

PER UN PATTO CON EZRA POUND.

IL CANTO 81 FRA TRADUZIONE INTERLINGUISTICA E DIALOGO INTERMEDIALE

ILARIA NATALI – *Università di Firenze*

La sezione più nota, citata e studiata del Canto 81 dei *Pisan Cantos*, opera chiave della poesia modernista, sembra suggellare un poco credibile "patto" tra Ezra Pound e Pier Paolo Pasolini nel corso di un'intervista per la televisione registrata nel 1967. A partire da quello storico incontro, il presente contributo indaga come le scelte operate nelle traduzioni italiane del testo possano avere influenzato il suo successivo riuso e contribuito all'attrattiva che tuttora esercita sui programmi televisivi italiani e le relative performance di lettura ad alta voce.

The oft-quoted and much discussed conclusion of Canto 81 in the *Pisan Cantos* – a landmark work of poetic Modernism – sealed an unlikely "pact" between Ezra Pound and Pier Paolo Pasolini during an interview for Italian television recorded in 1967. With this meaningful encounter as its starting point, my study considers whether the choices of the Italian translator could have contributed to the enduring attraction of the text for national television programmes and poetry readings.

I IL PATTO

L'incontro che si tiene il 26 ottobre 1967 a Venezia ha del singolare: seduti uno a fianco all'altro sono Ezra Pound e Pier Paolo Pasolini, quest'ultimo incaricato di intervistare il protagonista del Modernismo anglofono nella sua casa di Calle Querini per le telecamere della RAI. L'intervista sarà poi montata all'interno di un contenitore più ampio per la regia di Vanni Ronsisvalle, *Un'ora con Ezra Pound*, trasmesso il 19 giugno 1968 nell'ambito della rubrica *Incontri* curata da Gastone Favero.¹ È indubbia la rilevanza storica e culturale del momento, carico di tensioni politiche, di potenzialità letterarie e di implicazioni per l'immagine di entrambi i poeti.

Come spesso avviene per eventi di grande impatto sui quali si ha scarsa documentazione diretta, attorno all'incontro tra Pound e Pasolini sono fiorite ipotesi e illazioni.² Secondo David Anderson, che ha tradotto il colloquio in inglese (con alcune imprecisioni), originariamente l'intervistatore doveva essere Ronsisvalle, poi ritiratosi all'ultimo minuto con studiata mossa per lasciare il posto all'inattesa irruzione del controverso Pasolini – tutto questo, sostiene Anderson, per sorprendere e mettere in difficoltà Pound, il quale

¹ Oltre che presso gli Archivi RAI, dal 24 luglio 2022 questa puntata della rubrica *Incontri* è disponibile online in *Internet Archive*, url <https://archive.org/details/pasolini-incontra-ezra-pound> (consultato il 30 settembre 2022); per facilitare l'accessibilità, di seguito farò riferimento al *timecode* di questo video. Brani dell'intervista di Pasolini a Pound sono stati poi ritrasmessi in *Avvenimenti 1997/1998: Pier Paolo Pasolini. Un poeta scomodo*, in onda il 2 novembre 1997 (Rai Teche).

² Un'interpretazione dell'intervista e della sua storia sono state anche messe in scena nello spettacolo teatrale *Pasolini/Pound. Odi et amo* (regia di Leonardo Petrillo). Cfr. LEONARDO PETRILLO, *Pasolini/Pound. Odi et amo*, Cosenza, La Mongolfiera 2022. Mentre scrivo è ancora in corso di pubblicazione *Pound and Pasolini. Poetics of Crisis* di Sean Mark per Palgrave, che, pertanto, purtroppo non mi è possibile consultare per questo saggio.

aveva preparato delle risposte in italiano ad altre domande.³ La figlia di Pound, Mary de Rachewiltz, conferma di aver saputo «che Pasolini s'infilò nelle riprese all'ultimo momento» e, a proposito dell'intervista, invita a consultare «il testo *Spots & Dots* organizzato da [sua] madre con Vittorugo Contino».⁴ È proprio tale raccolta fotografica a suggerire una dinamica dei fatti almeno parzialmente diversa, poiché lo stesso Pound spiega nell'introduzione: «The second half of this volume contains facsimili [sic] of texts which, translated, I read in the course of interviews with Pier Paolo Pasolini and Vanni Ronsisvalle for an italian [sic] documentary».⁵ Da parte sua, Ronsisvalle non solo ricorda di essere stato presente alle riprese, ma afferma anche di aver pensato di invitare Pasolini tre giorni prima dell'intervista e di aver chiesto il beneplacito di tutti gli interessati, faticando ad abbattere le resistenze della compagna di Pound, Olga Rudge, che non voleva mandare «Ezra al macello».⁶ Pare, dunque, che i due poeti fossero pronti a confrontarsi e che Pound, come da documentazione fotografica, non fosse del tutto all'oscuro di quanto gli sarebbe stato domandato.⁷

Forse proprio perché consapevoli della portata simbolica del loro incontro, Pound e Pasolini indulgiano nel gesto teatrale:⁸ il primo ostenta solennità, il secondo esibisce il proprio estro creativo nel tracciare di continuo rapidi schizzi su ampi fogli che poi getta a terra – quasi stesse registrando preziosi attimi di quello storico incontro a futura memoria. In effetti, maggiore spontaneità avrebbe giovato all'intervista, il cui potenziale provocatorio si esprime solo in minima parte. Gli spunti polemici dell'intervistatore sono sottili, un filo quasi invisibile che però è sotteso al dialogo sin dal suo inizio.⁹ Pasolini dice:

³ DAVID ANDERSON, *Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 10, 2 (1981), pp. 331-332.

⁴ Le parole di de Rachewiltz sono tratte dall'intervista in ALESSANDRO RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso. Ezra Pound nelle parole della figlia: Conversazioni con Mary de Rachewiltz*, Milano, Mondadori 2018, EPub, sez. II.

⁵ VITTORUGO CONTINO, *Spots & Dots. Ezra Pound in Italy. From the Pisan Cantos*, Venezia, Rizzoli, 1970, p. I.

⁶ VANNI RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, in «Siculorum Gymnasium», 56, 1 (2003), p. 140.

⁷ I facsimili in V. CONTINO, *Spots & Dots*, cit., contengono la versione inglese non solo di risposte date da Pound alle domande di Ronsisvalle, che resta fuori dal campo delle riprese, ma anche di varie frasi rivolte a Pasolini – ad esempio, le parole pronunciate ad inizio intervista («All right! Friends. Pax tibi Pax Mundi»), e i commenti relativi a Dumas («No, by the “young Dumas” I was not thinking of myself [...]») (pagine non numerate). Per non deviare dal focus principale del saggio non mi soffermo, poi, sugli appunti che, sostiene Ronsisvalle, Pasolini prese per l'intervista durante il viaggio in treno verso Venezia (Cfr. V. RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 140).

⁸ Nel 1973 Pasolini scriverà che Pound ha scelto il fascismo «con un “gesto” puramente teatrale [...] fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico» e «Una volta fatto un “gesto” ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più». Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi 1979, p. 76.

⁹ Tra le domande apparentemente innocue che, tuttavia, possono contenere velate provocazioni annovererei «Che cos'è che le è piaciuto in Italia quando è arrivato?»; Cfr. *Incontri*, cit., video, 00:47:20.

«Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete». Così finisce il suo ottantaduesimo Canto e io so benissimo che son 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 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 ora 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 fra noi». Ora, io potrei leggere questa poesia cambiando soltanto due piccoli particolari, cioè il suo nome e un'altra cosa che adesso sentirà. Potrei leggergliela così: «Stringo un patto con te, Ezra Pound | Ti detesto ormai da troppo tempo. | Vengo a te come un fanciullo cresciuto | Che ha avuto un padre dalla testa dura; | Sono abbastanza grande ora per fare amicizia. | Fosti tu ad intagliare il legno, | Ora è tempo di abbattere la nuova foresta. | Abbiamo un solo stelo e una sola radice | Che i rapporti siano ristabiliti fra noi».¹⁰

Sfruttando la poesia «A Pact», l'esordio affronta subito l'inconciliabilità politica e la distanza artistica tra i due autori: come prima aveva fatto Pound con Whitman, Pasolini tende la mano ad una figura che si colloca agli antipodi dei suoi ideali e gli affida persino un ruolo paterno. Su questo punto commenta sardonico Ronsisvalle, che ricorda come già allora stesse prendendo corpo l'antagonismo tra figli e padri poi divampato nel Sessantotto, e aggiunge che «Pasolini non fece mai amicizia con l'immagine di suo padre, del padre in generale. Altro che “stringo un patto con te...”».¹¹ A rafforzare l'idea che la tregua con Pound non sia del tutto sentita è l'altro cambiamento, ironicamente definito piccolo, che Pasolini apporta al testo: con la dislocazione e l'inversione di due frasi, ora la poesia esprime l'urgenza di «abbattere la nuova foresta», quindi di rivoluzionare le basi culturali, superare i canoni poetici del modernismo conservatore e ripartire da diverse fondamenta.

