat: obediensa

e disobediensa, insièmit.¹⁰⁹.

E' un comunista: un ragazzo che sappia però distinguersi tra la massa dei "capelloni" indistinti, tra i giovani della "civiltà dei consumi"¹¹⁰. Che sappia cioè essere - secondo Pasolini - *realmente* anticonformista. Egli è insieme una figura della possibilità e una figura impossibile e per lui questo libro è in dono:

¹⁰⁹ MG, p. 162: «[...] A chi si taglia i capelli e si presenta col ciuffo/e la nuca pura del giovane forte e libero, io darò questo libro, perchè egli potrà capire/ la sua novità: obbedienza e disobbedienza insieme».

¹¹⁰ Si veda il famoso articolo del 7 gennaio 1973 sul «Corriere della sera», *Contro i capelli lunghi*, poi in *Scritti corsari*, op. cit.; con il titolo *Il "Discorso" dei capelli*.

A chistu zòvin (ch'a no'l tornarà
 mai pi tal mond) jo i ghi regali
 chistu libri scrit dos voltis
 vivut e rivivut, cuàrp drenti un cuàrp.¹¹¹.

Un giovane «che non tornerà mai più nel mondo», come il fratello Guido, sempre presente - direttamente o indirettamente - nell'opera di Pasolini. E' questa una precisazione relativa al possibile destinatario. Ma ce ne sono altre, relative al messaggio e allo stesso autore/mittente, al suo collocarsi nell'ambito della cornice complessa di un libro «scritto due volte, vissuto e rivissuto, corpo dentro un corpo». Nella *Variante* Pasolini utilizza, a proposito di *Meglio e Nuova gioventù*, una metafora legata alla terra, e ancora una volta al mondo contadino, cioè quella della «pianta» piantata ritualmente - e dai padri - nei verzieri del Friuli. L'autore è infatti un «figlio», diventato «padre»¹¹², che ha piantato due volte una pianta: la prima, «vecchia», «quando il mondo era giovane»; la seconda, «giovane», «adesso che il mondo è vecchio». Questo piantare-scrivere due volte, sta alle radici de *La nuova gioventù*, «pianta nonna nata al posto di una pianta nipote». La prima, è «la Pianta della Passione», piantata quando «eravamo davvero in primavera», nel senza tempo della poesia e della giovinezza, come nei versi di Machado, in epigrafe alla *Suite furlana (1944-49)*,

¹¹¹ *Ibid.*: «A questo giovane (che non tornerà mai più nel mondo) io regalo questo libro scritto due volte, vissuto e rivissuto, corpo dentro un corpo».

¹¹² Si vedano, a proposito di quest'identificazione in un ruolo generazionale paterno, gli scritti contenuti nelle LL, in particolare *Cfr. I giovani infelici*. LL, p.5: «Ma è poi arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri».

Mi juventud, veinte años

en tierra de Castilla...

La seconda è «la Pianta del Gioco» e cresce «allo stesso sole della prima, e fa ombra sullo stesso luogo». Rispetto a *La meglio gioventù*, ha perduto i «giorni celesti» della primavera e, come nella bugia di un onesto - «gli onesti sono sempre bugiardi» - le sue foglie «luccicano di pianto», i suoi fiori «di allegria». Ma in questo gioco - come nei sogni¹¹³ - il rovesciamento dei segni produce un'identità. A e non A vengono a coincidere e, attraverso «la Pianta del Gioco» si riconferma - identica a se stessa - «la Pianta della Passione»:

Plantànd chista seconda planta

chel che pi i bramavi, a era

ch'a fos identica a la prima;

e chel che pi a mi scrussiava

a era ch'a. essi diviersa a no podeva.¹¹⁴

Ci sembra allora che anche il rovesciamento dei versi incantati della giovinezza, scritti in (per) un Friuli-Provenza o Castiglia, costituiscano la bugia di un onesto. La loro negazione afferma la stessa fedeltà, lo stesso

¹¹³Cfr. I. Matte Blanco *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica, op. cit*

¹¹⁴Cfr: *Variante*, NG, p. 164: «Piantando questa seconda pianta ciò che più desideravo era che fosse identica alla prima; e cò che più mi tormentava/era che non poteva essere diversa.»

amore negato e rinnegato¹¹⁵: è in questa chiave che qui viene riletta *La nuova gioventù*. Che si tratti poi di un suicidio in versi, come suggerisce Fortini¹¹⁶, non mi sento di dividerlo. La sezione *Tetro entusiasmo* sembra infatti smentire questa ipotesi, argomentandone un'altra, quella cioè di un'oltranza dell'analisi e della lotta. Dopo un'operazione di autopsia sui propri versi, impietosa verso la parte di sé ancora viva in quel corpo e in quella «Pianta», Pasolini afferma molto chiaramente, attraverso le 12 poesie italo-friulane che chiudono la raccolta il suo diritto a esistere e ad «esercitare sul mondo attuale *così com'è* »¹¹⁷ un esercizio critico che va al di là delle ragioni e del significato del proprio rimpianto. Fino alla fine egli afferma il suo diritto a ribellarsi, pur nell'accettazione e nella rassegnazione. Perché è questo il grande messaggio e la novità del suo ultimo libro: «**obediensa e disobediensa, insiemit**»¹¹⁸, come indica l'autore al suo dedicatario nell'*Introduzione*: poichè «solo chi sa rassegnarsi sa anche / ribellarsi»¹¹⁹.

¹¹⁵ Cfr. *Tornant al pais. Quinta variante*, NG, p. 186: «Un Figlio nato lontano, nel mondo dei borghesi, con in mano la bandiera delle Novità, scolaro dello Scandalo, erede ella Rivoluzione, è morto di amore per un mondo di foglie bagnate dalla pioggia. e non ha trovato mai nulla di più dolce che quel tornare dei Padri nei Figli.» (sott. nostra)

¹¹⁶ Cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, op. cit., p. 231: «Ma con la chiusura di quell'anello, è come se si assistesse a un suicidio».

¹¹⁷ Cfr. PPP, *Scritti corsari*, op. cit., P. 66. Coll

¹¹⁸ NG, p. 162: «obbedienza e disobbedienza, insieme».

¹¹⁹ Cfr. PPP, *Poesia popolare*, NG, p. 240.

Capitolo III

Natura e Cultura negli ultimi Cantos: l'esempio dei riti Na-Khi

J'aime le souvenir de ces époques nues,
 dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
 Alors l'homme et la femme en leur agilité
 jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
 et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
 exerçaient la santé de leur noble machine
 (Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, V¹)

L'universo che, tra '67 e '75, Pasolini scopre di avere in comune con Pound è fondamentalmente linguistico. L'attenzione alle lingue romanze e ai dialetti italiani nel giovane Pasolini fu inaugurale di una poetica e di una concezione del mondo centrate sui linguaggi umani, tanto quanto per il giovane Pound lo studio della filologia romanza fu la porta di accesso all'Europa e alle sue letterature. La lirica dei trovatori provenzali in particolare rappresenta un punto di partenza comune per i due poeti². Tuttavia il rapporto Pasolini-Pound non può essere individuato nella continuità: anche se nei suoi appunti preparatori all'intervista, Pasolini

¹ "Amo il ricordo delle epoche nude/ che Febo dorava di statue giocando./ Quando l'uomo e la donna liberamente/ godevano senza angoscia o menzogna /e il cielo innamorato li accarezzava di spalle/ intenti a celebrare il corpo, macchina nobile". Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, V, "Bibliothèque de la Pléiade", 1968 (*mia la traduzione*).

²Pasolini aveva cominciato i suoi studi di filologia romanza a Bologna con Amos Pardo di Guarnacci nel 1939. Pound aveva cominciato a studiare la poesia provenzale come undergraduate nel 1903-4, ad Hamilton College (Clinton, New York), con il professor William Pierce Shepard; aveva poi continuato a studiare la filologia romanza come graduate student l'anno successivo con il prof. Hugo Rennert, presso University of Pennsylvania, *cfr.* Stuart Y. Mc-Dougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, *op. cit.*; si veda inoltre Peter Makin, *Provence and Pound*, Berkeley, 1978.

afferma di aver letto i primi *Cantos* giovanissimo³, di Pound non vi è traccia nell'epistolario di quegli anni, nè alcun riferimento ai *Cantos* può essere individuato nella sua prima produzione. Di fatto, il rapporto di Pasolini con Pound si delinea a posteriori. Come dire, un rapporto di contiguità più che di derivazione. Pasolini si ritrova, negli ultimi suoi anni, contiguo a Pound e, letteralmente, l'intervista è un'occasione di sederglisi accanto. Da quel momento in avanti, retrospettivamente, Pound assume una funzione precisa nell'opera di Pasolini, incarnando i valori della "Destra sublime", ma non solo. E' soprattutto una rinnovata fiducia nella parola poetica, via Pound, la novità degli ultimi anni di Pasolini. Certo, la sua scelta apparente fu quella di letture-scritture infernali del reale (*Tetro entusiasmo, La divina mimesis, Petrolio, Salò*). Ma sappiamo che *La nuova gioventù* si chiude, citando Pound, con un *Saluto e augurio* che ci riconduce – attraverso un moto circolare rispetto alla cornice di quell'ultima raccolta di poesie friulane – alla sua prima parte e quindi ai primi versi de *La meglio gioventù*. L'io lirico del canzoniere friulano di Pasolini ritorna dunque

Lizeir, zint avant, sielzint par sempri

la vita, la ziventut⁴

E' un ritorno cioè, dopo il tetro, all'entusiasmo; al sublime linguistico⁵ e alla fiducia nella possibilità di pronunciare/epifanizzare, poeta *ab joy*, il

³ "ricordo di aver letto i suoi primi *Cantos* – credo pubblicati su una rivista di Curzio Malaparte, che si chiamava "Prospettiva" (lo ricorda? Era il '37 o il '38) avevo 17 o 18 anni", cfr Vanni Ronisvalle, *Pasolini e Pound. op. cit.*, p. 172.

⁴ "E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre / la vita, la gioventù", NG, p. 259.

mondo. La parola poetica, nei termini del sublime linguistico, è quindi parola del rischio, in senso heideggeriano⁶ :

Il linguaggio è il recinto (*templum*), cioè la casa dell'essere. L'essenza del linguaggio non si esaurisce nel significare, nè è qualcosa di connesso esclusivamente a segni e cifre. Essendo il linguaggio la casa dell'essere possiamo accedere all'ente solo passando costantemente per questa casa. Se andiamo alla fontana, se attraversiamo un bosco, attraversiamo già sempre la parola 'fontana', la parola 'bosco', anche se non pronunciamo queste parole e non ci riferiamo a nulla di linguistico. Pensando a partire dal tempio dell'essere, è possibile presumere che cosa arrischiano coloro che talvolta sono più arrischiati dell'essere dell'ente. Essi arrischiano la ragione dell'essere, arrischiano il linguaggio. Qualsiasi ente, gli oggetti della coscienza e le cose del cuore, gli uomini autoimponenti e i più arrischiati, tutti gli esseri, ognuno secondo il proprio modo, sono nella regione del linguaggio. Se mai in qualche modo, è unicamente in questa

⁵Con sublime mi riferisco al suo più probabile etimo di "ciò che è sospeso all'architrave della porta", e sta dunque in posizione elevata, eccelsa: *sublimen* (avv.), da cui *sublime* (*Dizionario delle idee* 1977: 1199). Ma *limen* (sost.) è sia *superum* che *inferum*, e in questa seconda accezione contribuisce alla formazione di *sub-limine* - da cui *subliminale*-, dal significato opposto di "ciò che è sotto la soglia", in posizione infima, e perciò appena avvertibile. Ancora, *limes* (sost.) vale limite, confine, ma anche sentiero, via. *Com-prendere* quanto si colloca ai due opposti, fra ciò che sta sotto il *limen-architrave* e ciò che sta sotto il *limen-soglia*, significa allora aprire il linguaggio a quella infinita possibilità di epifanizzare il mondo di cui parla Heidegger, rendendo la parola poetica disponibile a infrangere i *limites* e contemporaneamente a percorrerli in quanto sentieri: gli heideggeriani Holzwege, cfr. Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968&1984, in particolare il saggio del 1946 *Perchè i poeti?*, ibid., pp. 247-297.

⁶ Utilizzo in questo capitolo la terminologia heideggeriana di *Perchè i poeti?*, op. cit., relativamente al concetto di sublime linguistico indicato alla nota 5. Tengo a precisare che si tratta di uno strumento utilizzato in modo creativo, riaccentuato all'interno del mio discorso critico e *mutatis mutandis*, applicato alla lettura da me qui proposta delle poetiche di Pasolini e Pound.

regione che potrà avvenire quel rivolgimento dal dominio degli oggetti e della loro rappresentazione nel più interiore del cuore⁷.

Sia in Pound che in Pasolini, il rapporto natura-cultura va inteso come un rapporto fondamentale, di analogia, da opporre al “giorno tecnico” che minaccia il futuro dell’umanità, ancora nei termini di Heidegger e del suo saggio del 1946, *Perchè i poeti?*:

L’essenza della tecnica viene a giorno con estrema lentezza. Questo giorno è la notte del mondo, mistificato in giorno tecnico. Si tratta del giorno più corto di tutti. Con esso si leva la minaccia di un unico interminabile inverno [...]⁸.

Pur distanziandosi dalla narrativa metafisica heideggeriana, mi pare che il tentativo di scrittura di un paradiso in Pound, così come tutta la complessa ricerca poetico-esistenziale in Pasolini, e le sue ultime scritture/visioni infernali, vadano iscritti nell’ambito del sublime linguistico⁹ e dell’idea di Natura che Heidegger propone nella sua lettura dei poeti tedeschi (Rilke, Hölderlin), all’alba tragica del dopoguerra in Germania:

⁷ *Ibid.* p. 287. Qui Heidegger si riferisce a Rilke e a questi versi citati a p. 255: “Come la natura abbandona gli esseri / al rischio [...] così anche noi siamo, nel fondamento primo del nostro essere, / non particolarmente dilette. Siamo arrischiati [...]”. E a Hölderlin, *Brot und Wein*, senza citarlo. Cito dalla traduzione di Enzo Mandruzzato in Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, Milano Adelphi 1993, p. 521: “Questo è certo: al mezzogiorno e fino a mezza la notte / sempre persiste una misura, / comune a tutti ma pure ad ognuno assegnata / e ognuno va e giunge dove ha potere di giungere”.

⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁹ comprensivo di *superum e inferum*. si veda la nota 5 nel presente capitolo.

Ciò che Rilke designa col termine Natura non è qualcosa di opposto alla storia, e tanto meno si risolve nel dominio oggettivo delle scienze naturali. Esso è il fondamento della storia, dell'arte, e della natura in senso stretto. Nel termine Natura, quale viene qui usato, risuona ancora l'eco del termine *Fhysis*, che è anche identificato a *Zoe*, da noi tradotto con vita [...] ¹⁰

L'esempio che ho scelto di isolare dai Cantos, l'utilizzo che Pound fa della lingua del popolo Na-Khi, vuole essere esplicativo di tale concetto di natura e in quanto tale paradigmatico delle possibilità di tutti i linguaggi umani. E' questo anche il contesto teoretico in cui nasce la poesia friulana del giovane Pasolini: in una sua lettera del 3 novembre 1945 al poeta goriziano Franco De Gironcoli, il friulano viene descritto «come una specie di dialetto greco o cristiano, vicino al momento in cui Adamo ha pronunciato le prime parole»¹¹. Più in generale, Pasolini afferma che «qualunque parlata umana può diventare lingua poetica»¹². In tal senso Pound e Pasolini hanno dedicato la loro ricerca all'attraversamento del linguaggio in quanto casa (*oikos*), *templum*, riconoscendone la sacralità, ripeto, diversamente da Heidegger, in termini di fisica e non di metafisica del linguaggio. Intendo dire che non c'è nelle loro poetiche alcun destino del linguaggio, nessuna identità tra terra e lingua, terra e sangue, nè un uso

¹⁰ *Ibid.*, p. 256. Il riferimento è ancora ai versi di Rilke citati a p. 255.

¹¹ PPP, *Lettere*, vol I, *op. cit.*, p. 209. Viene qui ripresa la descrizione del «fanciullo musico», ne *Il Fanciullino* di Pascoli: «Egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente» (che Pasolini ripropone nell'articolo del '46 *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in «Il Stroligut», n. 2, Casarsa, aprile 1946, ora in PPP *Un paese di temporali e di primule*, Parma, Guanda, 1993, pp. 207-209)

¹² PPP, *Il Friuli autonomo*, in «Quaderno Romanzo», n. 3, 1947, ora in PPP *Un paese di temporali e di primule*, *op. cit.*, pp. 256-262.

marcatamente metafisico del linguaggio critico, come in Heidegger¹³. Quello che interessava maggiormente Pasolini non era del resto la resa fedele dell'aspetto denotativo delle parlate friulane della destra Tagliamento, quanto di quello connotativo, ancora di quella ricerca di suono romanzo che aveva guidato il regresso linguistico (dalla lingua al dialetto) alla base delle primissime *Poesie a Casarsa*. Pasolini cercava in un mondo arcaico - come quello rurale nel Friuli degli anni '40 - ancora «l'infanzia della società»¹⁴, dove chi parla è un poeta, perchè è lo stesso linguaggio a darsi come poesia. «Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo»¹⁵, scriveva Pasolini nel '52, dando le ragioni della sua prima raccolta di versi. Pur nel suo crescere attraverso un approfondimento, dalla lingua «inventata» a Bologna a quella «imparata» degli anni più autenticamente friulani, c'è nel Pasolini dialettale una coerenza di fondo, sulla linea del Pascoli e della poetica che egli esprime a partire da *Il fanciullino*. Come per Pascoli, anche per Pasolini il problema è di rimanere vicino a Matelda, «tra i verdi mai»¹⁶, di fare poesia raccogliendo, ma anche «facendo i fiori»¹⁷ e tale ambizione di matrice dantesca si addice perfettamente al

¹³ Cito (in traduzione) un esempio della prosa di Heidegger applicata al linguaggio poetico, da *Perchè i poeti?*, op. cit., p. 288: "Pertanto là dove il tutto dell'ente è pensato come l'Aperto del puro *Bezug* [rapporto-percezione], il rivolgimento rimemorativo deve essere un dire che dice ciò che ha da dire a un essere che è già sicuro nel tutto dell'ente, perchè ha compiuto il rivolgimento del visibile della rappresentazione nell'invisibile del cuore".

¹⁴ Epigrafe di P.B.Shelley a PPP, *Dialet lenga e stil*, in «Stroligut di cà da l'aga», Casarsa, 1944.

¹⁵ Cfr. PPP, *La poesia dialettale del Novecento*, in PPP, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 133.

¹⁶ Cfr. G. Pascoli, *Il fanciullino*, in G. Pascoli, *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1971, par. XIV; cfr. Dante, *Purgh.*, C.XXVIII, v.36: «la gran variazion dei freschi mai»; vv. 40-42: «una donna soletta che si gia/ e cantando e scegliendo fior da fiore/ ond'era pinta tutta la sua via».

¹⁷ Cfr. G. Pascoli, *ibid.*

Pound plurilingue dei *Cantos*. Il segreto sta nella capacità, che il poeta vero (nell'accezione pascoliana) deve possedere, di lasciarsi fanciullescamente sorprendere, da «quelle parole proprie e miracolose»¹⁸, da chiedere agli altri o da trovare in se stessi¹⁹. Sia per Pound che per Pasolini questa poetica della meraviglia linguistica è fondamentale, è la forma di uno sguardo, alla base di una visione del mondo in cui la poesia mantiene in qualche modo una funzione divinatoria, di interpretazione del reale attraverso i suoi segnali. In questo universo poetico la parola-fiore è un segnale da raccogliere con naturalezza e insieme senso di sacralità. Ognuno secondo il proprio modo, Pound e Pasolini si sono arrischiati nel linguaggio – riprendo i termini di Heidegger - «mortalissimi tra i mortali»²⁰, individuando come centrale rispetto alla tradizione il problema della tecnica e del suo legame intrinseco con l'economia²¹. La lingua è per

¹⁸G. Pascoli, prefazione a *Fior da fiore*, in G. Pascoli, *Prose*, Milano, Mondadori, 1946-1952, pp. XII-XIV.

¹⁹«chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite; chiedetelo agli altri e solo, quando gli altri non lo sanno, chiedetelo a voi stessi, e, se non c'è, ponetelo voi il nome alla cosa», *Ibid.*

²⁰M. Heidegger, *Perché i poeti?*, *op. cit.*, p. 273.

²¹ Si veda il saggio di PPP, *Nuove questioni linguistiche* (1964), in PPP, *Empirismo eretico*, *op. cit.*, pp. 9-28. Per Pound il discorso non si limita al concetto di lingua nazionale, ma l'operazione tentata nei *Cantos* rispetto all'americano si pone il problema della tradizione poetica anglo-sassone in termini molto simili a quelli pasoliniani, condividendone le matrici medievali e romanze, *cf.* EP, *Patria mia*, in *Selected Prose 1909-1965*, *op. cit.*, p. 146: «Like Dante he [Whitman] wrote in the 'vulgar tongue', in a new metric. The first great man to write in the language of his people. *Et ego Petrarca in lingua vetera scribo*, and in a tongue my people understand not. It seems to me I should like to drive Whitman into the old world. I sledge, he drill – and to scourge America with all the old beauty. (For beauty is an accusation) and with a thousand thongs from Homer to Yeats, from Theocritus to Marcel Schwob. This desire is because I am young and impatient, were I old and wise I should content myself in seeing and saying that these things will come. But now, since I am by no means sure it would be true profecy, I am fain set my own hand to the labour». Fondamentale in proposito Allen Ginsberg, *Allen verbatim*, in «Paideuma», 3, Fall 1974, n2, pp. 253-274, pp. 262-268: «[...] he began to study how the medieval minstrels and troubadours arranged their stanzas. They were having the same problem he was: shifting over from the classical language to the vulgar (demotic or spoken) language. They were shifting from Latin to Provençal French and Spanish local dialects and writing in provincial tongue for the first time, so they had to find a way of mesuting the lines in Provençal French. Pound was shifting over from classical English to Provençal American, and trying to write an American language

entrambi l'abitazione, l'ambiente, il paesaggio, l'oikos, in cui dimorare incessantemente [tekne-oikos-ethos-idios]. Ecco che la questione dell'“essenza incompresa della tecnica”, per l'americano Pound e per l'italiano Pasolini si pone necessariamente in termini globali e di tradizione totale, come già in Heidegger:

Ma questo americanismo non è che il contraccolpo concentrato dell'essenza moderna dell'eupeismo [...]. Non è l'americanismo a minacciare noi uomini di oggi, ma è invece l'essenza incompresa della tecnica che incominciò a minacciare già i nostri padri e le loro cose [...]. Al posto di ciò che il valore intrinseco delle cose, un tempo custodito, andava donando, si insinua sempre più rapidamente, irrispettosamente e radicalmente, l'“oggettivo” proprio del dominio tecnico della terra. Questo non solo riduce ogni cosa a un prodotto del processo di produzione, ma rimette al mercato i prodotti stessi della produzione. L'umanità dell'uomo e la cosità delle cose sono dissolte – nel corso di una produzione che si impone incondizionatamente – nel valore di scambio di un mercato, che, non soltanto trasforma la terra in mercato mondiale, ma che, in quanto volontà di volere, tien mercato nella stessa essenza dell'essere, risolvendo così' ogni ente in un affare di calcolo, il cui potere è più tenace proprio là dove non si fa ricorso esplicito ai numeri (sott. mia)²²

instead of English, as he keeps saying, and Williams especially keeps saying – that it was a shift from English to American [...] he was the greatest poet of the age! [...] The one poet who heard speech as spoken from the actual body and began to measure it to lines that could be chanted rhythmically without violating human common sense, without going into hysterical fantasy or robotic metronomic repeat, stale-emotioned echo of an earlier culture's forms, the first poet to open up fresh new forms in America after Walt Whitman» (sott. mia).

