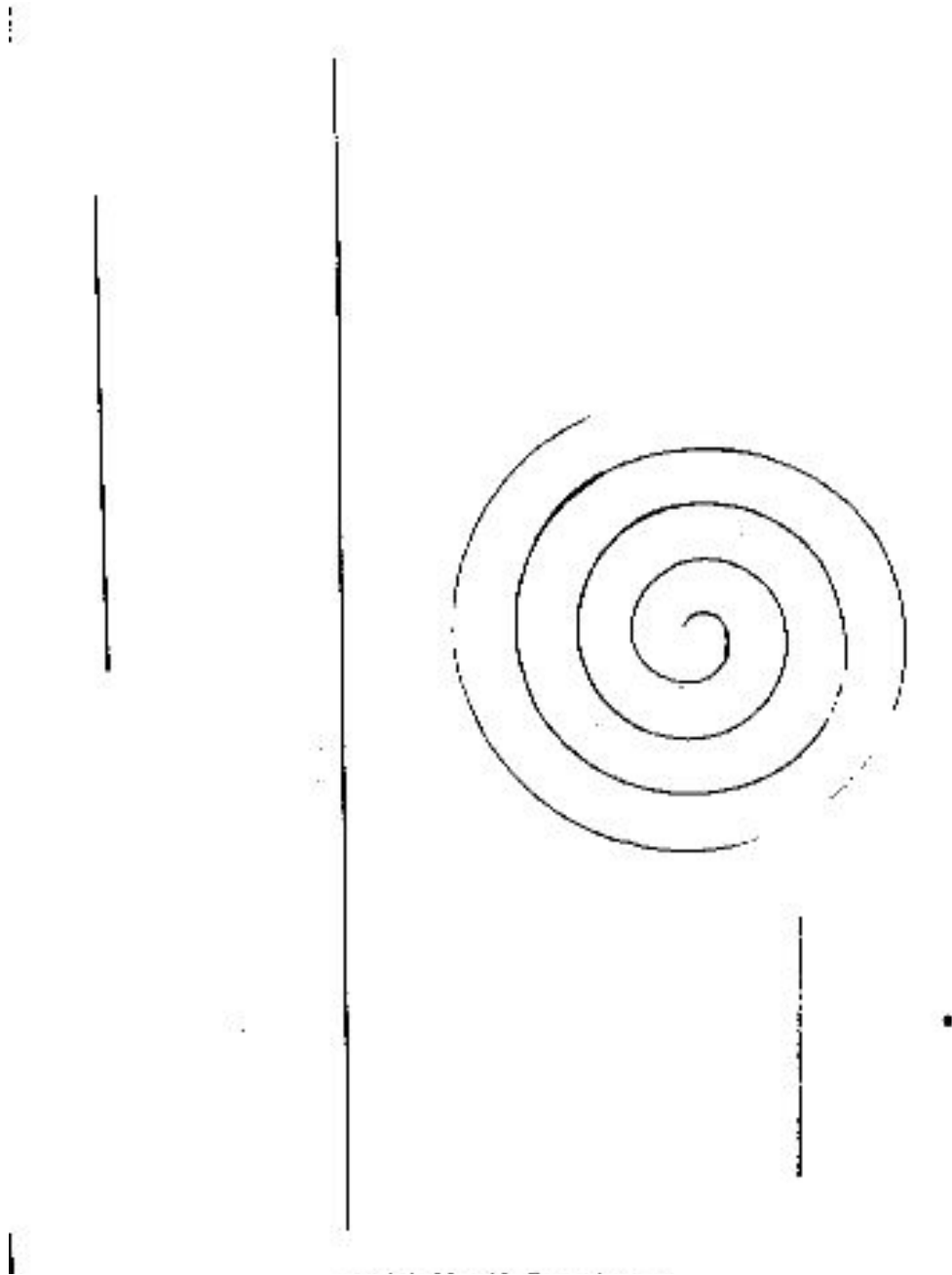


ALCUNE PARTI SONO STATE NASCOSTE SU RICHIESTA DELL'AUTORE

GENNAIO 2011

Claudia Ciardi
Imitazione ai Cantos



Constantin Brancusi "Symbol of Joyce" 1929

[<i>PROLOGO</i>]	11
[ANABASI]	13
[PRELUDIO ORFICO]	17
[LABIRINTI].....	21
[ESULI E CONTROCANTI]	25
[CIELI DELL'IDA]	31
[IL DONO DISADORNO]	35
[LUNE DI FANGO]	41
[MEZZE MASCHERE E CENTAURI]	47
[CONNUBIUM TERRAE]	55
[GLI OCCHI DI DRIADE]	61
[IN METAMORFOSI].....	71
[<i>BIBLIOGRAFIA</i>]	75

“and I do not know whether I have been twice, or been only once in Pisa”
 “e non so se sono stato due volte, o solo una, a Pisa”
 Ezra Pound, *Indiscretions*.