Anche le questioni traduttive divengono un elemento chiave nel dialogo tra i due scrittori sin dal primo scambio. Quei “piccoli” cambiamenti che Pasolini apporta alla versione italiana di «A Pact», infatti, si innestano su mutamenti già subiti dal testo inglese nel processo di traduzione, perché l'originale non parla affatto di abbattere foreste. Dice, invece (vv. 3-7):

I come to you as a grown child
Who has had a pig-headed father;
I am old enough now to make friends.
It was you that broke the new wood,
Now is a time for carving.¹²

L'espressione 'to break wood' (v.6) significa rompere la legna, nel caso specifico preparare la materia prima per una più raffinata lavorazione successiva.

¹⁰ Il testo è trascritto direttamente da *Incontri*, cit., video, 00:06:10-00:07:53.

¹¹ V. RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 142.

¹² EZRA POUND, *Lustra of Ezra Pound*, London, Elkin Matthews 1916, p. 21.

«A Pact», naturalmente, parla in modo figurato di attività letteraria, stabilendo un contrasto tra l'operazione rudimentale di Whitman e l'elaborazione più sofisticata del parlante. Concorre a rafforzare l'immagine di grossolanità il composto «pig-headed» (v.4), che indica sì ostinatezza, ma fa anche riferimento ad un animale carico di ulteriori simbolismi. Probabilmente, Pasolini trae il traduce «foresta» dall'introduzione alla prima edizione Guanda dei *Canti Pisani* (1953), dove il traduttore e curatore Alfredo Rizzardi cita liberamente il testo della poesia menzionando il «tempo d'intagliare il legno, non di abbattere foreste»¹³ – da notare che altrove lo stesso Rizzardi rende il v.6 con «fosti tu ad abbattere il nuovo legno».¹⁴ Forse inconsapevolmente, l'intervistatore coglie e adotta lo spostamento di senso da «legno» a «foresta», che comporta passare da un confronto specifico tra due scrittori a un più ampio discorso sul conflitto intergenerazionale e sulla canonicità letteraria. In questo modo, non solo le parole di Pasolini ammiccano al rifiuto dell'istituzione letteraria e del culto dell'autore, ma divengono anche un anello in una catena di mediazioni, spostamenti e appropriazioni che si innestano su un processo di traduzione interlinguistica.

Proseguendo il colloquio, perché il «solo stelo» comune non si spezzi, Pasolini gioca sulle sottigliezze e in apparenza mantiene la conversazione ad un livello superficiale. Per questo motivo si è parlato di occasione mancata, di intervista «approssimativa in termini di riflessione poetica»,¹⁵ di «una miscela teoricamente esplosiva che non esplose»¹⁶ e di scarsa preparazione da parte dell'autore italiano, che si dice conoscesse poco l'opera di Pound eccetto qualche brano dei *Pisan Cantos*.¹⁷ Ma credo che la scelta di concentrarsi su una delle opere più politiche dell'autore angloamericano non sia casuale da parte di Pasolini e Ronsisvalle, così come non lo è quella di soffermarsi sui passi di maggiore intensità espressiva senza addentrarsi nei contenuti. Vale la pena di ricordare che i *Pisan Cantos* (Canti 74-84) furono composti nel 1945, mentre Pound era rinchiuso in una gabbia a cielo aperto presso un carcere militare americano nei pressi di Pisa per aver realizzato una serie di trasmissioni radiofoniche in supporto di Mussolini e del regime fascista a partire dal 1935.¹⁸ Trasferito poi negli Stati Uniti per essere sottoposto a processo, Pound fu dichiarato mentalmente instabile e internato in un ospedale psichiatrico militare a Washington.

¹³ EZRA POUND, *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1953, p. xx.

¹⁴ ID., *Le poesie scelte*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Mondadori 1961, p. 83.

¹⁵ GIAN MARIA ANNOVI, *In the Theater of my Mind: Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work*, New York, Columbia University 2011, p. 319.

¹⁶ V. RONDISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 139.

¹⁷ «Pasolini [...] credo avesse letto solo i *Canti Pisani*», dice de Rachewiltz in ALESSANDRO RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. II.

¹⁸ Cfr. MATTHEW FELDMAN, *Ezra Pound's Fascist Propaganda 1935-45*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013.

Soffermarsi principalmente sui *Pisan Cantos*, quindi, è di per sé un atto di velata contestazione¹⁹ nell'ambito di quella *Ora con Ezra Pound* che, tutto sommato, sembra presentare il risultato di un'attenta negoziazione tra l'intervistatore, il regista, lo scrittore angloamericano e la sua famiglia. In effetti, il documentario mette subito in evidenza la generosità di Pound nell'aiutare altri autori,²⁰ contiene interventi di Eugenio Montale che lo definisce un uomo «fondamentalmente buono e serio» anche dopo la «tragica disavventura americana»²¹ e, sebbene non taccia delle sue collaborazioni con il fascismo, preferisce concentrarsi su altro – come è chiarito dallo speaker Arnoldo Foà quando annuncia: «Eliminiamo la politica».²² Pasolini sembra cercare una collocazione che non strida in modo evidente con l'orientamento generale e, al contempo, ricorda con la sua stessa presenza che la politica non è eliminabile dai *Cantos*, profondamente intrisi delle convinzioni del suo autore.

La citazione più estesa e il momento di massimo pathos dell'intervista si hanno in chiusura: quasi a suggellare la “tregua” con Pound, Pasolini legge parte del Canto 81 nella traduzione italiana di Alfredo Rizzardi proposta nella prima edizione Guanda (1953). In particolare, declama i vv. 134-174, che costituiscono una sorta di interludio lirico o musicale e sono forse i più conosciuti e antologizzati dei *Cantos*. In genere, questi versi particolarmente «quotable»²³ sono trattati alla stregua di un testo indipendente, in italiano come in inglese, perché percepiti come «relatively self-contained».²⁴

Riporto di seguito, per praticità, il brano inglese accanto a quello declamato da Pasolini, e colgo l'occasione per segnalare che nessuna edizione della

¹⁹ Vale la pena di ricordare che i momenti più crudi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini sono sottolineati dal Canto 99 di Pound emesso da una stazione radio e declamato con toni da propaganda fascista.

²⁰ *Incontri*, cit., video, 00:03:07. La generosità di Pound nei confronti di colleghi e amici pare un tassello fondamentale nell'immagine dell'autore caldeggiata dalla sua famiglia; de Rachewiltz insiste sul fatto che «Si potrebbe ricordare mio padre con l'appellativo: “Pound il generoso”. La storia della letteratura gli deve la scoperta, o l'incremento decisivo di notorietà, di Eliot, Joyce, Hemingway, William Carlos Williams, Hilda Doolittle, gli imagisti e moltissimi altri. Lui non dimenticò mai nessuno, mentre alcuni vollero rompere i ponti con lui. Per lui l'amicizia era un valore indiscutibile». A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

²¹ *Incontri*, cit., video, 00:39:35. Montale ripete pressappoco le stesse parole in *Lo zio Ez*, articolo comparso sul «Corriere della Sera» il 19 novembre del 1953 in occasione della pubblicazione in Italia dei *Canti pisani*, ora in EUGENIO MONTALE, *Quaderno di Traduzioni*, Milano, Mondadori, 2021, EPub, sez. «Ezra Pound: Esule volontario in Italia [1972]». Nel complesso, l'intervento di Montale nel documentario è ispirato a questo articolo, del quale però si escludono i commenti meno lusinghieri sulla visione «audacemente retrospettiva» di Pound.

²² *Incontri*, cit., video, 00:32:52.

²³ CAROL H. CANTRELL, *Quotidian to Divine: Some Notes on Canto 81*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 12, 1 (1983), p. 16.

