

ODI E AMORI FUTURISTI DI EZRA POUND

Il futurismo è stato il primo — e bisogna anche dire, l'unico — movimento artistico letterario italiano del Novecento, che abbia suscitato un certo interessamento critico in Ezra Pound. La posizione del poeta nei riguardi del futurismo italiano si chiarisce per la prima volta in forma esplicita nel giugno 1914, in occasione della nascita del movimento vorticista; già prima di allora, tuttavia, Pound era al corrente delle attività dei nostri futuristi, e aveva avuto modo di incontrare personalmente a Londra Marinetti¹.

Il 20 giugno 1914, nel primo numero di « Blast », la rivista del « Great English Vortex » fondata e diretta da Wyndham Lewis, veniva pubblicato il manifesto del gruppo vorticista (firmato da Lewis, Pound, Aubuthnot, L. Atkinson, H. Gaudier-Brzeska, J.S. Dismorr, C.J. Hamilton, W. Roberts, H. Saunders, E. Wadsworth), e in questo ambito venivano formulati alcuni giudizi decisamente negativi sulla teoria e sulla pratica artistica del futurismo italiano. Il manifesto vorticista esaltava le caratteristiche di un'arte diretta a esternare le forze irrazionali e istintuali presenti nell'in-

1. Un accenno ironico ai futuristi si trova in *Patria mia* la cui prima pubblicazione risale al 1912: « Quanto a Venezia — scriveva Pound — quando Marinetti e i suoi amici saranno riusciti a distruggere quell'antica città, noi ricostruiremo Venezia sulle pianure fangose del Jersey e l'usere-mo come sala da tè ». (*Patria mia*, Centro Internazionale del Libro, 1958, traduzione di Margherita Guidacci, p. 45).

Pound si riferisce probabilmente al manifesto di Marinetti contro « Venezia passatista », del 26 aprile 1910. Richard Aldington ha descritto l'episodio di una visita di Marinetti a Yeats nel 1914, durante la quale Pound fungeva da interprete. In quell'occasione ci fu anche una declamazione di versi futuristi da parte di Marinetti, prematuramente interrotta perché la voce roboante dell'italiano disturbava i vicini di casa (cfr. CHARLES NORMAN, *Ezra Pound*, Londra, 1960 p. 65).

conscio umano² e, allo stesso tempo, proclamava la necessità per l'artista di vivere nel presente, al di fuori tanto del mito del passato che di quello del futuro. Era soprattutto qui che l'antifuturismo si manifestava più marcato:

Beyond Action and Reaction we would establish ourselves... We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause... We are Primitive Mercenaries in the Modern World... Our Cause is NO-MAN'S... The artist of the modern movement is a savage (in no sense an «advanced», perfected, democratic, Futurist individual of Mr. Marinetti's limited imagination): this enormous, jangling, journalistic, fairy desert of modern life serves him as Nature did more technically primitive man³.

Il manifesto conteneva anche alcune puntate di tono nazionalistico, che fornivano altre occasioni di polemica con il futurismo⁴, ma implicavano pure una certa affinità fra vorticismismo e futurismo, date le forti componenti nazionalistiche possedute da quest'ultimo.

Il manifesto vorticista, come si è detto, aveva Pound fra i suoi firmatari; non è tuttavia da credere che Pound ne condividesse alla lettera il contenuto⁵. La nota poundiana

2. WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY — their stupidity, animalism and dreams... Education (art education and general education) tends to destroy the creative instinct. Therefore it is in times when education has been non-existent that art chiefly flourished». (*Long Live the Vortex!*, «BLAST», I, 20 giugno 1914, p. 7).

3. *Manifesto II*, *ibid.*, pp. 30-33.

4. «Tragic Humour is the birthright of the North.. Any great Northern Art will partake of this insidious and volcanic chaos... The Modern World is due almost entirely to Anglo-Saxon genius its appearance and its spirit». (*Ibid.*, pp. 38-39).