Quest'opera è stata ispirata da una raccolta di lettere scritte da Hilda Doolittle, poetessa e amica di Ezra Pound, nelle quali in un ideale monologo, a distanza di molto tempo dal loro ultimo incontro, l'artista ripercorre il sodalizio letterario e il sentimento di profonda amicizia che l'hanno legata al grande poeta dei *Cantos*.¹ Un ritratto che mostra come possibile e necessaria al raggiungimento dell'arte l'immersione della vita nella letteratura e la devozione totale alla poesia. Da questa testimonianza emerge il ricordo dell'affetto per l'uomo che con generosità ha saputo farsi centro di ispirazione per molti artisti, come già Ernest Hemingway lo aveva dipinto nella sua *Festa mobile*. Partendo dalle descrizioni degli amici di Ezra sono risalita alla poesia dei *Cantos*, e particolarmente all'esperienza dei *Pisan Cantos*, ispirati dalla sua prigionia a Pisa, sui quali si è modellata la traccia per questa *Imitazione*.

Un'immagine, quella del poeta prigioniero intento a incidere sulla propria carne una memoria di luoghi e persone che dà vita a una nuova materia poetica, canto di esilio dal mondo e anche denuncia delle strategie economiche, di guerra e dei poteri, che mi ha profondamente colpito. La campagna arsa dall'estate, la città addormentata sullo sfondo con i suoi monumenti e i suoi monti, costituiscono l'architettura trasfigurata e, per così dire, rituale di una rievocazione letteraria di estrema concretezza fisica e allo stesso tempo visionaria.²

La fisicità dei dieci *Canti pisani* dà forma a una sorta di pittura articolata attraverso il richiamo allegorico e metaforico ai miti, che viene acquistando consistenza proprio nelle alternanze, i parallelismi, i confronti col dato biografico e l'uso di elementi tratti dalle culture orientali, a livello di atmosfere liriche, allusioni letterarie e riferimenti linguistici, si pensi agli ideogrammi. Tutto ciò contribuisce a quella che potremmo definire una conquista iconografica nel processo creativo poundiano, forse qui più che altrove, come se l'esperienza della prigionia lo avesse costretto a una concretezza e a un vigore poetico ancora maggiori. La dominante è una nota accorata, sospesa tra irrequietezza ed energica commozione, che tiene acceso il fuoco del riscatto. E dentro questa energia così fisica e così irriducibile a tutto, si coglie una sublimazione continua, quasi la necessità di un'uscita dal corpo oppresso e avvilito nella detenzione, e proprio tale *status* sembra non dar tregua al poeta, sollecitandolo a una sintesi cosmica da cui i sensi sono respinti, non solo per incompletezza ma anche per mancanza di occasioni in cui si esercitino pienamente. La lacerazione tra corpo e mente prodotta dalla condizione di prigioniero, per una specie di contrappasso di segno positivo, apre la strada a una nuova capacità sensibile. Questa profonda continua tensione si esprime, lo abbiamo detto, a livello visivo, a partire dall'uso

¹ Si tratta di *Fine al tormento*, Archinto editore, 1994.

² Vale la pena ricordare le parole spese da Giovanni Raboni a proposito della poesia dei *Pisan Cantos*: “Mentre la grandezza dei *Cantos* può essere concepita ma non percepita, pensata ma non veramente sentita, quella dei *Canti Pisani* possiede, al contrario, una sorta di immediata e irrecusabile evidenza fisica” ed è possibile “ravvisare nei *Canti Pisani* il più certo, il più vero, forse l'unico grande libro di poesia scaturito dalla tragedia della seconda guerra mondiale”, p. X della prefazione all'edizione dei *Canti Pisani* a cura di A. Rizzardi, Garzanti, 2004. Inoltre, nell'architettura di un poema che attinge al modello omerico e dantesco e che si costruisce come un viaggio letterario di ascesa della mente e del corpo attraverso le prove della vita, la sezione “pisana” si pone come una sorta di frontiera lungo cui l'esule che vaga tra scoramento e speranza, un purgatorio nostalgico in cui la dura esperienza affrontata dal poeta, posta in alternanza e ideale dialogo col ricordo del passato, diventano il canto di una possibile rigenerazione. Verso questa riflessione, dalla quale emerge la profonda similitudine con Dante, va anche la considerazione di M. Bacigalupo che definisce il percorso poundiano dei *Cantos* una “faticosa salita dagli Inferi a un Paradiso erotico e visionario”, p. VII, *Canti postumi*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2002.

della parola come segno e rappresentazione animati attraverso la ritmica data nella catena sillabica e nella cadenza e nell'intonazione scelta da chi la pronuncia.³