²⁴ MICHAEL ALEXANDER, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press 1981, p. 38. Alexander si riferisce, tuttavia, all'intera seconda parte del Canto demarcata dalla notazione «Libretto», di cui i versi qui riportati sono un ulteriore estratto.

versione italiana di Rizzardi comprende il v.143 del testo di partenza, una ripetizione di “What thou lov’st well shall not be reft from thee”.²⁵

What thou lovest well remains,	the rest is dross	Quello che veramente ami non ti sarà strappato
What thou lov’st well shall not be reft from thee		Quello che veramente ami è la tua vera eredità
What thou lov’st well is thy true heritage		Il mondo a chi appartiene, a me, a loro,
Whose world, or mine or theirs	or is it of none?	o a nessuno?
First came the seen, then thus the palpable		Prima venne il visibile, quindi il palpabile
Elysium, though it were in the halls of hell,		Elisio, sebbene fosse nelle dimore d’inferno,
What thou lovest well is thy true heritage		Quello che veramente ami è la tua vera eredità
What thou lov’st well shall not be reft from thee		
The ant’s a centaur in his dragon world.		Strappa da te la vanità, non fu l’uomo
Pull down thy vanity; it is not man		Che creò il coraggio, o l’ordine, o la grazia,
Made courage, or made order, or made grace,		Strappa da te la vanità, ti dico strappala
Pull down thy vanity; I say pull down.		Cerca nel verde mondo quale luogo possa essere il tuo
Learn of the green world what can be thy place		Nel raggiungere l’invenzione, o nella vera abilità
In scaled invention or true artistry,		dell’artefice
Pull down thy vanity,	Paquin pull down!	Strappa da te la vanità,
The green casque has outdone your elegance.		Paquin strappala!
		Il casco verde ha vinto la tua eleganza.
«Master thyself, then others shall thee beare»		«Dòminati, e gli altri ti sopporteranno»
Pull down thy vanity		Strappa da te la vanità
Thou art a beaten dog beneath the hail,		Sei un cane bastonato sotto la grandine
A swollen magpie in a fitful sun,		Una pica rigonfia in uno spasmo di sole,
Half black half white		Metà nero metà bianco
Nor knowst’ou wing from tail		Né distingui un’ala da una coda
Pull down thy vanity	How mean thy hates	Strappa da te la vanità
Fostered in falsity,		Come sono meschini i tuoi rancori
	Pull down thy vanity,	Nutriti di falsità.
Rathe to destroy, niggard in charity,		Strappa da te la vanità,
Pull down thy vanity,		Avido di distruggere, avaro di carità,
	I say pull down.	Strappa da te la vanità,
		Ti dico, strappala.
But to have done instead of not doing	this is not vanity	Ma avere fatto in luogo di non avere fatto
		questa non è vanità

²⁵ Nelle sue «Note ai Canti Pisani» in EZRA POUND, *Canti Pisani*, Parma, Guanda 1962, p. 251, Rizzardi afferma di seguire l’edizione americana New Directions del 1948, dove “What thou lov’st well shall not be reft from thee” non è ripetuto al v.143; il verso compare, invece, nelle edizioni New Directions successive al 1970 e in quelle Faber and Faber. Per maggiori dettagli rimando a BARBARA EASTMAN, *Ezra Pound’s Cantos: The Story of the Text, 1948-1975*, Orono, University of Maine 1979, p. xvi.

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	Avere, con discrezione, bussato Perché un Blunt aprisse Aver raccolto dal vento una tradizione viva o da un bellochio 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
--	--

Il testo, attraversato plurimi passaggi di stato, è ripetutamente trasformato e attualizzato. Pasolini legge i versi in versione italiana, frutto di un processo traduttivo interlinguistico di cui si parlerà più diffusamente a breve. Nel farlo, dà vita ad un processo di traduzione ulteriore, poiché il verso scritto si fa performance e «il paradigma cognitivo passa dalla visione del testo sulla pagina all'ascolto della vocalizzazione»,²⁶ registrata e diffusa dal mezzo televisivo. Il fatto che la telecamera permetta di apprezzare anche gesti, espressioni e corporeità aumenta la potenza trasformativa dell'esecuzione ad alta voce, per cui l'opera risulta completamente ricontestualizzata e assume forma nuova.

Ulteriori trasfigurazioni sono date da interventi di Pasolini sulla traduzione di Rizzardi. Spiccano due macroscopiche omissioni: la prima, quella del *refrain* iniziale ai vv. 134-5, «What thou lovest well remains, | the rest is dross» («Quello che veramente ami rimane, | il resto è scorie»), potrebbe essere dovuta a questioni di montaggio del documentario, poiché l'intervistatore compare a video a lettura già avviata. La seconda omissione è palese e significativa, sebbene forse involontaria: l'intervistatore manca di recitare il v.144, «The ant's a centaur in his dragon world», «La formica è un centauro nel suo mondo di draghi».

Questa frase, spesso considerata paradigmatica dell'idea di umiltà insistentemente ribadita nel Canto 81, è in realtà tra le più enigmatiche e ambigue del testo. Infatti, Pound attinge chiaramente al Vecchio Testamento (*Proverbi* 30) dove, oltre alla preghiera «Allontana da me vanità», compare una menzione della formica quale esempio di oculatèzza.²⁷ L'insetto, al contempo, stabilisce un richiamo al Canto 76, in cui Pound scrive: «As a lone ant from a broken ant-hill | from the wreckage of Europe, ego scriptor» – versi che Foà cita in italiano nel corso del documentario come «Formica solitaria d'un formicaio distrutto | dalle rovine d'Europa, ego scriptor».²⁸ Tutto sommato, quindi, la formica è sì insignificante e vulnerabile, ma non necessariamente umile, in quanto si fa simbolo di saggezza ed eroismo nonostante la posizione di svantaggio.

L'indecidibilità e l'apertura a molteplici interpretazioni tipica del testo modernista permea l'intero Canto 81, che pertanto si fa una scelta interessante per la trasmissione televisiva. In particolare, se avulso dal contesto, il brano

²⁶ ALESSANDRO MISTRORIGO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, p. 95.

²⁷ Cito dalla versione *Nuova Riveduta* 1994. Nella *King James Version*, «Remove far from me vanity and lies» (*Proverbs* 30:8).

²⁸ Trascritto da *Incontri*, cit., video, 00:37:50; il testo è tratto dalla traduzione di Rizzardi, che cita questi versi anche in epigrafe.

letto da Pasolini può rappresentare una celebrazione della fragilità umana, un momento intenso di rammarico per una perdita, di orgoglio per aver amato e agito pur senza sufficiente convinzione e, quindi, senza successo. Ma vari studiosi mettono in guardia contro gli inganni della decontestualizzazione e del facile richiamo emotivo di alcune idee:

There is a sentimental way of reading these great lines, a way that agrees to be moved by their devotion to some ideal of love. Nor is that way entirely wrong. But it is mistaken, for in truth this is a frightening passage, and it will appear as such so long as we keep our minds clear about what it is, exactly, that Pound and his poem have loved so long and well.²⁹

Il commento di Jerome McGann poggia su una lettura biografica dei *Cantos* adeguata alla natura spesso personale o persino confessionale dei testi, ma in cui si è spesso individuato del pregiudizio. Pur ipotizzando che il frammento lirico del Canto 81 parli del rapporto di Pound con il fascismo, la critica apre una questione interpretativa fondamentale: esprime pentimento per la dedizione a Mussolini o rammarico per la sua caduta? Il senso dipende da chi si cela dietro il ‘thou’, il ‘tu’ che deve spogliarsi della vanità; ad esempio, Robert Fitzgerald, uno dei primi commentatori dei *Cantos*, ritiene che il parlante si rivolga a se stesso esprimendo «a kind of repentance that is enormously moving».³⁰ Supponendo, invece, che il destinatario sia altro da sé, i versi sono intesi come un’invettiva contro chi ha causato il crollo del fascismo – secondo Peter d’Epiro, nello specifico, le forze armate americane o uno dei loro membri.³¹ Il monito di McGann, comunque, trova conferme nell’approccio filologico di Ronald Bush, il quale dimostra come l’Elisio del v.141 sia stato concepito in riferimento a Mussolini e a «the Allied and Jewish “iconoclasts” who have descended upon the sacred ground of Italy».³² Anche de Rachewiltz, da sempre impegnata a riabilitare la figura paterna, sostiene: «Quando crollò il Fascismo, Pound non volle voltare le spalle a Mussolini, non volle cambiare opinione mentre tutti gli italiani [...] gli sputavano addosso. Era una questione di etica».³³

Pound sapeva bene di aver composto un brano complesso, ambiguo, aperto, che incarna molti dei caratteri distintivi del Modernismo, ma capace di esercitare grande attrattiva con elementi quali pathos, cadenze ripetitive e

²⁹ JEROME J. MCGANN, *The Cantos of Ezra Pound: the Truth in Contradiction*, in «Critical Inquiry», 15, 1 (1988), p. 16.