²² Ibid., pp. 268-9. Qui Heidegger si riferisce ad una lettera di Rilke (13 novembre 1925), cit. *ibid.*, p. 268: «Per i nostri avi, una 'casa', una 'fontana', una torre loro familiare, un abito posseduto, il loro mantello, erano *ancora* qualcosa di infinitamente di più che per

Preciso che per Pound il problema si pone dalla prospettiva della sua formazione americana e dell'esperienza degli anni che precedettero il suo trasferimento in Europa nel 1908. Se si confrontano infatti le sue posizioni su tecnica e progresso in *Patria mia*²³ con quelle degli scritti successivi (1920-1940), pubblicati in *Machine Art*²⁴, una costante è la fiducia nelle possibilità che la macchina ha di entrare in armonia produttiva ed estetica con l'attività umana e che gli Stati Uniti potenzialmente hanno di offrirsi al mondo occidentale come paese campione di un possibile nuovo Rinascimento, sul modello di quello italiano²⁵.

Nel contesto generale dei *Cantos*, che mi piace definire con Laughlin «a European poem by an American», la tradizione cui Pound fa riferimento è una tradizione totale²⁶, che include Oriente ed Occidente. La scoperta dei

noi, di infinitamente più intimo; quasi ogni cosa era un recipiente in cui rintracciavano e conservavano l'umano. Ora ci incalzano dall'America cose vuote ed indifferenti, pseudo-cose, *aggeggi per vivere* ... Una casa nel senso americano, una mela americana o una vite di là non hanno nulla in comune con la casa, il frutto, il grappolo in cui erano riposte le speranze e la ponderazione dei nostri padri...".

²³ Pubblicato inizialmente in forma di 11 articoli in «The New Age», tra il 5 settembre e il 14 novembre 1912. *Patria mia* fu pubblicato soltanto nel 1950, (Chicago, Ralph Fletcher Seymour), cfr. Donald Gallup, *A Bibliography of Ezra Pound*, Londra, 1969, p. 108.

²⁴ EP, *Machine Art & Other Writings. The lost Thought of the Italian Years*, op. cit.

²⁵ Il termine *Renaissance* viene utilizzato esplicitamente in *Patria mia* e applicato in modo particolare all'architettura americana, e agli edifici della Pennsylvania Station e 'Metropolitan Life'. Cito da EP, *Patria mia*, in *Selected prose 1909-1965*, op. cit., pp. 104-105: «And here, not in the contempt, perhaps, but surely in the architecture, is our first sign of the 'alba'; of America, the nation, in the embryo of New York. [...] Did not the palaces of the Renaissance have an advertising value? Is it anything but normal that architecture should be first to answer the summons? At any rate, in these new buildings the mire of commerce has fostered the beautiful leaf. So commerce has, it would seem, its properties worthy of praise – apart from its utility. And in our architecture the artist may set his hope, for after a people has learned a fineness of beauty from good buildings, after it has achieved thus the habit of discrimination, it will not be long patient of unsound and careless production in the other arts, and the intellectual hunger for beauty, which is begotten of comparisons, will not rest content with one food only. [...] The real architectural achievement is in such work as the Pennsylvania R.R. Station, in New York City, and the 'Metropolitan Life' tower [...] And this is a Renaissance. [...]»

²⁶ Cfr. James Laughlin, *Pound the teacher*, in *The master of those who know*, City Light Books, San Francisco, 1986, pp. 1-26, p. 1: «[*Cantos*] they could not have been written in America. [...] It is a European poem by an American»; *ibid.* pp. 13-14: «The *Cantos* are

Na-Khi e dei loro riti viene ricollegata infatti negli ultimi *Cantos* alla lirica dei provenzali, attraverso Dante e Guido Cavalcanti, nei termini di quel sublime linguistico – inclusivo di *superum ed inferum* - di cui Pound si era rivelato un poeta campione. Nell'ambito dell'universo comune Pasolini-Pound che ho sin qui tracciato – di apertura totale al mondo inteso come linguaggio - l'esempio dell'utilizzo della lingua Na-Khi in *Thrones e Drafts & Fragments* si rivela paradigmatico. La scoperta del libro di Joseph Rock *The Ancient Na-Khi Kingdom of SouthWest China*²⁷ - scrive James Laughlin - fu per il vecchio Pound, internato a Saint Elizabeth's «a resuscitating discovery [...] finding the Na-Khi was like a homecoming for Pound»²⁸. I Na-Khi di cui Rock scrive vivevano ai confini sud-occidentali della Cina con il Tibet²⁹ e parlavano il dialetto Na-Khi, totalmente distinto dal cinese, per suoni ed alfabeto. In Na-Khi

the most interlingual of poems. I've counted bits of 13 different languages in them. Pound told me that a poet could not do without at least three languages. If Pound translated something it was usually because it fitted into his canon, his total tradition and because he believed that younger writers, and critics, could profit from having it in English».

²⁷ Joseph Rock, *The Ancient Na-Khi Kingdom of SouthWest China*, 1947, Harvard University Press.

²⁸ James Laughlin, *Pound the teacher*, op. cit., p. 38. Il libro di Rock non risulta citato nel catalogo preliminare di libri appartenuti a Pound pubblicato da Tim Redman in *Pound's library: a preliminary catalog*, in «Paideuma», 15 Fall & Winter 1986, pp. 213-237, dove appare invece l'articolo di Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, "Monumenta Serica", 13, 1948. Ma Redman precisa a p. 213: «This preliminary catalog contains some gaps [...] But Carroll Terrell convinced me of the utility of even a preliminary catalog to Pound scholarship [...]». La testimonianza di Laughlin non implica del resto che Pound ne possedesse una copia. Si veda inoltre Carroll F. Terrell, *The Na-Khi documents*, in «Paideuma», 3, Spring 1974. La Terrell cita nel suo saggio del '74 sia il libro di Rock che l'articolo in questione, commentando i versi di Pound con interi passaggi ripresi dal libro e pubblicandone numerose foto. Sulla scoperta dell'opera di Rock da parte di Pound, ella scrive a p. 94: «According to David Gordon, Pound in the late summer of 1956 was excited about a book by Peter Goullart entitled *Forgotten Kingdom* (London, 1955) as well as the works of Joseph Rock. Gordon remembers that it was about this time that one wall of Pound's room at St Elizabeths was hung with Rock Na-Khi pictographs». Nella mia analisi utilizzerò sia il libro che l'articolo citato di Rock.

²⁹ La zona in cui risiedevano include parti dello Yün-nan, Hsi-k'ang, Tibet e Szu-ch'uan sud-occidentale: la capitale dell'antico regno Na-khi, Li-Chiang, si trova a sud-est del Tibet.

celebravano i loro riti, preservati e tramandati per secoli dagli sciamani. La loro religione conciliava le più antiche tradizioni cinesi e tibetane³⁰ ed il rito muan bpo, di propiziazione al paradiso, ne costituiva la più antica cerimonia³¹.

Alle prese con la scrittura degli ultimi *Cantos*, Pound trovò in tale rito e in tale modello linguistico la possibilità di metaforizzare³² attraverso il

³⁰ essendo una derivazione dello sciamanismo pre-confuciano e della religione pre-buddista Bön del Tibet, cfr. J. Rock, *The Ancient Na-Khi Kingdom of SouthWest China*, op. cit., p. vii: "The work [...] deals with a circumstribed area in northwest Yün-nan, His-k'ang, Tibet and southwest Ss-ch'uan inhabited by the Na-khi tribe known to the Chinese as Mo-so [...] While living in Li-Chiang, the capital of the former Na-Khi Kingdom, I had all important inscriptions on stelae copied, and personally photographed genealogical records of tribal chiefs, precious manuscripts, heirlooms dating back to the T'aqng and Sung dynasties. In addition, I collected over 4,000 ancient Na-Khi pictographic manuscripts. A number of these are of historic interest, while the remainder deal with the religious literature of the Na-khi which is akin to the Bön, the pre-Buddhist religion of Tibet". Cfr. Inoltre Wilhelm James J., *The Later Cantos of Ezra Pound*, New York, Walker, 1977, pp. 170-1: «In his later years, when Pound was trying "to write Paradise", he made one of those discoveries for which he was famous: he uncovered through his researches a little-known society of Chinese people living in the southwestern mountains close to the border of Tibet, known as Na-Khi tribes. These people possessed the oldest known traditions of the Chinese, expressed in their Na-Khi dialects and preserved for centuries through the memories of shaman-priests. This religion was a mixture of Pre-Confucian shamanism, or nature-worship, and the pre-Buddhist Bön religion of Tibet [...] Pound was fascinated by these "primitive" people, who worshiped nature and whose land was so beautiful that it almost can be envisioned as Paradise, or Shangri-La, on Earth. Pound devoted almost all of fragmentary Canto 112 to describe their very important "Heaven-sacrifice" (1 Muan-3 bpö) rite [*Like Chinese, the ancient Na-Khi language, now no longer used, was pronounced in four tones, here marked before the words].

³¹ Cfr. Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, op. cit., Introduction, p. 7: "Of all the ceremonies performed by the 1Na-2Khi, 2Muan 1bpo is the oldest. It undoubtedly dates back to the days when the 1Na-2Khi were still nomads, living in the grasslands of northeastern Tibet, where they led a primitive existence with their herds of sheep and yak. There they beheld only the great expanse of heaven and the vast grasslands, with here and there a grove of junipers in remote and shallow valleys".

³² Uso qui *metaforizzare* associando tale tropo all'origine dei linguaggi, nell'accezione data al concetto di metafora sia in Pound che in Pasolini: si vedano EP, *How to write*, in *Machine Art*, op. cit., p. 109: «Every language has absorbed into itself and made common metaphors that were at their origin probably just as startling and fancy as the wildest tropes of our contemporary eccentrics» e PPP, *Il Friuli autonomo*, cit., pp. 256-7: «Una poetica della poesia dialettale come antidialetto, cioè come lingua [...]. Lingua ladina, dunque, non dialetto alpino. Quanto di glottologicamente incerto ci sia in questa affermazione, non importa affatto a noi che l'abbiamo enunciata programmaticamente, sicuri, del resto, che in ogni dialetto ci sia la possibilità di una lingua. Portiamo la questione alle origini. Fra il sentimento e l'espressione c'è bisogno di una specie di salto

linguaggio la propria idea di paradiso, attribuendo alla parola Na-Khi il valore di parola adamitica e utilizzandola come parola poetica. Nel lungo saggio di Rock dedicato al rito muan bpo egli aveva letto: “We have not committed the wrong of not calling the objects by their proper (right) names, we have not done wrong by being slow instead of quick”³³

Esattezza e velocità di passaggio da significante a significato sono le caratteristiche della lingua e di ogni forma di comunicazione umana, che più affascinavano Pound e che egli collegava all’etica e alla scienza³⁴. Il rito muan bpo di propiziazione al paradiso è innanzitutto un rito di nominazione, collegato alla legge naturale e al bene che essa rappresenta e garantisce. Proprio come nel *Paradiso* di Dante, nel rito Na-Khi il

qualitativo, che è il linguaggio inteso dunque come un’assoluta metafora - metà fero - e quindi come materia, estensione di suoni e tinte. Qualunque parlata umana può divenire lingua poetica» (Sott. mia).

³³ Cfr. Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, op. cit., p. 144.

³⁴ Si veda l’attenzione di Pound per gli studi di Leo Frobenius, cfr. EP, *Leo Frobenius*, in *Negro Anthology*, a cura di Nancy Cunard, Londra, 1934, poi in M.L. Ardizzone, *Ezra Pound e la scienza. Scritti inediti o rari*, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 174-179 e EP, *The meaning of Leo Frobenius*, «Il Broletto», Como, III, 28, 1938, poi in *Il liuto di Gassare. Leggenda africana con una nota di Ezra Pound*, Milano, Scheiwiller, 1961. Pound rimase particolarmente affascinato dall’uso – documentato da Frobenius – che alcune tribù africane facevano degli strumenti musicali per comunicare. Cito da M.L. Ardizzone, *Ezra Pound e la scienza*, p. 176 : «This is the signal drum. The beater began Taratata-tatatataata ---taaa --- ratatata! The sounding-board of the great spread forest on the other bank took it up and carried it on. An answer sounded out the distance. All received, all done in the time of lightning» (sott. mia). Altre tribù del Togo settentrionale utilizzavano degli strumenti a fiato, *ibid.*, p. pp. 176-177: «They don’t drum, they blow on little flutes. On these flutes they send the last news from village to village [...] they can indicate everytime and hour, every object, every plant, and every animal and they can indicate it as exactly with their flutes as with language». Maria Luisa Ardizzone mette in evidenza che l’interesse di Pound per i linguaggi musicali era collegato ai suoi studi sull’usura, cfr. Maria Luisa Ardizzone, *Pound’s language in Rock-Drill, two theses for a genealogy*, «Paideuma», 1992, Spring-Fall, 21, 1-2, pp. 121-48, p. 131, nota 20: «What Pound is seeking to establish is whether people who do not practice usury use a musical language. He accentuates in an economic direction, the discourse of Frobenius».

«sommo bene»³⁵ risulta collegato al nome/ai nomi della divinità e delle sue forme simboliche naturali (la quercia, il ginepro): la massima latina cara a Pound “nomina sunt consequentia rerum”³⁶ trova nel muan bpo un suo valore performativo³⁷, dal momento che la ripetizione memorizzata dagli sciamani delle formule rituali realizza il fondamento etico per la sopravvivenza della comunità. Il paradiso Na-Khi è un paradiso fisico e non metafisico e la sua propiziazione è basata oltre che sulla nominazione, sulla conoscenza della natura e delle sue leggi³⁸. Utilizzando il rito muan bpo e metaforizzando sulla pronuncia sillabica e frammentaria delle formule Na-Khi³⁹ il paradiso che aveva in mente, un paradiso terrestre,

³⁵ *Paradiso* XXVI, v. 134: «l s'appellava in terra il sommo bene», sono le parole di Adamo.

³⁶ Cfr. Dante, *Vita Nuova*, XIII «si come è scritto: Nomina sunt consequentia rerum», 4; per la massima latina, cfr. *Institutiones giustinianee*, II, tit. 7, De Donat, par. 3, cit. in M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze 1982. Per un confronto tra analisi strutturalistica e mimetica dell'utilizzo della massima latina in Pound, si veda Donald Davie, *Res and verba in "Rock Drill" and after*, «Paideuma», 11, Winter 1982, N. 3, pp. 282-394 a cui si riferisce Massimo Bacigalupo nel suo *Who built the Temple? Or, Thoughts on Pound, Res, and Verba*, «Paideuma», 13, Spring 1984, 1, pp. 49-61.

³⁷ Uso qui il termine *performativo* nell'accezione di *performative sentence*, utilizzata da J. L. Austin in *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962, 1975. Riferendosi alle formule utilizzate nei riti (di matrimonio, nominazione, testamento) Austin afferma: «What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short 'a performative'. The term 'performative' will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term 'imperative' is. The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something».

³⁸ “we must know Heaven, Earth, and in the center the Juniper; they must be worshipped; known guests, Heaven, Earth, and in the center the Juniper must be entertained” *Translation of prayer to Heaven in Joseph Rock, The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, op. cit., p. 18.

³⁹ Cfr. J. Rock, *The Ancient Na-Khi Kingdom of SouthWest China*, op. cit., p. 181: “There are two types of writing in vogue in Li-chiang, a syllabic phonetic type [...] and a pictographic. The former, of which little is known nowadays, may have been the script of the Mo-so, while the pictographic script was that invented by the Na-khi, both being read in Mo-so with an admixture of Na-khi. The language now spoken in Yung-ning may be the aboriginal Mo-so tongue, yet they have no written language. It is also possible that the syllabic type of writing was brought by the Na-khi and was discarded later in favor of the pictographic much easier to remember than the syllabic. Certain primitive ceremonies as the propitiation of heaven or Muan-bpö, at the performance of which neither books or priests are needed, show that there is more than one tribe involved. Yet there exist ancient

fisico e non metafisico⁴⁰, intermittente - JAGGED⁴¹ - Pound collega in modo esemplare natura e cultura, Oriente ed Occidente, realizzando un ideogramma nuovo⁴². In tale ideogramma ritornano da un punto di vista tematico tutti gli elementi dell'universo culturale euro-asiatico, utilizzati sin dal primo *Canto*, così come furono elencati da Pound in *European Paideuma* (1940):

In this essay I distinguish between intellect and intelligence. 'Intellect' is the mental scaffolding which men erect to deal with what they do not

Na-khi manuscripts pertaining the Muan-bpò cult; the text reveal that the ceremony is akin to that performed by the Ch'iang and therefore is of Na-khi and not Mo-so origin [...]. Inoltre Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, op. cit., Preface, p. 2: "The pictographic writing of the 1Na-2Khi is a mnemonic one: only one, two, or three syllables of a phrase consisting of eighteen or twenty or more are written, the rest has to be supplied from memory. The 2dto-1mbas [sciamani] in ancient days were afraid that the common people would learn to read, should the entire texts be written out, so they decided to write only a few syllables of each phrase; this has now acted as a boomerang, and much of what has to be read into a sentence has now been forgotten, and very few indeed are the 2dto-1mbas who can read a text twice exactly the same [...]. Furthermore, if a 2dto-1mba is confronted with a manuscript written by a 2dto-1mba from another district, he will read it as he has been taught by his father [...]" (sott. mia).

⁴⁰ Per un'analisi delle matrici culturali, del lessico e della struttura del paradiso poundiano, cfr. M.L. Ardizzone, *The Genesis and structure of Pound's Paradise: looking at the vocabulary*, «Paideuma», 1993, Winter, 22-3, pp. 13-37. Sulla struttura prevista nel 1940 da Pound per i suoi *Cantos*, si veda in particolare la nota 17, pp. 17-18.

⁴¹ *Canto* 92, EP, *Cantos*, op. cit., p. 1190-93: «Le Paradis n'est pas artificiel/but is jagged./For a flash./ for an hour./ Then agony,/then an hour,/then agony [...]. Per un'analisi del termine *jagged*, che Ardizzone propone di tradurre con il dantesco *discontinuato*, e collega al linguaggio aristotelico, cfr. M.L. Ardizzone, *The Genesis and structure of Pound's Paradise: looking at the vocabulary*, op. cit., p. 31: «In this connection, what must be emphasized is the concept of science put forth by Pound in his commentary on Cavalcanti. Such a concept – as Pound utilizes it – suggests the replacement of metaphysics (for Aristotle, the science par excellence) with the science of accident, that is, with the world of potential, of movement, which is the world of physics. Cavalcanti linked love with "accident". Love for him was entirely earthly, in which earthliness is to be associated with potentiality and motion. In Aristotelian language, potentiality is associated with the "discontinuous" because it expresses a condition of movement and change. Pound's "jagged" clearly relates Dante's "discontinuato" to Cavalcanti's "accidente". Reading "discontinuato" on an Aristotelian basis, he builds his paradise on potentiality and thus on imperfection».

⁴² Sull'utilizzo del metodo ideogrammatico in Pound e sul rapporto tra il concetto di ideogramma proprio del cinese e del giapponese e la poesia di Pound, si veda la nota 25 al capitolo I della presente tesi di PhD.

understand. 'Intelligence' is seeing, noting and accepting. Belief is from intelligence. From the Baltic to the Mediterranean certain things are believed [...]. The whole of romance, the amour courtois of Provence, the Minnesanger, mediaeval legend, the Venusberg and Tristan are ineradicable of belief. As are feasts of planting and harvest and feasts for the turn of the sun. Aphrodite, Adonis, Helios. Belief is in the writings of the Ghibelline poets [...] The Christian Church was of very mixed elements of which the valid were European. It was not long, however, before the (for us) invalid elements (from the Near East) gained the upper hand. Implanted in its terminology, they overflowed Roman order and Roman concept, Roman graduation and Roman hierarchy – leaving a verbal mass so septic that the intelligent were poisoned [...] Moreover, the really vigorous feasts of the Church are the European ones, those which existed before the Church and which will remain when the Church is forgotten: the feasts of the sun, of the harvest and of Aphrodite⁴³

Opponendo *intelligence e intellect* in questi termini, Pound si riferiva all'accumulazione e alla ricezione nelle varie culture europee dei diversi sostrati dell'European Paideuma, cioè delle tradizioni ancestrali condivise ('believed'), che determinarono nel tempo un'unità culturale, un

⁴³ In Ezra Pound, *Machine Art. op. cit*, pp. 131-132. Per una prima definizione poundiana del termine "paideuma", si veda EP, *For a new paideuma*, "Criterion", 1938, poi in EP. *Selected Prose. op. cit.*, p. 284: "The term paideuma has been resurrected in our time because of a need. The term *Zeitgeist* or Time Spirit might be taken to include passive attitudes and aptitudes of an era. The term paideuma as used in a dozen German volumes has been given the sense of the active element in the era, the complex of ideas which is in a given time germinal, reaching into the next epoch, but conditioning actively all the thought and action of its own time. Frobenius has left the term with major implications in the unconscious (if I understand him rightly). I don't assert that he would necessarily limit it to the unconscious or claim that the unconscious *individual* can have no effect in shaping the paideuma, or at least the next paideuma [...]"

paideuma, dalle radici variegata e complesse, riflesse sia nel mondo letterario che nelle tradizioni popolari e religiose⁴⁴. Allo stesso modo Pound utilizza *intelligence* nei *Cantos*: giunto alla scrittura del suo paradiso, non solo tenta di riconciliare le diverse tradizioni di Oriente ed Occidente, ma anche di raccogliere in un circuito unico le intensità dell'energia maschile e femminile, così come avviene nel rito *muan bpo*. Nel contesto più ampio del processo naturale di generazione e deperimento della materia, vorrei proporre un rapporto tra questo aspetto del rito Na-Khi e la rappresentazione della dicotomia maschile-femminile negli ultimi *Cantos*, in direzione di una rilettura di *eros* (e del suo legame con *tanathos*) come energia vitale, contro ogni forma di gelosia e possesso⁴⁵. Tale dicotomia a me pare progressivamente ricondotta da Pound ad ambivalenza ed unità di energia, così come l'opposizione luce-ombra⁴⁶:

⁴⁴ Per una conferma del punto di vista di Pound, da parte di un filologo romano, si veda Alberto Varvaro, *Literature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985. pp. 279 e sgg: "In realtà la tematica della narrativa popolare euro-asiatica è sostanzialmente omogenea e relativamente limitata e proviene in parte, come nel caso nostro, dalla trivialisazione di racconti mitici e rituali. Il romanzo medievale ha sfruttato largamente questa riserva vastissima di temi, a cui ha fatto seguire un processo ascensionale, non verso nuovi valori religiosi ma verso sensi letterari [...]"

⁴⁵ *NOTES FOR CXVII ET SEQ.*, p. 1488: "Under the Rupe Tarpeia/ weep out your jealousies – To make a church/ or an altar to Zagreus [...]/ Without jealousy/ like the double arch of a window/ Or some great colonnade".

⁴⁶ Luce e ombra caratterizzano la dicotomia maschile-femminile sin dalle origini delle diverse forme di civiltà: nella fase di passaggio tra le società matriarcali e quelle patriarcali i riferimenti naturalistici appartenuti alla Grande Madre, come il buio, la luna, la grotta, ecc., si trasferirono al potere maschile, che ha come suoi elementi la luce, il cielo, il sole e la pioggia, sperma del dio seminatore. Sul tema ed il collegamento tra tradizione occidentale ed orientale, maschile e femminile, si veda Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, pp. 193-195: "En 928-984 se fait une grande compilation japonaise de traités taoistes chinois. On y voit la formation d'un circuit d'intensités entre l'énergie féminine et l'énergie masculine, la femme jouant le rôle de force instinctive ou innée (yin), mais que l'homme dérobe ou qui se transmet à l'homme, de telle manière que la force transmise de l'homme (yang) devienne à son tour et d'autant plus innée: augmentation des puissances [...]. La condition de cette circulation et de cette multiplication, c'est que l'homme n'éjacule pas. Il ne s'agit pas d'éprouver le désir comme manqué intérieur, ni de retarder le plaisir pour produire une sorte de plus-value extériorisable, mais au contraire de

Falls white bianco c(h)ade

yet sentient

sees not

Their dichotomies (feminine) present in heaven and hell [...]

