



# Avanguardia e modernismo, guerra e fascismo

## Una lettura tematico-comparativa dei *Canti LXXII* e *LXXIII*

Avant-garde and Modernism, War and Fascism. A thematic and comparative analysis  
of *Cantos LXXII* and *LXXIII*

Pietro Mezzabotta

Università Ca' Foscari Venezia, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Lo scopo dell'articolo è quello di proporre, mediante una lettura dei cosiddetti "Canti Italiani" di Ezra Pound, una panoramica coerente circa l'aspra critica che il poeta dell'Idaho muove alla guerra e alle sue radici. L'analisi sarà resa possibile dall'intersecarsi poetico, ideologico e biografico, fra l'esperienza poundiana, quella del leader futurista Filippo Tommaso Marinetti e l'eredità della tradizione poetica italiana. Si cercherà quindi di condurre un'analisi di tipo comparatista e di dimostrare come, nell'avversione storica al conflitto, giochi un ruolo cruciale non solo la profonda fede poundiana nei confronti del fascismo italiano, ma un complesso intarsio di motivi che pongono, uno di fronte all'altro e nel ricordo di Cavalcanti, il sentimento modernista della *Krisis* poetico-etica e il volontarismo avanguardistico. Saranno dapprima indagate le modalità con cui si oppongono il volontarismo militarista del futurismo e la riflessione economico-intellettuale della poesia poundiana. Si osserverà poi come quest'ultima si presenti come superiore al primo proprio grazie a un dialogo serrato con l'eredità filosofico-linguistica della tradizione italiana del Duecento. Il punto di partenza dei "Canti italiani" e della loro specifica tematicità permetterà infatti una comparazione teorica fra due sistemi ideologico-linguistici che, alle soglie della metà del secolo scorso, pur apparendo inconciliabili, condividono, alla loro radice, la medesima esigenza di rinnovamento culturale. | The aim of this article is to offer, through a reading of Ezra Pound's so-called "Italian Cantos", a coherent overview of the poet's harsh critique of war and its roots. The analysis is originated by the poetic, ideological, and biographical intersections between Pound's experience, the figure of the Futurist leader Filippo Tommaso Marinetti and the legacy of the Italian poetic tradition. The article adopts a comparative approach to demonstrate how Pound's historical opposition to conflict is shaped not only by his profound faith in Italian Fascism, but also by a complex interplay of themes. These themes confront, in the memory of Cavalcanti, the modernist sense of poetic-ethical *Krisis* with the avant-gardist voluntarism. The first part of the analysis explores the tension between Futurism's militarist voluntarism and Pound's intellectually and economically grounded poetic reflection. It then shows how Pound's poetry ultimately considers itself as superior to the Futurist vision precisely through its sustained dialogue with the philosophical and linguistic legacy of the Italian Duecento. The starting point offered by the "Italian Cantos" and their specific thematic focus allows for a theoretical comparison between two ideological-linguistic systems which, though seemingly irreconcilable at the midpoint of the twentieth century, share at their core a common drive for cultural renewal.

**PAROLE CHIAVE** | **KEYWORDS**

Avanguardia, Ezra Pound, Filippo Tommaso Marinetti, guerra, modernismo | Avant-garde, Ezra Pound, Filippo Tommaso Marinetti, Modernism, War

## 1 Introduzione

La difficoltà insita nell'analisi dei due *Canti* così detti "italiani" o "fascisti" (oggi numerati come LXXII e LXXIII ed inseriti prima dei *Pisan*), frutto dell'indefessa fede che Ezra Pound riponeva nel fascismo e nel suo "Boss", come solea chiamare Mussolini, risiede nel complesso intarsio di forma e contenuto che li costituisce. I due poemi rappresentano il luogo d'incontro fra una ideologia molto salda e un linguaggio (quello italiano) appreso con entusiasmo ma ricostruito sulla pagina con maldestra volenterosità e con sfumature colorite (Zapponi 1976), sulla base delle forme antitetiche della poesia medievale e della lingua parlata nell'Italia degli anni '30 e '40. Il poeta oscilla così fra esempi di virtuosismo semi-spontaneo, per cui "he switches frequently into regional dialects, Tuscan, Neapolitan, [...] Romagnolo" (Eastman 1979: 422), e repentine incoscienze grammaticali. Se non è da escludere che alcune varianti poundiane nei confronti dell'italiano standard siano da configurarsi come veri e propri errori, c'è però da ricordare come, nei *Cantos*, l'errore nasca sempre da una ricerca del ritmo e del suono al cui vaglio Pound fa passare le proprie fonti linguistiche (Froula 1984). Da qui, una ricezione problematica delle due poesie di cui si mostra consapevole l'autore stesso, il quale, inviandone copia a Ferdinando Mezzasoma, ministro della cultura nella Repubblica Sociale, affermava: "Non so se i canti acclusi possano essere utili in qualche modo. Sicuramente sono troppo rozzi per i raffinati e troppo complessi per i semplici" (Bacigalupo 1981: 113).

L'interpretazione, però, può essere agevolata se consideriamo i due *Canti* come delle vere e proprie conversazioni con la Storia, un terreno di confronto ideologico fra modernismo e avanguardia, fra i due, cioè, modi logico-culturali egemoni del primo Novecento, capaci di delinearne lo sviluppo sul campo delle idee, nel solco di una tradizione. Il clima che li partorisce è quello della guerra e di una doppia illusione: essa investe il potere redentore della poesia e la parallela funzione salvifica del regime fascista, che Pound ambisce a sovrapporre in questi versi. Illusione, questa, che pare pronta a infrangersi proprio a causa del conflitto, percepito come l'urgenza storica che richiama l'intellettuale al proprio lavoro. È proprio

l'andamento storico che regola, qui, l'andamento del discorso poetico, inserendosi come ineludibile forza contestatrice del sublime "puro" e, al contempo, donatrice ad esso di una nuova vividezza per cui "Pound ci rappresenta ex-negativo ciò che per noi rappresenterebbe la storia. [...] Sarebbe dunque la *mémoire involontaire* che Henri Bergson distingue dalla produzione [...] della memoria [...], aventi origine negli interessi e nei bisogni del presente" (Kaempfer 1985: 140). I *Cantos*, il poema che ha sfidato la Storia per contenerla, si immergono così nell'Italia repubblicana e nel conflitto che la dilania, rinvenendovi i motivi e i soggetti da porre al centro di una rappresentazione che possa ambire ad avere di nuovo un valore universale.