³⁰ ROBERT FITZGERALD, *What Thou Lovest Well Remains*, in «New Republic», 119 (1948), ora in BETSY ERKKILA, *Ezra Pound: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press 2011, p. 276. Anche Matthiessen ha dedicato parte della sua introduzione in *The Oxford Book of American Verse* a come Pound avesse ammesso i propri errori politici nei canti più tardi: F-O. MATTHIESSEN (a cura di), *The Oxford Book of American Verse*, Oxford e New York, Oxford University Press 1950, p. xiii.

³¹ PETER D’EPIRO, *Whose Vanity Must Be Pulled Down?* In «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 13, 2 (1984), p. 250.

³² RONALD BUSH, *Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound’s Pisan Cantos*, in «SPELL: Swiss papers in English language and literature», 18 (2006), p. 107.

³³ A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

musicalità orecchiabile. Non a caso, il 23 settembre 1945 inviò proprio i vv.134-174 del Canto 81 alla moglie Dorothy, a Rapallo, aggiungendo che erano «mild enough to suit mother», adatti per Isabel Weston, che non faceva mistero di apprezzare poco la poesia più recente del figlio.³⁴ Evidentemente, questi versi sono «mild enough» anche per i telespettatori RAI, al cui orecchio giungono particolarmente saturi di intensità emotiva.

Ad accompagnare la lettura di Pasolini, infatti, è il suono di un ensemble d'archi in sottofondo inserito in fase di montaggio, una «torsione» che richiama alla mente le parole di Franco Fortini, secondo cui certa «dizione di versi [...] nella più benevola ipotesi è la trascrizione per orchestra di una sonata di violino».³⁵ Intanto, a raccogliere l'empatia del pubblico, la telecamera stringe prima brevemente su Pasolini poi sul volto di Pound, dallo sguardo malinconico e distante. Nel complesso, il reimpiego del frammento lirico del Canto 81 nel documentario invita lo spettatore a un orientamento interpretativo specifico: Pound non parla di politica, ma di emozioni e valori universali.



Fig. 1 – Pasolini legge il Canto 81 (fotogramma)

In questa prospettiva, la lettura del Canto sarebbe senz'altro capace di suggellare un patto tra Pound e Pasolini, ma rimane il problema di fondo: come si è visto, coesistono nel brano più interpretazioni ineludibili, anche quando

³⁴ EZRA POUND, *Ezra and Dorothy Pound: Letters in Captivity 1945-1946*, a cura di OMAR POUND e ROBERT SPOO, Oxford, Oxford University Press 1999, Letter 9, p. 91.

³⁵ FRANCO FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori 2003, p. 1575.

è avulso dal suo contesto. Questo aspetto non può essere sfuggito all'intervistatore,³⁶ che credo muova simultaneamente su binari diversi come il testo che legge, e dietro le apparenze della riconciliazione con Pound celi forse una dinamica di confronto più combattiva. Anziché declamare i versi in favore delle telecamere, infatti, Pasolini si rivolge di continuo al loro autore, che mai ricambia lo sguardo: come prima aveva fatto con «A Pact», sembra (re)indirizzare a Pound la sua stessa opera. Non è da escludere che, così facendo, gli attribuisca il ruolo dell'allocutore, si appropri nuovamente di un suo testo per manipolarlo e trasformarne la complessa situazione comunicativa con una parziale disambiguazione, l'ipostatizzazione del 'tu' che deve abbandonare la vanità.

È particolarmente spiccata la propensione dei vv.134-174 del Canto 81 ad essere ripasmati, eseguiti ad alta voce per dire e far udire altro. La loro più recente recitazione e trasposizione televisiva in Italia risale al maggio 2022, all'interno del film in due puntate dedicato alla vita della fotografa Letizia Battaglia, *Solo per passione*, diretto da Roberto Andò per Rai Fiction. Pare che Battaglia avesse conosciuto Pound in gioventù, e «Dopo quell'incontro il canto 81 dei *Canti Pisani* è diventato la [sua] vita».³⁷ Negli ultimi minuti del film, il brano dei *Cantos* è eletto ad inno di democrazia e declamato con intensa drammaticità, mentre scorrono sullo schermo fotografie di momenti chiave della violenza mafiosa in Italia. L'interpretazione vocale si fa a tratti lamento o pianto per i caduti, a tratti grido doloroso, imperativo accusatorio e invettiva rabbiosa contro chi ha violato la vita e la civiltà. Si tratta di emozioni che indubbiamente esistono nell'universo poetico del Canto 81, ma con una radice ideologica e identitaria ben diversa.

Sorge spontaneo, quindi, interrogarsi ulteriormente sullo straordinario dinamismo adattivo e trasformativo di questi versi e domandarsi se la traduzione italiana abbia contribuito alla duttilità della loro interpretazione. A questo scopo, di seguito la traduzione di Rizzardi è messa a confronto con quella più recente di de Rachewiltz per far emergere le virtualità semantiche del Canto 81 e mostrare come le tendenze o strategie adottate siano capaci di determinare il riuso successivo del testo.

2 IL CANTO 81 IN ITALIANO

«Scritto in un campo di concentramento vicino a Pisa, Pound ha vinto il premio Bollingen per il più bel libro pubblicato nel 1949. Dove si dimostra che, anche con idee sbagliate, è possibile fare della buona poesia». Questo il

³⁶ Pasolini credeva in una inscindibilità tra poesia e ideologia che spiega bene proprio quando scrive di sé e di Pound: «I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (un epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria [...]. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia... Ecco cosa succede a fare discriminazione tra ideologia e poesia: leggendo quel mio epigramma solo ideologicamente i fascisti ne desumono il solo significato letterale, logico, che si configura come un insulto alla patria. Ma poi, rileggendolo esteticamente, ne desumono un significato puramente irrazionale, cioè insignificante. In realtà il momento logico e il momento poetico, in quel mio epigramma coesistono, intimamente e indissolubilmente fusi». PIER PAOLO PASOLINI, *Dai Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove» 1961: Una polemica su politica e poesia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Milano, Mondadori 1999, p. 972.

³⁷ GIUSEPPE MATARAZZO, *Letizia Battaglia: «Devo tutto a Ezra Pound»*, «Avvenire», 30 marzo 2019, url <https://www.avvenire.it/agora/pagine/letizia-battaglia-devo-tutto-a-pound> (consultato il 30 settembre 2022).

testo della fascetta di copertina che nel 1953 accompagna la prima edizione italiana dei *Pisan Cantos*, tradotta da Alfredo Rizzardi e pubblicata per i tipi di Guanda. Se la frase iniziale può suscitare perplessità per l'espressione «campo di concentramento», la successiva chiarisce al lettore che si sta avvicinando all'opera di una figura contestata. Questo commento suscitò in Pound una profonda indignazione, diretta tanto contro la casa editrice quanto contro il traduttore, che ingiustamente riteneva responsabile della fascetta. Nei confronti di Rizzardi il poeta aveva anche maturato una sorta di obiezione ideologica sui generis: a suggerirlo è una lettera indirizzata a Piero Sanavio nel 1955, in cui, parlando dell'edizione Guanda, scrive che «è perfettamente inutile tentare di tradurre un uomo quando si è in opposizione ai suoi concetti FONDAMENTALI».³⁸ L'uso della metonimia, la scelta lessicale «uomo» piuttosto che «scrittore» e l'enfasi sull'aggettivo mostrano che Pound si identifica ancora intimamente con la propria opera ed è sensibile a quanti deplorano le sue idee o scelte politiche. Eppure, da parte sua non emerge alcun cenno di disapprovazione nel corso dell'intervista con Pasolini, che in più occasioni dà lettura proprio delle versioni italiane di Rizzardi.