5. WERNER HAFTMANN (*Enciclopedia della pittura moderna*, volume I, Milano, 1960, p. 206) ritiene che «non andrebbe forse errato chi facesse risalire quest'idea di una vita forte, primitiva, inconscia come sorgente prima dell'arte all'intervento di Ezra Pound». Wyndham Lewis ha tuttavia rivendicato la piena paternità del manifesto e delle idee che vi erano contenute (cfr. *Blasting and Bombardiering*, Londra, 1967, p. 37). Secondo Stanley K. Coffman (*Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*, University of Oklahoma Press, 1951, p. 39), il tono nazionalistico del manifesto era stato voluto da Lewis, Pound e Gaudier-Brzeska.

Vortex Pound, pubblicata nello stesso numero di «Blast», mostra infatti che le tesi personali del poeta divergevano su un punto fondamentale — quello del rapporto con il passato — dalle affermazioni contenute nel manifesto comune del gruppo. Tali differenze, peraltro, non incidevano sull'antifuturismo:

All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. ALL MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE.

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... Futurism is the disgorging spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL... Impressionism, Futurism, which is only an accelerated sort of impressionism, DENY the vortex. They are the CORPSES of VORTICES. POPULAR BELIEFS, movements, etc., are the CORPSES OF VORTICES. Marinetti is a corpse⁶.

Sia le affermazioni individuali di Pound, che quelle contenute nel manifesto del gruppo vorticista (tenendo conto fra l'altro che tale manifesto era stato redatto da Lewis), vanno poste in relazione con la pratica artistica che corrispondeva ad esse.

Lewis — e con lui la quasi totalità dei firmatari del manifesto — era impegnato nelle arti figurative, e proveniva da una serie di esperienze per più versi affini a quelle condotte dai futuristi⁷; va anzi precisato che, fino a poco tempo

Anche a prescindere dalle asserzioni di Lewis, l'osservazione non pare molto convincente, dato il cosmopolitismo culturale di Pound, e tenuto conto della nazionalità francese di Gaudier. Il fatto che sia stato Lewis l'unico autore del manifesto sembra del resto confermato da un confronto con la nota *Our Vortex*, firmata da Lewis e pubblicata sullo stesso numero di «Blast» (p. 147).

6. «Blast» *art. cit.*, pp. 153-154.

7. Si veda in proposito WERNER HAFTMANN, *op. cit.*, pp. 205-206. Haftmann definisce gli stessi quadri vorticisti «astrazioni geometriche con una predilezione per le tensioni dinamiche contrastanti, di importazione futurista, anche se sono molto più lontani dall'oggetto che aveva costituito il

prima della costituzione del movimento vorticista, Lewis e i suoi amici si dichiaravano ufficialmente legati al futurismo⁸. A conti fatti, pertanto, l'antifuturismo di Lewis e degli altri pittori vorticisti, oltre a riguardare un campo d'azione diverso da quello poundiano, si presentava ampiamente motivato dal desiderio di scongiurare eventuali equivoci sulla propria ipotizzabile dipendenza dal gruppo di Marinetti.

Tutto ciò è d'altra parte confermato dagli eventi a carattere più o meno aneddótico che provocarono la rottura fra il gruppo capitanato da Lewis e i futuristi italiani. Tali episodi riflettono infatti, da un lato, la tendenza di Marinetti a scovare propri discepoli un po' dappertutto e, dall'altro lato, la reticenza degli inglesi a lasciarsi considerare semplici epigoni dell'avanguardia italiana⁹.

