

# RIFLESSIONI SU EZRA POUND

di

Claudio Gorlier

*Ezra Pound si è spento in silenzio, a Venezia il 1° novembre. Ricordiamo la grande figura del poeta con queste prime « Riflessioni » di Claudio Gorlier.*

La definizione di « dittatura letteraria » proposta da Delmore Schwartz per T. S. Eliot potrebbe riferirsi forse ancora più appropriatamente a Ezra Pound nell'arco di almeno quarant'anni, nel senso che l'incidenza tanto decisiva del lavoro di un artista non si conosceva almeno dai tempi di Coleridge, o meglio ancora dal momento rinascimentale, così dinamico e formativo per la lirica inglese, quando si faceva pressoché inesistente il diaframma tra poeta e trattatista. Senonché, rispetto a Sidney o — appunto — a Coleridge, l'interscambio tra il Pound saggista e il Pound poeta presenta un minor margine di scarto. A ben vedere, l'opera teorica di Pound mantiene una forte dimensione di creatività, si regge su una struttura interna nella quale la formulazione tecnica, persino artigianale (« Non importa quale gamba del tavolo costruisci per prima, nella misura in cui il tavolo ha quattro gambe e si reggerà solidamente una volta che l'avrai finito »), riceve alimento dalla provocazione costante di un io che intende deliberatamente di intromettersi. I *Cantos* e lo *A B C of Reading* si sviluppano secondo un procedimento analogo, per incastri ed accumulazioni, governati da una mente al tempo stesso esterna ed interna.

La mancanza di una simile articolazione e di una simile simbiosi sta al fondo del rimprovero in sostanza complice mosso da Pound a Walt Whitman (*A Part*), di aver spezzato il legno nuovo, mentre è venuto ora il tempo di scolpirlo. Il « commercio » tra i due poeti si accredita dunque nel nome di quel certo patto (« abbiamo una sola linfa e una sola radice »), il quale dia preli-

minarmente per scontato che a Whitman è mancato lo scandaglio culturale, la puntualità e la complessità di una sistemazione che collochi il far poesia in una prospettiva globale, con nuove coordinate spazio-temporali, ma partendo sempre dal punto fermo della parola, della invenzione o della reinvenzione di linguaggio.

D'altro canto, l'ancoraggio al mito, che sulla scorta di taluni suggerimenti di Fenollosa e di ripetute precisazioni dello stesso Pound lo Schneidau (nell'eccellente *Exra Pound, the Image and the Real*) ha individuato nei termini di intensificazione organica della metafora in quanto espressione polivalente di universali, esige il ricorso a un linguaggio ontologicamente significante (« non ornamentale »), ma in nessun caso semanticamente violentato. Sta qui la spiegazione esplicita, e dal suo punto di vista del tutto coerente, per cui Pound convalidò l'importanza dell'*Ulisse* joyciano ma rifiutò vibratamente di seguire l'amico sul terreno dello sperimentalismo di *Finnegans Wake*.

In una nota a Fenollosa, Pound scriveva che « il poeta, nel trattare del suo tempo, deve anche badare a che il linguaggio non gli si pietrifici nelle mani. Deve prepararsi a nuovi passi in avanti lungo le linee della metafora, che è metafora o immagine interpretativa... ». Si realizza così la saldatura tra storia e mito, la frequentazione con i poeti del passato; l'assunzione naturalmente attiva dei miti del passato significa riposederli al momento stesso in cui il poeta ne crea dei nuovi. Il mito è, allora, reale, come Pound sottolinea nello *Spirit of Romance*: reali Demetra e Persefone nella poesia greca, reale il Dio della *Divina Commedia*, frutto di una « facoltà di visione » che non ne fa « un'astrazione, una figura del discorso ».

Queste precisazioni risultano indispensabili almeno per tre ordini di motivi: il primo investe un approccio corretto al Pound che precede i *Cantos* nel suo progressivo affrancarsi o per lo meno prendere le distanze rispetto all'eredità scottante del simbolismo francese e dell'estetismo inglese; il secondo al fine di sbarazzarsi del luogo comune di un Pound prigioniero della propria retorica a cominciare dai *Cantos*, e quindi da accettare soltanto o in gran parte soltanto fino a *Hugh Selwyn Mauberley* con l'eccezione dello *Homage to Sextus Propertius*; il terzo, per comprendere appieno il riesame della cultura cinese e l'incorporazione dell'ideogramma, cioè — se si vuole — della metafora suprema, sonora, visuale e supremamente inclusiva.

L'adesione condizionata all'Imagismo, la critica al Vorticismo muovono dall'urgenza di un dibattito approfondito sul concetto di tradizione in un contesto nel quale il passato non venga respinto attraverso una gratuita denegazione, ma affrontato « da qualche persona intelligente la cui idea di " tradizione " non sia limitata dal gusto convenzionale di quattro o cinque secoli e di un continente ». « Abbiamo bisogno », per riandare a un capoverso memorabile dello *Spirit of Romance*, « di una scienza della letteratura che peserà Teocrito e Yeats con la stessa bilancia ». La *Logopoeia* e la *Meolopoeia* divengono funzioni distinte ma complementari, mentre la *Phanopoeia* ribadirà la dimensione visiva.