Come si è visto, molto rimane taciuto in *Un'ora con Ezra Pound*. Senz'altro più accomodante nel suo intervento per il documentario che sulla pagina scritta, Montale offre una sintesi efficace della ricezione dei *Pisan Cantos* in Italia, quando, dopo aver elogiato e illustrato la traduzione di Rizzardi, definisce Pound «filosofo, economista, esteta, disperatamente individualista ed egocentrico, socialista aristocratico senza Marx e senza diritti dell'uomo, antidemocratico, anticapitalista e infine antiamericano e, ahimè, antisemita e filonazista», il quale «rovesciò nei suoi *Cantos*, a pezzi, a frammenti, a singhiozzi, questi suoi sentimenti e risentimenti; e soprattutto in questi undici Canti pisani [...]».³⁹

Proprio questa è l'idea del padre che tuttora cerca di correggere Mary de Rachewiltz, prima autrice della versione italiana integrale dei *Cantos*, pubblicata per i Meridiani Mondadori nel 1985. La sua traduzione è frutto di un lavoro già intrapreso a partire dal 1974-76, ma de Rachewiltz sostiene «di non essere riuscita a tradurre i Pisani», che reputa «intraducibili», e sui quali afferma di aver lavorato quasi contro voglia, «perché non poteva esserci un "Meridiano" senza i Pisani».⁴⁰ A rendere particolarmente irto di difficoltà il processo traduttivo, secondo de Rachewiltz, è la fitta rete di riferimenti intertestuali costruita da Pound, della quale aveva spiccata consapevolezza tramite le lettere che il padre le inviava da Pisa e l'accesso alla sua biblioteca personale. Per Rizzardi, al problema di «conoscenza di antefatti, di fonti» si aggiunge che non «si può leggere un solo canto a parte, ma ogni canto deve essere sempre messo in relazione con i precedenti, perché ne sviluppa temi e motivi, che ritornano continuamente in forma di fuga musicale».⁴¹

Nel confronto di seguito, accanto al testo di de Rachewiltz, riporto una versione italiana di Rizzardi più recente rispetto a quella letta da Pasolini, pubblicata da Garzanti, così che si possano apprezzare le modifiche introdotte a partire dall'edizione Guanda 1962, e presumibilmente mirate a garantire

³⁸ PIERO SANAVIO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi Editore 2005, p. 115.

³⁹ E. MONTALE, *Quaderno di Traduzioni*, cit., sez. «Ezra Pound [1953]».

⁴⁰ A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

⁴¹ EZRA POUND, *Canti Pisani*, 1953, cit., p. xix.

maggior fluidità o incisività all'enunciazione (vv.146 e 173 del testo inglese), nonché a rendere la versione italiana più aderente alla sintassi originale (vv.148 e 149):⁴²

Quello che veramente ami rimane,	il resto è scorie	Ciò che sai amare rimane	il resto è scoria
Quello che veramente ami non ti sarà strappato		Ciò che tu sai amare non sarà strappato da te	
Quello che veramente ami è la tua vera eredità		Ciò che tu sai amare è il tuo vero retaggio	
Il mondo a chi appartiene, a me, a loro,	o a nessuno?	Il mondo, quale? Il mio, il loro,	o di nessuno?
Prima venne il visibile, quindi il palpabile		Prima venne la vista, poi diventò palpabile	
Eliso, sebbene fosse nelle dimore d' inferno,		Eliso, fosse pure in quell'antro d' inferno,	
Quello che veramente ami è la tua vera eredità		Ciò che tu sai amare è il tuo vero retaggio	
		Ciò che tu sai amare non ti sarà strappato	
La fomicia è centauro nel suo mondo di draghi.		La fomicia è centauro nel suo mondo di draghi.	
Strappa da te la vanità, non fu l' uomo		Deponi la tua vanità, non è l' uomo	
A creare il coraggio, o l'ordine, o la grazia,		che ha fatto il coraggio, o l'ordine o la grazia,	
Strappa da te la vanità, ti dico strappala		Deponi la tua vanità, dico, deponila!	
Impara dal mondo verde quale sia il tuo luogo		La natura t' insegna quale posto ti spetta	
Nella misura dell' invenzione, o nella vera abilità	dell' artefice.	Per gradi d' invenzione o di vera maestria,	
Strappa da te la vanità,		Deponi la tua vanità,	
	Paquin strappala!		Paquin, deponila!
Il casco verde ha vinto la tua eleganza.		Il casco verde tua eleganza offusca.	
«Dominated, e gli altri ti supporteranno»		«Padroneggia te stesso, e gli altri ti supporteranno»	
Strappa da te la vanità,		Deponi la tua vanità	
Sei un cane bastonato sotto la grandine		Sei cane bastonato sotto la grandine	
Una pica rigonfia in uno spasmo di sole,		Tronfia gazza nel sole delirante,	
Metà nero metà bianco		Mezzo nero mezzo bianco	
Né distingui un' ala da una coda		tu non distingui tra ala e coda	
Strappa da te la vanità		Giù la tua vanità	
Come son meschini i tuoi rancori		Spregevole è il tuo odio	
Nutriti di falsità.		Che si nutre di falso,	
Strappa da te la vanità		Deponi la tua vanità	
Avido di distruggere, avaro di carità,		Sollecito a distruggere, avaro in carità,	
Strappa da te la vanità		Deponi la tua vanità	
	Ti dico, strappala.		Dico, deponila!
Ma avere fatto in luogo di non avere fatto	questa non è vanità	Ma avere fatto piuttosto che non fare	questa non è vanità
Avere, con discrezione, bussato		Aver bussato, discretamente,	
Perché un Blunt aprisse		Perché un Blunt ti apra	
Aver raccolto dal vento una tradizione viva		Avere colto dall' aria una tradizione viva	
o da un bell'occhio antico la fiamma inviolata		o da un occhio fiero ed esperto l' indomita fiamma	
Questa non è vanità.		Questa non è vanità.	
Qui l'errore è in ciò che non si è fatto,		L'errore sta tutto nel non fatto,	
nella diffidenza che fece esitare.		sta nella diffidenza che tentenna...	

Come già accennato, i vv. vv.134-174 sono ricchi di echi biblici e non solo: Hugh Kenner e Donald Davie, tra altri, svelano allusioni a più opere specifiche (inclusa una parafrasi di «Ballade of Good Counsel» di Chaucer), non-

⁴² Come sopra, ricordo che per la sua traduzione Rizzardi segue l'edizione americana New Directions del 1948, dove «What thou lov'st well shall not be ref't from thee» non è ripetuto al v.143 (cfr. nota 25).

ché a varie tradizioni e convenzioni poetiche *early modern* e settecentesche.⁴³ Sono numerosi anche i riferimenti interni sia ad altri *Cantos*, sia entro lo stesso Canto 81. Ad esempio, salta all'occhio la ripetizione di «green» ai vv.148 e 152 dell'inglese, che rimanda anche alla «green elegance» nonché a «the green midge half an ant-size» in chiusa del Canto 80; qui, l'insetto richiama, a sua volta, le già discusse immagini della formica nei canti 76 e 81.

I traduttori si trovano, quindi, in un intrico di più fili da ricollegare e da seguire. Rizzardi coglie ed evidenzia soprattutto le relazioni interne; nell'esempio appena menzionato, adotta in tutti i casi il traduce «verde» per «green», mantenendo così invariata la continuità dell'originale, mentre de Rachewiltz opta per una sostituzione chiarificatrice in «La natura t'insegna quale posto ti spetta», mostrando scarso interesse nei confronti della corrispondenza lessicale. Anche altrove la traduttrice inserisce elementi di variazione nelle ripetizioni, come in «Giù la tua vanità», oppure in «Ciò che tu sai amare non sarà strappato da te» e «Ciò che tu sai amare non ti sarà strappato», dove si nota anche un'insistenza esasperata sulla seconda persona singolare, presumibilmente per rendere più impetuoso il movimento dei versi ed evidenziare la presenza ingombrante dell'allocutore sconosciuto.