punto di partenza, e nel complesso di un geometrismo duro e rigoroso». (*ibid.*, p. 209). Contrario ad ammettere affinità fra vorticismismo e futurismo è invece John Rothenstein (*Modern English Painters*, Londra, 1956, pp. 23-24). In senso analogo si è espresso Stanley Coffman (*op. cit.*, p. 60). Maurizio Calvesi preferisce limitarsi a dire che i rapporti futurismo-vorticismismo « sono da studiare » (*Le due avanguardie*, Milano, 1966, u. 127). Un utile confronto fra i due movimenti è svolto da Anna Maria Sala, in « Some Notes on Vorticism and Futurism » (in *Agenda - Wyndham Lewis, Poets' and Painters' Press*, 1969, pp. 156-162). W. K. Rose (« Pound and Lewis », *ibid.*, p. 127) ritiene « folia » ogni tentativo di ridurre il vorticismismo a « un'estetica coerente »; osservazione che, se esatta, non risolverebbe il problema, ma lo eliminerebbe del tutto.

8. In un'esposizione tenutasi a Brighton fra il 16 novembre 1913 e il 14 gennaio 1914, Lewis e altri futuri vorticisti ancora si definivano futuristi (cfr. W. HAFTMANN, *op. cit.*, p. 206). Significative è anche il fatto che il 1 aprile 1914, in una lettera a Joyce, Pound scrivesse: « Lewis sta mettendo su una nuova rivista trimestrale futurista, cubista, imagista » (*Pound/Joyce*, a cura di FORREST READ, Milano, 1969, p. 41).

9. In *Blasing and Bombardiering*, *cit.*, pp. 34-35, Lewis riferisce una propria discussione degenerata in lite con Marinetti, durante la quale l'italiano avrebbe cercato di convincerlo invano a dichiararsi futurista (« Voi "Wops", avrebbe fra l'altro obiettato Lewis, insetite troppo con le macchine... Parlate sempre di cinghie di trasmissione ed esplodete continuamente con la vostra combustione interna. In Inghilterra abbiamo avuto macchine fin da quando Berta filava ed essere non sono certo una novità per noi »). L'episodio che presumibilmente ebbe la maggiore influenza sul deterioramento dei rapporti fra inglesi e italiani, fu la redazione di un manifesto futurista da parte di Marinetti e C. R. W. Nevinson, pubblicato sull'« Observer » del 7 giugno 1914. Il manifesto si proponeva di « appoggiare, difendere e glorificare

Piuttosto diverso è il caso di Pound, la cui evoluzione poetica si era svolta fino al 1914 lungo linee che mancavano totalmente di punti di contatto con l'estetica futurista: chi ha avuto modo di leggere le prime poesie poundiane, sa che fra i termini meno adatti a definirle si trova certamente l'aggettivo « futurista »¹⁰. Nonostante ciò, e soprattutto nonostante il fatto che se Pound avesse tralasciato di dichiararsi estraneo al futurismo, molto difficilmente qualcuno lo avrebbe potuto definire futurista, nel 1914 il poeta faceva propria la bandiera dell'antifuturismo precipitosamente issata da Lewis.

Le ragioni di ciò sono probabilmente diverse. Alcune trascendono il piano strettamente estetico: ad esempio, il sincero antibellicismo di Pound — condiviso con maggiore o minore enfasi dalla maggior parte degli altri esponenti del vorticismo — doveva portarlo naturalmente a rifiutare ogni concezione della creatività artistica nella quale ci fosse spazio per il mito dell'azione violenta e della guerra », « sola igiene del mondo »; un rifiuto tanto più motivato, se si pensa a quale conflitto si stava maturando in Europa agli inizi dell'estate 1914¹¹.

Ci sono poi altri motivi che forse hanno avuto un influsso più diretto sull'antifuturismo di Pound: per quanto ancora « tradizionalista » nelle proprie composizioni, il poeta era pur sempre impegnato in un'azione di rinnovamento radicale della poesia; era quindi inevitabile che un uomo nella

il genio dei grandi pittori futuristi o pionieri e avanguardie dell'Arte inglese vitale — Atkinson, Bomberg, Epstein, Etchells, Hamilton, Nevinson, Roberts, Wadsworth, Wyndham Lewis ». Il giorno successivo i pittori nominati nel manifesto (escluso ovviamente Nevinson, che aveva contribuito alla sua stesura) inviavano una lettera all'« Observer », nella quale smentivano ogni loro affiliazione al futurismo. Ad essi si associavano Pound, Gaudier-Brzeska e Aldington (cfr. J. ROTHENSTEIN, *op. cit.*, p. 131).