Gems sunned as mirrors, alternate.

These simple men who have fought against jealousy, [...]

Ownership! Ownership! [...]

To mitigate ownership⁴⁷.

Nel rito muan-bpo i principi femminile (in na-khi denominato 1Ssa, equivalente al cinese Yin) e maschile (2Ndu, equivalente al cinese Yang) sono custoditi nell'altare (muan bpo d'a) in forma di tre rocce triangolari bianche (1Ndu-2lv) - simbolo di origine e di purezza - poste davanti ai tre alberi rituali (due querce ai lati, indicanti terra e cielo, e al centro un ginepro, simbolo originario di divinità⁴⁸ e poi dell'imperatore)⁴⁹. 2Ndu e

constituer un corps sans organ intensif, tao, un champ d'immanence où le desir ne manque de rien, et dès lors ne se rapporte plus à aucun critère extérieur ou transcendant. Il est vrai que tout le circuit peut être abattu aux fins de la procréation (éjaculer au bon moment des énergies); et c'est ainsi que le confucianisme l'entend. Mais ce n'est vrai que pour une face de cet agencement de desir, la face tournée vers les strates, organisms, Etat, famille... Ce n'est plus vrai pour l'autre face, la face tao de déstratification qui trace un plan de consistance propre au desir lui même. Le Tao est-il masochiste? Le courtois est-il Tao? Ces questions n'ont pas de sens. Le champ d'immanence ou plan de consistance doit être construit [...] La question serait plutôt de savoir si les morceaux peuvent se raccorder, et à quel prix. Il y a forcément des croisements monstrueux. Le plan de consistance ce serait l'ensamble de tous les CsO [corps sans organ], pure multiplicité d'immanence, dont un morceau peut être chinois, un autre américain, un autre médiéval un autre petit-pervers, mais dans un mouvement de déterritorialisation généralisée [...]". Si vedano inoltre Van Gulick, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Gallimard e J.F. Lyotard, *Economie libidinale*, Ed. De minuit, pp. 241-51

⁴⁷ Cantos, CXIV, *op. cit.*, p. 1474.

⁴⁸ Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, *op. cit.*, *The muan bpo ceremony*, p. 18, nota 18: "Between the two oak trees representing Heaven and Hearth is the Juniper tree which represent the deity, god. The Tibetans consider the juniper as the tree of the gods or Lhai-shing [4]; the juniper is

ISsa vengono inoltre celebrati nel testo della preghiera al paradiso in quanto energie di rinnovamento dei cicli naturali, collegate ai cicli lunari⁵⁰. Nella lettura che qui propongo dell'ideogramma paradisiaco euro-asiatico conclusivo dei *Cantos*, il contesto generale è quindi quello dei riti di fertilità, che hanno come base comune il ciclo naturale delle stagioni, della semina e del raccolto. Alle origini delle civiltà, al corpo della donna fu attribuito il più alto potere nell'universo, quello cioè di dare e conservare la vita. Era quindi logico immaginare che la terra, fonte divina di ogni nascita, di ogni morte e di ogni rinascita, fosse una Grande Madre, una dea della natura e della spiritualità. La Madre Creatrice veniva invocata ovunque, con nomi diversi: la Madre dal cui grembo scaturisce ogni forma di vita e a cui ogni forma di vita ritorna con la morte, come nei cicli della vegetazione, per tornare di nuovo a nascere. Dalle statuette della cosiddetta Venere paleolitica, datate a più di ventimila anni fa, fino alle innumerevoli raffigurazioni di divinità femminili del neolitico e oltre, sino all'Età del Bronzo, possiamo considerare tutte queste immagini come espressioni di culti millenari. Queste statuette sono antichissime forme

called shug-pa [5]; the 1Na-2Khi call it 3Khyu [...]. After the 1Na-2Khi came under the sway of the Chinese empire the juniper represented the emperor".

⁴⁹*Ibid.*, pp. 13-14: "Three 1Ndu2lv, white triangular rocks, representing the First Great Cause, and emblem of purity, are placed on the altar, one in front of each tree". In nota Rock aggiunge: "The 1Ndu2lv also represent 2Ndu and 1Ssa, the first is male, and is equivalent to the Chinese Yang, the second is female (she is the wife of 2Ndu), and corresponds to the Chinese Yin, the passive principle. Their 1Na-2Khi 2ggo-lba, or phonetic character equivalents are an unbroken and a broken line, --- - -, as in the pa kua of the I ching [...]". Negli ultimi anni della sua vita, a Venezia, Ezra Pound e Olga Rudge praticavano quotidianamente I Ching, *cfr. Olga Rudge Notebooks*, 1966-'68, Beinecke Library, Yale University.

⁵⁰ Joseph Rock, *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, *op. cit.*, *The muan bpo ceremony, Translation of Prayer to heaven*, p. 19: "Heaven established the New year's celestial stems. 2Ndu and 1Ssa instituted the new month (first moon) [...] in the pig year (1947), in that year, to Heaven we go to petition for years (of life), petition for longevity, petition for livestock, we petition for grain. On high, Heaven's rice, one, two, three, - three piculs, all is complete".

precorritrici della Grande Dea, venerata nel corso della storia in vari luoghi della terra, come Iside in Egitto, Ishtar a Canaan, Demetra in Grecia Kuanon in Asia, la Magna mater a Roma e la Vergine Maria, presso i cattolici. La Dea era allora sia Natura che Spiritualità, Sapienza, Misericordia e in molti casi rappresentava in modo ambivalente i principi maschile e femminile⁵¹. Pound si riferisce a questo contesto culturale e semantico e dal canto XCVIII in avanti è infatti Demetra, dea della terra feconda e delle coltivazioni a conciliare in un nome il paideuma europeo che egli propone come dominante e che lo guiderà nella scrittura degli ultimi *Cantos*⁵². Demetra veniva ancora celebrata fino agli anni '40 nei riti popolari italiani che, al suo ritorno in Italia da Saint Elizabeth's, Pound vide scomparire, insieme al paesaggio culturale che ricordava:

ius Italicum

no more black shawls in the Piazza

more sabello, for Demeter⁵³.

⁵¹ Cfr. AA.VV., *I nomi della Dea*, Ed. Ubaldini, Roma e Gimbutas M., *Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 a C.*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982.

⁵² Intendo limitare la mia lettura dell'ideogramma in questione alla novità della presenza degli elementi rituali Na-Khi, nominati per la prima volta nel canto XCVIII. Ma l'ideogramma strutturato sui Misteri Eleusini appartiene ai *Cantos* sin dagli inizi. Una delle fonti relative ai Misteri Eleusini, anche se mai menzionata direttamente, fu per Pound l'opera di Thomas Taylor (1758-1835), cfr. Carroll Terrell, *Mang-Tsze, Thomas Taylor, and Madam ULE*, in «Paideuma», 7, Spring and Fall 1978, 1-2, pp. 141-154 e Thomas Taylor, *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, *ibid.*, pp. 155-175. Sulla presenza e l'elaborazione poetica dei Misteri Eleusini e in generale della figura della Grande Madre nei *Cantos*, si vedano inoltre: Akiko Miyake, *The Greek-Egyptian Mysteries in Pound's "The Little Review Calendar" and in "Cantos" 1-7*, «Paideuma», 7, Spring and Fall 1978, 1-2, pp. 73-112; Helen M. Dennis, *The Eleusinian Mysteries as an Organising principle in The Pisan Cantos*, «Paideuma», 10, Fall 1981, 2, pp. 273-282; Angela Elliot, *Pound's "Isis Kuanon": an Ascension Motif in The Cantos*, «Paideuma», 13, Winter 1984, 3, pp. 327-356; Anita Gorge, *The Pisan Mysteries: Sex Death and Rebirth in the Pisan Cantos*.

⁵³ *Cantos*, XCVIII, *op. cit.*, p. 1296. E CVI, p. 1408: "Venice shawls from Demeter's gown". I riti legati al culto originario di Demetra sono ancora vivi in Italia nelle *tamurriate* campane. Cfr. Patrizia Gorgoni e Gianni Rollin, *Tamurriata. Canto di*

A partire dal canto XCVIII, in cui il rito muan-bpo viene anticipato, tale ideogramma accompagnerà il lettore attraverso il paradiso di Pound. Pronunciando i nomi delle divinità, come in Lucrezio omologhi a quelli degli elementi naturali⁵⁴, Pound invoca tre volte Artemide, dea della Natura, per ottenere la forza che lo condurrà, nel canto 110, ad incarnare in quanto poeta un ruolo ctonio e mediatore – “Quos ego Persephona / chih”⁵⁵ - e alla descrizione del rito muan-bpo nel canto CXII:

popolo, Napoli, ALTRASTAMPA Edizioni, 1997. *cfr.* p. 14, *Che cos'è la tammurriata*: “La *tammurriata* è un ballo, un canto, un suono, una delle maggiori espressioni musicali e sociali della tradizione folcloristica della Campania. Essa si è sempre realizzata sin da tempi remoti, e continua a realizzarsi in tutta la sua solare estemporaneità, ad opera del popolo *cafone*, nelle campagne della provincia. Il fenomeno della *tammurriata* è legato soprattutto a momenti ritualizzati della collettività e con più precisione alla sacralità devozionale rivolta alle tante Madonne campane e a Sant’Anna. [...] La produzione delle *tammurriate* nei vari paesi campani, si accende nel periodo che parte dall’inizio della primavera, momento della sbocciatura, per spegnersi nella seconda metà di agosto, in concomitanza con la fine del raccolto e della potatura. Le ultime due occasioni per vedere ballare e suonare le *tammurriate* sono la festa di Sant’Anna a Lettere, il 26 luglio, e a Materdomini, il giorno del 14 agosto. Si ricomincerà ancora con l’arrivo del Carnevale dell’anno successivo [...]”. Segnalo qui *en passant* che Napoli e la Campania erano per l’ultimo Pasolini i luoghi in cui il mondo originario italico rimaneva ancora vivo, nonostante lo sviluppo senza progresso, di cui scriveva nei suoi ultimi anni.

⁵⁴ Tra cui le farfalle Monarch “king wings”, che ritorneranno nell’ultimo frammento dei *Cantos*: “That the Kings meet in their island [...]”, *op. cit.*, p. 1494.

⁵⁵ EP, *Cantos*, *op. cit.*, p. 1456. La citazione latina è da Propertio, *Elegiae*, II.13.26. Attraverso l’anticipazione della sua morte, Propertio rilegge Ovidio e ripercorre il mito di Euridice, proponendo un rovesciamento di ruoli: a Cinzia spetta quello di Orfeo, al poeta, di Euridice, vv. 17-36: «quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos/accipe quae serves funeris acta mei./[...] sat mea, sat magnast, si tres sint pompa libelli, quos ego Persephona maxima dona feram./tu vero nudum pectus lacerata sequeris./nec fueris nomen lassa vocare meum/ [...] et sit in esiguo laurus super addita busto/quae tegat exstincti funeris umbra locum./et duo sint versus, ‘qui nunc iacet horrida pulvis/unius hic quondam servis amoris erat’» Su Propertio e Pound si veda Brian Arkins, *Pound’s Propertius: What Kind of Homage?* in «Paideuma», Spring 1988, 1, pp. 29-44, p. 30: «To stress also on sexual love – which links Propertius to the Troubadours of Provence, who may be regarded as taking up where Ovid left off – and so to the importance and right of the individual person in the face of Empire. For that slogan of the Sixties “make love not war” is exactly applicable to Propertius, who says as much in poems like 2.7». Su *chih*, *cfr* Maria Luisa Ardizzone, *The genesis and structure of Pound’s paradise: looking at the vocabulary*, *op. cit.*, p. 27: «Chih, which in Mathew’s dictionary is translated as ‘to stop’ is the ideogram which visualizes the ‘unwobbing norm’, the law which is in nature». Attraverso il collegamento tra il verso di Propertio e *chih*, Pound opera ancora nell’ambito dell’ambivalenza semantica tra vita e morte, *eros e tanathos*, luce e ombra, maschile e femminile, che leggo come centrale nel suo paradiso e collegio ai cicli di

Athene Pronoia

in hypostasis

Helios, Perse: Circe

Zeus: Artemis out of leto

Under wildwood

Help me to neede

[...]

trees open, their minds stand before them

As in Carrara is whiteness

Xoroi. At Sulmona are lion heads

Gold light in veined phylotaxis.

By hundred blue-gray over their rock-pool

Or the king wings in migration

And in Thy mind beauty, O Artemis

[..]

Help me to neede

The flowers are blessed against thunder bolt

help me to neede⁵⁶.

E' interessante notare come il primo diretto riferimento ai Na-Khi si trovi proprio in Thrones XCVIII⁵⁷, che è poi il canto ripreso da Pasolini in

deperimento e riproduzione naturali rappresentati simbolicamente da Proserpina, figlia di Demetra, uno tra i molti nomi della Grande Madre, natura.

⁵⁶ *Cantos*, CVI, *op. cit.*, pp. 1410-12.

⁵⁷ Nel 1958, dopo la scoperta del libro di Rock e dei Na-Khi, Pound sostituì "thumm bhaa" con il Na-Khi "2dtoImbald'a" ("sacerdote coraggioso"), nella copia destinata agli emendamenti del CantoXX. *cfr Commento* di Mary de Rachewiltz in collaborazione con Maria Luisa Ardizzone, in EP, *Cantos*, *op. cit.*, p. 1514.

*Volgar'eloquio*⁵⁸, *Bestia da stile* e *La nuova gioventù*. Qui Pound aveva anticipato il mito-rito Na-Khi:

Without muan bpo... but I anticipate⁵⁹

che è un mito di parola naturale e paradisiaca in senso fisico, di propiziazione al giorno naturale⁶⁰, cioè all'armonia di una temporalità scandita dai cicli della natura. Nel suo paradiso Pound utilizza la parola Na-Khi come formula verbale salvifica, quella di cui si parla nell'intervista del 1960 a Donald Hall : "It is difficult to write a paradiso when all the superficial indications are that you ought to write an apocalypse. It is obviously much easier to find inhabitants for an inferno or even a purgatorio. I am trying to collect the record of the top flights of the mind [...] I must find verbal formula to combat the rise of brutality - the principle of order versus the split atom"⁶¹. Il rito muan bpo e la parola Na-Khi vengono dunque investiti da Pound di un ruolo catartico rispetto alla storia dell'umanità, opposti al "giorno tecnico" di cui scrive Heidegger, al principio di disordine culminante nel rischio di una guerra atomica: "Non è la bomba atomica, di cui tanto si parla, a costituire, in quanto ordigno di morte, il mortifero. [...] Ciò che minaccia l'uomo nella sua essenza è l'ingannevole convinzione che, attraverso la produzione, la

⁵⁸Come abbiamo visto, in Pasolini si tratta quindi di una citazione non solo dantesca, ma anche poundiana, cfr. EP, *Cantos*, op. cit., XCVIII, p. 1304: "in volgar'eloquio taking the sense down to the people", con riferimento all' *Editto sacro imperiale*, cfr. *Commento*, *ibid.*, p.1612.

⁵⁹ *Cantos*, op. cit., CXVIII, p. 1308.

⁶⁰ Utilizzo qui *giorno naturale* in contrapposizione al concetto di *giorno tecnico* utilizzato da Heidegger nel suo saggio *Perché i poeti?*, op. cit.

⁶¹ Pound a Donald Hall. «Paris Review», 1960 in Plimpton George, *The Paris Review Interviews: Writers at Work*, 2d series, 1963, NY Penguin, 1977.

trasformazione, l'accumulazione e il governo delle energie naturali, l'uomo possa rendere agevole a tutti e in genere felice la situazione umana"⁶².

I *Cantos* trovano retrospettivamente una loro struttura proprio attraverso i *Cantos* 98 e 99, in cui il rito *muan bpo* viene anticipato e le massime dell'editto dell'imperatore *manciù* K'ang Hsi (1654-1722), la sua etica confuciana, proposte da Pound come esemplari a chi ha la responsabilità di governare gli stati della terra: "I Canti 98 e 99 indicano che il poema ha una struttura. Cioè che i 10 Canti degli Imperatori di Catai, del regno di mezzo, 51-61 continuando il tema del 13 (motivo confuciano), conducono al 98-99, che sono un riassunto dell'etica confuciana, messa in atto e praticata dall'amministrazione dei *manciù*, come insegnamento di stato".⁶³

Il mondo dei Na-Khi aveva colpito Pound anche visivamente, attraverso le numerosissime foto del libro di Rock: uomini, donne, bambini, luoghi, attività e riti gli sembravano tutti sottostare alla legge di natura che governa il mondo biologico. L'etica che ne deriva è strettamente connessa alla fisica e non alla metafisica: il rito *muan bpo* di propiziazione al paradiso, legato com'è ai cicli naturali, alla luce e alle piante (ginepro, quercia) costituisce per Pound un esempio sublime di armonia tra cultura e natura e illustra *de facto* le teorie di Remy de Gourmont e di Fenollosa alla base della sua scrittura⁶⁴. Per Pound conoscere equivale ad applicare

⁶² Ancora una volta ribadisco la differenza dei termini: fisici in Pound ("the split atom"), metafisici in Heidegger, *cfr. Perché i poeti?*, *op. cit.*, p. 271.

⁶³ E. Pound, 1958, *cit.* in *Commento ai Cantos*, *op. cit.*, p. 1612.

⁶⁴ *Cfr. Ezra Pound, How to write in Machine Art, op. cit.*, p. 102: "One's final judgement is 'intuitive'? Or shall I say one's final judgement is made up of a certain number of formulatable reasons and a certain penumbra of imponderabilia. Everything that I write

insieme intelletto ed istinto, intuizione e razionalità: a questa forma di conoscenza corrisponde nelle lingue umane un collegamento tra i nomi e le cose che può darsi sia prima che dopo la formulazione di un pensiero cosciente, e che rimanda alla natura metaforica dell'origine dei linguaggi⁶⁵. In tal senso i riti Na-Khi si possono annoverare tra gli esempi di "top flights of the mind" che Pound cercava di raccogliere nel suo

on this subject must be taken with the context of Gourmont's *Physique de l'Amour* and of Fenollosa's essay on *The Chinese written Character*. In Gourmont's exposition the instinct is not something opposed to intellect. Intellect is a sort of imperfect forerunner. After the intellect has worked on a thing long enough the knowledge becomes faculty. There is one immediate perception or capacity to act instead of a mass of ratiocination". Cfr. Remy De Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1909, tradotto da Pound nel 1922, cfr. Remy De Gourmont, *The natural philosophy of love*, Translated with a postscript by Ezra Pound, Boni & Liveright New York 1922; The Casanova Society, London 1926; Rarity Press, New York, 1931; Collier Books, New York 1961; E. Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, *op. cit.*.

⁶⁵Cfr. Ezra Pound, *How to write in Machine Art*, *op. cit.*, p. 103: "A real thought (Leibnitzian monad or thought; ever active, incapable of being compressed out of existence, etc.) as distinct from a mere cliché or imperfect verbal manifestation consist of a pattern or group of related images; and this relation can be either in nature before the thought, or it can be the arbitrary relation thrust on the images by the man thinking. [...] In one sense the division goes back as far as Abelard and the row between realists and nominalists. It is obviously related (faintly) to a remark of Aristotle's on the nature of metaphor [Pound qui si riferisce alla *Poetica*]. Autobiographically, it derives from Fenollosa's essay on *The Chinese written Character*[...]". Si veda inoltre la nota 31 nel presente capitolo. Sul concetto di metafora e origine dei linguaggi in Fenollosa, cfr. E. Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, *op. cit.*, pp. 22-24: "Yet the Chinese language with its peculiar materials has passed over from the seen to the unseen by exactly the same process which all ancient races employed. This process is metaphor, the use of material images to suggest immaterial relations.* [*Compare Aristotle's *Poetics* : 'Swift perception of relations, hallmark of genius'. E.P.] The whole delicate substance of speech is built upon substrata of metaphor. Abstract terms, pressed by etymology, reveal their ancient roots still embedded in direct action. But the primitive metaphors do not spring from arbitrary *subjective* processes. They are possible only because they follow objective lines of relations in nature herself [...] Nature furnishes her own clues. Had the world not been full of homologies, sympathies, and identities, thought would have been starved and language chained to the obvious. [...] Metaphor was piled upon metaphor in quasi-geological strata. Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry. The known interprets the obscure, the universe is alive with myth. The beauty and freedom of the observed world furnish a model, and life is pregnant with art. [...] Our ancestors built the accumulation of metaphor into structures of language and into system of thought. Languages today are thin and cold because we think less and less into them. We are forced, for the sake of quickness and sharpness, to file down each word to its narrowest edge of meaning. Nature would seem to have become less like a paradise and more and more like a factory" (*sott. mia*).

paradiso e il loro mondo, eroicamente fattoci pervenire da Rock⁶⁶, ne costituisce una metafora preziosa:

Rock's world that he saved us for memory
a thin trace in high air⁶⁷

Sotto moltissimi aspetti, la fascinazione di Pound per i Na-Khi e il tipo di lettura della loro civiltà, ricorda quella di Antonin Artaud per i Tarahumaras del Messico Nord-Occidentale⁶⁸. Come i Tarahumaras, gli indigeni Na-Khi sono in una relazione di conoscenza con il mondo fisico, che deriva loro direttamente dal rapporto con il paesaggio e la natura che li circonda. I loro costumi, le loro abitudini, la loro lingua e i loro riti sono in un rapporto di armonia/analogia con la legge naturale e credo possano essere descritti dalle stesse parole che Artaud usa parlando del mondo tarahumara:

⁶⁶ *Cantos*, CX, p. 1456: "From time's wreckage shored, / these fragments shored against ruin, / [...] Mr Rock still hopes [...]" Qui Pound si riferisce alla prefazione di *The 2Muan I Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, *op. cit.*, p. 2, in cui Rock racconta di aver perso tutto il suo lavoro nel 1941, a causa della guerra e di aver ricominciato da zero: "As I could not take two heavy trunk on the plane with me from India to the united States, I was forced to ship them by boat. [...] Alas, the steamer never reached its destination. It was torpedoed by a japanese submarine, and twelve years of work were sent with it to the bottom of the Arabian Sea [...] I returned under the auspices of Harvard-Yenching Institute of Cambridge, Mass., by plane, arriving at the foot of the Li-chiang Snow Range on december 30th, 1946".

⁶⁷ *Cantos*, CXIII, *op. cit.*, p. 1466.

⁶⁸ *In primis* l'ambivalenza naturale delle energie maschile e femminile nel rito del peyote, *cfr.* Artaud Antonin (1896-1948), *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris, 1971, p. 60: "Au pied de chaque sorcier un trou au fond duquel le Mâle et la Femelle de la Nature, représentés par les racines hermaphrodites du Peyotl (on sait que le Peyotl porte la figure d'un sexe d'homme et de femme mélangés), dorment dans la Matière, c'est à dire dans le Concret". Tale ambivalenza si riflette nei *mores* del popolo tarahumara, *ibid.*, pp. 91-92: "Or, si la race des Tarahumaras porte un bandeau tantôt blanc et tantôt rouge, ce n'est pas pour affirmer la dualité des deux forces contraires, c'est pour marquer qu' à l'intérieur de la race tarahumara, le Mâle et la Femelle de la Nature existent simultanément, et que les Tarahumaras bénéficient de leur forces jointes [...]".