I due *Canti* italiani si compongono come assalto alla mente creatrice da parte di spiriti danteschi e, nell'urgenza della guerra, trovano il carburante utile al riavvio, dopo 5 anni di silenzio, del loro discorso epico-lirico. Così, nel 15 gennaio 1945, sul foglio militare di *Marina Repubblicana*, veniva pubblicato il futuro *Canto LXXII* (Bush 1997: 169-212) sotto il nome di *Presenza di F. T. Marinetti* e con nota introduttiva di Ubaldo degli Uberti, ufficiale di Marina e amico del poeta, delle cui poesie caldeggiò la pubblicazione:

Purché si cominci a ricordare la guerra di merda  
Certi fatti risorgeranno. Nel principio, Dio,  
Il grande esteta, dopo aver creato cielo e mondo,  
Dopo il tramonto vulcanico, dopo aver dipinto  
La roccia con licheni a modo nipponico,  
Cacò il gran usuraio Satana-Gerione, prototipo  
Dei padroni di Churchill. E mi viene ora a cantar  
In gergo rozzo (non a (h)antar 'osciano) ché  
Dopo la sua morte mi venne Filippo Tomaso  
(Pound, ed. Rachewiltz 1993: 826<sup>1</sup>).

In Pound, il discorso sulla "guerra di merda" è il riattivatore poetico della coscienza storica: esso si rinvigorisce nel momento in cui prende coscienza dell'impoverimento esistenziale che ha condotto dal dominio dell'estetica (quella di "Dio") al predominio della legge economica capitalistica (dei "padroni di Churchill"). Questo cambio di paradigma esistenziale è, per Pound, la causa prima dello scoppio della guerra, esito inevitabile della pratica usuraia cui si oppone, implicitamente, il solo corporativismo fascista<sup>2</sup>. Sapere contestualizzare la guerra e i suoi motori diventa, nei *Canti* italiani, non solo la condizione fondamentale per una

espressione artistica onesta, ma la possibilità di restituire all'arte un ruolo che non sia solo spirituale, ma effettivo e pratico. Pound mal sopportava chi non sapesse cogliere, nello svolgersi dei grandi conflitti, le cause e le valenze storico-dialettiche che essi hanno per la storia dell'uomo. Quando scriveva "Bont [empelli] non sa nemmeno che c'è una guerra in Abissinia [...] NON se ne interessa perché non la vede inserita in una sequenza causale" (Pound 1980a: 118) lamentava proprio questo: una scarsa consapevolezza etico-politica degli agenti culturali, magari profusi nel "(h)antar 'oscano", ma incapaci di sapersi collocare all'interno del rinnovamento economico-politico della Nazione.

## 2 Marinetti

In questo senso, nell'(anti)metafisica poundiana, un sostrato neoplatonico delle 'idee' agisce passivamente come funzione motrice della temporalità vivente collettiva, ipostatizzandosi in alcuni assoluti come la Poesia o la Bellezza (Liebregts 2004: 225-28) che il regime fascista può ora, agli occhi del poeta, storicizzare e attualizzare dialetticamente. La distanza con lo spirito di Marinetti, che il *Canto* stempera nella rimembranza, sta nel fatto che, pur agendo l'alessandrino sotto un simile impulso, fra gli ideali elevati da quest'ultimo a motore della Storia vi è proprio la guerra. Quest'ultima, per il poeta che amava confrontare Jefferson e Mussolini, sembra piuttosto essere il fattore capace di mettere a rischio la concreta opera di rinascita culturale e spirituale di cui il fascismo è investito (Pound 1970: 122-28). Pound, mediante l'icastica frase

Ambi in eccesso amaste, lui l'avvenire  
E tu il passato.  
Sovra-voler produce sovra-effetto (827).

sta ricoprendo un ruolo ambiguo. Da un lato, ricalcando il linguaggio con cui Virgilio illustra a Dante il contrappasso che unisce in medesima pena due tipi di peccato fra loro opposti ma originati dal medesimo squilibrio nei confronti della virtù (come in *Inferno* VII, ad esempio), pare ergersi a principio morale giudicante ed imparziale. Questa imparzialità viene ricercata in quanto essa rappresenta, intimamente, la coscienza di un'idiosincrasia morale che il regime ha fatto germogliare in lui, fascista antimilitarista che si vuole protagonista della mussoliniana "*rivoluzione continua*" (Pound 1970: 127) pur ostinandosi a non vederne come inevitabile la deriva

di aggressivo bellicismo, che imputa ora a un eccesso (“sovra-effetto”) di Marinetti:

For what Pound seems to be facing is the difficulty of negotiating between the demands of past and future. Pound places himself, as loyal Fascist, between the bookworm antiquarianism of Dazzi (“il passato”) and the destructive futurity of Marinetti (“l’avvenire”). A close examination of Pound’s correspondence [...] shows us what that “negotiation” looked like in practice as Pound involved himself in Fascist cultural projects (Barnes 2010: 22).

Dall’altra parte, implicitamente, non solo riconosce che entrambi gli interlocutori (Marinetti, Ezzelino e il solo citato Manlio Torquato Dazzi) sono a doppio filo legati all’argomento guerresco, intrinseco alla legittimazione delle loro vicende umane e/o poetiche, ma, donando loro la centralità nel *Canto*, riconosce che la guerra da lui tanto disprezzata è, senza dubbio, l’urgenza storica del suo presente. Questa idiosincrasia si traduce in dialogo poetico-ideologico nel momento in cui essa diventa immagine rappresentativa delle due direzioni-guida lungo le quali la modernità ha vissuto e razionalizzato l’immagine del conflitto come correlativo oggettivo di un’intera epoca, culla di una intera generazione.

Per Pound la poesia eleva se stessa quando sa farsi immagine, quando assume la forza evocativa del tratto. Solo allora essa permette all’Io lirico di librarsi sopra la propria ristrettezza biografica e farsi cantore dei destini generali (Mirabile 2018: 8), approdando alla stesura del verso come “Tale of a Tribe”, esperienza culturale nella quale “the modern verse epic is a form sufficiently strong to absorb large chunks of factual data into its own texture” (Bernstein 1980: 40). Pound è quel poeta che, sulla scorta di Riccardo da San Vittore ci ricorda “Ubi amor, ibi oculus”, dove “amor” è la forza generativa legata al vigore naturale e alla potenza virile (“ambi in eccesso amaste” indica uno squilibrio di tali rapporti di forza). Questa connotazione ha un profondo legame con la teoria economica poundiana, divenendo l’energia alla base di una fisiocrazia a trazione agraria basata sull’equivalenza fra denaro e lavoro compiuto, contrastante la pratica usuraia (Casillo 1985<sup>3</sup>). Da qui, “the visual is conceived as prior to the verbal” (Beasley 2007: 84) e il verbale, per configurarsi come verità storico-artistica, deve possedere lo stesso vigore rappresentativo dell’arte visuale, acquisendo in tal modo un’effettiva capacità poetica, di trasmissione sensibile di situazioni (Pound 1996: 22-24).