10. Cfr in proposito RUGGERO BIANCHI, *La poetica dell'imagismo*, Milano, 1965, capitoli I e V).

11. « This war is possibly a conflict between two forces almost equally detestable. Atavism and the loathsome spirit of mediocrity cloaked in graft... One wonders if the war is only a stop gap. Only a symptom of the real disease ». (Lettera a Harriet Monroe, 9 novembre 1914, *Selected Letters 1907-1941 of Ezra Pound*, New Directions, 1971, pp. 46-47).

sua posizione concentrasse la propria ostilità contro un movimento pericolosamente « concorrenziale », quale il futurismo; un movimento che ai suoi occhi costituiva una sorta di quinta colonna dell'estetica tardo ottocentesca. Questa era peraltro anche l'opinione di Lewis e di altri vorticisti; senonché, come si è già accennato, la posizione di Pound si manteneva poi abbastanza autonoma circa la definizione positiva della vera arte d'avanguardia.

Occorre infine tener conto di un ulteriore elemento, particolarmente importante: usando i termini « vorticism » e « futurismo », Pound non si fermava al loro significato letterale, ma tendeva a farne dei sinonimi di ciò che in assoluto e a proprio insindacabile giudizio apparteneva all'arte d'avanguardia autentica, e di ciò che ne restava al di fuori¹². E' infatti sintomatico che nel 1915, volendo descrivere le linee d'evoluzione dell'avanguardia, Pound si esprimesse in questi termini:

We are all futurist at the extent of believing with Guillaume Apollinaire (sic) that « On ne peut pas porter partout avec soi le cadavre de son père ». But « futurism », when it gets into art, is, for the most part, a descendant of impressionism. It is a sort of accelerated impressionism... The logical end of impressionistic art is cinematograph. The state of mind of the impressionist tends to become cinematograph. Or, to put it in another way, the cinematograph does away with the need of a lot of impressionist art... In the eighties there were symbolist opposed to impressionists, now you have vorticism, which is, roughly speaking, expressionism, neo-cubism, and imagism gathered together in one camp and Futurism in the other...

I have no doubt that Italy needed Mr. Marinetti, but he did not set on the egg that hatched me, and as I am wholly opposed to his aesthetic principles, I see no reason why I, and various men who agree with me should be expected to call

12. « The general theory of the new art is, I think, made fairly clear in my article « Vorticism » appearing in the September no: *Fortnightly Review*. (*Selected Letters, cit.*, lettera a Harriet Monroe, 9 novembre 1914).

ourselves futurists. We do not desire to avade comparison with the past¹³.

Va anche osservato come Pound estendesse l'accusa di « futurismo » ad alcune degenerazioni dell'imagismo:

Imagism... had its first breath of air in this pages. At present its chief defects are sloppiness, lack of cohesion, lack of organic centre in individual poems, rhetoric, a conventional form of language to be found also in classical text-books, and in some cases a tendency more than slight towards the futurist's cinematographic fluidity¹⁴.

In una lettera a Harriet Monroe, del 21 aprile 1916, il poeta riprendeva la contrapposizione fra imagismo e futurismo:

The first [imagist] anthology was designed to get printed and published the work of a few poets whose aim was to write a few excellent poems, perhaps not enough for even the slenderest volume, rather than the usual magazine thousand of E-B, the futurist diarrhoea, rhetorical slush, etc.¹⁵.