Se de Rachewiltz si mostra propensa a spezzare i fili sottesi alle ripetizioni, al contrario Rizzardi tesse tele addizionali: il verbo 'strappare' è impiegato per tradurre il reiterato «Pull down» riferito alla vanità, ma anche per «reft» al v.136, in «Quello che veramente ami non ti sarà strappato». Si aggiunge, quindi, una sfumatura di senso, poiché liberarsi della vanità è ora collegato alla possibilità di mantenere ciò che si ama. In modo simile, il v.137, «What thou lovest well is thy true heritage», è reso con un polittoto sconosciuto al testo di partenza, «Quello che veramente ami è la tua vera eredità». Pare evidente che la traduzione di Rizzardi giochi con le sonorità del testo, introducendo compensazioni e ri-armonizzazioni della trama fonico-ritmica dell'inglese; si notino, in questo senso, anche le rime interne di «vanità» «eredità» e «abilità», forse mirate a supplire all'inevitabile trasformazione della cadenza quasi ipnotica creata da Pound.

Le trasformazioni sono significative, sia nella traduzione di Rizzardi, più attenta alle armonie, sia in quella di de Rachewiltz, più concentrata sul piano dei contenuti. In entrambe, è inevitabile un allentamento della tensione formale rispetto al testo di partenza, lo stile tende a risultare standardizzato verso un registro medio e manca del delicato equilibrio di sfumature creato da Pound. L'innovazione dei *Cantos* consiste spesso nel modo in cui vi è ripulsmata la lingua letteraria che, anche adattata (per quanto possibile) alla lingua di destinazione, suscita spesso differenti effetti. Nel caso della sezione lirica del Canto 81, ad esempio, una delle variazioni di tono e ritmo più percepibili si ha con il «But» del v.166, che marca anche un cambio di argomento – inizia una sorta di replica in cui si elencano azioni o scelte che «[are] not vanity» (v.167).⁴⁴ Qui, Pound si allontana dalla precedente regolarità dei metri giambici sincopati e rivisita le cadenze precedenti con un'articolazione più libera, più discorsiva e colloquiale. Nelle versioni italiane di Rizzardi e de Rachewiltz questo spostamento non è altrettanto identificabile, poiché entram-

⁴³ HUGH KENNER, *Blood for the Ghosts*, in *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, a cura di EVA HESSE, London, Faber and Faber 1969, pp. 344-345; DONALD DAVIE, *Ezra Pound*, New York, Viking 1975, pp. 77-98.

⁴⁴ Bacigalupo, infatti, parla di “personal palinode, or answer to the previous imputation” in MASSIMO BACIGALUPO, *Ezra Pound, Italy, and the Cantos*, Clemson, Clemson University Press 2020, p. 199.

bi sembrano adottare lo stile meno formale come “norma” per l’intero frammento.

È quasi superfluo specificare che alcuni arcaismi del brano, compresi i pronomi di seconda persona singolare, sono impossibili da rendere in italiano. Tuttavia, i traduttori non sembrano cercare compensazioni o altre vie per poeticizzare il testo; anzi, si distaccano dagli arcaismi “biblici”, dalla *gravitas* del linguaggio quasi sacerdotale o oracolare di questa parte del Canto e scelgono la strada della rivivificazione, rendendolo più fruibile al lettore del proprio tempo. Un verso esemplare in questo senso è il 163, «Rathe to destroy, niggard in charity», che contiene ben due termini di uso poco comune resi con equivalenti più convenzionali: de Rachewiltz è orientata verso una resa più aderente all’originale, con «Sollecito a distruggere, avaro in carità», mentre l’opzione di Rizzardi, «Avido di distruggere, avaro di carità», ribadisce un intento di generare nuove e dense reiterazioni vocaliche e consonantiche intanto che ristrutturata il verso in una perfetta simmetria sintattico-grammaticale.

Certo, la strada della modernizzazione porta a varie semplificazioni, e apre la strada a una riflessione sull’opportunità di rinnovare ciò che già per i contemporanei di Pound era opaco o arcaico.⁴⁵ La semplificazione, tuttavia, è inevitabile anche in altre parti del testo, specie nei versi ripetuti completamente o in parte, che danno non poco filo da torcere ai traduttori. Si pensi all’apparentemente nitido «Pull down thy vanity», in realtà complesso da rendere in italiano, lingua che non dispone di termini adatti al contesto che producano il medesimo effetto del *phrasal verb*. Lo ‘strappare’ di Rizzardi, per quanto efficace e d’impatto, traduce ‘pull’, e manca così dell’indicazione di movimento verso il basso, del senso di umiliazione e abbattimento insito nel verbo originale. De Rachewiltz sceglie ‘deporre’, che coglie il moto di abbassamento ma introduce un’allusione alle armi, oltre ad una solennità sconosciuta all’espressione di partenza.

Altrettanto insidiosa è la traduzione di «What thou lovest well remains» (v.134) e sue successive variazioni (vv.136-137 ecc.), dove le difficoltà riguardano in primo luogo il piano sintattico. La costruzione del v.134 fa sì che «well» possa modificare simultaneamente entrambi i verbi, ‘love’ e ‘remain’, mentre i vv.136-137 non presentano la stessa ambiguità. Il disorientamento che il verso iniziale produce nel lettore, con l’effetto di progressivo disvelamento di senso e iniziale enigmaticità, non è presente, quindi, nelle versioni italiane. A questo si aggiunge la problematicità semantico-lessicale di trovare un traduttore adeguato per «well», che secondo l’*Oxford English Dictionary* è «[u]sed as an intensifier to strengthen the idea implied in the verb, or to denote that the action, etc., indicated by it attains a high point or degree». Il «veramente» di Rizzardi si conforma a questa definizione, pur implicando una normalizzazione del linguaggio e un abbassamento di registro. Del tutto diversa è l’interpretazione di de Rachewiltz: con «Ciò che sai amare rimane» mostra di non intendere «well» come rafforzativo, ma come valutativo, presumendo così che il testo parli di un “modo giusto” di amare e, per estensione, di ciò che “si sa” amare. Questa prospettiva muta sensibilmente il signifi-

⁴⁵ I traduttori di Pound sembrano accomunati da una tendenza ad andare incontro al lettore: Bacigalupo spiega di aver tradotto in italiano il “quasi-francese” di Pound e di aver apportato correzioni ad alcuni errori nelle citazioni dell’autore in *XXX Cantos*. MASSIMO BACIGALUPO, «And as for Text We Have Taken It...»: *Retranslating Ezra Pound’s Renaissance Cantos*, in «Lingue e Linguaggi», 14 (2015), pp. 121-135.

cato dell'intero brano, pervaso ora da un senso di responsabilità morale che si estende ben oltre l'imperativo «Pull down thy vanity».

I canti di Pound sono pensati per suscitare costante incertezza ed esitazione nella lettura: un'ambiguità simile a quella descritta per il v.134 si riscontra anche ai vv.140-141, «First came the seen, then thus the palpable | Elysium». In questo caso, l'enjambement costringe a riconoscere in ritardo la funzione del vocabolo «palpable», che il lettore di primo acchito associa automaticamente a «seen» e categorizza come sostantivo, poi solo in un secondo momento identifica come aggettivo di «Elysium». Anche in questo caso, i traduttori scelgono approcci differenti: è conservativo quello di Rizzardi, che riproduce un effetto analogo in italiano («Prima venne il visibile, quindi il palpabile | Eliso»), ed esplicativo o disambiguante quello di de Rachewiltz, che invece prende per mano il lettore e lo conduce verso un'immediata comprensione del testo («Prima venne la vista, poi diventò palpabile | Eliso»).

Entrambi i traduttori operano una scelta inattesa ai vv.156-157, «A swollen magpie in a fitful sun | Half black half white», che sono resi come «Una pica rigonfia in uno spasmo di sole, | Metà nero metà bianco» da Rizzardi e «Tronfia gazza nel sole delirante, | Mezzo nero mezzo bianco» da de Rachewiltz. È vero che l'immagine rientra in una coppia di similitudini mirate a descrivere la situazione dell'allocutore interno, ma i *modifiers* «black» e «white» mi paiono trovare referente più immediato nella pica o gazza menzionata al verso precedente piuttosto che nel «Thou» del v.155, richiedendo quindi in italiano traducendo di genere femminile. La traduzione, nel «lavorio microscopico delle opzioni delle specifiche strategie testuali, fa emergere, rivela, i parametri e i paradigmi che organizzano la sua realizzazione, soprattutto in forma di pregiudizi, preconcetti, compromessi»⁴⁶ – e qui si palesa che tanto Rizzardi quanto de Rachewiltz avvertono l'urgenza di esplicitare un allocutore di genere maschile, sebbene il testo originale non offra indicazioni in questo senso e la trasposizione in italiano non richieda di sciogliere l'indeterminatezza.