La guerra è, in questo caso, l'impossibilità sopraggiunta alla resa di questo nitore, che si muove secondo principi opposti a quelli dell'arte. Ma, per i medesimi motivi, essa è per Marinetti e i futuristi l'unica condizione capace di esprimere l'arte come vita e viceversa, compenetrandone i livelli al fine di portare l'avanguardia sul terreno della Storia. Il divario si acuisce, però, nella misura in cui questa carneficina nasce, come Pound ritiene, dal gorgo dell'usura, che impedisce lo sviluppo genuino dell'arte mediante la mercificazione: "With usura the line grows thick / with usura is no clear demarcation" (444). Nel conflitto Pound vede infrangersi fra le schegge delle bombe la celebre "stillness" che esprime al suo interno la totalità e i suoi equilibri, i canoni estetici di un'opera d'arte che è fatta di "stasis" (Pound 1980b: 78). Nell'ottantesimo *Canto* così scriverà malinconicamente:

Before the world was given over to wars  
Quand vous serez bien vieille  
Remember that I have remembered,  
Mia pargoletta  
And pass on the tradition  
There can be honesty of mind  
Without overwhelming talent  
I have perhaps seen a waning of that tradition (993).

La grande contraddizione della guerra appare ad un Mauberly oramai maturo come l'incombere di una materialità violenta e feroce, pronta a disintegrare l'immaterialità nobile e spirituale della Poesia (e, conseguentemente, il suo magistero sulla vita pratica), intesa come sistema valoriale dagli interpreti aristocraticamente eletti. Di essa il conflitto mondiale non solo si sbarazza nella forma della "tradition" e del suo rigoroso impianto di florilegio scelto, ma rinnega le qualità spirituali che ne permettono la prosecuzione, spegnendone e facendo declinare la stirpe degli uomini che la vivono. Si tratta, insomma, del "They called us manicheans / wotever the hellsarse that is" (212), che sta per spegnersi di fronte alla visione di Mussolini appeso in Piazzale Loreto: "Manes! Manes was tanned and stuffed" (838). E questo declinare, Pound lo sente, è tanto più grave quanto si rivela come sintomo di un'insufficienza etica e morale della propria azione precedente di custode spirituale dell'arte, che ha permesso implicitamente il degenerarsi economico-politico: "Pound [...] needed to understand the economic and social turbulence of the thirties and the crime of World War I in terms of the success or failure

of individual virtue” (Redman 1991: 117). La responsabilizzazione assoluta delle azioni del singolo al di sopra delle ideologie e degli schemi generali è ciò che inquadra il fascismo di Pound come comprensibile solo considerando la sua entrata nell’orbita magnetica del carisma di Mussolini. Ecco allora che

Pound thus finds himself in an interstitial space between aestheticism and the avant-garde. On the one hand, he does not reject autonomy as a characteristic of art [...] On the other hand, however, the question of the social function of the poetry places him in a critical relationship with the cultural horizon of aestheticism, since entails a closure of the gap between art and life (Somigli 2003: 192).

L’idiosincratica immagine di un esteta cultore della poesia che è al contempo un feroce autore di teorie economiche e un acceso critico di quella tendenza metafisica che vede alla base delle crisi culturali europee (secondo l’ottica di Pound 1968: 2022) giunge ad un nodo singolarmente significativo proprio grazie alla trattazione dell’elemento bellico e al rapporto di quest’ultima con la tradizione italiana. Esso, come elemento fisico sregolato (non tecnica ma, benjaminianamente, ribellione della tecnica), sovrasta e annichilisce quel patrimonio spirituale che Pound tenta strenuamente e comunque di razionalizzare. Esso rimane, nonostante tutto, l’unica forza capace di riordinare il caos e il dolore che alla guerra seguono, farsi economia e farsi morale, distinguendo l’essenziale dal transeunte, librandosi in alto come principio ordinatore di una nuova fisiologia della vita occidentale. Come sarà poi oggetto delle riflessioni di Jameson (1975: 2-3), per Pound conviene chiedersi come e se questa ricerca dell’autonomia artistica (in opposizione a un’insufficienza di tutto ciò che arte non è) non nasca e non ritorni proprio da questo statuto di inautenticità avvertita dall’artista contemporaneo. Il poeta modernista arriverebbe a superare la falsa coscienza della propria eteronomia rispetto alla vita pratica proprio provando (e fallendo nell’intento) a sottomettere quest’ultima al suo magistero artistico. Pound, “modernista antimoderno”, diremmo secondo una categorizzazione avanzata da Marshall Berman, esperisce la crisi valoriale novecentesca nella maniera più acuta e, nel difendersene, non si arrocca semplicemente sulla sua posizione, ma ne fa criterio morale e storico giudicante, rompendo la torre d’avorio ma non la sua aura. Sotto questa bandiera ideologica Pound supporta, eccentricamente ma con fede incrollabile, le violenze fasciste cui dona la propria penna nella speranza di nobilitarle e, sempre su questa strada,

la sua visione della guerra incontra, polemicamente ma dialetticamente, quella di Marinetti.

Per il leader futurista la guerra rappresenta, sin dalla fondazione del movimento, la ben meno problematica “sola igiene del mondo”. Una lettura approfondita della teoresi del conflitto negli scritti dell’alesandrino, però, non può che rivelare come questa igiene sia, allo stesso tempo, “la verità del mondo: la verità ultima della natura e della storia” (Sanguineti 1968: 28). Per Marinetti, cioè, la deflagrazione dei due conflitti mondiali ha potuto mettere a nudo le radici ontologiche della Storia e del suo procedere per feroci conflittualità oppositive. In tal modo, essa appare all’avanguardista come un nucleo di verità materialisticamente intrascendente e, contemporaneamente, un rituale di “guerra festa” (Isneghi 1970: 169; Salaris 1997), da approcciarsi “playfully, even toyed [...] despite the fact he regarded the stakes with the utmost seriousness” (Adamson 2014: 177). Questa festa giocosamente serissima, capace di risanare l’intero assetto sociale, risemantizzando la morte e la sofferenza (Cangiano 2022: 322), ha certo taluni caratteri da carnevale bachtiniano, vivendo “As opposed to the official feast” come “temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; [...] suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions”. Essa si configura poi come “the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortal” (Bakhtin 1984: 10).