*Personae*, *Lustra*, *Ripostes*, e più innanzi *Mauberley* procedono di pari passo con lo *Spirit of Romance*, il libro sui Nôh e l'altro su Gaudier-Brzeska, in un repertorio delle arti che racchiude un permanente interscambio. Tra 'di essi, l'edizione di Cavalcanti, a completare il discorso non certo sul piano della filologia: l'errore testuale di Pound è sovente una *felix culpa*. A proposito di questa fase della poesia poundiana, Hugh Kenner ha parlato opportunamente (in *The Poetry of Ezra Pound*) di « purificazione del nostro linguaggio post-vittoriano ». Ma si tratta di un riferimento, non del solo riferimento. Nella fucina di Pound entrano materiali ben più disparati, e vale per tutti la sorta di ideale rapporto triadico che si polarizza su Dante, Laforgue, Confucio. In altri termini, uno degli elementi portanti della purificazione cui accenna Kenner sta nella rottura dei confini nei quali la poesia non soltanto vittoriana muoveva, e di conseguenza la conquista di una nuova area di azione. Neppure la composta sistematica di Yeats e neppure il sincretismo di T. S. Eliot si spingono tanto lontano, in particolare il secondo, che dopo la conversione ritornerà a coordinate riferite stabilmente alla tradizione occidentale. La circolarità dei *Quartetti* resta lontana dallo spazio aperto e senza pareti della poesia poundiana, al suo culmine nei *Cantos*.

Senza dubbio *Mauberley* si presenta come il passaggio obbligato della poesia inglese del Novecento, nella sua operazione demolitoria e simultaneamente nel coinvolgimento del poeta in ciò che egli rifiuta e in ciò che egli postula. A *Mauberley* l'ironia vieta di diventare canto o elogio funebre; non per questo

manca la polemica risentita, che si risolve in una *ars poetica* sottilmente funambolica, eppure singolarmente solida. Già qui, e poi più ostensibilmente nei *Cantos*, emerge il poeta-scultore teorizzato da Donald Davie (*Ezra Pound, Poet as Sculptor*) che a somiglianza di Michelangelo non modella la statua, ma l'estrae dal blocco di marmo. L'uso della maschera, che aveva ispirato il titolo di *Personae*, lungi dal perseguire un'illusoria oggettività, legittima il passaggio tra fasi diverse e peraltro collegate, completando la forma stessa della statua. L'unità di *Mauberley* si fonda come nei *Cantos* sulla molteplicità, risolvendosi insieme nel discorso interno e nel tono.

*Mauberley* porta a una fase cruciale la purificazione svolgendo un doppio registro che si amplificherà nei *Cantos*. Sotto questo profilo, ci troviamo nella condizione di valutare il paradosso e l'interna ironia dell'impianto speculativo che è peculiare sia del Pound saggista, sia del Pound poeta. La ricerca del nuovo linguaggio, infatti, non può in alcun modo svincolarsi da un giudizio storico, che è giudizio morale e di valori, senza illudersi di pervenire a una consolazione che soltanto una ortodossia accettata o creata sono in grado di fornire. In un'età di crisi, di valori conculcati, T. S. Eliot si rifarà dapprima al modello dei Metafisici, oltre che di Dante (ovviamente mutuato in larga misura da Pound) per mettere a punto la sua teoria della dissociazione della sensibilità e del correlativo oggettivo, chiedendo all'ortodossia religiosa e istituzionale una pietra di paragone rassicurante, verificata in sede concettuale in *After Strange Gods*, un libro tacitamente ripudiato dopo gli orrori della seconda guerra mondiale. Yeats, dal canto suo, si costruirà una cosmologia in cui muovere liberamente e costruire i propri miti. Pound, ad onta delle premesse comuni, batte una strada diversa e infinitamente più rischiosa anche sul piano strettamente personale, come le sue vicende stanno a confermare.

In *Mauberley* la rappresentazione di una congiuntura disperata e mistificante pretende un diverso linguaggio che rifiuti il dato fisso imposto dai grandi sacerdoti e dai grandi manipolatori di una società assertrice di idoli falsi. L'attacco all'usura, sostenuto se si vuole da argomenti risibili sul piano della scienza economica, si appunta direttamente allo stravolgimento di valori che si pone al tempo stesso come stravolgimento di linguaggio. Ripossedere il passato sembra necessario per rappresentare il presente, e se la parola non deve pie-

trificarsi le spetta di affrontare una cosciente risemantizzazione, giacché in forza di quello stravolgimento essa è divenuta sorda e sporca. L'abbandono del modello petrarchista, in certo senso passaggio obbligato per la lirica inglese alle sue origini, a favore di Dante, acquista un senso preciso anche sotto questo profilo: è il rinnegamento della metafora « ornamentale » per la metafora « interpretativa ». Se *Maunderley* traduce in chiave lirica questa presa di coscienza, la rende poesia mentre la scruta, i *Cantos* la trasferiscono nel tessuto epico, sbarazzando il terreno dalle maschere ora ironiche ora drammatiche ora persino clownesche ed entrando di pieno diritto nel filone maestro della tradizione epica, ove Omero, Dante e Confucio possono liberamente dialogare, muoversi sulla scena, mentre il calco più immediatamente storico trova il suo posto, nei suoi momenti tragici e nei suoi momenti grotteschi.