Et cette Nature a voulu penser en Homme. Comme elle a évolué des Hommes, elle a également évolué des rochers. Toutes les croyances des Tarahumaras, leur pays en porte la figure. Ces hommes prétendent incivilisés [...] on est frappé de la hauteur de culture à laquelle leur esprit a pu arriver. Froid ténèbres, faim, peur, néant, ce sont peut-être les premiers sentiments auxquels l'Homme naissant s'éveille. Mais chaque fois que dans l'Histoire l'Homme a voulu expliquer le Néant, il l'a expliqué par des formes semblables. Toutes les Grandes religions, quand on les creuse, perdent leur caractère religieux, se dépouillent de cette 'aura' sacrée, qui en rend, prétend-on, les mystères impénétrables, et c'est une pensée scientifique qui apparaît[...]⁶⁹

Come per Artaud, per Pound - e Pasolini - civiltà non significa necessariamente progresso tecnologico e temporalità non implica una cronologia di tipo progressivo e numerico⁷⁰. Da questa prospettiva parte la loro critica alla modernità, non in senso reazionario, ma rivoluzionario rispetto al concetto occidentale (nei termini heideggeriani, europeo-americano) di sviluppo tecnologico. Ecco che, a questo punto, per capire il paradiso di Pound e l'inserimento della lingua e dei riti Na-Khi nell'ideogramma finale dei Cantos, occorre entrare in quest'ottica⁷¹.

⁶⁹ Artaud Antonin, *Les Tarahumaras*, op. cit., p. 168.

⁷⁰ Questo senza cadere mai nel mito del "buon selvaggio". Riconsiderare nei termini del rapporto natura-cultura *Il padre selvaggio* (1975), così come *Appunti per un'Orestide africana. Porcile e Teorema* (tutti del '68), mi sembra necessario e auspicabile per capire la critica pasoliniana alla modernità.

⁷¹ cfr. Maria Luisa Ardizzone, *Pound's language in Rock-Drill, two theses for a genealogy*, «Paideuma», op. cit., pp. 125-6: "1) The *Rock-Drill* section of the poem, especially with Canto 85, marks the beginning not only of a revolution of the language, but more importantly the fact that the language of the poem is invested with a utopistic tension. 2) From my research this utopia appears to be teleological: that is, the language must perform a function, have a purpose. This utopia is present at various levels and is

Artaud, Pound, Pasolini non sono nomi a caso: sono artisti che hanno attraversato il loro tempo da ‘arrischianti’ il linguaggio⁷². La loro comprensione, intelligence, belief – nei termini poundiani - del mondo in cui hanno vissuto rimane attuale e anzi ci indica prospettive future di convivenza tra le culture, le economie, gli idiomi. Si badi, senza implicazioni regressive o in termini soltanto oppositivi: globale-antiglobale. La loro è una critica radicale al concetto europeo-occidentale di tempo della tecnica e dello sviluppo, che impone un ripensamento delle premesse economiche e socio-culturali di tale concetto. In una temporalità così intesa, non c’è ritardo in senso cronologico, perchè il tempo è tempo delle diverse tradizioni, nella compresenza. Utilizzo ancora una citazione da Artaud, per la sua chiarezza in proposito:

Je sais que l’existence des Indiens n’est pas du goût du monde de maintenant; pourtant, en présence d’une race comme celle-là, nous pouvons par comparaison conclure que c’est la vie moderne qui se trouve en retard par rapport à quelque chose et non pas les Indiens Tarahumaras qui seraient en retard relativement au monde actuel. Ils savent que tout pas en avant, toute facilité acquise par la domination d’une civilisation purement physique implique aussi une perte, une régression. On peut dire par conséquent que la question du progrès ne se pose pas en présence de toute tradition authentique. Les vraies traditions ne progressent pas puisqu’elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et

responsible for the superb final utopia of Na-Khi language in *Thrones* (Canto 104), where the sound of the poetry is nothing other than a recording of the sound of nature”.

⁷² M. Heidegger, *Perchè i poeti?*, op. cit.

l'unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions.⁷³

La tradizione Na-Khi viene utilizzata come autentica negli ultimi *Cantos*, fa parte delle “vraies traditions” a cui Artaud si riferisce e rappresenta quindi nel suo contesto culturale “le point le plus avancé de toute vérité”. Essa viene collegata da Pound alla tradizione lirica occidentale, ai Provenzali, a Cavalcanti a Dante⁷⁴: lingua poetica europea e lingua Na-Khi vengono poste sullo stesso piano sulla base dell'equivalenza tra origine del linguaggio umano, scienza e poesia individuata da Fenollosa e posta da Pound alla base della sua poetica: “In diction and in grammatical form science is utterly opposed to logic. Primitive men who created language agreed with science and not with logic. Logic has abused the language which they left to her mercy. Poetry agrees with science and not with logic”⁷⁵.

Questa ambivalenza semantica genera il complesso ideogramma degli ultimi *Cantos*, in cui non solo le lingue, ma anche i paesaggi si corrispondono. Le valli e i monti dello Yunnan abitati dai Na-Khi, col loro

⁷³ A. Artaud, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁷⁴ Quello che mi interessa rilevare in questo capitolo rispetto al collegamento operato da Pound tra lingua Na-Khi e tradizione lirica occidentale è il funzionamento del meccanismo di produzione poetica e di significanza, cioè del livello più profondo, proprio ed esclusivo del discorso poetico, secondo l'accezione data a *significanza* da M. Riffaterre in *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983. Per un approfondimento delle posizioni di Pound sulle letterature romanze, si veda EP, *The Spirit of Romance*, (1910), *op. cit.*

⁷⁵ Ernest Fenollosa, *op. cit.*, p. 28.

fiume, rispecchiano la Provenza e le montagne in cui fiorì e fu dispersa agli inizi del XIII secolo la civiltà catara (Mont Segur)⁷⁶:

The hills here are blue-green with juniper,
the stream, as Achilooos there below us,
here one man can hold the whole pass
over this mountain, at Mont Segur the chief's cell⁷⁷

Ma come si costruisce e cosa significa il collegamento dei riti Na-khi con la tradizione lirica occidentale? In particolare, in che termini, attraverso i riti Na-Khi, Pound collega Dante a Cavalcanti nel suo paradiso? Per capirlo dobbiamo rileggere attentamente il canto 110. Siamo sempre nell'ambito dell'ideogramma generale che ho finora individuato, con al centro – semplifico – il nome di Demetra ed i Misteri Eleusini. Qui al rito *mu-an bpo* di propiziazione al paradiso, Pound accosta per la prima volta il rito *2Har-2la-1llu 3k'o* degli amanti suicidi, associando all'ambivalenza maschile-femminile dei riti di fertilità l'ambivalenza di *eros e tanathos*. Nel libro di Rock la bellissima fotografia (plate 229) della cerimonia immortala la danza di 3 sciamani (*Dto-mbas*), nei loro paramenti rituali, davanti all'altare in cui sono raffigurati i 7 spiriti degli amanti suicidi⁷⁸.

⁷⁶ Per un collegamento tra poesia provenzale ed eresia catara, *cf.* Denis De Rougement, *L'amour et l'Occident* (1940). Considero qui l'edizione americana, *Love in the Western World*, translated by Montgomery Belgion, New York, Pantheon, 1956, pp. 83-84: "To refuse to understand the Heresy and courtly love each by means of the other and with but one movement of the mind looks very much like refusing to understand each of them one by one".

⁷⁷ *Cantos*, CI, *op. cit.*, p. 1364, con riferimento al capo na-Khi nominato a p. 1362 "Obit 1933, Tsung-Kuan, for Honour".

⁷⁸ J Rock, *op. cit.*, Plate 229: "Na-khi Dto-mbas performing the Har-la-llu Ceremony. The ceremony, lasting from three to five days, is to propitiate the spirits of suicides causing harm to the family to which they belonged. Many promiscuous love affairs end in double suicide".

Uno degli sciamani solleva nella danza un ramo fiorito, i cui petali costituiscono il motivo dei copricapi indossati. Nel libro di Rock, muan bpo e 2Har-2la-1llu 3k'o vengono dati come contigui, ma si tratta di due riti diversi. Il primo, pur riferendosi ad una tradizione scritta, è celebrato senza l'intervento degli sciamani dai singoli nuclei familiari, e infatti ogni famiglia possiede un suo altare (muan bpo d'a)⁷⁹; il secondo è un rito comunitario, rimanda ad una tradizione scritta e richiede la mediazione degli sciamani. Scrive Rock:

A sharp turn of the trail and we come to the small Na-Khi hamlet of Gyip'er-lo [...]. Although available land for cultivation is very scarce, these families have their small oak grove and enclosure with stone altair (muan bpo d'a), in which they make their offerings and propitiate heaven in the first week of the first moon. (...)The rocks here are white limestone, rose-quartz, and porphyry. Across on the north side of the gorge they are slate and schist, except the summit crags and the south walls of the gorge, which are limestone [...]. On the mighty cliff opposite, on what appears as a large white scar, there is visible a black patch of rock resembling a mule and a human figure riding astride. This, the Na-Khi say, is one of the seven female wind spirits, called 'A-tsa'an-boa-ndu-mi', who howls during the night when danger lurks and death is to take its toll. She and her six co-spirits are propitiated in a special ceremony called Har-la-llu-ko.

⁷⁹ *Ibid.* . p. 181: "Certain primitive ceremonies as the propitiation of heaven or Muan-bpö, at the performance of which neither books or priests are needed, show that there is more than one tribe involved. Yet there exist ancient Na-khi manuscripts pertaining the Muan-bpö cult; the text reveal that the ceremony is akin to that performed by the Ch'iang and therefore is of Na-khi and not Mo-so origin [...]"

and their names, etc., are given in two special books called Har-shu and Bpo-lu-k'u (Plate 229)⁸⁰ (sott. mia)

Nel libro di Rock è il paesaggio a collegare i due riti. La descrizione dei siti degli altari familiari muan-bpo d'a presso il villaggio Na-Khi di Gyip'er-lo, per contiguità conduce alla cima rocciosa in cui la leggenda Na-Khi vuole rappresentata 'A-tsa'an-boa-ndu-mi', uno dei 7 "wind spirits" femminili celebrati nella cerimonia Har-la-llu-ko. In un altro villaggio Na-Khi, Nda-la, un'altra cima rocciosa rappresenta un secondo spirito femminile, quello di Nda-la-a-ssaw-mi:

Opposite to the east bank, in Chung-tien territory, is the hamlet of Nda-la. A legend is connected with the cliff at Nda-la, which is known as Ba-ma-'a. It is the story of a girl who was given in marriage. When she left her home she looked back, and was carried off by the clouds and winds to Ba-ma-'a. She was hence known as Nda-la-a-ssaw-mi, which means the girl (whose soul) was scattered or blown by the wind to Nda-la. A whole book is devoted to the seven wind spirits of which she is one. It is chanted during the Har-la-llu-ko ceremony in propitiation of these spirits, who are believed to liberate the dogs of the clouds and wind, and bombard the houses of the people with stones, and close up the water course⁸¹.

Il motivo del vento come metafora del parlare Na-Khi, lingua adamitica in grado di ricondurre res e verba ad un rapporto di analogia con i suoni della natura, era stato introdotto da Pound al canto CIV:

⁸⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁸¹ *Ibid.* p. 287.

Na Khi talk made out of wind noise,

And north Khi, not to be heard amid sounds of the forest⁸²

Nel canto CX egli utilizza il rito 2Har-2Ia-1Ilu 3k'o, associando il parlare-vento dei Na-Khi al vento infernale di Inferno V in un contesto paradisiaco⁸³:

'che paion' si al vent'

2Har-2Ia-1Ilu 3k'o

of the wind sway [...]

Lo fa utilizzando la storia di K'a-ma-gyu-mi-gkyi e del suo amore infelice per un giovane pastore, tra le leggende tramandate dal rito degli amanti suicidi⁸⁴. Ai "wind spirits" Na-Khi, a Paolo e Francesca, Pound aggiunge altri esempi, tratti dalla tradizione giapponese Noh, Kakitsubata in particolare, spirito-fiore ("Yellow iris")⁸⁵:

The nine fates and the seven,

and the black tree was born dumb,

The water is blue and not turquoise

When the stag drinks at the salt spring

and sheep come down with the gentian sprout,

⁸² CIV, p.1384.

⁸³ In un contesto infernale, Pound aveva utilizzato *Inf. V*, v. 28, all'inizio del *canto XIV*, p. 118: "Io venni in luogo d'ogni luce muto;/The stench of wet coal, politicians [...]"

⁸⁴ Cfr. Wilhelm James J. *The Later Cantos of Ezra Pound*, op. cit., pp. 172-3.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 173. Si vedano le traduzioni di Pound dai Noh, in Ezra Pound, *Translations* (1926), ND 1963, in particolare *Kakitsubata*, *ibid.*, pp. 332-340.

can you see with eyes of coral or turquoise

or walk with the oak's root?

Yellow iris in the river bed

Tramite il suicidio di K'a-ma-gyu-mi-gkyi, impiccatasi ad una quercia sul Monte Sumeru, Pound collega tutte queste rappresentazioni dell'ambivalenza di *eros* e *tanathos* al simbolo che nel rito muan bpo unisce la terra al cielo, rappresentandole entrambe, la quercia appunto⁸⁶:

Quercus on Mt Sumeru

can'st'ou see with the eyes of turquoise?

heaven earth

in the center

is

juniper

Ecco allora che nel canto CX Pound fa i conti con l'idea dell'amore e la dialettica *eros-agapè*, derivata a Dante e a Guido Cavalcanti dalla lirica provenzale e a questa dalla tradizione lirica greco-orientale⁸⁷.

Nell'elaborazione personale di tale tradizione i due amici si erano trovati divisi irrimediabilmente: la condanna implicita del materialismo di Guido

⁸⁶Si veda la fotografia, in J. Rock, *op. cit.*, Plate 65: "Each clan, designated by a family name, has its own altar, at which to propitiate Heaven. On the altar are three treelets, from left to right: an oak representing Heaven, a Juniper representing the Emperor and an oak representing Earth. In the foreground large incense sticks ready to be lighted and put into the ground".

⁸⁷Cfr. Denis De Rougemont, *op. cit.*, Book II, pp. 61-72. Nell'analisi di De Rougemont, la dialettica *eros-agapè* (Boundless Desire-Christian Love) deriva alla tradizione lirica franco-italiana e all'Europa medievale (quindi alla concezione occidentale dell'amore) probabilmente dall'Iran, attraverso Grecia ed Egitto, via Platone e Plotino in particolare.

in *Inferno X* non fa che sancire tale frattura esistenziale ed intellettuale. In *Inferno V*, attraverso le parole di Francesca da Rimini, Dante aveva ripercorso questa tradizione: non solo attraverso la poesia cortese e il ciclo dei romanzi arturiani, ma anche il quarto libro dell'*Eneide*. Le storie di Francesca e Dido, entrambe nel secondo girone dei lussuriosi, sono due tra i "più di mille" (v. 57) esempi indicati da Virgilio a Dante in questo canto dell'*Inferno*. Nel paradiso di Pound e nel canto CX l'idea di lussuria – intesa come un'intera cultura - superata e condannata da Dante come peccato capitale⁸⁸, viene ricondotta a legge di natura: è bellezza nella mente di Artemide. Essa viene assimilata al paradiso attraverso la purificazione dei riti na-Khi, generando una nuova aurora di valori euro-asiatici, che trovano in Kuanon una rappresentazione simbolica⁸⁹:

The purifications
are snow, rain, artemisia,
also dew, oak and the juniper
And in thy mind beauty, O Artemis,
as of mountain lakes in the dawn
Foam and silk are thy fingers,
Kuanon [...]

⁸⁸ La condanna di *Inferno V* viene ribadita in *Purgatorio XXVI*: qui la dialettica *eros-agapè* e la sua tradizione lirica viene riassunta un'ultima volta da Dante prima di essere definitivamente congedata nella terza cantica. In tal senso in *Paradiso* il passaggio da amore-morte a amore-vita inaugura una nuova tradizione, insieme mistica e sensuale.

⁸⁹ Su Kuanon, altrove collegata con Isis [90/606], si veda Angela Elliot, *Pound's "Isis Kuanon": an Ascension Motif in The Cantos*, *op. cit.*, 327: "For whatever additional parallel he means to draw between the Egyptian Isis and the Buddhist Kuanon (also known as Kwann-Yin or Kwannon) Pound may be indebted, as Akiko Miyake points out, to Ernest Fenollosa's *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912). There Kwannon is compared to various Greek deities as well as to the Virgin, and it is noted also that Kwannon, like Isis, is both male and female" (*sott. mia*).

Eros si afferma nei *Cantos* e nel paradiso di Pound come energia vitale, collegata con *tanathos* dalle leggi del *panta rei* naturale, attraverso i nomi degli dei/della dea e un uso metaforico e sincretico delle varie simbologie e rappresentazioni della Grande Madre. Il concetto di paradiso nei *Cantos* non è in contrapposizione a quello di colpa o morte spirituale⁹⁰, dal momento che il processo di produzione e corruzione della materia è per Pound nell'ordine naturale delle cose e l'effimero nella loro bellezza:

And in thy mind beauty,

O Artemis.

As to sin, they invented it – eh?

to implement domination

eh? largely. [...]

God's eye art 'ou do not surrender perception⁹¹.

La contrapposizione è piuttosto tra paradiso naturale e ansia di possesso, alla radice di ogni forma di odio:

Here are earth's breasts mirrored

and all Euridices,

[...]

That love be the cause of hate,

something is twisted⁹²

⁹⁰ *Cfr. Inf X*, 13-15: "Suo cimitero da questa parte hanno/con Epicuro tutti i suoi seguaci./che l'anima col corpo morta fanno".

⁹¹ *Cantos*, *CXIII*, p. 1472.

⁹² *Cantos*, *CX*, p. 1455

Dalla contiguità spaziale nella descrizione dei siti e degli altari Na-Khi in Rock si passa quindi a quella della sineddoche nel canto CX: nel suo paradiso Pound collega non solo Har-la-Illu-ko, rito degli amanti suicidi, a Muan Bpo, rito di propiziazione al paradiso, ma anche Dante a Cavalcanti, attraverso la citazione di *Inferno* V, realizzando quanto aveva anticipato nel 1910:

I would go so far as to say that "Il Paradiso" and the form of "The *Commedia*" might date from this line ["Vedrai la sua virtù nel ciel salita", ballata V] very much as I think I find in Guido's Place where I found people whereof each one grieved overly of Love, some impulse that has ultimate fruition in *Inferno* V⁹³

Il collegamento in termini paradisiaci tra *Inferno* V e rito Na-Khi degli amanti suicidi nel canto CX, consente infatti a Pound di rivisitare il *Paradiso* di Dante attraverso Guido Cavalcanti. La concezione dell'Amore in Guido – "Vedrai la sua virtù nel ciel salita"⁹⁴ – e la tradizione filosofica materialistica a cui egli fa riferimento, rappresentano nel paradiso di

⁹³Cfr. Ezra Pound, *Introduction* (1910) to Cavalcanti Poems in *EP Translations* (1926), *op. cit.*, p. 19.

⁹⁴*Ibid.*, p. 18: "Than Guido Cavalcanti no psychologist of the emotions is more keen in his understanding, more precise in his expression; we have in him no rethoric, but always a true description, whether it be of pain itself, or of apathy that comes when the emotions and possibilities of emotion are exhausted [...] in reading a line like 'Vedrai la sua virtù nel ciel salita' one must have in mind the connotations alchemical, astrological, metaphysical [...] the equations of alchemy were apt to be written as women's names and the women so named endowed with the magical powers of the compounds. La virtù is the potency, the efficient property of a substance or person. Thus modern science shows us radium with a noble virtue of energy [...]" (*sott. mia*).

Pound una critica radicale alla metafisica di Dante⁹⁵. Tale critica non è però esclusiva ma inclusiva, dal momento che quello che di Dante a Pound più interessa è il primato dell'etica⁹⁶. Con l'accostamento semantico operato da questi due versi

'che paion' si al vent'

2Har-2la-1llu 3k'o

Pound riconcilia Dante alla sua storia di uomo (annullando la condanna di Guido⁹⁷ in Inferno X) e intellettuale (ripristinando la tradizione dismessa in Inferno V e Purgatorio XXVI), in termini di fisica e non di metafisica, sulla base del rapporto individuato da Fenollosa tra origine del linguaggio, poesia-scienza e metafora⁹⁸. Al rito Na-Khi del muan bpo di propiziazione al paradiso Pound aveva infatti affidato nel canto CIV un ruolo centrale, di affabulazione simbolica del reale attraverso il linguaggio:

Without muan bpo

no reality

Wind over snow-slope agitante

⁹⁵ «Pound sets a physical paradise against Dante's metaphysical one», M.L. Ardizzone, *The Genesis and structure of Pound's Paradise: Looking at the vocabulary*, op. cit., p. 22.

⁹⁶ Sul primato dell'etica in Dante si veda il saggio di Giuseppe Mazzotta, *The Light of Venus and the Poetry of Dante*, in *Critical essays on Dante*, a cura di Giuseppe Mazzotta, Boston, G. K. Hall, 1991, cfr. p. 197: "The *Convivio* picks at the very start the reference to Aristotle's *Metaphysics* on which the *Vita nova* comes to a close. But Dante challenges, as hinted earlier the traditional primacy of metaphysics and replaces it with ethics".

⁹⁷ Definito "primo delli amici" sin dall'incontro con Beatrice e il dialogo aperto dal sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, cui Guido rispose con *Vedeste, al mio parere, omne valore*: "e questo fu quasi lo principio dell'amistà tar lui e me". cfr. Dante, *Vita nova*, III, 14.

⁹⁸ Cfr. E. Fenollosa, *The chinese written character as a medium for poetry*, op. cit.

Questo perchè egli considerava tale rito un'applicazione della massima latina "nomina sunt consequentia rerum"⁹⁹, che trovava applicata anche nel *Paradiso* di Dante:

Dante's "Paradiso" is the most wonderful image [...] the form of sphere above sphere, the varying reaches of light, the minutiae of pearls upon fore-heads, all these are parts of the Image [...]. The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX. And from this necessity came the name "vorticism". Nomina sunt consequentia rerum, and never was that statement of Aquinas [sic] more true than in the case of the vorticist movement¹⁰⁰

In questa citazione da *Vorticism*, il collegamento semantico di Pound è tra *Paradiso* di Dante e i concetti di image, radiant node, cluster, quindi VORTEX¹⁰¹. Stando agli altri manifesti del vorticismo questa descrizione corrisponde allo specifico vortex denominato THE TURBINE :

⁹⁹ "We have not committed the wrong of not calling the objects by their proper (right) names, we have not done wrong by being slow instead of quick", J. Rock, *The 2Muan / Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the / Na-2Khi*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁰ EP, *Vorticism* (1914), in EP, *Gaudier Brezka*, op. cit., pp. 86-92.

¹⁰¹ Il collegamento tra funzione etica, della poesia e astrazione matematica/scienza era già stato formulato da Pound in un suo saggio del 1912, *The Wisdom of Poetry*, "Forum", New York, April 1912, poi in EP, *Selected Prose 1909-1965*, op. cit., pp. 359-362:

"Poetry, as regards its function or purpose, has the common purpose of the arts, which purpose Dante most clearly indicates in the line where he speaks of: 'That melody which most doth draw/ The soul unto itself'. Borrowing a terminology from Spinoza, we might say: The function of an art is to free the intellect from the tyranny of the affects, or, leaning on terms, neither technical nor metaphysical: the function of an art is to strengthen the perceptive faculties and free them from encumbrances, for instance, as set moods, set ideas, conventions: from the result of experience which is common but unnecessary, experience induced by the stupidity of the experiencer and not by inevitable laws of nature [...] By the signs $a^2+b^2=c^2$, I imply the circle. By $(a-r)^2+(b-r)^2=(c-r)^2$, I imply the circle and its mode of birth. I am led from the consideration of the particular circles formed by my ink-well and my table-rim, to the contemplation of the circle

All experiences rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. ALL MONUMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE¹⁰². The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital all the past that is capable of living into the future is pregnant in the vortex, NOW (sott. mia)¹⁰³.

Nella lettura che intendo qui proporre, attraverso la funzione Cavalcanti¹⁰⁴ la *Commedia* di Dante trova nel paradiso di Pound una sua riaccentuazione vorticista¹⁰⁵. Il *Paradiso* di Dante, considerato da Pound in quanto VORTEX, non può che includere il tempo e la tradizione che l'hanno prodotto, in primis Guido e la sua poesia. Esso viene infatti

absolute. its law; the circle free in all space, unbounded, loosed from the accidents of time and place [...]. As the abstract mathematician is to science so is the poet to the world's consciousness. Neither has direct contact with the many, neither of them is superhuman or arrives at his utility through occult and inexplicable ways. Both are scientifically demonstrable".