Una liberazione, questa, consumata nel sangue e altrettanto fulmineamente destinata a esaurirsi nella figura “dell’uomo nuovo” (Gentile 1988: 119). “La guerra, come tutti i fenomeni formidabili, deve essere accettata da noi artisti e domata [...]”. Non solamente accettare materialmente ma con una fede nell’avvenire enorme”, spiegò a suo tempo Marinetti ai francesi, in opposizione a coloro che, come Pound, “hanno detto che questo fenomeno è contrario allo spirito” (Marinetti ed. 1970: 28). È curioso, poi, come il carnevale popolare, secondo il critico russo, si concluda con il rientro della vita nell’ordine regolato (Bakhtin 2002: cap. IV), ora alleggerito dalla gioia della partecipazione alla festa ma re-irrigiditosi nelle forme del controllo tradizionale. Marinetti, allo stesso modo, è proprio dopo l’esperienza della Prima Guerra Mondiale e durante l’esercizio della seconda che consuma il suo rientro nei ranghi. Il Movimento, così, vede il termine della “fase eroica”, deponendo le pulsioni anarchiche e dedicandosi, seppur idiosincraticamente, a tematiche puramente artistiche (Somigli 2018: 138-40). Ma il conflitto, nel suo esistere



come manifestazione violenta e caotica, resta pura simultaneità catarattica, grido lirico della materia, polisensorialità di rumori, odori e visioni: rimane, insomma, il risultato pratico più evidente, agli occhi dei futuristi, di tutta la loro ricerca teorica. Sia per Pound che per Marinetti, quindi, la guerra si consuma come luogo di accesa urgenza e attualità, ma da due prospettive ben diverse:

“Be’ sono morto,  
Ma non voglio andar in Paradiso, voglio combatter’ ancora  
Voglio il tuo corpo, con che potrei ancora combattere”  
Ed io risposi: “Già vecchio il mio corpo, Tomaso  
E poi, dove andrei? Ne ho bisogno io del corpo.  
Ma ti darò posto nel Canto, ti darò la parola, a te” (826).

Il rifiuto del Paradiso è, per Marinetti, il rifiuto dello schema estatico (ai suoi occhi di futurista puramente estetico, cui oppone la necessità vitale di un “corpo”) della redenzione e della cui responsabilità Pound, invece, investe il codice della letteratura. Al contempo, rifiutando il paradiso per “combatter’ ancora”, Marinetti si mostra però estraneo al modello dantesco-cavalcantiano di ascensione e affinamento morale che Pound pone come telaio strutturale di questa coppia di *Canti*. Dall’americano la poesia è ora chiamata a svolgere il succitato compito di figurazione della verità e della sua calata dialettica nel tempo vivente che (nota Bacigalupo 1984: 72) viene da questi due *Canti* mimata unendo il procedere immaginifico dei precedenti all’atmosfera storico-reale che sarà tipica dei *Pisan*. Ciò comporta anche il chiarificare mediante articoli e *pamphlet* la presunta verità storica dell’usura e la sua connotazione capitalistico-giudaica, che può essere denunciata solo tramite una parola trasparente e onesta: “La lotta economica comincia con la lotta per un’espressione CHIARA di certe cose molto semplici” (Pound 1941: 1). Prima di lasciare la parola ad Ezzelino, “connection between the Fascist cause and Dante’s politics” (Cockram 2000: 540), l’alessandrino risponde all’ultima chiamata della Storia col grido fascista di “Presente!” (da cui la profondità semantica del titolo *Presenza*, Casillo 1992: 102-ss.), annoverandosi fra i caduti delle camicie nere, morendo da soldato e chiedendo di essere ricordato come soldato e non come uomo di lettere. La profondità ideologica del “grido” con cui l’alessandrino si congeda, inoltre, consegna all’oralità performativa la sua identità, secondo quel processo (Guglielmi 2001: 165) che pone il nucleo della poetica futurista nel dire e non nello scrivere. È quel grido, insomma, l’ultima vera poesia di Marinetti, quel grido

che, secondo l'amico, lo consegna alla morte distruttrice e anti-poetica. "Tomaso", ancora una volta, si contrappone all'estetizzante Pound come scrittore-attivista, in un binomio che, come con D'Annunzio, aveva già affascinato il poeta dell'Idaho: "L'Italia possiede due scrittori che hanno potuto agire e scrivere: D'Annunzio e Marinetti" (Pound 1932). Il suo rifiuto del "posto nel canto", il rifiuto di sopravvivere *esclusivamente* tramite la poesia, si configura come intensa volontà del conflitto. In questo, il fondatore del futurismo si mostra assai radicato nel sentimento d'avanguardia (Bürger 1990; Poggioli 1962), individuando però non nella rivoluzione, bensì nel momento bellico l'occasione necessaria all'Arte per superare se stessa, le proprie contraddizioni e i propri confini. Per estenderne i confini alle strutture economiche e civili della società, il bürgeriano binomio "Arte-Vita" trova ora il proprio *ubi consistam* storico nel conflitto, panacea lirica dei mali materiali del mondo. In altre parole, "la visione dall'alto del sistema industriale legge la modernità tutta come unico laboratorio di trasformazione del mondo attraverso la guerra" (Weber 2010: 81), che diviene incubatrice di quel processo evolutivo che l'americano le imputa invece di arrestare. Pound alla discesa al purgatorio, politicamente patita ("Purgatorio già hai fatto / dopo il tradimento, nei giorni di Settembre Ventunesimo"), non cederà mai nel campo della poesia. E quand'anche vedrà in ogni parola profusa in quei giorni un fallimento storico per cui chiederà perdono ("Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made", 1492), giurerà sempre di aver cercato "to write the Paradise". Sarà proprio il "posto nel canto", per lui, a poter significare una possibilità diversa, un riscatto individuale e collettivo assieme (essendo, l'individuo, un poeta particolarmente dotato). Laddove "the poems describe and enact a search for self, an attempt at self-definition and self-justification, involving both the rehearsal of past events and the appropriation, through language, of the physical space of the present" (Eastman 2003) il fascismo e la poesia sembrano poter intersecarsi lontano dalla guerra, contro il capitalismo degli Alleati e in una inedita armonia fra vita e forma.