Eppure, è fondamentale mantenere viva tale indeterminatezza in italiano, perché il brano gioca proprio sulle ambiguità della situazione comunicativa. Massimo Bacigalupo coglie nel segno quando rileva che è difficile leggere i vv. 134-174 come rivolti ad un'entità collettiva quale l'esercito americano, ma il brano sembra contenere qualcosa di più specifico di «a general moral utterance, with no particular listener in mind».⁴⁷ In questo senso, Peter Nicholls avanza la stimolante ipotesi che il 'tu' poetico manchi di stabilità, sia cangiante, e «slips between the poet speaking to himself, to the reader, to the couturier Paquin, and, perhaps, to the US military», includendo persino una combinazione di alcuni di questi destinatari.⁴⁸ L'ipotesi di Nicholls, a mio parere, si presta ad ulteriori ampliamenti adottando un lieve spostamento di prospettiva.

I vv. 134-174 sono stati citati e commentati così spesso alla stregua di un testo indipendente da correre il rischio di dimenticare non solo che fanno

⁴⁶ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching*, in «Diacritics», 3|4 (2002), pp. 17-31, trad. it. di Sergia Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «aut aut», 329 (2006), p. 127.

⁴⁷ M. BACIGALUPO, *Ezra Pound*, cit., p. 199.

⁴⁸ PETER NICHOLLS, *Ezra Pound and the Rhetoric of Address*, in «Affirmations: of the modern», 3, 1 (2015), DOI: <http://doi.org/10.57009/am.48> (consultato il 30 settembre 2022).

parte del Canto 81 nel suo complesso, ma soprattutto che rientrano in una sezione specifica dell'opera, il cui inizio è demarcato dalla notazione a margine «Libretto». Per sua stessa natura, il libretto d'opera è dialogico e racchiude in sé un'alternanza di molteplici voci destinate ad essere musicate in scena da una polifonia di strumenti. Quindi, anche il locutore del canto potrebbe essere mutevole o corale: non ci sono certezze rispetto all'unicità del soggetto dell'enunciazione, e non si può escludere che le parole riprodotte nei versi appartengano a più persone – ad esempio, in parte potrebbero provenire dalla visione «of spirit or hypostasis» che si manifesta a partire dal v.117.

Vari punti del testo, in effetti, mi sembrano smentire la diffusa ipotesi che il frammento lirico del Canto 81 presenti costante sovrapposizione tra locutore e interlocutore: se questo fosse il caso, ad esempio, la coesione interna richiederebbe un possessivo di seconda persona ('thine') ai vv.138-139, «Whose world, or mine or theirs | or is of none?» Invece, il pronome di prima persona fa pensare ad un gioco di voci, ad un locutore altro che formula la domanda in replica al *chant* precedente, o quantomeno ad una istanza di «dialettizzazione o drammatizzazione» della soggettività tipica del Modernismo.⁴⁹ Dopotutto, l'intera seconda parte del Canto 81, dice Christian Stead, muove «back and forth between statement [...] and counterstatement»⁵⁰ e anche gli spostamenti di tono e registro incoraggiano a supporre che nei versi si alternino o s'intreccino almeno due diverse voci che colloquiano e si rispondono reciprocamente – basti pensare alla già menzionata replica o “difesa” in chiusa al canto, «But to have done instead of not doing | this is not vanity [...]».

Gli stessi vv.138-139 sono utili anche a svelare la posizione dei traduttori riguardo all'eventuale presenza di un sottotesto ideologico-politico nella seconda parte del Canto 81. Rizzardi pare leggere l'interrogativo in chiave di predominio ed esercizio di potere in «Il mondo a chi appartiene, a me, a loro, | o a nessuno?», mentre de Rachewiltz lo interpreta in senso filosofico, quasi a suggerire la coesistenza di più concezioni diverse o alternative della stessa realtà, in «Il mondo, quale? Il mio, il loro, | o di nessuno?» Curiosamente, gli orientamenti si invertono a fine canto, nella traduzione di un passo chiave del testo: «To have gathered from the air a live tradition | or from a fine old eye the unconquered flame | This is not vanity» (vv. 166-167).

Difficile mettere da parte gli ideali che Pound ha esaltato pubblicamente sino alla detenzione quando si incontra l'espressione 'fiamma invitta' (questa, forse, la formulazione più efficace). Sebbene la fiamma divenga uno specifico simbolo politico in Italia non prima del dicembre 1946,⁵¹ è immagine molto ricorrente nella retorica mussoliniana del Ventennio, che sovente sfrutta l'area semantica legata al fuoco e all'ardore per esprimere forza e bellicosità. È questo l'alone ideologico che sembra circondare la traduzione di de Rachewiltz, «Avere colto dall'aria una tradizione viva | o da un occhio fiero ed esperto l'indomita fiamma». Specie nella resa degli aggettivi si opera una forzatura del testo di partenza che risulta in una accentuazione di lessico e categorie concettuali legate a doppio filo al fascismo (es. «fiero», «indomita»).

⁴⁹ GIUSEPPE BERNARDELLI, *Il testo lirico: Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero 2002, p. 216.

⁵⁰ CHRISTIAN K. STEAD, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London, Macmillan 1986, p. 294.

⁵¹ La fiamma tricolore è usata per la prima volta nell'emblema del partito politico MSI, fondato proprio nel dicembre 1946.

Rizzardi, invece, opta per una direzione a dominante estetica, «Aver raccolto dal vento una tradizione viva | o da un bell'occhio antico la fiamma inviolata», dove ad essere privilegiata è nuovamente una complessa architettura fonica di allitterazioni, con «aver» che riecheggia con «vento» e «viva», suoni poi ripresi nel verso successivo non solo con impasti vocalici, ma anche con la coppia «viva» | «inviolata».

3 CONCLUSIONI

Secondo Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, «la lettura ad alta voce dei poeti può portare alla costruzione di una nuova “ermeneutica dell'ascolto”» utile anche ad orientare l'elaborazione di pratiche traduttive e valutarle:⁵² si tratta di un'opinione particolarmente convincente quando ad essere declamato dal proprio autore è un testo caratterizzato da evidenti tratti orali. La voce di Pound che legge i vv.134-174 del Canto 81 fu registrata a Spoleto nell'estate del 1967, qualche mese prima dell'intervista con Pasolini, ed ha oggi ampia diffusione grazie ai media digitali.⁵³

L'ascolto del brano pone in primo piano i legami già suggeriti tra i versi di Pound e forme liriche bibliche quali il salmo o la litania. Se la voce fosse uno strumento, quella di Pound sarebbe un flauto che suona una sola nota prolungata: il suo ritmo è cadenzato, cantilenante, liturgico e sacrifica qualsiasi partecipazione emotiva. Per rispettare un medesimo pattern sonoro, l'autore distende la pronuncia delle parole o ne piega la metrica; chiude ogni verso con una appoggiatura della voce sugli ultimi elementi vocalici, così che questi assumono maggiore rilievo e si ha la sensazione che il testo rimanga sempre in sospeso, in attesa di risposta. Pare quasi che Pound mastichi la sacrale materialità delle parole e delle sillabe neutralizzando il piano dei contenuti in favore delle ricorrenze ritmiche, in un mormorio costante, continuo, uniforme e unisono che, in una sorta di rituale, riporta il linguaggio alla sua primitività di suono.

Dice Rosaria Lo Russo, «La trasmissione vocale della poesia è [...] una forma di traduzione, e anche la traduzione scritta della poesia intrattiene rapporti fondamentali con il rovello della *pronuntiagione*, più o meno silenziosa, del traduttore»,⁵⁴ lo stesso rovello che doveva conoscere bene Rizzardi nel tradurre i *Cantos*. La lettura comparata delle due traduzioni italiane rende evidente, infatti, l'attenzione che egli presta alle ripetizioni e a tutti quei procedimenti stilistici considerati tipici della poesia orale. Il traduttore si mostra pienamente consapevole che, una volta arricchito di nuove sonorità, cadenze ritmiche, o persino di cantabilità, il testo di arrivo crea – per usare le parole di

⁵² LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Introduzione*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. xxii.

⁵³ Pound registrò il Canto 81 per l'LP *Ezra Pound Reading His Cantos*, realizzato a Spoleto durante il Festival dei due mondi nell'estate 1967. Le registrazioni circolano online, ed è possibile ascoltare il frammento lirico del Canto 81, ad esempio, all'url <https://youtu.be/uowc28wK7So> (consultato il 30 settembre 2022).