Naturalmente, anche al di fuori della cultura anglosassone, la « malattia » futurista prosperava, ed era giunta a stadi particolarmente acuti in Italia. Scrivendo a Joyce il 6 settembre 1915, Pound invitava l'amico a leggere le opere che lui stesso scriveva, piuttosto che perdere tempo leggendo « Papini e i giovani italiani, i quali sembrano tutti impacciati dall'infezione futurista, vale a dire montaggio cinematografico e diarrea negli scritti »¹⁶.

Nel campo della poesia americana, un caso piuttosto esemplare di « futurista involontario » era, secondo Pound, Vachel Lindsay:

13. « Vorticism », ripubblicato in *Gaudier-Brzeska* (1916), *New Directions*, 1970, pp. 82-90.

14. « *Status Rerum the Second* », *Poetry*, aprile 1916, pp. 39-40.

15. *Selected Letters*, cit., p. 78.

16. *Pound/Joyce*, cit., p. 60.

Not Lindsay; he's all right, but we are not in the same movement or anything like it... I don't say he copies Menetti (sic); but he is with him, and his work is futurist¹⁷.

Lindsay's top ambition is obviously Kipling, which is all well and good so far as it goes. Effervescence, futurism, it's very « horrid » of me not to be enthusiastic about it, as I am for even the botches of some of the more constipated authors¹⁸.

E' interessante notare come nel 1920, in quel breviario d'estetica poundiana in versi che è « Hugh Selwyn Mauberley », la terminologia usata in precedenza dal poeta per definire la natura del futurismo, venga riferita a un'arte prostituitasi al « mercato »:

The age demanded an image
Of its *accelerated* grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace;
The « age demanded » chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A *prose kinema*, not assuredly, alabaster
Or the « sculpture » of rhyme¹⁹.

Queste premesse possono far supporre che Pound abbia chiuso i conti con il futurismo prima del 1920; in realtà, i rapporti fra il poeta e il gruppo di Marinetti hanno avuto uno sviluppo successivo, poco prevedibile dalle battute iniziali.

Stabilitosi in Italia nel 1924, dopo aver avuto modo di osservare da vicino la nostra cultura, negli anni trenta il poeta esprimeva una serie di giudizi piuttosto favorevoli sul futurismo, che si concludevano con l'inclusione di Marinetti fra gli « eroi » dei « Cantos ».

In un articolo pubblicato sulla rivista genovese « L'Indice », nel febbraio 1931 Pound così commentava la Biennale di Venezia: « La sola cosa che non ci fosse per far pian-

17. *Selected Letters, cit.*, lettera a Harriet Monroe, marzo 1915, p. 55.

18. *Ibid.*, lettera a Harriet Monroe, 10 aprile 1915, p. 57.

19. *Personae — The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New Directions, 1970, p. 89.

gere di malinconia la mia compagna più sensitiva di me, era la sala futurista »²⁰. Sempre sull'«Indice», due mesi dopo il poeta tornava a parlare di futurismo:

Ogni giorno che resto in Italia vengo più vicino alla posizione di Marinetti. In Inghilterra resisteva al futurismo. Per l'America futurismo non ha scopo.

Mah!! per l'Italia²¹.

Si noti che l'approvazione di Pound ha un valore soltanto relativistico: ciò che fa Marinetti è giusto, ma soltanto se riferito all'Italia. Un giudizio simile il poeta l'aveva del resto già espresso nel 1915, asserendo che l'Italia « aveva bisogno di Marinetti »; a ben vedere, quindi, nel 1931 Pound aveva cambiato solo in parte il proprio parere: si rifiutava di lodare l'attività dei futuristi in senso assoluto, ma evitava anche di condannarla, e ne riconosceva volentieri l'utilità culturale riguardo all'Italia.

Naturalmente, l'aspetto forse più interessante di tutta la questione, non è il giudizio di Pound sul futurismo, ma la sua presumibile opinione nel 1931, e più ancora nel 1915, circa la restante cultura italiana.