Un contro-testo utile, in questa analisi del Marinetti poundiano, è il *Quarto d'ora di poesia della X Mas – Musica di sentimenti*, ultima opera redatta da un Marinetti ormai piegato dalle conseguenze fisiche trascinate dietro dal fronte russo e pubblicato dopo la sua morte con affettuosa e salmodica prefazione dalla moglie Benedetta, nei primi giorni del 1945<sup>4</sup>. Così scrive il padre futurista, nel suo "poema per l'Italia":

Non vi grido arrivederci in Paradiso che lassù vi toccherebbe ubbidire all'infinito amore purissimo di Dio mentre voi ora smaniate dal desiderio di comandare un esercito di ragionamenti e perciò avanti autocarri (Marinetti 1983: 1093).

Il passo tiene assieme fili teorici fra loro eterogenei e quasi contrastanti. Da un lato, nell' "amore purissimo di Dio" è rimasto pochissimo del Marinetti che nel 1920 fuoriesce dai Fasci per il loro "insufficiente anticlericalismo" (Marinetti 1987: 486). Dall'altro, il passo attesta il rifiuto della quiete celeste in favore di un conflitto stimolato dal genio artistico che lo rinnova di vita autentica (si comanda un "esercito di ragionamenti e perciò avanti autocarri") secondo le movenze del tardo futurismo. Un ardore che sembra destinato a non spegnersi con la vecchiaia, ma a rivivere nei posteri, in una giovinezza eterna che è uno dei mitologemi anti-dialettici per eccellenza (Cangiano 2022: 384-88). Di entrambe le inclinazioni, quella istituzionale e quella avanguardista, vive il Marinetti dell'opera poundiana, martire della Repubblica di Salò, soldato fino all'ultimo. Nel rifiuto di questa "via di fuga" puramente letteraria risiedono, agli occhi dell'americano, i limiti e assieme le grandezze del futurismo: il capace volontarismo, l'eroica predisposizione che ha permesso al movimento di travalicare i confini e il suo averlo voluto e potuto fare, però, solo attraverso la glorificazione prima e la partecipazione poi agli orrori della guerra. Marinetti, al contrario, già alla vigilia della Grande Guerra parlava di "ottimismo artificiale" (Marinetti 1983: 94) come metodo di autoformazione psicologica di stampo eroico, e questa propositività nella guerra successiva si accresce della volontà fascista di costruire un mondo nuovo.

Certo, se l'oggetto in questione (il conflitto e la sua esaltazione) fa orrore a Pound, il mezzo (la lingua variamente parolibera marinettiana) lo affascina. Dopo le diffidenze della gioventù ("Marinetti is a corpse" recitava il manifesto *Vortex*) d'altronde, vari poeti inglesi avevano gradualmente aperto il loro lessico alle soluzioni linguistiche futuriste: Yeats e i vorticisti adoperano un lessico geometrico-matematico per inquadrare le categorie della storia (Hickman 2005: 9), i *Cantos* accumulano "jagged lines, abrupt collage cuts and startling juxtapositions [...] closely related to [...] the *Parole in libertà*" (Perloff 2003: 171) e, nel '44, Pound arriverà a proporre l'abolizione dell'articolo (Zanotti 2009: 378). L'avvicinamento sul piano linguistico è progressivo e, per quanto mai arrivi alla perfetta sovrapposizione, è certamente parallelo e sintomatico del convergere ideologico dei due autori verso la struttura politico-culturale del regime.

Lo stesso *Canto LXXII*, accennando alla percezione che il poeta ha della compresenza sovrapposta di più spiriti, sembra fare riferimento all'immaginario linguistico futurista, spiegando un fenomeno di apparizione spirituale con il lessico della simultaneità sintetica marinettiana ("E come onde che vengon da più d'un trasmittente / Sentii allora / Le voci fuse, e con frasi rotte", 830). Ed è, infine, proprio sul piano della lingua che la riflessione sul tema della guerra e della Storia, fra il *Canto LXXII* e il *Canto LXXIII*, registra il passaggio di testimone fra Filippo Tommaso Marinetti e Guido Cavalcanti.

### 3 Cavalcanti

Come si è accennato in apertura, i colloqui poundiani dei *Canti* qui trattati si svolgono alla maniera dantesca e, più precisamente, nel solco dei colloqui con i peccatori di *Inferno* e *Purgatorio*. Dell'*Inferno* essi rievocano "l'aere perso" di Francesca da Rimini, una locazione "real[e] come stato e non come luog[o]" (Pound 2022: 137), condizione vivida in quanto autenticità profonda al di là delle mere apparenze, capace di oltrepassare la distinzione alto-basso tipica della retorica classica. Del *Purgatorio*, si è visto, è soprattutto il *LXXII* a rievocare l'eterna struttura dei personaggi come soggetti in tensione verso una verità compiuta, ricercata mediante lo sforzo della volontà. Pound costituisce quindi una "cornice", un modulo poetico ricalcato sull'esempio della *Commedia*, non singolo contenuto ma sistema intero di contenimento (Mandelbaum 1989). Ma questi *Canti* vivono, si è detto, dell'amore per Cavalcanti: se l'oggetto è dantesco (i colloqui con i morti in uno spazio ultraterreno condizionato e condizionante il terreno), la lingua procede cavalcantianamente, come recupero di una poesia intrinsecamente filosofica e antipetrarchesca: "In Guido the 'figure', the strong metaphoric or 'picturesque' expression is there with purpose to convey or to interpret a definite meaning. In Petrarch it is ornament" (Pound 2022: 154). Questo procedimento logico-naturale del pensiero non si appesantisce degli orpelli metafisici ma avanza svelando la delicata grazia dei collegamenti profondi senza intaccarli, secondo la famosa immagine poundiana della rosa creata da un magnete sulla polvere di ferro. Negli anni esiziali di Salò lo stile, il metro con cui la poesia incide sulla vita (Pound 1968: 409), assume sempre più un andamento pedagogico e, lo nota un lettore critico come Pasolini, la modernità (che è qui modernità del conflitto e dei suoi mezzi), mediata dal linguaggio

fascista, entra nella lingua poundiana come contrastante materiale plastico. Provocatorio e gestuale, esso non addomestica il pensiero, ma, nel “momento puramente fatico” (Pasolini ed. 1999: 1773), incita e stimola mediante un continuo pungolo linguistico, cercando di travalicare la propria immaterialità. Pound aveva così definito, anche in *Abc of Reading*, il concetto di “style of a period”, una sorta di *Zeitgeist* della vita della Poesia, la forma egemone della letteratura, che la definisce via via in quanto tale (Pound scriverà sul *Meridiano di Roma* del 4 agosto 1942 di averlo rinvenuto in *Moscardino* di Pea). Quella che, alle soglie della prima metà del Novecento, sembra una ineluttabilità politica della guerra si avoca qui ad un inestinguibile dovere poetico del richiamo, una tenace e continua scrittura pedagogica che ne spieghi le origini e le direzioni (“*Bellum cano perenne*”, 1102).