¹⁰² Cfr. *Canto LXXXVII*, "monumenta in nature are signatures/need no verbal tradition".

¹⁰³ cfr. *Ezra Pound and the visual arts*, Edited and with an Introduction by Harriet Zinnes, New Directions 1980, p. 151. Si vedano inoltre T. Master, *Pound's Vortex*, «Paideuma», 6, Fall 1977, 2, pp. 175-178 e Eva Hesse, *The vortex*, «Paideuma», 9, Fall 1980, 2, pp. 329-332.

¹⁰⁴ Cfr. M. L. Ardizzone, *The genesis and structure [...]*, op. cit., p. 29: "What we have in Pound's reading of Dante is the overturning not only of Dante's idea of Paradise, based as it is on metaphysics, but on the entire heritage of Western values, revisited in the light of Confucianism. At the heart of Pound's conception of Paradise, there is thus an appeal to an alternative tradition to that favoured by the Scholastics, whereby Aristotle's nature is seen to aim at a metaphysical goal. The recovery of an Aristotelian tradition freed from such teleological conditioning occurs primarily by means of what I call the Cavalcanti function. This is evident in Pound's reading of Aristotle's *Metaphysics*. Here Pound's method seems to be to extrapolate physics from metaphysics, since Aristotle's *Metaphysics* incorporates sections of his physics".

¹⁰⁵ Per riaccentuazione vorticista intendo qui un'applicazione dei principi espressi nei primi manifesti del vorticismismo, cfr. *Ezra Pound and the visual arts*, op. cit.

rivisitato nei *Cantos* in funzione di Guido e della tradizione materialista e antimetafisica a cui Pound si riferiva:

So that Dante's view is quite natural
 this light
 as a river
 in Kung; in Ocellus, Coke, Agassiz
rei, the flowing
 this persistent awareness [..]
 The caelator's son, named Pythagora¹⁰⁶.

Il paradiso dei *Cantos* è paradiso di ragione e di giustizia dell'ordine naturale delle cose. In esso Pound tenta di ristabilire attraverso il linguaggio e la poesia "the principle of order versus the split atom"¹⁰⁷, proponendo un nuovo equilibrio di valori culturali tra Oriente e Occidente, opponendo al "giorno tecnico" (Heidegger) un cronotopo naturale. Alla legge di natura corrisponde infatti nei *Cantos* THEMIS, figlia di Urano e di Gea, prodotto dell'unione di Cielo e Terra, dea di luce e dell'equilibrio naturale contro la giustizia sommaria dei potenti:

THEMIS against leagues of princes (Canto CIV)¹⁰⁸

THEMIS in Pound presiede all'equa distribuzione del bene naturale, così come IUSTITIAM/giustizia nei canti 18 e 19 del *Paradiso* di Dante.

¹⁰⁶ *Canto CVII*, p. 1426.

¹⁰⁷ Pound a Donald Hall, intervista, *op. cit.*

¹⁰⁸ EP, *Cantos*, *op. cit.*, p. 1388.

Pound ripristina dunque a posteriori l'autorità di Cavalcanti nel cielo della giustizia di Dante, citando nel suo paradiso la *Virtù* del verso di Guido "Vedrai la sua virtù nel ciel salita", che egli situava - come abbiamo visto - all'origine della forma della *Commedia* :

Freemen do not look upward for bounty.

Barley, rice, cotton, tax-free

with hilaritas.

Letizia, Dante, Canto 18 a religion

Virtù enters.

Buona da sè volontà.

Lume non è se non dal sereno¹⁰⁹ (Canto C) (*sott. mia*)

Nella poesia più alta dei *Cantos*, come nella mente di Artemide, dea della natura, paradiso è bellezza, bene, ragione, giustizia e - naturalmente - lussuria, secondo la definizione di Remy De Goumont, così tradotta da Pound¹¹⁰:

Morals term this diversification 'luxury'. This term is a pejorative which may be applied also to the exercise of our other senses. All is but luxuria. Luxuria, the variety of foods, their cooking, their seasoning, the culture of special garden plants; luxuria, the exercise of the eye, decoration, the toilet, painting; luxuria, music; luxuria, the marvellous exercises of the hand, so marvellous that direct hand work can be mimicked by a machine

¹⁰⁹ Ibid., p. 13-18. Il riferimento è a Paradiso, XIX, vv. 64-66: Lume non è, se non vien dal sereno / che non si turba mai; anzi è tenèbra / od ombra de la carne o suo veleno.

¹¹⁰ Pound lamenta in nota l'insufficienza di *luxury* rispetto al latino *luxuria* e al francese *luxure*

but never equalled; luxuria, flowers, perfumes; luxuria, rapid voyages; luxuria the taste for landscape; luxuria, all art, science, civilization; luxuria, also the diversity of human gestures, for the animal in his virtuous sobriety has but one gesture for each sense, and that gesture unvarying [...] The animal is ignorant of diversity, of the accumulation of aptitudes; man alone is libidinous¹¹¹.

Lussuria, nell'accezione poundiana e con riferimento a *Phisique de l'Amour*, va quindi intesa fuori dal contesto moralistico o metafisico di peccato, e va ricondotta nell'ambito dell'energia produttiva di *eros*. Con l'accostamento nel canto CX del rito 2Har-2la-1llu 3k'o degli amanti suicidi al verso di Dante che paion' si al vent'(Inf. V), Pound ripercorre la tradizione dell'opposizione *eros-tanathos* e attraverso una purificazione simbolica nel rito muan bpo la riconduce ad ambivalenza e ricchezza di energie, come in natura e nelle sue infinite metamorfosi. Propiziare il paradiso nei *Cantos* significa dunque liberarsi dalla sola vera possibile morte: l'ossessione del possesso - *I am all for Verkehr without tyranny*¹¹². Dai rapporti personali a quelli economico-sociali è questa la matrice dell'inferno in Pound, culminante nel solo vero peccato, perchè contro natura: usura. Se lussuria va letta allora in termini di paradiso secondo la definizione di De Gourmont, la sua antitesi infernale è rappresentata proprio da usura, la negazione di ogni forma di arte, bellezza e piacere, così come essa viene descritta da Pound nel canto XLC *With Usura*:

With usura hath no man a house of good stone [...]

¹¹¹ Remy De Gourmont, *The natural philosophy of love*, op. cit., p. 161.

¹¹² *Canto CX*, p. 1450.

with usura

hath no man a painted paradise on his church wall [...]

with usura

seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines

no picture is made to endure nor to live with

but it is made to sell and sell quickly

with usura, sin against nature,

WITH USURA

Duccio came not by usura

nor Pier Della Francesca; Zuan Bellin' not by usura [...]

came no church of cut stone signed: Adamo me fecit [...]

Usura slayeth the child in the womb

It stayeth the young man's courting

It hath brought palsey to bed, lyeth

between the young bride and her bridegroom

CONTRA NATURAM

They have brought whores for Eleusis

Corpses are set to banquet

at behest of usura

Vorrei a questo punto concludere questo capitolo ricollegando il tema della lussuria alla metafora del vento utilizzata da Pound per indicare il linguaggio Na-Khi ed accostata, attraverso il rito degli amanti suicidi, alla "infernal bufera" di *Inferno V*. Tale vento ci riconduce alle origini del linguaggio lirico occidentale, in linea con il sincretismo letterario di Pound e con il suo paideuma europeo. Nel VII secolo a.C., Saffo fu la prima a

rinnovare completamente il linguaggio omerico e la sua tradizione. Uno degli esempi più interessanti ai fini del mio discorso è quello del verbo *doneo*. *Doneo* viene usato da Omero per indicare il soffiare del vento in una tempesta; da Saffo per descrivere l'azione di *eros* sull'animo umano¹¹³. Saffo non era conosciuta direttamente nel Medioevo romanzo, non sappiamo come Dante sia giunto al suo "muggia" infernale, nè se Pound – pur avendo tradotto Saffo - avesse in mente il verbo *doneo*. Ma è un fatto che tutte queste voci, Omero, Saffo, Dante, ritornano insieme a quelle degli spiriti Na-Khi - "wind spirits" – nel canto CX di Ezra Pound, in un omaggio sublime all'origine dei linguaggi umani e alla poesia-scienza in generale, a quella di Guido Cavalcanti in particolare.

¹¹³ Cfr. Giuliana Lamata, *Sappho's Amatory Language*, in *Reading Sappho*, edited by Ellen Green, 1996.



PLATE 229. — NA-KHI DTU-MEAS PERFORMING THE HIR-LA-LLU CEREMONY

庭地多巴基，快行哈喇哩

(Courtesy Yei Gasey Soc.)

The ceremony, lasting from three to five days, is to propitiate the spirits of suicides causing harm to the family to which they belonged. Many promiscuous love affairs end in double suicide.

Figura III: Cerimonia Na-Khi. Rito di propiziazione degli amanti suicidi, in Joseph Rock, *The Ancient Na-Khi Kingdom of South West China*, cit., Plate 229

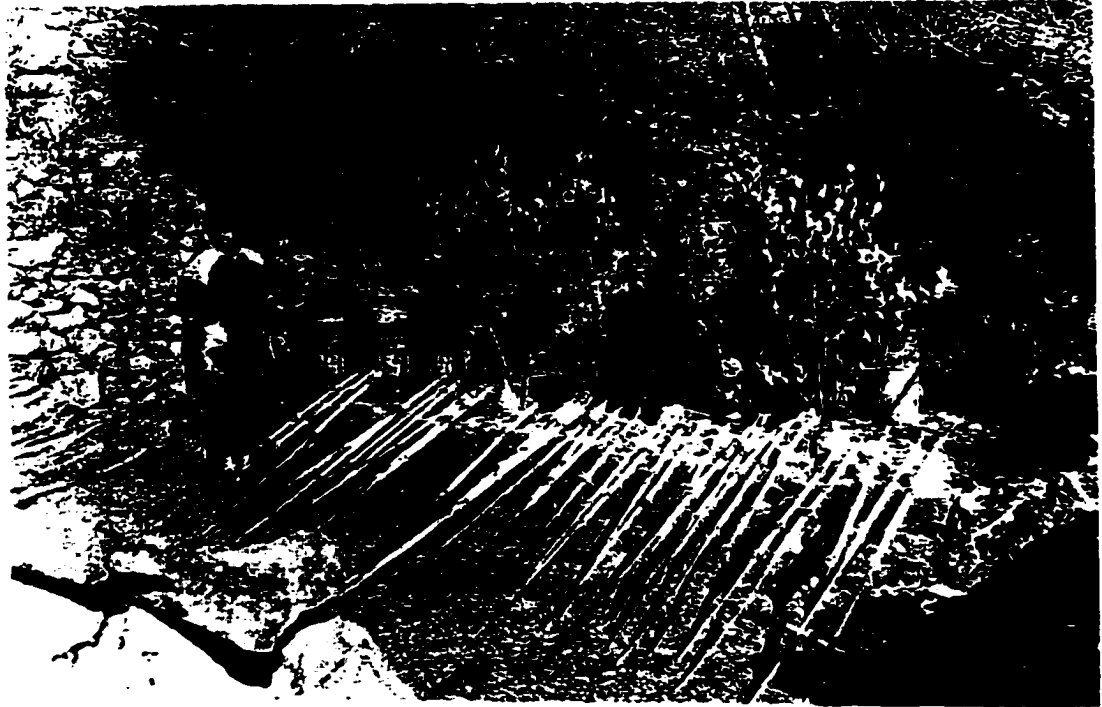


PLATE 65. — A NA-KHI MUAN-BTO D'A

祭 祭 天 神 壇

Each clan, designated by a family name, has its own altar, at which to propitiate Heaven. On the altar are three treelets, from left to right: an oak representing Heaven, a Juniper representing the Emperor and an oak representing Earth. In the foreground large incense sticks ready to be lighted and put into the ground.

Figura IV: Altare Na-Khi per il rito di propiziazione al paradiso, in Joseph Rock. *The Ancient Na-Khi Kingdom of South West China*, cit., Plate 65

Conclusione

[...] cio' che e' nuovo e' lo "spirito tecnologico", ossia lo spirito della scienza applicata, che tende a sostituire i propri dati a quelli della natura, e quindi a una trasformazione radicale delle abitudini umane¹.

by phyllotaxis / in leaf grain [...] / No science without clear definitions.²

Vorrei a questo punto riprendere i punti fondamentali della mia analisi. Quello che ho cercato di mettere in luce a partire dall'intervista del 1967 a Pound è il maturare in Pasolini di un interesse progressivamente crescente per quelli che in *Volgar'eloquio* egli definisce i temi e i valori di una «Destra Sublime». L'accostamento a Pound e le posizioni assunte da Pasolini rispetto ai cambiamenti in atto nella società italiana a cavallo tra gli anni '60 e '70, hanno determinato in alcuni interpreti una lettura del suo pensiero in termini reazionari o, nel migliore dei casi, populistici. Il mio tentativo di lettura è tecnico: ho cercato di ricondurre l'analisi alle opere degli anni '70, contestualizzando il rapporto con Pound, in riferimento a *La nuova gioventù* e *Salò*. Esso risulta essere non un rapporto di derivazione, ma "di contiguità". Pasolini si ritrova contiguo a Pound, proprio rispetto all'elaborazione di quelli che saranno i grandi temi degli *Scritti Corsari*, che determineranno la sua critica radicale all'idea di sviluppo nell'ambito delle economie postindustriali occidentali e del loro expansionismo in termini di economia globale. Il confronto tra Pound e Pasolini, pur nella complessità e nella

¹ PPP, *Diario linguistico*, «Rinascita», 6 marzo 1965, poi in "Empirismo eretico", op. cit., p. 42.

² EP, *Canto CIV*, op. cit., p. 1392.

diversità, rivela una serie di preoccupazioni comuni e una profonda affinità di posizioni rispetto a quello che ho utilizzato come concetto guida della mia ricerca, ovvero la nozione di *paesaggio culturale*, o di *cultura* come paesaggio non contrapposto a *natura*. In tale contesto un aspetto privilegiato da entrambi risulta essere quello legato a ogni forma di volgar'eloquio. Negli idiomi entrambi riconoscono una sorta di DNA, mappa genetica delle culture umane ed entrambi utilizzano nelle loro lingue poetiche (incluso il cinema di poesia) la metafora della torre di Babele come metafora paradisiaca e/o infernale in senso fisico: la lingua vicina al mondo e alle cose del mondo, in natura, è cioè una lingua adamitica, in cui etica e costumi - quindi idiomi³ - hanno un rapporto di analogia con il bene naturale/divino. La lingua della poesia tende in entrambi a tale concetto di lingua adamitica, appresa per analogia al «sommo bene» di matrice dantesca. L'allontanamento da questo modello produce lingue e visioni infernali (*Salò*). L'esempio dell'utilizzo della lingua Na-Khi, che ho scelto di isolare tra i molti presenti nei *Cantos*, vale quanto quello dell'attenzione per le lingue minori, i gerghi, i dialetti in Pasolini, in particolare per il suo utilizzo del friulano. Si tratta di una rappresentazione metaforica del rapporto di armonia tra idioma e etica attraverso l'uso delle diverse lingue in poesia. All'inizio della sua carriera di poeta però Pasolini aveva utilizzato il friulano in contrapposizione al monolinguismo linguistico fascista, ne *La nuova gioventù*, scritta in un contesto di tolleranza e nell'ambito del capitalismo postindustriale, Pasolini lo utilizza per opporsi in modo paradossale e in termini anche linguistici all'acculturazione:

³ Sul rapporto etimologico tra *etica* e *idioma*, cfr. nota 11 all'introduzione di questa tesi.

LM:Ma questo radicamento nel dialetto non rischia di prestarsi a suggestioni “reazionarie”? – PPP: Dipende. Nel 1943 «Primato» non pubblicò la recensione di Contini ai miei versi friulani perchè allora il dialetto appariva rivoluzionario. A Bologna, dove studiavo, sentii rovesciarsi sopra di me una specie di minaccia, quando si seppe che scrivevo poesie in dialetto. Oggi il dialetto è un mezzo per opporsi all'acculturazione. Sarà, come sempre, una battaglia perduta⁴

In *Saluto e augurio*, sua ultima poesia, Pasolini lascia un'eredità scritta in friulano, di contenuto confuciano, ed è questo il suo modo di assimilare la lezione di Pound. Egli si rivolge al mondo, rappresentato per sineddoche dalla figura del giovane fascista, dal rischio cioè – espresso in forma paradossale - che in ogni futuro giovane ci sia la possibilità della perdita dei valori naturali ed etici legati alle tradizioni autentiche⁵ delle comunità umane, così come esso viene incarnato da questa figura di Fedro postindustriale italiano⁶. In questo modo Pasolini sigla la sua sottoscrizione a quelli che aveva definito «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»⁷. I versi cioè in cui Pound pronunciava il suo credo etico: «"I believe the Ta Hio"»⁸, uno dei classici del confucianesimo,

⁴ Cfr. Intervista a PPP di Lorenzo Mondo (Torino, gennaio 1975), cit. in N. Naldini, *Pasolini, una vita*, op. cit. p. 388.

⁵ Utilizzo qui il concetto di *tradition authentique* espresso in A. Artaud, *Les tarahumaras*, op. cit. Si veda la nota 73 nel III capitolo della presente tesi.

⁶ In *Saluto e augurio*, Pasolini si rivolge specificamente agli italiani, ma il Fedro in questione vuole essere sineddoche dei ragazzi futuri, di ogni nazione-comunità.

⁷ Cfr. *Campana e Pound* (16 dicembre 1973), in PPP, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit. p. 314.

⁸ EP, *Date Line* in *Make It New*, London Faber and Faber, 1934. Qui Pound risponde a T. S. Eliot: «He [Pound] retains some medieval mysticism without belief; this is mixed up with Mr. Yeats spooks (excellent

tradotto da Pound nel 1928, con il titolo *The Great Learning*⁹. Le citazioni confuciane che Pasolini riprende da Pound in *Salò* e *La nuova gioventù* (attraverso *Volgar'eloquio* e l'appendice a *Bestia da stile*), sono tratte come abbiamo visto dai *Cantos* XCVIII e XCIX, con riferimento allo *Sheng-yu-Kuang-hsun chih-chiai*, l'*Editto sacro* dell'imperatore manciù K'ang Hsi (1654-1722)¹⁰. Ma non si tratta qui di limitare il discorso alla singola citazione: Pasolini parla di una sottoscrizione incondizionata allo spirito confuciano dei *Cantos* e nel *Ta Hio* così come nel *Chung Yung (The Unwobbing Pivort*¹¹) Pound leggeva l'essenza del confucianesimo, inteso come modello di governo. Interrogato dallo psichiatra nel '45 egli disse che il confucianesimo rappresentava per lui «a blueprint for world order in the future»¹². E' in tal senso che lo utilizza negli ultimi *Cantos* e in generale dopo la II Guerra Mondiale, con le nuove traduzioni degli anni '50¹³, staccandosi progressivamente dallo spirito totalitario che aveva contraddistinto la

creatures in their native bogs); and involved with Dr Berman's hormones; and a steamroller of Confucian rationalism (the religion of a Gentleman, and therefore an inferior religion) has flattened over the whole. So we are left with the question (which the unfinished *Cantos* make more pointed) what does Mr. Pound believe?» cfr. T.S. Eliot, *Isolated Superiority*, «Dial 84» (Jan. 1928), 18, quoted in John Nolde, *Ezra Pound and the "Ta Hio": The Making of a Confucian*, «Paideuma», 15, nos. 2-3, 73; and in Clark Emery, *Ideas into Action. A Study of Pound's Cantos*, Coral Gables, Fla., University of Miami Press 1958, p. 18.

⁹ EP, *Ta Hio. the Great Learning*, University of Washington Bookstore, Seattle, 1928, Stanley Nott, London, 1938, poi in EP, *Confucius. The Unwobbing Pivort & The Great Digest*, New Directions 1947. Cfr. Mary Paterson, *Ezra Pound's Confucian Translations*, The University of Michigan Press, 1997, p. 1 of *Introduction* (1-8): «I believe the Ta Hio». This is the *Da Xue*, the Confucian classic that Pound knew in translation as *La grande Etude* or according to the title he gave to his translation in 1947, *The Great Digest*. In 1955 he repeated his vow, referring to the *Da Xue* by its Japanese title: "I believe the Dai Gaku"» (*Cantos*, LXXXVIII/581, *op. cit.*, p. 1124).

¹⁰ Si veda in proposito la nota 53 al capitolo II della presente tesi.

¹¹ EP, *Ciung Jung. L'asse che non vacilla*, Casa Editrice delle Edizioni Popolari, Venezia, 1945, poi in EP, *Confucius. The Unwobbing Pivort & The Great Digest*, *op. cit.*

¹² citato in E. Fuller Torrey, *The roots of Treason: The Secret of Ezra Pound at St. Elizabeths*, New York, McGraw-Hill, 1984, p. 211.

¹³ EP, *Confucian. Analects*, The Square \$ Series, New York 1951; Peter Owen, Ltd., London, 1956; EP, *The Classic Anthology Defined by Confucius*, Harvard University Press, Cambridge 1954, 1956, Faber & Faber, London, 1955. Ristampato poi col titolo *The Confucian Odes*, New Directions, 1959, 1974.

sua adesione iniziale al modello confuciano¹⁴. In questo senso e nella lettura che ho voluto proporre attraverso i testi e le opere, lo utilizza anche Pasolini, innestando Confucio alle radici della propria poesia, senza paura di perdere anche l'ultima battaglia:

Difint i palès di moràr o aunàr,

in nomp dai Dius, grecs o sinèis.

Mòur di amour par li vignis.

E i fics tai ors. I socs, i stecs [...]

Difint, conserva, prea! [...]

Tu difint, conserva, prea:

ma ama i pours: ama la so diversitàt. [...]

¹⁴ Cfr. M. Paterson, *op. cit.*, Intr., p. 2: «The seriousness of Pound's commitment to Confucianism is registered in the numerous essays he wrote on the subject from the late 1910s on and in the translations of Confucian texts he produced from the late 1920s to the mid 1950s. The first of the translations, *Ta Hio. The Great Learning of Confucius* (1928), is based not on the Chinese text of the *Da Xue*, but on Guillaume Pauthier's nineteenth-century French translation; Pound diverges hardly at all from Pauthier's "crib" because at that time he had not studied the Chinese text. His next translation of the *Da Xue*, however, *The Great Digest* (first published in Italian in 1942 and in English in 1947), is the result of his study of the Chinese text. *The Unwobbling Pivot* his translation of the *Zhong Yong* (first published in 1945, in Italian), is also based on the Chinese text. What further distinguishes *The Great Digest* and *The Unwobbling Pivot* from the earlier *Ta Hio. The Great Learning of Confucius* is that by the early 1940s Pound had become more committed to and entangled in contemporary politics and economics. A great part of the interest of *The Great Digest* and *The Unwobbling Pivot* is the record they provide of Pound's stance in respect to the Fascist experiment in Italy before the defeat of the Axis powers in 1945; in fact the Italian translations Pound made and had published in 1942 and early 1945, respectively, were an attempt on his part to contribute, perhaps as corrective and buttressing both, to the Fascist cause. The vision they present is 'totalitarian' in the sense Pound used the term to describe Mussolini's Fascist order: more precisely, Confucian totalitarianism, an ideal for Pound which he uses these two translations to develop, is what he believed Mussolini's Fascism modeled. By contrast, the two postwar translations, *The Analects* (1950) and *The Classic Anthology defined by Confucius* (1954) seem nearly anti-'totalitarian' and in this sense they, too, record Pound's experience of historical events [...]» (*sonmia*).

ama il so dialèt inventàt ogni matina. [...]