Nell'estate 1932 Pound si incontrò a Roma con Marinetti, il quale gli fece dono di diverse opere letterarie futuriste; l'episodio dette l'avvio a una lunga amicizia fra i due, durata fino alla morte di Marinetti²². Nonostante i contatti diretti, e un sincero sentimento di stima reciproca, non vi sono tuttavia elementi per asserire che Pound avesse abbandonato tutte le proprie riserve sul futurismo, ma vi sono

20. « Venezia bella », *L'Indice*, 25 febbraio 1931, p. 4.

21. « Futurismo », *L'Indice*, 10 aprile 1931, p. 7.

22. « Had amiable jaw with Marinetti in Roma and have come back loaded with futurist and fascist licherchoor: most of the futurist stuff dated 1924 ». (Lettera del 1932 a Louis Zukowsky, riportata in CHARLES NORMAN, *op cit.*, pp. 309-310). Una lettera amichevole di Marinetti a Pound venne pubblicata sul periodico di Rapallo « Il Mare », il 18 marzo 1933. Il resoconto di una visita di Pound ai Marinetti, nel dicembre 1938, si trova in MARY DE RACHEWILTZ, *Discretions*, Boston, 1971, p. 113.

piuttosto prove per credere il contrario²³.

Nel 1935, peraltro, nel *Jefferson and/or Mussolini*, troviamo nuove lodi a Marinetti, unico scrittore italiano (oltre a D'Annunzio) di cui Pound tesseva gli elogi nel volume (è il caso forse di aggiungere che Marinetti e D'Annunzio erano anche gli unici scrittori nominati):

Any smart schoolboy can make fun of some detail or other in Marinetti's campaigns, but the same clever sneer-sprouter would find it much more difficult to match the mass record of Marinetti's life, even if you limit to his campaigning for public education in aesthetics and omit the political gestures, which any good writer must envy²⁴.

Anche durante gli anni della guerra, Pound continuava a pensare di tanto in tanto al futurismo; il 6 luglio 1942, in uno dei suoi discorsi radiofonici diretti agli Stati Uniti, il poeta trovava lo spunto per accennare alle stanze futuriste nella Biennale veneziana del 1938:

The futurist rooms are always an affirmation of propoganda that could get along by itself without any painting whatever. I mean the main line of futurism propaganda is an idea, the painting an adjunct. An adjunct that proves the idea has other dimensions that are merely ideologic. It is a good idea, it is not a whole idea. But it needs plastic expression. It has imperfect plastic expression which is a dawn of its force, but it does not arise from a plastic need²⁵.

Alla fine del 1944, Pound ultimava i Canti LXXII e LXXIII, nei quali Marinetti veniva ampiamente elogiato. I due Canti, pubblicati forse all'epoca in qualche giornale secondario della R.S.I. (il fatto non è sicuro; nella sua accura-

23. «The Marignan seems finally to dispose of Marinetti's illusion that he had invented something». (*Selected Letters, cit.*, lettera alla principessa de Polignac, marzo 1934, p. 254).

24. *Jefferson and/or Mussolini*, Liveright, 1970, p. 107.

25. «Broadcasts in Federal Communications Commission Transcripts of Short Wave Broadcasts», 1941-1943, discorso del 6 luglio 1942, pp. 4-5.

tissima bibliografia poundiana, Donald Gallup non fornisce informazioni in proposito, non essendo riuscito a rintracciarli), sono tuttora inediti; alcune notizie sul loro contenuto sono tuttavia trapelate²⁶.

Un altro accenno a Marinetti si trova nel Canto XCII, pubblicato nella sezione « Rock-Drill » (Canti LXXXV-XCV), nel 1955; è l'ultima testimonianza di Pound in favore dell'amico italiano:

And ministri went to the fighting line
as did old Marinetti
« Hans Sachs »
sd / Schnitz Brandt
« war ein Schuh-
macher und poect dazu²⁷.