Quindici giorni dopo *Presenza*, sempre su *Marina Repubblicana* e sempre sotto il patrocinio dell’ammiraglio degli Uberti<sup>5</sup>, il primo febbraio 1945, appariva quindi il più breve ma altrettanto denso *Cavalcanti – Corrispondenza Repubblicana*:

E poi dormii  
E svegliandomi nell’aere perso  
Vidi e sentii,  
E quel ch’io vidi mi pareva andar a cavallo,  
E sentii  
“A me non fa gioia  
Che la mia stirpe muoia  
[...]  
Morte che fui a Sarzana  
aspetto la diana  
della riscossa.  
Son quel Guido che amasti  
pel mio spirito altiero  
E la chiarezza del mio intendimento [...]” (832).

Guido Cavalcanti appare *in primis* come autenticazione etimologica di se stesso, in quanto colui che arriva “a cavallo”<sup>6</sup>. È un particolare per il quale sarebbe probabilmente ridicolo insistere se si avesse a che fare con un altro poeta, ma per Pound (soprattutto il Pound che si sforza alacremente di scrivere in una lingua diversa dalla propria, da neo-stilnovista) ha invece un profondo e chiaro valore. Mediante questa figura di significato, l’epifania del poeta medievale ristabilisce “coincidenza tra i nomi

e le cose”, fra ciò che il poeta dice e ciò che la poesia effettivamente fa. Quei “valori di rettificazione linguistica” (Ardizzone 2006: 165) che l’americano aveva trovato nel *beloved* Guido (“Sono quel Guido che amasti / pel mio spirito altiero / E la chiarezza del mio intendimento”, 832), adesso, quasi controbilanciando alla parola-azione di Marinetti, fanno riscoprire al Novecento il valore della poesia come mezzo conoscitivo e penetrativo del reale. Cavalcanti è a sua volta una vittima di guerra agli occhi di Pound, l’esilio di Sarzana seguitato all’epurazione voluta dai priori fiorentini per gli spargimenti di sangue fra Bianchi e Neri prelude qui alla “diana della riscossa”. Se la mancanza della pregnante *concinnitas* cavalcantiana “all’odierno” aveva sancito la morte della letteratura come filosofia naturale, il suo ritorno e la sovrapposizione della sua figura al grande sforzo dei *Cantos* ne sancisce e legittima la rinascita sotto il magistero di Pound, all’interno dello stato fascista. Per quest’ultimo, non solo Cavalcanti, oppositamente a Marinetti, significa il recupero fruttuoso della tradizione passata, ma la valenza a-temporale del suo pensiero ne permette la proiezione in avanti secondo svolgimenti opposti al bellicismo futurista, mediante un pacifico sviluppo fisiologico-naturale della Storia (Ardizzone 2006: 186). In questa figura tridimensionale, erede di Avicenna e fautore del principio confuciano che vuole ‘mettere ordine nelle parole’ per poi poterlo conferire alle cose, prende forma il sogno di “[a] man in touch with that eternal Mind that governs the Universe” (Wilhelm 1974: 335), che fuoriesce dal dolore, rinnovato nell’utopia. In termini simili Pound, spesse volte, ha parlato di Mussolini, capace di forzare gli argini della Storia intuendone la direzione, e anche in questa occasione il fascismo è sotteso alla riacquisizione dell’ordine della vita e della poesia:

Era una contadinella  
Un po’ tozza ma bella  
[...]  
Aveva condotto i canadesi  
su un campo di mine  
[...]  
Sfidava la morte  
Conquistò la sorte  
peregrina (833-34).

Cavalcanti narra, con verbale eleganza e coincisa veemenza, di una notizia di cronaca contemporanea, rimodellata da Pound con prevedibile partigianeria. È la morte di una fanciulla, modellata sulla figura occitana

---

letterariamente topica della pastorella, qui “contadinella / un po’ tozza ma bella”, con le stesse parole-rima, non a caso, della *In un boschetto trova’ pasturella* cavalcantiana. Proprio l’uso di rime bacciate semplici e spontanee (gioia/muoia, vergogna/carogna, Sarzana/diana e così via) più che banale involuzione delle articolate e densissime quasi-rime degli esordi modernisti (quelle di *In a Station of the Metro*, ma anche di *A Draft of XXX Cantos*), stanno a significare un ritorno all’armonica convivenza, appunto, di parole e cose, di contro ad una contemporaneità sincopata. La ragazza, si diceva, conduce come infiltrata fascista fra le fila alleate “i canadesi / su un campo di mine”, ove Pound accusa i soldati di avere stuprato la ragazza, infrangendo con studiata antinomia, nel centro di questo ritratto provenzal-cortese, la regola morale del *fin amor*. La contadinella provoca l’esplosione, facendo una strage e trovandovi il martirio, in parallelo alla figura marionettiana del *Canto* precedente. L’ambientazione è infatti ancora quella della fine del *Canto LXXII*, la Romagna malatestiana di Isotta da Rimini e Galla Placidia (“Placidia fui, sotto l’oro dormivo”, 831 e, successivamente, “il Tempio / della bella Ixotta”, 833) e in questo ambiente metafisicamente trasfigurato si compie l’atto d’eroismo, “innervando nel tema d’amore la testimonianza d’amor di patria” (Pound, ed. Rachewiltz 1993: 1568). Vale la pena ricordare che, nella lettura di Pound, il concetto cavalcantiano di amore (ovvero amore come “accidente”), sulla scorta di Avicenna, è ciò che distingue nello Stilnovo l’intelletto individuale da ciò che, invece, è estrinseco allo spirito (si veda Bush 2010: 676). In questa chiave va quindi letta tale “innervazione”, come un uscire da sé mediante il sacrificio e innestare la propria virtù nella Storia e in una delle due fazioni in lotta, a discredito morale e intellettuale dell’altra. Si rinforza in tal modo il nesso con i due già citati nodi del pensiero poundiano: la corrispondenza fra la potenza politica dell’organismo statale e il vigore sessuale dell’individuo, oltre che la consequenzialità fra la potenza espressiva dell’istituzione poetica (l’eroica pastorella) e l’integrità economico-morale del sistema in cui essa si colloca (la Repubblica Sociale per cui si immola).