Drenti dal nustri mund, dis

Di no essi borghèis, ma un sant

o un soldàt: un sant senza ignoransa,

soldàt senza violensa.

Puerta cun mans di sant o soldàt

l'intimitàt cu'l Re, Destra divina

ch'a è drenti di nu. tal siùn. [...]

Basta che doma il sintímint

da la vida al sedi par duciu cunpàin:

il rest a no impuàrta, fantàt cun in man

il Libri senza la Peràula

Hic desinit cantus. [...] (*sott. mia*)¹⁵

¹⁵ PPP, *Saluto e augurio*, NG, pp. 256-259: «Difendi i paletti di gelso, di ontano, in nome degli Dei, greci o cinesi. Muori di amore per le vigne. Per i fichi negli orti. I ceppi, gli stecchi [...]. // Difendi, conserva, prega! [...]. // Tu difendi, conserva, prega: ma ama i poveri: ama la loro diversità. [...] ama il loro dialetto inventato ogni mattina [...]. // Dentro il nostro mondo, dí di non essere un borghese, ma un santo o un soldato: un santo senza ignoranza, un soldato senza violenza. // Porta con mani di santo o soldato l'intimità col Re, Destra divina che è dentro di noi, nel sonno [...]. // E' sufficiente che solo il sentimento della vita sia per tutti uguale: il resto non importa, giovane con in mano il Libro senza la Parola. // Hic desinit cantus [...].» (*sott. mia*). Non ho ancora letto interpretazioni critiche di questa poesia in particolare e del pensiero di Pasolini in generale, che all'accusa di essere un fascista sommassero quella di essere un monarchico. Chissà, magari seguiranno.

Vorrei a questo punto veramente concludere e lo farò associando due citazioni. La prima, dalla conclusione dei Cantos:

I have tried to write Paradise

Do not move,

Let the wind speak

That is Paradise

Let the Gods forgive what

I have made

May those I have loved try to forgive

What I have made

[...]

Two mice and a moth my guides –

To have the farfalla gasping

as toward a bridge over worlds.

That the kings meet in their islands,

where no food is after flight from the pole.

Milkweed the sustenance

as to enter Arcanum.

To be men not destroyers¹⁶

La seconda dal testo trascritto di *Le mura di Sana'a* :

Per l'Italia è finita, ma lo Yemen può essere ancora interamente salvato [...] Ci rivolgiamo all'UNESCO, in nome della vera, seppure ancora inespressa, volontà del popolo yemenita.

In nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri.

In nome della grazia dei secoli oscuri.

In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato¹⁷

Che cosa condividono nella mia lettura gli ultimi versi di Pound con l'appello di Pasolini all'Unesco per salvare la città di Sana'a nello Yemen? Che cosa hanno in comune le farfalle Monarch, alla cui migrazione - dal nord al centro America - Pound fa riferimento e le mura di una città yemenita?

Nell'ambito del concetto di paesaggio culturale che ha guidato la mia analisi, le forme di diversità nelle espressioni umane, corrispondono a quelle della

¹⁶ *NOTES FOR CXVII ET SEQ*, op. cit., pp. 1492-1494: "Ho provato a scrivere il Paradiso/Non ti muovere./Lascia parlare il vento/Così è Paradiso/Lascia che gli Dei perdonino quel che ho costruito/Chi ho amato cerchi di perdonare quello che ho costruito [...] Due topi e una falena per guida - / Aver sentito il respiro della farfalla/ è come gettare un ponte fra mondi./Che sulla loro isola i Re s'incontrano/dove non v'è cibo dopo l'alto volo./Vincetossico è il viatico/per entrare l'arcano/Uomini siate non distruttori". I *Cantos* sono di fatto un'opera incompleta, ma questi versi vengono considerati conclusivi da gran parte della critica poundiana e in ogni caso lo sono nella mia lettura dei *Cantos* e nella presente analisi.

¹⁷ PPP, *Le mura di Sana'a*. Documentario in forma di appello all'UNESCO, in PPP, *Per il cinema*, op. cit., pp. 2107-2110, p. 2110.

biodiversità e costituiscono il patrimonio che - in Pound come in Pasolini - l'umanità deve venerare e preservare ai fini della conservazione delle speci e delle forme di vita naturale, *Zoe, Physis*, se posso riprendere i termini dell'analisi di Heidegger¹⁸. Il concetto di ornamento in questo contesto risulta fondamentale: *Cosmos* - come nell'etimologia - è bellezza intesa come lingua della natura, per cui l'arte, l'artigianato e i dettagli delle costruzioni sono forme di linguaggio naturale, tanto quanto i colori e il patrimonio genetico di una farfalla¹⁹. La critica alla modernità - in Pound come in Pasolini - è allora una critica rispetto al rischio di sopprimere ogni forma di diversità, in nome di un concetto postindustriale di sviluppo: nei linguaggi e nelle espressioni umane, come in ogni forma di biodiversità. Che nel 1986 il cuore medievale di Sana'a sia stato dichiarato dall'Unesco patrimonio dell'umanità, o che le farfalle Monarch siano oggi effettivamente minacciate dall'uso dei pesticidi e dai pollini di mais

¹⁸ M. Heidegger, *Perchè i poeti?*, op. cit. al Cap. II I della presente tesi, cfr. nota 10.

¹⁹ Cfr. PPP, *Conferenza stampa della Lega Italo-Araba*, in PPP, *Per il cinema*, op. cit., pp. 213-2123, p. 215: «Mi trovo a Sana'a per un impegno di lavoro ben preciso [le riprese di *Le mille e una notte*, girato in Yemen del Sud e del Nord, Persia e Nepal] [...] eppure ho trovato la forza, in un giorno di festa, di prendere la macchina da presa in mano e andare a girare questo piccolo documentario [...] fatto proprio per pura passione. Di che passione si tratta [...] Il desiderio di conservare certe forme di vita del passato. E non è tanto che io mi riferisca ai monumenti, alle moschee, ai grandi palazzi, alle porte, no. Quello che mi stava più a cuore in questi viaggi, era proprio il tipo di città, la configurazione urbanistica, le strade, i cancelletti, i muriccioli, [...] E tutto ciò, in un disegno che va scomparendo dalla faccia della terra, che in Italia è scomparso quasi completamente [...] Bene, come arrivo a Shibam, un insieme di strani grattacieli ammassati al centro di un oasi, mi perdo nella contemplazione della porta, piuttosto straordinaria, non bellissima, ma molto, molto strana. Mentre la guardavo mi si avvicina uno dei dirigenti della città e gloriosamente mi dice: "Ecco, vede questa porta? Fra poco la rivoluzione la butterà giù", per farci passare i camion!" [...] L'ho assalito con una violenza inaudita, l'ho quasi preso per il colletto e gli ho detto: "Ma tu sei pazzo, renditi conto di quello che fai, questo è un monumento bellissimo, del passato. Va bene che per te rappresenta il Medio Evo, gli emiri, ma in un'altra prospettiva, visto dall'Europa, oppure da te stesso tra dieci anni, vedrai questa porta da un aspetto diverso, non puoi distruggerla..." Poi ho parlato con il governatore e spero di averla salvata.

Ma non si tratta di salvare tante piccole porte. In Italia purtroppo questo problema è stato posto soltanto a Bologna. Ed ha un senso che si faccia questa riunione, che noi italiani ci battiamo per la difesa dell'intero centro urbanistico di una città come Sana'a, proprio perchè se non altro abbiamo l'esempio di una città come Bologna che si è posta il problema dell'autoconservazione, e l'ha risolto. Oppure anche la Jugoslavia, Dubrovnik, e lo stesso Yemen del Nord, che è arrivato al Novecento perfettamente identico a com'era duemila anni fa».

geneticamente modificato, non interessa qui la nostra analisi²⁰. Quello che conta e rimane, dopo la morte dei poeti, è la fedeltà al discorso, al ritmo, al gesto del loro dire²¹

²⁰ Lincoln Brower, il più grande esperto mondiale di farfalle Monarch, ha dedicato la sua carriera alla difesa di questo simbolo della fragilità del mondo naturale di fronte allo sviluppo incontrollato dell'ingegneria genetica in agricoltura negli Stati Uniti - dove le farfalle transitano, provenienti dal Canada - e ai disboscamenti selvaggi nelle montagne del Messico Centrale - dove le Monarch passano l'inverno (da novembre a marzo). Egli ha dimostrato come i pollini di mais geneticamente modificato, denominato *BT corn*, depositati sulle foglie delle asclepiadacee *milkweed plants*, essenziali alla riproduzione e al nutrimento delle Monarch, uccidono questo tipo di farfalle. In generale, i cambiamenti radicali causati dallo *sviluppo* nell'ecosistema condurranno, secondo Brower, non all'estinzione delle Monarch - farfalle particolarmente forti e versatili - ma alla perdita dello straordinario e misterioso fenomeno di migrazione transgenerazionale, dal Canada al Messico, *cfr.* Sue Halpern, *Four Wings and a Prayer. Caught in the Mystery of the Monarch Butterfly*, New York, Pantheon Books, 2001., pp. 53-55: «Lincoln Brower [...] An academic for forty years [...] Brower is the author of hundreds of scientific papers, [...] He holds the Gold medal for zoology from London's esteemed Linnean Society. It was Brower who convinced the United States government to cosponsor the Morelia conference, [...] It was he who designed the Mexican butterfly preserves after the 1986 presidential decree. No one, not even Bill Calvert, has a more comprehensive understanding of monarch biology than Lincoln Brower».

²¹ Uso qui ritmo nell'accezione data a *rythme* da Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, citato in apertura a questa ricerca, *cfr.* introduzione.

Appendice

A integrazione e sui temi del II capitolo della presente tesi di PhD, si allega un dialogo con Antonio Negri, cominciato a Roma nel giugno 2000²². Occasione dell'intervista, come ho anticipato nell'introduzione, fu la mia collaborazione con la "Society of Calabrian Fellows" di New York, per la realizzazione di un intervento video diretto dalla regista Tala Hadid. I testi di Pasolini a cui si fa riferimento in questo dialogo sono gli stessi analizzati nel II capitolo: *La nuova gioventù e Volgar'eloquio*. Ad essi va aggiunto il componimento *Il PCI ai giovani!*²³, alla base delle posizioni critiche di Pasolini sul '68 italiano e della sua polemica con gli intellettuali della sinistra 'ufficiale', che condusse ad una frattura nel rapporto con Franco Fortini.

Ringrazio il Prof. Negri per aver accettato di partecipare ad una discussione aperta sui temi della mia ricerca, aiutandomi ad inserire la retorica del paradosso e della sineciosi utilizzata da Pasolini nel contesto delle lotte vive di quegli anni²⁴. Tale discussione ha aperto una collaborazione ed un dialogo tuttora in corso, illuminato sempre dalla letizia di cui parla Spinoza, principio di vita, libertà, conoscenza²⁵.

²² Negri è autore di libri su Marx, Spinoza, Descartes, Leopardi e, più recentemente, in inglese, con Michael Hardt, di *Empire* (Harvard University Press, Cambridge-London, 2000), tradotto in diverse lingue, pubblicato in italiano da Rizzoli. Ex direttore del dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Padova, ex capo storico del gruppo *Potere Operaio*, il Prof Negri - attualmente agli arresti domiciliari - sconta presso il carcere di Rebibbia a Roma una pena di 14 anni per "insurrezione armata contro lo stato" e di tre anni e mezzo per "responsabilità morale negli scontri tra militanti e polizia a Milano tra 1973 e 1977. Nel suo esilio di 14 anni a Parigi ha insegnato presso l' Ecole Normale Supérieure di rue d'Ulm, all'Università Sorbonne-Paris VIII, e al Collège International de Philosophie.

²³ PPP, *Il PCI ai giovani!* (*Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»*, cit.

²⁴ Per una dettagliata analisi dei movimenti di rivolta negli anni '60 e '70 in Italia, rimando al testo di Robert Lumley, *States of emergency : cultures of revolt in Italy from 1968 to 1978* , New York, Verso, 1990 ed alla bibliografia in esso indicata.

²⁵ Spinoza, *Etica*, Universale Bollati Boringhieri, 2000.

Negri su Pasolini (Roma, giugno 2000-dicembre 2001)

Antonio Negri (TN) – Il mio discorso, sulla base dei testi che mi avete fornito²⁶, parte dal poema su Valle Giulia, cioè Pasolini contro gli studenti e contro il '68. Vorrei insistere, da un lato su quelli che erano i precedenti del populismo pasoliniano, che mi sembrano qui confermati; dall'altro mettere in luce l'autocritica, che forse si sviluppa in questo testo attorno a due punti fondamentali. Il primo è una strana categoria di "rivoluzione" contro "guerra civile", che Pasolini svolge in maniera assai ampia, e che a me non sembra potersi sostenere. Però è una categoria interessante, si può sviscerare da molti punti di vista, soprattutto tenendo conto di quello che succede dopo. Ci torneremo.

L'altro concetto, che mi interessa assai, è quello di crisi, della mutazione e della metamorfosi antropologica dei soggetti. Vorrei precisare che dal mio punto di vista Pasolini opera attraverso ibridazioni incongrue fra una valutazione della realtà spesso corretta e una utopia profonda – nella fattispecie una sorta di francescanesimo, che spiazzava continuamente la valutazione realistica e la destabilizza. Perciò Pasolini, alla fine, non morde nè la realtà del PCI, nè la realtà del movimento. Però combina in maniera strana, a volte in maniera accattivante, a volte in maniera distorta, queste tensioni. Con una conclusione: una visione disperata e allucinata della rinascita del fascismo e quindi - dal mio punto di vista – l'autoriconoscimento del fallimento dell'analisi. Insomma nel '68 lui non morde

²⁶ Il presente dialogo con Antonio Negri è nato come base per un intervento video, diretto dalla regista Tala Hadid, da inserirsi inizialmente nell'ambito di un progetto di conferenza internazionale su Pasolini, organizzata dalla "Society of Calabrian Fellows" di New York. La conferenza, prevista per l'aprile del 2001 alla Columbia University di New York non fu mai realizzata. I testi di Pasolini a cui si fa riferimento in questo dialogo sono NG, *Volgar'eloquio*, op. cit. e il componimento *Il PCI ai giovani!*, op. cit.

piu` la realtà. Introduce quindi alcune categorie per tentare di raddrizzare il tiro, ma queste categorie funzionano solo parzialmente. Pasolini è sconfitto e si inventa la tendenza della società italiana verso il fascismo. Meglio, verso un postmoderno, che però lui chiama fascismo e sente in termini completamente negativi. Per lui il postmoderno è Salò.

Questa è la linea secondo la quale procederei. Queste sono le cose che mi sono venute in mente, cercando di ricomporre le idee, sulla base dei materiali che mi avete dato.

Sulla volgar lingua (Volgar'eloquio, op. cit., VE), lì non so bene se val la pena di intervenire, perchè dice tali enormità! Parla dei dialetti in Italia con accenti che definirei prebossiani; parla dei friulani come degli irlandesi! Non sta nè in cielo nè in terra una cosa del genere.

Francesca Cadel (FC) - Non sta nè in cielo nè in terra, ma allo stesso tempo lui dice di fare delle affermazioni in modo paradossale (VE, p.38: «Delle volte io parlo per paradosso e un po' estremisticamente, ma voi cercate di comprendermi con moderazione»).

TN – E tuttavia in quel periodo, e dopo, c'è stata della gente che le ripeteva in modo non paradossale.

FC - Visto che hai citato Salò , volevo leggerti una parte di un intervento che Pasolini fece a Bologna nel '75, ad un convegno su censura e democrazia. Mi

sembra importante per capire il senso della sua operazione con *Salò*. Pasolini propone un'idea di «censura democratica contro la permissività di stato». Dice:

«La tolleranza di Stato tende a tollerare le opere pornografiche e commerciali, cioè volgari, mentre continua a non voler tollerare le opere d'arte, in cui l'elemento erotico ha sempre un lato culturale e politico»; quindi bisogna «far esplodere la falsa permissività di Stato pretendendo da essa l'anomia, cioè la soppressione di ogni limite; gli artisti devono fare e i critici difendere [...] opere estremistiche, inaccettabili anche alle più larghe vedute del nuovo potere, smascherando, così, i fini puramente economici»²⁷.

A me sembra quindi che *Salò*, come pure tutta la sua ultima produzione letteraria e giornalistica, vadano considerati nei termini di quella che per Pasolini era una visione allarmata del concetto di tolleranza nel postmoderno, non una visione fascista del postmoderno. *Salò* è un film su questo, in qualche modo, e questo discorso sulla tolleranza di Stato è un invito, da parte mia, per te a riflettere su questi temi in Pasolini.

TN – Bene – accettiamo l'ipotesi – ma fino a che punto in Pasolini c'era coscienza di una mutazione delle forme del potere, che va insieme alla mutazione delle forme antropologiche, e che corrisponde - diciamolo in un linguaggio

²⁷ Intervento di PPP al dibattito "Per una cultura democratica contro la censura di Stato", Bologna, 14-12-1974, *op. cit.*

assolutamente postpasoliniano – al passaggio da un universo disciplinare a un universo di controllo?

FC - Scusa, in che senso?

TN – Uso termini foucaultiani. Dico dunque: da un universo disciplinare - nel senso appunto che la repressione fascista è repressione lineare - a una repressione attraverso controllo. Aderisco alla traduzione deleuziana della tematica foucaultiana, nella quale il controllo passa, per esempio, attraverso la neutralizzazione del principio e dei dispositivi della tolleranza e di tutte le regole dei diritti dell'uomo. Ecco, fino a che punto c'è questo in Pasolini? Sicuramente in lui c'è la sensazione - che diventa addirittura assillante dopo il '68 - di una radicale modificazione antropologica. Non è più insomma la sensazione che Pasolini ha da sempre che la civiltà contadina, nella quale è nato, venga man mano bruciandosi, lasciando spazio ad un progresso assurdo distruttivo anonimo, chiamalo come vuoi. Ad un certo punto Pasolini vede non più semplicemente un meccanismo di distruzione, ma anche un meccanismo di corruzione. Ma in che senso vadano o siano andate sia la distruzione che la corruzione, non è chiaro. Al populismo iniziale che viene negato da questa macchina orribile di potere, consegue allora un'altra cosa, che è l'incapacità di capire il neocapitalismo, chiamalo così, o il postmoderno o le anticipazioni di postmoderno, dentro alle quali ci si muoveva. Pasolini vede solo fascismo. Io credo che l'elemento sul quale bisognerebbe discutere è questo: che anticipazioni ci sono in Pasolini? Io

non lo so e mi verrebbe da rispondere in maniera negativa e sbrigativa. Capisci, ho l'impressione che Pasolini non colga, non possa percepire le novità produttive, umane, etiche, della formidabile mutazione degli anni '60. Insomma, dal mio punto di vista, dentro questa trasformazione antropologica non c'è davvero solo del negativo...

FC - Sì, però Pasolini è morto nel '75. Per esempio, c'è un suo articolo straordinario su una delle prime pubblicità di Oliviero Toscani, magari lo ricordi, quello sui jeans Jesus²⁸, in cui lui percepisce delle potenzialità anche positive e rivoluzionarie all'interno di un sistema che non è più quello a cui era abituato. E' morto secondo me presto rispetto a certe realtà...

TN - Ma lui nel '77 che cosa avrebbe fatto?

FC - Ma; è interessante comunque la sua partecipazione a 12 Dicembre, questo film di Lotta Continua sulla strage di Piazza Fontana, però nel '77 non lo so. Lì sarebbe interessante che te lo chiedessi tu.

TN - Non lo so, certe volte temo che, per esempio nei confronti della liberazione dei gay, avrebbe assunto piuttosto una posizione come quella di Zeffirelli. Cioè "andiamo a liberarci, ma soprattutto stiamo zitti", o no?

²⁸ *Il folle slogan dei jeans Jesus*. «Corriere della Sera», 17 maggio 1973, poi in PPP. *Scritti corsari. op. cit.*, pp. 12-16.

FC - Io non credo, perchè in fondo Teorema è il primo film dichiaratamente gay della cinematografia italiana. Per cui veramente tra Zeffirelli e Pasolini vedrei una certa differenza.

A proposito ancora di diversità e tolleranza, volevo leggerti un'altra dichiarazione di Pasolini, sempre del suo ultimo periodo (citato in S. Murri, Pasolini, Il Castoro, 1994, p. 146):

«L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero: perchè questo è l'ordine che egli inconsciamente ha ricevuto, e a cui deve obbedire, a patto di sentirsi "diverso". Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una falsa uguaglianza, ricevuta in regalo».

Qui naturalmente tu puoi dire, tornando alla sua presa di posizione nel '68, che si sta sbagliando di nuovo. Però Pasolini considerava - stando a quanto scrive in quegli anni - certi atteggiamenti dei giovani studenti di Valle Giulia come degli atteggiamenti di colpa dei figli rispetto ai padri borghesi, e non li perdonava. E se ne può discutere....

TN - Il problema non è quello di discutere di studenti e, se vuoi, posso anche essere d'accordo. Il problema è altro e grosso: è la sua idealizzazione della classe

operaia come classe o comunità francescana. Questo è un errore di prim'ordine, oltretutto una posizione anticomunista. Lui invece cercava di proporre questa sua utopia come linea del partito comunista. Non stava nè in cielo nè in terra. Oltretutto dimmi tu quale piccolo soggetto, pure marginale, di classe operaia in Italia avrebbe mai potuto avere posizioni di questo genere. Neppure in Friuli, ci mancherebbe altro! In 30 anni, proprio i suoi friulani sono diventati il popolo più ricco del mondo, letteralmente. Altro che francescanesimo! Quello che è completamente assurdo in questa utopia pasoliniana, è che egli racconta tante belle cose, ma sempre in termini sballati e talora anche deliranti. Pasolini si illude e illude che esista una classe operaia pauperista. Ma invece la classe operaia vuole ricchezza, o comunque ha delle pulsioni a prendersi la ricchezza, a riappropriarsene per quello che è, forma-merce o egemonia intellettuale. Essa gioca sul salario, vuole più salario: questa è la realtà. Più consumo. E' per questo che a un certo momento i padroni di giornali utilizzano le posizioni di Pasolini – per prendere posizione contro la voglia di ricchezza della classe operaia, dopo che si era espresso contro il desiderio di libertà degli studenti. Una maniera ambigua, perchè Pasolini è sempre un oggetto maledettamente complesso, anche quando scriveva sul «Corriere della Sera», proprio quel «Corriere della Sera» che allora si diceva andasse a sinistra, che sostenesse il PCI...!

Tala Hadid: Questo è un altro discorso. Perchè per lui la cosa fondamentale era l'innocenza del corpo. Per esempio ritornando al gay pride. Pasolini era completamente contro le schematizzazioni eterosessualità/omosessualità. Il fatto

importante, che lui vedeva e segnalava già dagli anni '60, era questa mercificazione (*comodification*) del corpo. Pasolini era talmente contro tutto ciò e forse c'è un'idealizzazione in questo...