In conclusione, mi pare si possa senz'altro affermare che Pound non identificò mai i propri obiettivi con quelli del futurismo.

Ovviamente, tenendo conto del fatto che in campo artistico — e soprattutto nell'ambito delle avanguardie novecentesche — le intenzioni teoriche raramente coincidono con i fatti, le opinioni di Pound non bastano da sole a escludere un suo eventuale debito nei confronti del futurismo. La maniera più utile di appurare se ci siano state influenze futuriste su Pound, o anche influenze poundiane sui futuristi, sarebbe quella di stabilire confronti fra i testi. A questo livello, peraltro, ritengo che si trovino solide conferme dell'estraneità di Pound al futurismo. L'unica opera poundiana per la quale si potrebbe parlare di eventuali influenze futuriste sono i « Cantos »; ma bisognerebbe poi aggiungere che tali influenze avrebbero avuto l'unico effetto di far avanzare Pound nella direzione da lui scelta, cioè quella delle avanguardie anglosassoni: ci si troverebbe quindi a presupporre

26. Cfr. MARY DE RACHEWILTZ, *Discretions, cit.*, p. 197, e NOEL STOCK, *The Life of Ezra Pound*, London, p. 404.

27. *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions, 1970, p. 621.

un'improbabile mediazione futurista (superflua, soprattutto) in rapporti di affinità spiegabili con infinite altre ragioni più plausibili (basta soltanto ricordare i contatti personali fra Pound, Eliot, Joyce, Cummings, Lewis, etc).

Inversamente, occorre ricordare che le tecniche letterarie futuriste erano già state elaborate nella loro formulazione definitiva prima che Pound potesse condizionarle in qualche misura.

Resta da dire qualche parola sull'amicizia Pound-Marinetti.

Non vi è dubbio che si trattasse di un'amicizia sincera, per quanto priva di conseguenze letterarie. Probabilmente, essa fu favorita dalla particolare costituzione psicologica di Pound, e soprattutto dalla sua tendenza a oscillare fra l'impulso ad accanirsi contro chi non condivideva le sue idee, l'impulso opposto a fraternizzare con coloro che, a suo giudizio, perseguivano obiettivi in qualche misura non dissimili dai suoi (è superfluo sottolineare quanto questo atteggiamento mentale del poeta, che lo sospingeva verso eccessi alternati di intolleranza e di ingenuità, gli abbia nociuto sul piano politico). Vi sono comunque elementi per asserire che forse Pound non aveva tutti i torti nel riconoscere alcune affinità fra se stesso e Marinetti: si pensi ad esempio al modo in cui tutti e due connettevano le questioni letterarie e artistiche in genere a quelle politiche, o anche alla comune fiducia nel fascismo, visto come strumento che avrebbe dovuto favorire la nascita di una nuova cultura. D'altra parte, non è neanche da escludere l'esistenza di una certa solidarietà fra i due scrittori, per quanto riguardava i loro rapporti concreti con il regime: ciascuno alla propria maniera, Pound e Marinetti si sforzarono di collaborare attivamente con la classe dirigente mussoliniana, ma nessuno li prese mai veramente sul serio.

Al di là di tutte queste considerazioni, possiamo riconoscere che tanto Pound quanto Marinetti hanno incarnato in maniera emblematica il personaggio dell'artista d'avanguardia nei primi decenni di questo secolo e, in questo senso, sono stati affini. Ambedue hanno creduto fermamente all'illusione

di poter passare da una teoria estetica ritenuta del tutto chiara (ma in realtà piuttosto imprecisa e contraddittoria), a una pratica artistica corrispondente ad essa in maniera puntuale. Se non si tiene conto di questa utopia poetica, comune ai due scrittori, probabilmente buona parte della loro attività resta inspiegabile, e forse non si spiega neppure l'intero fenomeno delle avanguardie del Novecento.

NICCOLÒ ZAPPONI