In questa torsione morale della morte, Pound, Cavalcanti e Marinetti si tripartiscono la scena. Se il primo denuncia gli effetti nefasti del conflitto mondiale che hanno condotto a spegnersi una giovane vita, lo spirito di Guido, martire civile dei Comuni, fa assurgere questo sacrificio ad una dimensione sovraindividuale e sovratemporale, sovrapponendolo alla tradizione poetica che l’americano si sforza di difendere e incarnare. Difendere, si è detto, da “Roosevelt, Churchill ed Eden”, agli ordini dei quali si muore senza un senso, mentre all’interno dello stato fascista, che pure

è piegato e asserragliato “nel settentrion”, è ancora possibile, come nell’epoca pre-usuraia, morire da eroi per delle idee e, come Marinetti, in esse vivere per sempre:

Gloria! Gloria  
Morir per la patria  
nella Romagna!  
Morti non morti son’,  
Io tornato son’  
dal terzo cielo  
per veder la Romagna,  
Per veder’ le montagne  
nella riscossa,  
Che bell’inverno!  
nel settentrion rinasce la patria,  
ma che ragazza,  
che ragazze,  
che ragazzi,  
portan’ il nero! (834-835’).

Forse è esagerato dire, come ha fatto Bacigalupo, che in questi versi si intravede “quasi un ‘vendiamo cara la pelle’ da film western” (Bacigalupo 2022: 176), laddove, all’eroismo solitario del sacrificio, corrisponde un conflitto mondiale da superare e dimenticare. In questo, la “resistenza” di Salò ha una sfumatura sempre e comunque tragica, poiché l’unica cosa che il poeta affiliato può celebrarne sono i martirii, come quello di Marinetti, o i numi tutelari come Cavalcanti. Questo recupero della tradizione che Guido rappresenta, separa Pound e l’anti-passatista Marinetti in un terreno che non è puro prospettivismo letterario. Per Pound la tradizione garantisce una continuità ontologica della manifestazione sensibile, di cui rende intellegibili le forme. Essa assicura che, rinnovando l’arte (“make it new!”), si preservi intatta e salva la vita. Per Marinetti, interrompere l’arte nella forma, equivale a segmentare nitidamente l’esistenza nella sua sostanza, non solo nella sua percezione moderna, liberandosi da un giogo che ipostatizza la vita in forme inattuali (si veda Williams 1989: 51). Quello che si intravede, in questi versicoli oscillanti fra il grido militare e la sentenza gnomica, modellata sul sirventese di Arnaut Daniel (Brugnolo 2021: 69), è la “enormous tragedy” che apre la sezione successiva (838), la tragedia nera del fascismo di cui E. P. si vuole e si ritiene protagonista fino alla fine. Il tema tragico della guerra pone questi *Canti*



in dialogo non solo con l'esperienza radicale del Futurismo, ma con tutta la storia della cultura che li ha preceduti. Pound crea, in questi due brevi componimenti, una costellazione poetica chiamata a riflettere su se stessa, sul proprio ruolo e sulle proprie (differenti) manifestazioni mediante un ragionamento sul conflitto che ne ha incrinato l'effettiva autenticità e ne mette ora in dubbio la sopravvivenza.

## NOTE

- 1 D'ora in avanti, per i *Cantos*, sarà indicato il solo numero di pagina.
- 2 La fusione fra pensiero economico e pensiero poetico in Pound è argomento cruciale (Ferrecchio 2014: 79-94). Essa ha inizio negli anni Venti, con la lettura del Frobenius di *Paideuma* e culmina nel 1933 in *ABC of Economics*. Negli anni successivi, pensiero economico e antisemitismo andranno sempre più convergendo e inasprendosi, conducendo il poeta alle posizioni deliranti di scritti come "L'ebreo, patologia incarnata" (Pound 1991: 143).
- 3 Ma si legga lo stesso Pound, negli *Addenda*, "The Evil is Usury, *neschek* / the serpent / [...] The serpent, evil against Nature's increase, / Against beauty / *τό καλόν* / formosus nec est nec decens" (820).
- 4 Che Pound potesse aver letto o meno il testo è dibattuto: Bacigalupo lo ritiene alquanto improbabile, mentre Claudia Salaris è propensa a ipotizzarne la conoscenza. In questa sede si propende per l'ipotesi della lettura quantomeno parziale del testo, tenendo conto della peculiarità del campo culturale repubblicano e dell'evidenza testuale.
- 5 Che tornerà, nei *Cantos*, oltre che nei LXXVII – LXXVIII, anche nei LXXXIX – XC, alla sezione *Rock-Drill*, inserito fra gli eroi di guerra.
- 6 In questo senso è importante la specifica che l'Autore fa ai vv. 22-25, "De la ciprigna sfera / Conobbi il fulgore / già cavalcante / (mai postiglione)" (832) dove l'etimologia del cognome viene ulteriormente approfondita e dotata di tridimensionalità. Inserendola nella tradizione della cavalleria d'amore, nobile combattente al servizio di Venere, Pound ne nega la bassa derivazione utilitaristica e mondana (il postiglione è colui che guida le diligenze a cavallo). Facendo ciò, implicitamente, libera il "cavalcare" da qualsiasi colpevole legame con la condizione economica ("between the usurer and any man who / wants to do a good job / (perenne)" è la distinzione data dal Canto LXXXVII, 1104).
- 7 Gli ultimi quattro versi sono da leggersi come paralleli agli ultimi quattro del Canto precedente: "Bada! Bada a me, prima ch'io torni / Nella notte. / Dove il teschio canta / Torneranno i fanti, torneranno le bandiere" (831, con la ripresa di un altro simbolo degli arditi-fascisti, il teschio su sfondo nero).