TN - Forse... Posso perfettamente capire questo aspetto pasoliniano, è un punto forte. Ma quando Pasolini mi viene presentato non come attore in una battaglia determinate ma come interprete politico del passato e del futuro, a quel punto lì dico che Pasolini non ha capito niente. Perché se c'è una cosa che in fondo è stata estremamente positiva negli anni '60, non è certamente la *comodification* - la mercificazione del corpo - ma il fatto che allora il corpo è stato immaginato come sempre più potente, come una energia che ci permette di fare sempre più cose. Che la innocenza elementare del corpo sia perduta, è dato; ma essa è perduta per essere riconquistata ad altri livelli, di sensibilità superiore, di passionalità più sviluppata, di ricca molteplicità. Pensa a tutto il lavoro che ha fatto il femminismo! E' stato fatto certo per liberarsi dalla mercificazione del corpo, ma anche per dimostrare quale formidabile potenza possa avere il corpo e il corpo della donna in particolare. Come forza, come espressione, come potenza e anche come mutazione. Non a caso, dentro a ciascuna delle metamorfosi storiche del corpo (che anche Pasolini ha registrato), ci sono un casino di cose che non sono negative. La gente oggi è più bella dei friulani degli anni '40. Io me li ricordo. La povertà, la fame, la miseria, la stupidità, la necessità di fuggire, per non morire, queste sono le cose che abbiamo vissuto! Nelle quali ciascuno di noi portava dentro l'esperienza di un corpo ingenuo. Ma poi le cose si modificano. Già negli

anni '70, davanti alla prima crisi del comunismo italiano, si sono scontrate in Italia linee opposte: una era per esempio l'anticonsumismo di cui Pasolini rappresentava l'anima bella. Dall'altra parte c'era la linea delle grandi lotte. Queste linee si scontravano teoricamente e praticamente. Il PCI poteva allora, al limite, essere condiscendente con la linea pasoliniana come linea subordinata; nello stesso momento scaricava tutto il suo odio contro le posizioni che affermavano nella lotta "un altro mondo è possibile". Questa fu la storia che abbiamo vissuto. In essa Pasolini ha avuto un ruolo straordinario. Pasolini è l'unico intellettuale impegnato nel sociale - alla francese - che l'Italia abbia avuto in quegli anni. L'unico. Se tu vai a parlare in Francia di Sartre, non ne parli semplicemente come di un grande filosofo. Ne devi parlare come maître à penser. E Pasolini è stato un maître à penser, in Italia. L'unico, bada bene. Non ce n'è altri. E' questo che è incredibile. Perché appunto, in quel combinato che aveva costruito tra opera poetica, cinematografica e giornalistica ha funzionato come maître à penser. Prendi altri, come Moravia, Umberto Eco, ecc. Nulla. Pasolini è stato un grossissimo personaggio, maledettamente libero, intelligente, si muoveva come voleva. A proposito della sua morte io credo che nessuno abbia sinceramente pensato che le cose siano andate in maniera diversa da come sono andate, però tutti potevano congetturarlo, perché lui era stato un uomo libero.

Insomma, il mio tentativo di lettura è molto umile. Con il comunismo, Pasolini non ha niente a che fare; ed io, al di là di qualche bella pagina, delle sue poesie, di **Ragazzi di vita**, di **Una vita violenta**, non ho mai avuto niente a che fare con lui. A

un certo punto però Pasolini diventa centrale, rispetto al movimento, con una mossa falsa, che è la sua presa di posizione su Valle Giulia. E' un momento centralissimo: lo Stato non sa più da che parte sbattere la testa e si trova Pasolini di fianco. A quel punto lì su questa storia di Valle Giulia si apre un vero dramma, per noi e per lui. Lui è costretto a esplicitare i presupposti della sua valutazione storica, diventando infine sempre più autocritico, pentito, rispetto alla posizione assunta. E' allora che introduce queste due categorie: rivoluzione e guerra civile, per spiegarsi. Cerchiamo di spiegarci con Pasolini. Che cos'è per lui rivoluzione? La lotta comunista di un mitico proletariato che ha in mente, contro il consumismo. Dall'altra parte ci sono invece le forme di lotta che si muovono all'interno del consumo e della distribuzione dei beni: questa lotta lui chiama guerra civile, intraborghese, tra borghesi. Raffigurando la storia in questi termini, non si capisce allora – ma è sempre un paradosso – perchè i poliziotti e non gli studenti sarebbero stati per la rivoluzione, in quanto rappresentanti di una specie umana povera e non consumista. Tutto questo è estremamente dubbio. Quello che però è interessante (ed estremamente originale) in questa faccenda è che a questo che abbiamo visto (assai paradossale ed ambiguo) si combina un altro elemento di analisi, che diventa sempre più importante: "cari signori, questo mondo rispetto al quale io ho definito le mie categorie di interpretazione storica e forse di interpretazione poetica, è finito". Forse vive ancora in Africa, forse vive chissà dove, però è finito. Qui c'è la registrazione di un salto. Un salto – dice Pasolini - che ha confuso radicalmente le carte, per cui possiamo a un certo momento scambiare gli uni che stavano da una parte, e gli altri che stavano dall'altra: quelli

che prima erano a destra adesso si trovano a sinistra, quelli che erano a sinistra si trovano a destra. Una volta però accettato questa mutazione, dopo averla descritta in tutte le maniere - ivi compresa l'analisi della lingua, e quindi l'esproprio che la televisione ha fatto della capacità linguistica originaria - dunque, una volta registrata questa mutazione, non ci resta altro che il fascismo. Questa è la realtà, che cosa ci resta più? E' questo un momento finale di escatologia pessimista, un tentativo di far coincidere la mutazione con la morte. Tutto ciò mi sembra assurdo.

FC - Tu quindi non vedi alcun aspetto di leopardiana Ginestra in Pasolini, di un pensiero negativo costruttivo?

TN - No, c'è, c'è.

FC - Dal mio punto di vista, Pasolini rivendica per sé la lucidité di cui parla Levinas²⁹, cioè una capacità di vedere chiaro, vedere dentro, e dire la verità. Lui non si considera un politico, un teorico, ma rivendica per sé questa necessità di dire la verità rispetto a quello che vede, di uno sguardo sul mondo che vuole assolutamente rendere esplicito. Questo sguardo sul mondo a me pare abbastanza leopardiano, degno dell'ultimo Leopardi e non riesco a vedere Salò in altro modo. In particolare il finale, con il ballo dei ragazzi e la parola conclusiva, Margherita. Questo mi sembra un atteggiamento generale, alla fine della sua vita, di apertura e

²⁹ Levinas Emanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. (1^o 1961), Paris, Le livre de Poche.

di ascolto, nonostante tutto. Penso anche ai suoi rapporti con il movimento femminista, ai suoi incontri con il movimento gay a Parigi, per quanto problematici.

TN - C'erano due persone che l'avevano conosciuto a Parigi in quegli anni. Uno era Scherer, che allora era professore a Vincennes. Omosessuale e grande amico di un grande teorico del movimento di Libération Homosexuelle, morto di AIDS una decina di anni fa. Lo ricordavano come persona interessante, ma separata rispetto al movimento. Lui proprio non ci stava. E' strano. In molti omosessuali che conosco, c'è sempre una ricerca del pari, anche intellettuale - in Foucault per esempio ciò è stato un momento omosessuale classico, socratico - in Pasolini no. In Pasolini c'è un duro rapporto - molto tradizionale in Italia - di differenza di classe nel rapporto omosessuale. Ormai nell'omosessualità moderna, nella cultura gay, non esiste assolutamente più. E' una cosa antica, non bella. Tornando a noi, e a quello che dicevamo prima, la percezione pasoliniana di un nuovo incipiente fascismo e della sua maturazione, rappresenta probabilmente un grande momento di verità: non è un riconoscimento oggettivo, ma è comunque un atto della sua tragedia. Lo vivo in un modo estremamente passionale, non so se te ne rendi conto, questo Pasolini. Mi è tutt'altro che indifferente, insomma.

FC - Tra le cose che abbiamo detto, una che mi interessa molto e vorrei tu sviluppassi è quanto hai detto sul corpo oggi. Tu vedevi alcuni aspetti idealistici nel discorso di Pasolini, io li vedo anche in quello che dici tu. Cioè capisco quello

che vuoi dire e idealmente sono con te. Allo stesso tempo mi guardo intorno - e penso in particolare agli Stati Uniti - e vedo tutto quello che è stato raggiunto, questo corpo diventato anche più potente. Però, vai a vedere che cos' è il corpo per la grande maggioranza delle persone, in un Mc Donald's del Bronx a New York, solo per fare un esempio. Il corpo potente è per le élites. E Pasolini pensava a questa distinzione sociale nel mutamento del corpo nelle economie postmoderne. C'è per esempio questo film, Comizi d'amore. Pasolini, dopo averlo girato, dice che fu un'esperienza traumatica per lui. Ed è da lì che comincia a fare tutto questo discorso sulla rivoluzione antropologica in Italia.

TN - Io sai, torno sempre a quelle che sono le nostre terre. Alla rivoluzione antropologica che ho vissuto nel Veneto, che poi è il Nord-Est italiano tutto intero. Quelle regioni lì. Un po' più a nord ha vissuto Pasolini, un po' più a sud ho vissuto io, la differenza non è di 100 Km. La guerra, il dopoguerra, la prima apparizione dell'industria, la fine dell'emigrazione. Perché fino agli anni '60 la gente se ne andava a lavorare all'estero, quando andava bene in maniera stagionale. Poi hai dieci/quindici anni di incredibili cambiamenti, di stravolgimenti feroci, di lotte e di lavoro indefesso, che arrivano fino al '75 '76. Dopo, alla fine degli anni '70, comincia a stabilizzarsi, con il nuovo modo di produrre, la nuova geografia sociale. Praticamente, quella che prima era una campagna indefinita, diventa un continuum industriale-cittadino. Il Veneto diventa una enorme metropoli, che si estende da Verona fino a Trieste, con

un'industria dopo l'altra, con tutti che lavorano all'officina o in casa, ma non ne vedi la differenza e adesso si va fino in Slovenia, Ungheria, Moldavia....

FC - E il crocevia della prostituzione del nord-est del mondo.

TN - Il crocevia della prostituzione del mondo, però anche della ricchezza, anche delle tecnologie più sviluppate. Questi uomini vanno in motocicletta con l'*Aprilia*, cioè con le moto dei campioni del mondo. Sarebbero piaciuti a Pasolini in maniera incredibile. Sai che cos'è l'*Aprilia*? E' una fabbrichetta di 200 persone, hanno fatto le motociclette che battono la *Honda* e tutti i grandi costruttori mondiali, vincono tutti i campionati del mondo. Eppure sono paesi dove il livello culturale era modestissimo e la povertà orribile. Dove le donne non potevano andare a lavorare con i pantaloni, fino agli anni '60. Non so se ve l'ho mai raccontata questa storia di *La dolce vita*, perchè la racconto a tutti. Al principio degli anni '60, quando esce *La dolce vita* di Fellini, viene distribuito dappertutto, ha un grande successo e arriva anche a Trebaseleghe. Trebaseleghe è un paese di 15-20 000 persone, tra Padova, Treviso e Vicenza. Uno di questi grossi paesi che già allora stavano sviluppandosi in maniera molto forte, con piccole industrie di ogni genere. Il film doveva passare nella sala parrocchiale, gestita però da un gestore commerciale laico. Il prete, quando sente parlare de *La dolce vita*, blocca il film. Fino al giorno prima, nessuno avrebbe mai protestato. Però con *La dolce vita* è differente: questi contadini che stanno trasformandosi in operai vogliono vederla. Quindi c'è una grande protesta che finisce in una domenica di protesta.

Chiamano un avvocato anticlericale a parlare, a me dicono - lavoravo allora per il PSI - guarda, vai a vedere cosa sta succedendo. Io vado, era a una ventina di Km da Padova, e mi trovo con 20 000 persone, di notte, nel buio completo, davanti alla chiesa di Trebaseleghe. Questa chiesa è in mezzo a un grande prato e non c'è null'altro, se non un camion, in mezzo, con una piccola luce e un tizio che urla contro il prete i peggiori insulti. Di tanto in tanto una voce che protesta dal buio contro di lui - "Satana" gridava, contro l'avvocato - Poi alla fine tutto sparisce nel nulla. Tutti se ne vanno. Nel buio. Nel nulla. Tuttavia dopo due o tre mesi il cinema è stato comperato da un laico. E almeno questa libertà i miei contadini/operai l'hanno avuta. E il progresso è continuato. Ma tu non puoi immaginare che cos'era il regime clericale e qual era il tipo di repressione che esisteva in queste zone: repressione clericale, politica e sociale. Dal punto di vista economico, queste erano zone di mezzadria. Il contadino lavorava e doveva dare quasi i due terzi del prodotto al padrone, era questa la legge, quella legale e quella tradizionale. Ma tutto si è modificato negli ultimi anni sessanta. Quanta bella gente, tu la conosci come e meglio di me. Mi ricordo per esempio gli anni '60 a Padova, dove arrivavano queste contadine industrializzate. Erano le più belle donne del mondo. Quando parlo di metamorfosi del corpo parlo di questo incivilimento del corpo. Del fatto che fare l'amore era diventato infinitamente più bello che farlo prima. Capisci, prima il principio di piacere non esisteva. Questa è trasformazione radicale dei corpi. E tutto questo noi abbiamo avuto la fortuna o la disgrazia, di vederlo veramente accadere in 20 anni. Pasolini l'ha vissuto tutto

questo, anche se da Roma. Era radicato qui da noi ed il radicamento ce lo si porta dietro, implacabile. Su questo si è poi inserito il politico pasoliniano.

FC - E' interessante, perchè è esattamente il contrario di quello che pensava Pasolini. Perchè questa che per te è nuova bellezza, per lui è un imborghesirsi della bellezza. La bellezza assume dei tratti borghesi, questo incivilirsi è per lui perdere bellezza. E interessante quello che potresti dire tu.

TN - Cosa vuoi dire! A un certo momento questa gente impara a parlare, impara a difendersi, a lottare. Borghesia? Non so. Per lui ogni incivilimento diventa borghesia anche questo veneto. Ma invece lottare è una cosa fondamentale e questi uomini imparano a lottare. Questa è la vera metamorfosi. Qui "borghese" non significa più nulla.

FC - La prima vera esperienza di classe Pasolini la ebbe con i mezzadri friulani, che lui chiamava «servi della gleba», «senza colpa». E il suo unico modo di lottare fu pedagogico, di maestro illuminista, anche durante le lotte per l'applicazione del lodo De Gasperi a San Vito e San Giovanni, in Friuli. E' il mondo da cui poi nascono le poesie di Dov'è la mia patria (in La nuova gioventù) e il romanzo Il sogno di una cosa, titolo che è una citazione di Marx. Cioè, lui non voleva certo che i contadini friulani restassero servi della gleba, tutt'altro. Però ne aveva conosciuto l'innocenza di cui si parlava prima. E' chiaro che c'è tutta la contraddizione qui tra cosa è innocenza e cosa acquisizione dei propri diritti,

alfabetizzazione. Però per Pasolini è fondamentale la questione della modificazione antropologica, che è per lui anche una questione estetica.

TN - Pensa anche e soprattutto all'emancipazione dal cattolicesimo. Il Veneto è oggi la regione in cui si fanno meno figli al mondo. Livello di crescita 0. Ed era una regione in cui fino agli anni '50 la media era di 4 figli. O ancora: i servizi medici e la mortalità infantile sono problemi che non esistono più. Il Nord-Est ha sistemi ospedalieri invidiati nel mondo. Insomma, è borghese questo? Non morire, è borghese?

FC - Io aggiungerei questo tema del «Progresso» a quelli finora indicati (il '68, l'omosessualità, il francescanesimo). Che cos'è per te, che cos'era per lui.

TN – Progresso, civiltà. Poi, capisci, io mi appassionerei di meno se lui non fosse stato comunista. Questa sua stranissima connivenza col PCI. In che cosa consiste? Io in fondo posso avere una concezione problematica del progresso, ma per il PCI dell'epoca, la concezione del progresso è assolutamente precisa! E' l'Unione Sovietica.

FC - Comunque lui si dichiarava uno che votava per il PCI, ma non vuol dire che lui fosse del PCI o fosse vicino o accettato dal PCI. Dal PCI era stato espulso, per atti osceni in luogo pubblico, per la sua omosessualità. Rispetto al PCI ha preso

delle posizioni critiche. Prendi il suo articolo su Bologna, per esempio, da lui considerata negli anni '70 la città più omologata d'Italia³⁰.

TN - Io credo che a questo punto stiamo dicendo tutta una serie di cose che coincidono sul definire Pasolini un grande populista. Ma il suo populismo non è di massa, è piuttosto un populismo estetico, impiantato su dei modelli ideali che sono quelli dell'innocenza e del francescanesimo, come linea etica. Un populismo individualistico innervato da queste utopie assai potenti, da genio letterario, da capacità di scrittura e soprattutto di affabulazione. Prendere qualsiasi argomento e trasformarlo. Proprio in *Volgar'eloquio*, nel suo colloquio con gli studenti passa da un argomento all'altro e ogni volta è bravissimo. Fa affermazioni generali e poi discende al concreto, specifica, fa esempi. E ogni volta è bravissimo, opera un'affabulazione incredibile. E' un linguaggio molto femminile, questo suo.

FC- Femminile in che senso?

TN - Di raccontar storie. Un po' come facevano le vecchie nelle stalle. Quando ero bambino andavo sempre ad ascoltarle: avevo 9 o 10 anni. Soprattutto nel periodo della guerra, quando ero sfollato in campagna, andavo la sera nelle stalle, l'unico posto dove si poteva stare caldi, vicino alle mucche. Lì c'erano queste vecchie che dopo il rosario raccontavano storie. Le storie più strane, da quelle di streghe a quelle di famiglia, seguendo una richiesta collettiva delle altre donne –

³⁰ PPP, *Bologna, città consumista e comunista* (8 maggio 1975), LL, pp. 49-52.

le storie erano parabole e risposte a problemi e consigli di comportamento. Un'affabulazione così. C'erano quasi solo donne e bambini.

Poi questa storia di mettere in relazione il suo populismo con la percezione durissima della trasformazione in atto. Ma il suo populismo non riesce a controllare questa trasformazione. E' questa la sua tragedia alla fin fine: il fatto che tutto il suo insieme culturale, tutta la sua attrezzatura teorica e poetica non riesce a impossessarsi di questa trasformazione. Quindi la chiama nella maniera più contraddittoria. Ma la percepisce. Questa è probabilmente la sua grandezza: di essere stato certamente il primo ad averla descritta nella maniera più forte, con chiaroscuri feroci. Insomma, di fronte agli scrittori industriali dell'epoca ho l'impressione che sia l'unico che la percepisce effettivamente. Nel panorama degli anni '60, da una parte hai gli scrittori industriali, da Ottieri in giù, che però descrivono la trasformazione industriale, sociale e civile dell'Italia in modo debole. Insomma, chi c'è che percepisca in maniera selvaggia questa cosa? Forse un po' Bianciardi. Ma poi... Fortini è poeta di una classicità assoluta e completamente ideologico. Se vai in cerca di una documentazione del reale in Fortini, non trovi nulla, mai. Se poi parli dei poeti nazionali, non c'è proprio nulla, da Montale in giù. Veramente Pasolini è l'unico che interviene in questa storia di metamorfosi. Interviene e fallisce. Conseguente al fallimento dell'analisi c'è la definizione del fascismo come destino postmoderno: io non so. Fammi rivedere Salò, e ci ripenso.

FC - Lui concepiva Salò e Petrolino , come nuovi punti di partenza. E questa cosa contraddice tutte le teorie su una sua volontà di suicidio. Perché in tutti i suoi ultimi scritti lui comunica di aver finito un'epoca e di cominciarne un'altra. Considerava Salò il suo film più perfetto. Quindi da un punto di vista critico, secondo me siamo spiazzati. Perché che cosa avrebbe fatto nel '77, non si riesce a capire. E anche rivedere Salò, non so che cambiamenti potrebbe dare alle tue posizioni di oggi.

TN - Me lo ricordo come una cosa forte. L'ho visto a Parigi.

FC - Comunque per me Salò è un film che , se posso tornare all'esempio del Bronx, ha parlato chiaro, sono comunque dati di fatto.

TN - Ma allora sei d'accordo con me! Prima dicevi che lo vedevi come una Lenta ginestra, con la possibilità di reinterpretarlo come una sorta di teologia negativa, con un filo di speranza.

FC - No, ti chiedevo se tu escludevi questa possibilità, perché io non riesco ad escluderla. Non lo so. Perché c'è questa morte drammatica. Era pieno di progetti, il film su San Paolo, questa voglia di tornare negli Stati Uniti.

TN - Secondo me sarebbe andato a vivere negli Stati Uniti, dopo il '77. Non avrebbe resistito a vedere il PCI farsi organo della repressione. Proprio quando, con il '77, in Italia sembrò che un nuovo mondo fosse possibile.

Bibliografia

Pier Paolo Pasolini

Poesie a Casarsa, Bologna, «Libreria Antiquaria M. Landi», 1942

Filologia e morale, «Architrave», A. III, n.1, 31 dicembre 1942

Poesie, Stamperie, San Vito al Tagliamento, Primon, 1945

I pianti, Casarsa, «Academiuta di lenga furlana», 1946

Volontà poetica ed evoluzione della lingua, «Il Stroligut» n.2, Casarsa, avril 1946

Lettera dal Friuli, «La fiera letteraria», 29 agosto 1946

Sulla poesia dialettale, «Poesia, VIII, 1947

Dalla lingua al friulano, «Ce fastu?», 1947

Dov'è la mia patria, Casarsa, «Academiuta di lenga furlana», 1949

Posia dialettale del Novecento, con Mario Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952

Tal còur di un frut, Tricesimo, Ed. Friuli, 1953

La meglio gioventù, Firenze, Sansoni, 1954

Il canto popolare, Milano, Meridiana, 1954

Canzoniere italiano, Parma, Guanda, 1954

Ragazzi di vita, Milano, Garzanti, 1955

Pascoli, «Officina», n.1, maggio 1955, poi in, *Passione e ideologia*

Pascoli e Montale, «Convivium», Torino, 2 poi in PPP, *Il portico della morte*, a

cura di C. Segre, Roma, «Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988

L'usignolo della Chiesa Cattolica, Milano, Longanesi, 1958 (poi Torino, Einaudi, 1976)

Una vita violenta, Milano, Garzanti, 1959

Passione e ideologia, Milano, Garzanti, 1960 (e Torino, Einaudi 1985)

Roma 1950, Milano, «All'insegna del pesce d'oro», 1960

La religione del mio tempo, Milano, Garzanti, 1961

Il sogno di una cosa, Milano, Garzanti, 1962

L'odore dell'India, Milano, Longanesi 1962

Poesie dimenticate, Udine, «Società filologica friulana», 1963

Poesia in forma di rosa, Milano, Garzanti, 1964

Nuove questioni linguistiche, «Rinascita», 26 dicembre 1964 poi in *Empirismo eretico*, pp.9-28

Intervista a Ezra Pound (1967), trascrizione del «Fondo Pier Paolo Pasolini» di Roma

Il PCI ai giovani! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia», in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1968, poi (con varianti) in *Empirismo eretico*

Pasolini on Pasolini Interviews with Oswald Stack, Bloomington and London, Indiana University Press, 1969; in italiano, *cfr. Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Milano, 1992

Poesie, Milano, Garzanti, 1970

Trasumanar e organizzar, Milano, Garzanti, 1971

Empirismo eretico, Milano, Garzanti, 1971

Calderon, Milano, Garzanti, 1973

Il buio oltre il presente, intervista a cura di F.Adornato, L.Caracciolo et F.Barca, «Romagiovani», a.I, n.I, 15 nov.1974, poi in *Interviste corsare*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Liberal, 1995, pp.251-252

Il padre selvaggio, Torino, Einaudi, 1975

La nuova gioventù, Torino, Einaudi, 1975

Scritti corsari, Milano, Garzanti, 1975

Trilogia della vita, Bologna, Cappelli, 1975

La Divina Mimesis, Torino, Einaudi, 1975

Volgar'eloquio, a cura di A. Piromalli et D. Scarfoglio, Napoli, Athena Materiali e Strumenti, 1976

Ultima conversazione, a cura di Gideon Bachmann e Donata Gallo), n. 256, agosto 1975, in *Con Pier Paolo Pasolini*, «Quaderni di Filmcritica», a cura di Enrico Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 115-125

Lettere Luterane, Torino, Einaudi, 1976

Lettere agli amici (1941-1943), a cura di L. Serra, Parma, Guanda, 1976

I Turcs tal Friul, Udine, «Società Filologica Friulana», 1976

Intervento al dibattito "Per una cultura democratica contro la censura di Stato". Bologna, 14-12-1974, poi in «Cinema Sessanta», Gennaio-Aprile 1976, pp. 107-108

Le belle bandiere, Roma, Editori Riuniti, 1977

Affabulazione Pilade, Milano, Garzanti, 1977

Porcile. Orgia. Bestia da stile, Milano, Garzanti, 1979

Les dernières paroles d'un impie, a cura di Jean Duflot, Pierre Belfond, 1981, poi in *Il sogno del centauro*, Roma Editori Riuniti, 1983