⁵⁴ ROSARIA LO RUSSO, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. 81.

Valéry – «le besoin d'être encore entendue»,⁵⁵ il desiderio di essere riascoltato e ripetuto.

Il linguaggio della traduzione di Rizzardi acquista in ripetibilità proprio allontanandosi dalla solennità. Una volta abbandonate alcune delle qualità formali ed estetiche della lingua letteraria, il frammento lirico del Canto 81 risulta parzialmente svuotato anche sul piano dei significati; come avviene nella registrazione di Pound che legge la propria opera, il contenuto è neutralizzato, ma tramite un procedimento opposto, vale a dire l'accentuazione del livello di comunicazione empatica. Infatti, nel testo italiano la fitta trama sonora valorizza l'intensità emotiva, mentre le scelte lessicali sgretolano la biblica monumentalità del modernismo conservatore poundiano. E di conservatore nella traduzione di Rizzardi rimane ben poco, perché, come si è visto, sono smussate anche quelle parti dell'originale che potrebbero tradire cenni ad un'ideologia reazionaria. In altre parole, siamo di fronte ad una scrittura traduttiva che ha un progetto sul testo di partenza e usa i processi trasformativi come pratiche di resistenza.

La complessità del Canto 81 pare suscitare tensioni discordanti in de Rachewiltz, che spesso opta per la chiarezza esplicativa, a volte scioglie i grovigli stilistici per rendere apprezzabile e comprensibile il testo, ma tutto sommato cerca dal lettore un rapporto intellettuale con l'opera, che resta pervasa di sacralità. Al contrario, la traduzione di Rizzardi stimola partecipazione emotiva, trasfigura creativamente il frammento, che assume una naturalezza sconosciuta all'originale e si alleggerisce del peso di ingombranti riferimenti culturali. Non sorprende, quindi, che eserciti tuttora una notevole attrattiva sui programmi televisivi italiani e le relative performance di lettura ad alta voce, soprattutto se è presa in carico ingenuamente: Rizzardi attua senza dubbio una procedura di rinnovamento che apre il Canto a una maggiore condivisione già sulla pagina scritta, ancor prima di essere letto ad alta voce. E forse creare tale accessibilità non è una scelta poetica ideologicamente innocente da parte di chi, come diceva Pound, si pone «in opposizione ai suoi concetti FONDAMENTALI».⁵⁶

⁵⁵ PAUL VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, in ID., *Oeuvres*, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard 1957, vol. I, p. 1325.

⁵⁶ PIERO SANAVIO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi 2005, p. 115.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER, MICHAEL, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press 1981.
- ANDERSON, DAVID, *Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 10, 2 (1981), pp. 331-345.
- ANNOVI, GIAN MARIA, *In the Theater of my Mind: Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work*, New York, Columbia University 2011.
- BACIGALUPO, MASSIMO, «*And as for Text We Have Taken It...*»: *Retranslating Ezra Pound's Renaissance Cantos*, in «Lingue e Linguaggi», 14 (2015), pp. 121-135.
- ID., *Ezra Pound, Italy, and the Cantos*, Clemson, Clemson University Press 2020.
- BERNARDELLI, GIUSEPPE, *Il testo lirico: Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero 2002.
- BUSH, RONALD, *Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound's Pisan Cantos*, in «SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature», 18 (2006), pp. 87-111.
- CANTRELL, CAROL H., *Quotidian to Divine: Some Notes on Canto 81*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 12, 1 (1983), pp. 11-20.
- CARDILLI, LORENZO e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Introduzione*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di IID., Torino, Accademia University Press 2020, pp. vii-xxxvi.
- CONTINO, VITTORUGO, *Spots & Dots. Ezra Pound In Italy. From the Pisan Cantos*, Venezia, Rizzoli 1970.
- D'EPIRO, PETER, *Whose Vanity Must Be Pulled Down?*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 13, 2 (1984), pp. 247-252.
- DAVIE, DONALD, *Ezra Pound*, New York, Viking 1975.
- EASTMAN, BARBARA, *Ezra Pound's Cantos: The Story of the Text, 1948-1975*, Orono (ME), National Poetry Foundation 1979.
- ERKKILA, BETSY, *Ezra Pound: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press 2011.
- FELDMAN, MATTHEW, *Ezra Pound's Fascist Propaganda 1935-45*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013.
- FORTINI, FRANCO, *La poesia ad alta voce*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori 2003, pp. 1562-1578.
- KENNER, HUGH, *Blood for the Ghosts*, in *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, a cura di EVA HESSE, London, Faber and Faber 1969, pp. 329-348.
- LO RUSSO, ROSARIA, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, pp. 71-90.
- MATARAZZO, GIUSEPPE, *Letizia Battaglia: «Devo tutto a Ezra Pound»*, «Avvenire», 30 marzo 2019, url <https://www.avvenire.it/agora/pagine/letizia-battaglia-devo-tutto-a-pound>.
- MATTHIESSEN, F-O. (a cura di), *The Oxford Book of American Verse*, Oxford e New York, Oxford University Press 1950.

- MCGANN, JEROME J., *The Cantos of Ezra Pound: the Truth in Contradiction*, in «Critical Inquiry», 15, 1 (1988), pp. 1-25.
- MISTRORIGO, ALESSANDRO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, pp. 91-106.
- MONTALE, EUGENIO, *Quaderno di Traduzioni*, Milano, Mondadori 2021, EPub.
- NICHOLLS, PETER, *Ezra Pound and the Rhetoric of Address*, in «Affirmations: of the Modern», 3, 1 (2015), DOI: <http://doi.org/10.57009/am.48>.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi 1979.
- ID., *Dai Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove» 1961: Una polemica su politica e poesia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Milano, Mondadori 1999, pp. 969-975.
- PETRILLO, LEONARDO, *Pasolini/Pound. Odi et amo*, Cosenza, La Mongolfiera 2022.
- POUND, EZRA, *Lustra of Ezra Pound*, London, Elkin Matthews 1916.
- ID., *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1953.
- ID., *Le poesie scelte*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Mondadori 1961.
- ID., *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1962.
- ID., *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber and Faber 1975.
- ID., *Canti Pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Garzanti 1980.
- ID., *Ezra and Dorothy Pound: Letters in Captivity 1945-1946*, a cura di OMAR POUND e ROBERT SPOO, Oxford, Oxford University Press 1999.
- ID., *The Pisan Cantos*, a cura di RICHARD SIEBURTH, New York, New Directions 2003.
- ID., *I Cantos*, trad. e cura di MARY DE RACHEWILTZ, Milano, Mondadori 2013.
- RIVALI, ALESSANDRO, *Ho cercato di scrivere Paradiso. Ezra Pound nelle parole della figlia: Conversazioni con Mary de Rachewiltz*, Milano, Mondadori 2018, EPub.
- RONDISVALLE, VANNI (regista). *Un'ora con Ezra Pound*, in *Incontri di Gastone Favero*, RAI, trasmesso il 19 giugno 1968, url <https://archive.org/details/pasolini-incontra-ezra-pound>.
- ID., *Pasolini ed Ezra Pound*, in «Siculorum Gymnasium», 56, 1 (2003), pp. 139-146.
- SANAVIO, PIERO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi 2005.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching*, in «Diacritics», 3|4 (2002), pp. 17-31, trad. it. di Sergia Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «aut aut», 329 (2006), pp. 109-137.
- STEAD, CHRISTIAN K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London, Macmillan 1986.
- VALÉRY, PAUL, *Poésie et pensée abstraite*, in ID., *Oeuvres*, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard 1957, vol. 1, pp. 1314-1339.



PAROLE CHIAVE

Ezra Pound; *Cantos*; Pier Paolo Pasolini; translation



NOTIZIE DELL'AUTORE

ILARIA NATALI è professoressa associata di Letteratura inglese presso l'Università di Firenze. Si occupa di analisi dei manoscritti moderni, intertestualità, relazioni tra letteratura e storia delle idee, traduzione interlinguistica e intersemiotica, con particolare attenzione alle opere del Modernismo e dell'Illuminismo. Ha presentato i risultati delle proprie ricerche in cinque monografie, circa quaranta articoli e trenta convegni internazionali. È condirettrice della rivista *LEA*.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ILARIA NATALI, *Per un patto con Ezra Pound. Il Canto 81 fra traduzione interlinguistica e dialogo intermediale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.