## BIBLIOGRAFIA

- Adamson, Walter L. (2014), "Futurism and Italian Intervention in World War I", *Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe*, ed. V. Greene, New York, Guggenheim Publications: 175-77.
- Ardizzone, M. Luisa (2006), *Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo*, Fiesole, Cadmo.
- Bacigalupo, Massimo (1981), *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (1984), "The Poet at War: Ezra Pound's Suppressed Italian Cantos", *The South Atlantic Quarterly*, 83/1: 69-79.
- (2022), *Ezra Pound. Un mondo di poesia*, Milano, Ares.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Rebelais and his world*, trad. H. Islowski, Bloomington, Indiana University Press.
- (2002), *Dostoevskij. poetica e stilistica*, trad. A. Garritano, Torino, Einaudi.
- Barnes, David (2010), "Fascist Aesthetics: Ezra Pound's Cultural Negotiations in 1930s Italy", *Journal of Modern Literature*, 34/1: 19-35.
- Beasley, Rebecca (2007), *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bernstein, Michael André (1980), *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton, Princeton University Press.
- Brugnolo, Furio (2021), "Under the Aegis of Dante: Ezra Pound Italian Poet", *"Dirò de l'altre cose chi v'ho scorte". Ezra Pound lettore di Dante*, ed. R. Cappelli, A. Ducati, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 59-78.
- Bürger, Peter (1990), *Teoria dell'avanguardia*, ed. A. Buzzì, P. Zonca, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bush, Ronald (1997), "Quiet, Not Scornful? The Composition of the Pisan Cantos", *A Poem containing History. Textual Studies in the Cantos*, ed. L. S. Rainey, Ann Arbor, Michigan University Press: 169-212.
- (2010), "La filosofica famiglia: Cavalcanti, Avicenna, and the 'Form' of Ezra Pound's Pisan Cantos", *Textual Practice*, 24/4: 669-705.
- Cangiano, Mimmo (2022), *Cultura di destra e società di massa*, Milano, Nottetempo.
- Casillo, Robert (1985), "Troubadour Love and Usury in Ezra Pound's Writing", *Texas Studies in Literature and Language*, 27/2: 125-53.
- (1992), "Fascist of the Final Hour", *Fascism, Esthetics and Culture*, ed. R. J. Golsan, Lebanon, University Press of New England.

- Cockram, Patricia (2000), "Collaps and Recall: Ezra Pound's Italian Cantos", *Journal of Modern Literature*, 23/3: 535-44.
- Eastman, Andrew (2003), "The epic of voice: history and orality in *The Cantos*", *Sillages critiques*, 5. [20/02/2025]. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2114>
- Eastman, Barbara C. (1979), "The gap in *The Cantos*: 72 and 73", *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, 8/3: 415-27.
- Ferreccio, Giuliana (2014), "Pound e l'economia", *CoSMo. Comparative studies in modernism*, 4: 79-94.
- Froula, Christine (1984), *To Write Paradise: Style and Error in Pound's "Cantos"*, New Haven, Yale University Press.
- Gentile, Emilio (1988), "Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)", *Futurismo, Cultura e Politica*, ed. R. de Felice, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli: 105-60.
- Guglielmi, Guido (2001), *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori.
- Hickman, Miranda B. (2005), *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D. and Yeats*, Austin, University of Texas Press.
- Isneghi, Mario (1970), *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari.
- Jameson, Fredric (1975), "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 8/1: 1-20.
- Kaempfer, Wolfgang (1985), "L'onnipresenza del tempo nei Cantos di Ezra Pound", *Ezra Pound a Venezia*, ed. R. Mamoli Zorzi, Firenze, Olschki: 135-46.
- Liebregts, Peter (2004), *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Mandelbaum, Allen (1989), "La mente che non erra (Inferno, II, 6)", *Letture classensi XVIII*, ed. A. Oldcorn, Ravenna, Longo: 41-48.
- Marinetti, Filippo T. (1970), "Il futurismo mondiale" [1924], *Il Verri*, 33-34: 26-31.
- (1983), *Teoria e invenzione futurista*, ed. L. de Maria, Milano, Mondadori.
- (1987), *Taccuini 1915/1921*, ed. A. Bertoni, Bologna, Il Mulino.
- Mirabile, Andrea (2010), *Ezra Pound e l'arte italiana. Fra le avanguardie e D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- Pasolini, Pier Paolo (ed. 1999), *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, ed. W. Siti, S. de Laude, Milano, Mondadori.

- Perloff, Marjorie (2003), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press.
- Poggioli, Renato (1962), *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino.
- Pound, Ezra (1932), "Appunti", *Il Mare – Supplemento letterario*, 1/8.
- (1941), "Interesse al cento per cento", *Meridiano di Roma*, 6 luglio: 1.
- (1968), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions: 149-200.
- (1970), *Jefferson and/or Mussolini. L'idea statale – Fascism as I have seen it*, New York, Liveright.
- (1980a), *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. H. Zines, New York, New Directions.
- (1980b), *Lettere 1907-1958*, ed. A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli.
- (1991), *Poetry and Prose. Contribution to Periodicals 1940-1954*, vol. 8, ed. L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longenbach, New York-London, Garland.
- (ed. 1993), *I Cantos*, ed. M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori.
- (1996), *Machine Art and Other Writings: the Lost Thought of the Italian Years*, ed. M. L. Ardizzone, Durham, Duke University Press.
- (2022), *Lo spirito romanzo*, Milano, SE.
- Redman, Tim (1991), *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Salaris, Claudia (1997), *Marinetti: Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti.
- Sanguineti, Edoardo (1968), "La guerra futurista", *Quindici* 2/14: 28.
- Somigli, Luca (2003), *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press.
- (2018), "Marinetti tra avanguardia e modernismo: una lettura di *Gli Indomabili*", *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, ed. L. Somigli, E. Conti, Perugia, Morlacchi: 125-46.
- Weber, Luigi (2010), *Romanzi del movimento, romanzi in movimento: la narrativa del futurismo e dintorni*, Massa, Transeuropa.
- Wilhelm, James J. (1974), "Guido Cavalcanti as a Mask for Ezra Pound", *PMLA*, 89/2: 332-40.
- Williams, Raymond (1989), *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London – New York, Verso.
- Zanotti, Serenella (2009), "Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Pound", *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento a oggi*, ed. F. Brugnolo, Padova, Unipress: 375-93.
- Zapponi, Niccolò (1976), *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni.

Pietro Mezzabotta è dottorando in Italianistica (XL ciclo) all'Università Ca' Foscari di Venezia. Il suo campo d'indagine coinvolge le intersezioni testuali fra futurismo italiano e Gruppo 63, nonché la ricezione critica dell'avanguardia storica da parte della neoavanguardia italiana (in special modo la ricezione di Lucini, Marinetti e Palazzeschi in Curi e Sanguineti). Si interessa inoltre delle intersezioni fra avanguardia storica e modernismo europeo. Ha pubblicato articoli sulla ricezione di Palazzeschi e Lucini in Edoardo Sanguineti. | Pietro Mezzabotta is a PhD candidate in Italian Studies (40th cycle) at Ca' Foscari University of Venice. His research focuses on the textual intersections between Italian Futurism and Gruppo 63, as well as on the critical reception of the futurist Avant-garde by the Italian neo-avant-garde—particularly the reception of Lucini, Marinetti, and Palazzeschi in the works of Curi and Sanguineti. He is also interested in the intersections between the Avant-garde and European Modernism. He has published articles on the reception of Palazzeschi and Lucini in the work of Edoardo Sanguineti.