La nòva joventut, poësiàs friolanas (1941-1974) causias e reviradas per Pèire BEC, Messatges, I.E.O., Sector Edicion, 1987

Descrizioni di descrizioni, Torino, Einaudi, 1979, poi Milano, Garzanti, 1996

Diario inedito, in *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di A. Zanzotto e N. Naldini, Roma, Lato side, 1980

Il caos, a cura di G. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1981

Atti impuri, Milano, Garzanti, 1983

Lettere I (1940-1954), a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986

Lettere II (1955-1975), a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988

Teatro, Milano, Garzanti, 1988

Le regole di un'illusione, Roma, «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991

Petrolio, Torino, Einaudi, 1992

Il portico della morte, a cura di C. Segre, «Fondo Pier Paolo Pasolini», Milano, Garzanti, 1988

Le regole di un'illusione, Roma, Associazione «Fondo PPP», 1991

Pasolini tra Sade e Salò, in «Il resto del Carlino», 12-4-1975

Antologia della lirica pasoliniana, Torino, Einaudi, 1993

Bestemmia. Tutte le poesie, a cura di Graziella Chiarocossi et Walter Siti, con una introduzione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1993

Romans, Guanda, Parma, 1994 (con una introduzione di Nico Naldini)

Romanzi e racconti, a cura di Walter Siti, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1998, vol. I et II

Per il cinema, Milano, Mondadori, 2001

Salò e le 120 Giornate di Sodoma, lista dei dialoghi a cura dell'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma

Francesco Crispino, *Pasolini: il sogno e l'incubo. Analisi de "Il fiore delle mille e una notte" e di "Salò e le 120 Giornate di Sodoma"*, tesi di laurea, Roma 3, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Lino Micciché

Bibliografia critica su Pier Paolo Pasolini

AA.VV. Pasolini in Friuli 1943-1949, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1976

AA.VV. *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, atti del colloquio (Casarsa - 2 marzo 1985), «Provincia di Pordenone», 1990

AA. VV. «Ciasarsa», Società Filologica friulana», 1995

«Antologia Vieusseux», Nuova Serie, I, n. 2, maggio-agosto 1995 (su Pasolini)

Bandini Fernando, *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, in *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*, atti del colloquio (Casarsa - 2 marzo 1985), «Provincia di Pordenone», 1990

Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

Borghello G., *Il simbolo e la passione; Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986

Brevini F. *La lingua che più non si sa: Pasolini e il friulano*, «Belfagor», n. 4, 1979

***Id.*, *Pasolini prima delle Poesie a Casarsa*, «Belfagor», n. 1, 1981**

***Id.*, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987**

***Id.*, *Una vita trascorsa ricordando il Friuli*, in «Corriere della Sera», 24 dicembre 1994**

***Id.*, *Per conoscere Pasolini*, Milano, Mondadori, 1981**

***Id.*, (a cura di) *La poesia in dialetto : storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999**

Brugnolo F. *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini*

L'opera e il suo tempo, a cura di G. Santato, Padova, Liviana, 1983

Calvino Italo, *Ultima lettera a Pier Paolo Pasolini*, in I. Calvino, *Saggi II (1945-1985)*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 2275-2278

Casi Stefano (a cura di) *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini*, «Quaderni di critica omosessuale», n. 2, 1987

Circolo filologico e linguistico padovano (a cura di) «*Stroligut di ca da l'aga*» (1944); «*Il Stroligut*» (1945-46); «*Quaderno romanzo*» (1947): *riviste friulane dirette da P. P. Pasolini*, Padova, «Centrostampo di Palazzo Maldura»

Contini G. *Al limite della poesia dialettale*. «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943; poi in G. Contini, *Pagine ticinesi*, a cura di R. Broggin, Bellinzona, Arti grafiche A. Salvioni, 1981

Id., *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in «Il Ponte», n. 4, 1980, poi in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989

Ferretti Gian Carlo, (a cura di) *Officina : cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975

Fortini Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993

Fusillo Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996

Gardair Jean-Michel, *intervista a Pier Paolo Pasolini*, «Corriere del Ticino» (13 novembre 1971)

Id., *Narciso e il suo doppio. Saggio su La Nuova Gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996

Giacomini, Amedeo, *L'"Academiuta" nella cultura friulana del secondo dopoguerra*, in *Il friulano poetico di PPP*, atti del convegno, (Casarsa, 2 marzo 1985), Edizioni della Provincia di Pordenone, pp.34-44

Id. (con Nico Naldini), *Pasolini, l'«Academiuta di lenga furlana»*, intervista ad Andrea Zanzotto, in *id.*, *Aure e disincanti, op.cit.*, pp.283-289; pp.285-286

Golino E., *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Milano, Bompiani, 1992, (I ed. Bologna, Il Mulino, 1985

Haller W Hermann, (con una introduzione e a cura di) *The Hidden Italy. A Bilingual Edition of Italian Dialect Poetry*, Detroit, Wayne State University Press, 1986

Id., *Lingua, società e letteratura dialettale in Italia*, Atti dell'«Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CL, 1991-92, pp. 399-410

Id., *Per una «Poesia diversa» - Pasolini e la musa dialettale*, in Pier Paolo Pasolini «*Viers Pordenon e il mont*, vol 1, 1998, pp. 31-40

Liccioli Edi, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997

Mengaldo P.V. , *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «*Revue des études italiennes*», n.s, XXVIII, 2-3, 1983; poi in P.V. Mengaldo, *La tradizione Novecento*, Milano, Vallecchi, Firenze, 1987

Migliori K, (a cura di), *Officina*, presentazione di R. Roversi, in collaborazione con Donatella Marchi e Gianni Scalia, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979

Naldini Nico, *Sui campi del Friuli*, Milano, Scheiwiller, 1985

Id., *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989

Id., (a cura di) Pier Paolo Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, Parma, Guanda, 1993

Id., (a cura di) PPP, *L'academiuta friulana e le sue riviste*, Vicenza, Neri Pozza, 1994

Id., *Il treno del buon appetito*, Parma, Guanda, 1995

Ranchetti Michele , *Ricordo di PierPaolo*, «*Lengua*», 13, 1993

Ricci M. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»(1942-1943)*, Bologna, Cappelli, 1977

Rinaldi R. *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982

Id., *Dal mito alla lingua: qualche sondaggio cronologico sul primo Pasolini*, «Il Ponte», n. 7 - 8, 1982

Rizzolatti P. *Pasolini e i dialetti del Friuli occidentale*, «Diverse Lingue», I, n.1, febbraio, pp. 27 - 38

Roncali Carol, *La diffrazione recuperata. Pier Paolo Pasolini poeta in lingua (1939-'53)*, «tesi di laurea», dip. di italianistica e filologia romanza, Univ. di Venezia, 1984-85

Roversi Roberto, *Gioventù di un poeta*, in «Bolognincontri», n.11-12, nov.-dic.1975

Id., *Uso e abuso di una autore. ovvero: celebrazione, giubilazione, imbalsamazione*, in *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Amministrazione provinciale di Pavia, Comune di Alessandria, 1977, pp. 25-34

Ruffinatto A. (a cura di) *Las hosas de las lenguas romanas di El juanero (P.P. Pasolini)*, in AA.VV., *Pasolini in Friuli*, Udine, «Arti Grafiche Friulane», pp. 91 - 114

Russi A. *Pier Paolo Pasolini: «Poesie a Casarsa»*, «Primato», IV, 13, 1943, p. 239; poi in *Gli anni dell'antialienazione*, Milano, 1967

Santato G. *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980

Santato G. (a cura di) *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Padova, Liviana, 1983

Siciliano E. *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978

Id., *Bestemmie incomplete*, «Repubblica», 4/1/1994

Siti W, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, «Paragone», 270, agosto 1972

Valesio P., *Pasolini as a symptom, in Gabriele D'Annunzio: the dark flame*, traduzione di Marilyn Migiel, Yale University Press, 1992

M. Veneziani, *Ditemi se questo è un poeta della sinistra*, «Repubblica», 1 novembre 1995

Vigorelli G., *Da lontano: per Pasolini*, «La Fiera Letteraria», IX, 41, 10 ottobre 1954

Zanzotto A., *La pedagogia di PPP*, in *AZ, Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994

Ezra Pound

I Cantos, a cura di Mary de Rachewiltz e Maria Luisa Ardizzone, Mondadori, Milano, 1985. Per l'edizione americana, cfr. *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1972.

The spirit of romance, J. M. Dent & Sons, Ltd., London 1910; New Directions Books, New York e Peter Owen Ltd. London 1953, 1968

Patria mia (1912), in *Selected prose 1909-1965*, New Directions 1973

The Serious Artist, «The Egoist», London, 1913

Vorticism, «The Egoist», 1914

Gaudier-Brzeska. A memoir, John Lane, London-New York, 1916; New Directions, 1970

Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts), The Ovid Press, London, 1920; EP, *Diptych Rome-London*, New Directions, Faber&Faber, London e Vanni Scheiwiller, Milano, 1957, poi New Directions 1994, a cura di A. Walton Litz *Translations* (1926), New Directions, 1963

The chinese written character as a medium for poetry (1908-1936), Stanley Nott, London; Square & Series, Whashington 1951; City Lights san Francisco 1964

Ta Hio, the Great Learning, University of Washington Bookstore, Seattle, 1928, Stanley Nott, London, 1938, poi in EP. *Confucius, The Unwobbling Pivot & The Great Digest*, New Directions 1947

ABC of Reading (1934), New Directions, 1960

Date Line in Make It New, London Faber and Faber, 1934

Leo Frobenius, in *Negro Anthology*, a cura di Nancy Cunard, Londra, 1934, poi in M.L. Ardizzone, *Ezra Pound e la scienza. Scritti inediti o rari*, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 174-179

The meaning of Leo Frobenius, «Il Broletto», Como, III, 28, 1938, poi in *Il liuto di Gassare. Leggenda africana con una nota di Ezra Pound*, Milano, Scheiwiller, 1961

Machine Art & Other Writings. The lost Thought of the Italian Years, a cura e con un'introduzione di Maria Luisa Ardizzone, Duke University Press, 1996

Ciung Jung. L'asse che non vacilla, Casa Editrice delle Edizioni Popolari, Venezia, 1945

Confucian. Analects, The Square S Series, New York 1951; Peter Owen, Ltd., London, 1956

The Classic Anthology Defined by Confucius, Harvard University Press, Cambridge 1954, 1956, Faber & Faber, London, 1955. Ristampato poi col titolo *The Confucian Odes*, New Directions, 1959, 1974

Confucius, New Directions 1969 (*The unwobbing pivot*, *The Great Digest* [1947], *The Analects* [1951])

L'alleluja: la prima decade dei Cantos di Ezra Pound, trad. di Mary de Rachelwitz, Mazara, Società Editrice Siciliana, 1952

Canti Pisani, con testo a fronte. Traduzione, introduzione e note di Alfredo Rizzardi, Parma, Guanda, 1953. (canti 74-84)

Iconografia italiana di Ezra Pound: con una piccola Antologia Poundiana, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955

Cantos. Canto 85-95, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955

Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956

***Saggi letterari*, a cura e con un'introduzione di T. S. Eliot, trad. di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1957**

***A lume spento, 1908-1959*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958**

***Sofocle-Pound. Le Trachinie*, trad. di Margherita Guidacci, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1958**

***Lo spirito romanzo*, trad. di Sergio Baldi, Firenze, Vallecchi, 1959**

***H. S. Mauberley*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1959**

***Catai*, trad. di Mary de Rachelwiltz, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959; *Thrones 96-109 de los cantares*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro e New York, New Directions 1960**

***Le poesie scelte*, con un saggio di T. S. Eliot, trad. di Alfredo Rizzardi, Milano, Mondadori, 1960**

Intervista concessa a Donald Hall, «Paris Review», 1960 in Plimpton George, *The Paris Review Interviews: Writers at Work*, 2d series, 1963, NY Penguin, 1977

***Confucio. L'antologia classica cinese*, curata e volta in italiano da Carlo Scarfoglio, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1964**

***Canto CX*, Cambridge MA, 1965**

***Il teatro giapponese Nô*, di Ernest Fenollosa ed Ezra Pound, trad. di Mary de Rachelwiltz, Vallecchi, Firenze, 1966**

***Canto CX*, L'Herne, Paris, 1967**

***Pound/Joyce. The letters of Ezra Pound to James Loyce*, a cura di Forrest Read, New Directions, 1967**

***Spots and Dots. Ezra Pound in Italy*, edito da Gianfranco Ivanchich, Venezia, 1970, introduzione e fotografie a cura di Vittorio Contino**

Ezra Pound and the visual arts, Edited and with an Introduction by Harriet Zinnes, New Directions 1980

Per conoscere Pound, a cura di Mary de Rachelwitz con un saggio introduttivo di M.L. Ardizzone, Milano, Oscar Mondadori, 1989

Bibliografia critica su Ezra Pound

Anderson David, *Breaking the silence: The interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, «Paideuma», 10, 1981, 331-345

Ardizzone Maria Luisa, *Pound's language in Rock-Drill, two theses for a genealogy*, «Paideuma», 1992, Spring-Fall, 21, 1-2, pp. 121-48

Id. *The Genesis and structure of Pound's Paradise: looking at the vocabulary*, «Paideuma», 1993, Winter, 22-3, pp. 13-37

Arkins Brian, *Pound's Propertius: What Kind of Homage?* in «Paideuma», Spring 1988, 1, pp. 29-44

Bacigalupo Massimo, *Who built the Temple? Or, Thoughts on Pound, Res, and Verba*, «Paideuma», 13, Spring 1984, 1, pp. 49-61

Casillo Robert, *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1988

Davie Donald, *Res and verba in "Rock Drill" and after*, «Paideuma», 11, Winter 1982, N. 3, pp. 282-394

Dennis Helen M., *The Eleusinian Mysteries as an Organising principle in The Pisan Cantos*, «Paideuma», 10, Fall 1981, 2, pp. 273-282

Eliot T.S., *Isolated Superiority*, «Dial 84» (Jan. 1928), 18, citato in John Nolde, *Ezra Pound and the "Ta Hio": The Making of a Confucian*, «Paideuma», 15, nos. 2-3, 73

Elliot Angela, *Pound's "Isis Kuanon": an Ascension Motif in The Cantos*, «Paideuma», 13, Winter 1984, 3, pp. 327-356;

Emery Clark, *Ideas into Action, A Study of Pound's Cantos*, Coral Gables, Fla., University of Miami Press 1958

Fuller Torrey E., *The roots of Treason: The Secret of Ezra Pound at St. Elizabeths*, New York, McGraw-Hill, 1984, p. 211

Gallup Donald, *Ezra Pound. A Bibliography*, The university Press of Virginia, Charlottesville, 1983

Gordon David, *Pound's use of The Sacred Edict in Canto 98*, «Paideuma», 4, Spring 1975, 1, pp. 121-168

Heymann C. David, *Ezra Pound: The Last Rower*, The Viking Press, 1976

Hesse Eva, *The vortex*, «Paideuma»,9, Fall 1980, 2, pp. 329-332

Wilhelm James J., *The Later Cantos of Ezra Pound*, New York, Walker, 1977

Kenner Hugh, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1971

Laughlin James, *Pound the teacher*, in *The master of those who know*, City Light Books, San Francisco, 1986

Makin Peter, *Provence and Pound*, Berkeley, 1978

Master T., *Pound's Vortex*, «Paideuma»,6, Fall 1977, 2, pp. 175-178

Mc-Dougal Stuart Y., *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, Princeton, 1972

Miyake Akiko, *The Greek-Egyptian Mysteries in Pound's "The Little Review Calendar" and in "Cantos" 1-7*, «Paideuma», 7, Spring and Fall 1978, 1-2, pp. 73-112

Paterson Mary, *Ezra Pound's Confucian Translations*, The University of Michigan Press, 1997

Reck Michael, *Ezra Pound. A Close-up*, Mc Graw-Hill, New York, -London, 1967

Id. *A conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, ora in *Evergreen review reader, 1967-1973* a cura di Barney Rosset, New York-London, 1998, pp. 148-150

Ronsisvalle Vanni, *Pasolini e Pound*, in «Galleria», Caltanissetta-Roma, Gennaio-Agosto 1985, pp. 168-174.

Redman Tim, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, 1991

Id. Pound's library: a preliminary catalog, in «Paideuma», 15 Fall & Winter 1986, pp. 213-237

Simonetta Marcello, *Letteratura e propaganda. Pound poeta del regime*, in «Nuovi Argomenti», Roma, (aprile-giugno 1997): 47-59

Stallard Flory Wendy, *The American Ezra Pound*, New Haven, Yale University Press, 1988

Id. The American roots of Ezra Pound, Garland Publishing Inc., New York & London, 1985

Id. Ezra Pound. the Tragic Years, 1925-1972, The Pennsylvania State University Press, 1994

Taylor Thomas, *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, *ibid*, pp. 155-175

Terrell Carroll. F., *The sacred Edict of K'ang His*, «Paideuma», 2, Spring 1973, 1, pp. 69-112

Id. The Na-Khi documents, in «Paideuma», 3, Spring 1974

Id., Mang-Tsze, Thomas Taylor, and Madam ULE, in «Paideuma», 7, Spring and Fall 1978, 1-2, pp. 141-154

Zapponi Niccolò, *L'Italia di Ezra Pound*, Bulzoni, 1976

Bibliografia generale

Agamben G., *Pascoli e il pensiero della voce*, in G. Pascoli, *Il fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 1982

Alighieri Dante, *Tutte le opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1965

Artaud Antonin, *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris, 1971

Arnheim Rudolf, *Entropy and art. An essay on disorder and order*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1971

Apollinaire Guillaume, *Calligrammes : poemes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris : Mercure de France, 1918

AA.VV., *I nomi della Dea*, Ed. Ubaldini, Roma

Austin J. L., *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962, 1975

Baudelaire Charles, *Fleurs du Mal*, "Bibliothèque de la Pléiade", 1968

Baum Rudi, *Science and the nature of awe*, in «C&EN» 4 giugno 2001, pp. 56-62

Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962 (ed. or. *Schriften*, 1955, Suhrkamp Verlag)

Bronowski, *Science and human values*, London, Hutchinson of London, 1961

Cavaliere A. (a cura di) *Cento liriche provenzali*, Bologna, Zanichelli, 1938

Corti M., *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze 1982

De Gourmont Remy, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1909, tradotto da Pound nel 1922, cfr. Remy De Gourmont, *The natural philosophy of love*, Translated with a postscript by Ezra Pound, Boni & Liveright New York 1922; The Casanova Society, London 1926; Rarity Press, New York, 1931; Collier Books, New York 1961

Deleuze Gilles, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980

De Rougement Denis, *L'amour et l'Occident* (1940), cfr. l'edizione americana, *Love in the western world*, translated by Montgomery Belgion, New York, Pantheon, 1956

Derrida Jacques, *La pharmacie de Platon*, «Tel Quel», n. 32 e 33, 1968, poi in *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 77-213

Dombroski R.S., *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 1984

Id., *Properties of writing: ideological discourse in modern Italian fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994

de Waal Frans, *Good natured : the origins of right and wrong in humans and other animals*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996

Gide André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929

Gimbutas M., *Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 a C.*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982

Gorgoni Patrizia e Gianni Rollin, *Tammurriata. Canto di popolo*, Napoli, ALTRASTAMPA Edizioni, 1997

Grande Dizionario Enciclopedico della lingua italiana, UTET, Torino, 1968

Guarino PierPaolo, Stefano Polzot, Marco Salvadori, *Gli anni della resistenza. L'esperienza del movimento partigiano a Casarsa della Delizia*, Udine, Campanotto Editore, 1994

Guglielmi Guido, *La vita originale di Zeno*, in *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986

Halpern Sue, *Four Wings and a Prayer. Caught in the Mystery of the Monarch Butterfly*, New York, Pantheon Books, 2001

Harrison J., *The Reactionaries*, London, Victor Gollancz Ltd, 1966

Jameson F., *Windham Lewis: the Writer as Fascist*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1979

Heidegger Martin, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968&1984, cfr. il saggio del 1946 *Perchè i poeti?*, ibid., pp. 247-297

Id., *Linguaggio e terra natia*, «Aut Aut», gennaio-febbraio 1990, pp. 3-24 (*Sprache und Heimat*, in *Dauer im Wandel*, Munchen, 1961, pp. 174-193).

Hölderlin Friedrich, *Le liriche*, Milano Adelphi 1993, traduzione di Enzo Mandruzzato

Jakobson R., *The Generation That wasted Its Poets*, già in *Smert' Vladimira Majakovskoga* (Berlino, 1931), poi in R. Jakobson, *Selected Writings*, La Hague, Mouton, 1971.

Kristeva Julia, *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 23-35, p. 31 (già in Julia Kristeva, *L'Ethique de la linguistique*, *Critique* XXX, 322, March 1974, pp. 206-216)

Lamata Giuliana, *Sappho's Amatory Language*, in *Reading Sappho*, edited by Ellen Green, 1996

Levinas Emanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, (1^o 1961), Paris, Le livre de Poche

Lena Renato - Riccardo Tomé, *Guido Alberto Pasolini «Erme» (1925-1945)*, Udine, Associazione Partigiani «Osoppo Friuli», 1996

Lumley Robert, *States of emergency : cultures of revolt in Italy from 1968 to 1978*, New York, Verso, 1990

Lyotard J.F., *Economie libidinale*, Ed. De Minuit

Matte Blanco I., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica*, Torino, Einaudi, 1985 (I *The Unconscious as Infinite Sets*, 1975, London, Duckworth)

Mazzotta Giuseppe, *The Light of Venus and the Poetry of Dante*, in *Critical essays on Dante*, a cura di Giuseppe Mazzotta, Boston, G. K. Hall, 1991

Meschonnic Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982

Negri Toni, *Exil*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998

Negri Antonio, Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2000

Orelli Giorgio, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977

Pascoli G., prefazione a *Fior da fiore*, in G. Pascoli, *Prose*, Milano, Mondadori, 1946-1952, pp. XII-XIV

Id., *Il fanciullino*, in G. Pascoli, *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1971

Percy Snow Charles, *The two cultures*, Cambridge University Press, 1998 [1959]

Platone, *Fedro*, con un saggio di L. Rubin, traduzione e note di M. Tondelli, Milano, Oscar Mondadori, 1998

Prater Donald, *A ringing glass. The life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford, 1986

Riffaterre M., *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983

Rock Joseph, *The Ancient Na-Khi Kingdom of SouthWest China*, 1947, Harvard University Press

Id., *The 2Muan 1Bpo Ceremony or the Sacrifice to Heaven as practiced by the 1Na-2Khi*, "Monumenta Serica", 13, 1948

Roubaud Jacques, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris, 1986

Sciascia L., *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978

Sacred edict (The), With a Translation of the Colloquial rendering by F.W.Baller, Shangai, 1907, testo cinese con inglese a fronte

Silvani Silvano, Gianfranco Bianchi (a cura di), *Per rompere un silenzio più triste della morte. Testo della sentenza 30.4.1954 della Corte d'Assise d'Appello di Firenze sull'Eccidio di Porzus*, Udine, La Nuova Base

Sofri A., *L'ombra di Moro*, Palermo, Sellerio, 1991

Svevo Italo *La coscienza di Zeno*, in S.I., *Romanzi*, a cura di G. Ioli, Torino, UTET

Tranfaglia N., *Un passato scomodo, Fascismo e postfascismo*, Bari, «Sagittari» de Laterza, 1996

Van Gulick, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Gallimard

Varvaro Alberto, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985

Wilson Edward O., *Consilience: The Unity of Knowledge*, Alfred A. Knopf, 1998

Weinrich E., *Metafora e menzogna*, Bologna, Il Mulino, 1983 (1976 I ed)

Wittgenstein L., *Quaderni. 1914-16*, in *Id.*, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni*, Torino, Einaudi 1995