Il paradosso deriva dalla impossibilità di uno sbocco che non sia il ripercorrere i *topoi* del poeta raccolti e incastrati nell'edificare la sua statua, o il suo immenso mosaico. Il poeta può recuperare il senso della vita nel suo fluire, ridare sangue al mito, senza però l'illusione romantica della difesa della poesia, dell'apologia di Shelley per cui i poeti sono i legislatori non riconosciuti dell'umanità. Non esistono nuove leggi da fondare salvo che in virtù del linguaggio e del mito: al difuori non sussiste consolazione, e l'uomo Pound, con le sue scelte in pratica tanto più astoriche quanto si rivolgono direttamente a una certa realtà politica accettata in misura distorta, finisce per confinarlo, pagando di persona.

Il *nostos*, il viaggio nel passato che Aldo Tagliaferri ha additato con pertinenza nella introduzione all'indispensabile raccolta di *Opere scelte* pubblicata da Mondadori nel '70, risulta condizione essenziale per comprendere il presente, per consentire al poeta di interpretare un presente che altri vorrebbero intendere nella sua dura letteralità e nella sua soffocante angustia, ma rischia di frantumarglielo nelle mani. I *Cantos*, poesia di metamorfosi nell'accezione ovidiana, vanno intesi nella loro graduale estensione della nozione di *nostos*, e a questo passo sarà lecito accettarli quale opera unitaria nelle sue divagazioni soltanto apparenti. Senonché il ritorno dal passato al presente, o meglio l'irruzione del presente nel passato, costringe a porsi dinnanzi a una realtà dal viso mostruoso. La pietà, « radice e fonte » delle cose e motivo portante dei *Cantos*,

si scontra con le leggi del tempo: « Il tempo è male. Male ». La divinità, in quanto saggezza che resiste nel mito, in quanto creatività, senso della vita, ciclo in trasformazione e fecondatore attivante, per cui la nozione di cultura si dilata e offre nelle sue mutazioni alimento all'uomo, sopravvive in forme nuove e diverse ma si concede in definitiva solo a chi la cerca. La ricerca, per quel che riguarda il poeta, consiste nel suo appropriare il linguaggio e nel dargli nuove forme, che valgono quale correlativo oggettivo della sua parte di osservatore, di protagonista. Ma è una battaglia solitaria, e il suo eroe archetipo possiede i caratteri di Odisseo, poeta, viaggiatore, esploratore senza compagni.

Lo *Homage to Sextus Propertius* si qualifica rispetto ai *Cantos* perché il poeta sembra volersi ripresentare nella sua vocazione di *clerc*, sordo alle seduzioni della fama e della fortuna oltre che recisamente contrario a subire il condizionamento di una realtà pubblica che riafferma estranea ed inquinante. Insistiamo sul paradosso di cui parliamo prima perché nel *Propertius* le contraddizioni dell'ideologia poundiana raggiungono le estreme conseguenze, chiudendo un cerchio — si badi bene — ai cui estremi si collocano, almeno nella tradizione americana, Poe e Melville nel loro disprezzo per la democrazia di massa e il livellamento che essa propizia, decretando apocalitticamente la morte dell'arte. Il tradimento, che Pound denuncia rifacendosi al libro di Benda, è stato consumato dalle democrazie. Per stare con Roy Harvey Pearce e alla sua valutazione del Pound epico in *The Continuity of American Poetry*, « sapere è, per Whitman, divenire, per Pound divenire od essere distrutti ». Di qui la sua trincea eretta in difesa di una società gerarchica, chiusa, protetta contro il verbo egualitario. Al limite, Pound utilizza la storia per condannare il presente, salvo che esso non venga riscattato dalla riaffermazione della verità e dall'*amor* che vale essenzialmente quale aspirazione ad una armonia restaurata e ridefinita.

Resta il fatto che la purificazione tentata di Pound ha agito per lo meno quale reattivo, rimanendo apertamente disponibile. La reticenza che l'avanguardia anche recente ha mostrato nei suoi confronti non basta a mascherare l'utilizzazione di una matrice che va rimessa sicuramente in giuoco senza con questo che abbia sofferto di un logoramento irrimediabile. Nelle sue contraddizioni più vistose la lezione di Pound ha mediato uno sblocco i cui esiti resistono al tentativo di una frettolosa archiviazione. Il meno che si possa riconoscere gli è di non avere fissato delle colonne d'Ercole.