Ezra Pound può dirsi un Callimaco dei nostri tempi, eclettico e di inestinguibile sete poetica, autore di un poema infinito, nel senso della dimensione del tempo e dello spazio lirico che in esso con fatale e insieme impreveduta sincronia si ritrovano senza esaurirsi. La sua arte poetica funziona come uno strumento rituale; appena suonato è in grado di risvegliare infiniti echi musicali e molteplici associazioni sul piano degli immaginari. E. Pound mette al centro del suo edificio letterario il potere della parola e, attraverso l'incrocio dei modelli, rivela la tecnica di un processo creativo che è alla base non solo dei contenuti ma anche delle forme, degli elementi costitutivi dell'espressività letteraria. Possiamo sostenere che Pound è il costruttore di una lingua nella misura in cui fa dire cose nuove e in modo nuovo alla sua lingua, la quale ne risulta così ricreata dall'interno. L'esercizio è per certi versi somigliante a ciò che ha portato alla nascita del volgare, che si è nutrito di molte lingue diverse e di tanti esperimenti poetici fioriti nel lungo e complesso passaggio dal latino alle parlate romanze. E in questa considerazione cogliamo il senso dell'appellativo di "miglior fabbro" che T. S. Eliot gli attribuisce nella dedica del *The Waste Land*, e torniamo a vedere affacciarsi di riflesso anche l'ombra dell'altro grande artefice, il cui esempio tanto ha influito sull'idea poundiana di poema come viaggio della propria vita continuamente rivissuta attraverso l'assimilazione e il ripensamento sincretico degli immaginari disseminati nelle altre culture.⁴

In questo mio scritto a metà tra commento letterario ed elaborazione personale ho tentato di recuperare la corrente immaginativa e la mescolanza di classico e quotidiano alla base della sua opera, individuando dei nuclei tematici, dei centri di forza, attorno a cui potessero gravitare le mie riflessioni, un po' come i poeti del mondo antico "tagliavano" la materia mitica, sviluppando gli episodi che meglio rappresentassero la loro idea e i messaggi che intendevano ricavarne. Ho così suscitato una sorta di rimemorazione letteraria in metamorfosi che, nel labirinto della letteratura antica e contemporanea articolato attraverso il primitivo sintagma mitologico, incrociasse il racconto di esperienze più personali. Certamente la ricerca dell'elemento mitico nella realtà e l'identificazione di personaggi reali in quelli mitici possono dirsi tra le conquiste più peculiari della

³ Questa reificazione della parola comporta una visualizzazione magica collegata a una proprietà taumaturgica. Sul valore incantatorio del *verbum* e il senso immaginifico che diffonde nel lettore a partire dalla sua forma si vedano le osservazioni di Boris de Rachewiltz, *L'elemento magico nella poesia di Ezra Pound*, Raffaelli Editore, 2008, p. 6, 8, 9, 15, 32.

⁴ Si tratta di Dante che in *Purg.* XXVI, 115-148, chiamandolo "miglior fabbro", parla di Arnaut Daniel (1150-1200 ca), il poeta provenzale inventore della cosiddetta canzone sestina e che per primo si sarebbe servito di immagini quotidiane per dare intensità all'espressione letteraria. In uno dei suoi componimenti così descrive se stesso: "Ieu sui Arnautz qu' amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna", "Io sono Arnaut che ammassa l'aura / va a caccia della lepre col bue / e nuota contro corrente" (BdT 29.10). Questa curiosa personalità di poeta insofferente alle regole, per il quale evidentemente E. Pound sente di avere delle affinità elettive non solo dal punto di vista letterario ma anche del carattere, apre e chiude i *Pisan Cantos*. Arnaut emerge dal flusso dei ricordi poundiani a scandire la turbinante materia poetica, segnando il tempo d'inizio e fine del poema. Nei panni di una sorta di guida virgiliana la cui presenza, rispetto al poema dantesco, è piuttosto l'ombra del "duca" affermata unicamente attraverso la citazione dal provenzale, A. Daniel avvia il recupero della memoria nel canto proemiale dei "pisani" fino al fondersi dei frammenti del vissuto nella liquida corrente dell'LXXXIII, per poi approdare "al som de l'escalina", conquista escatologica del centro dell'anima. Arnaut è dunque *persona* del dramma, immediatamente riconoscibile dall'uso del provenzale che ha la stessa concretezza di una maschera, uomo la cui reale esistenza nella storia si sovrappone alla figura letteraria dantesca. Non è infatti un caso che venga a parlarci proprio con i versi tratti dal canto di Dante (cf. *supra*).

poetica poundiana.⁵ Del resto, nella biografia di ognuno c'è sempre una dimensione simbolica; quello che si potrebbe definire lo sguardo onirico delle cose è così profondamente irrelato alla vita che sembra vegliare in una sorta di doppio su ciò che siamo e facciamo. La scelta di una narrazione in prosa, nutrita e "ammaestrata" (nel senso più nobile dell'insegnamento di un saggio orientale) dalla lezione poundiana, intende anche richiamare per via indiretta l'esperimento di *Indiscretions*, un serbatoio di simboli che confluiscono in un sogno lucido e polifonico, cronaca nostalgica e disincantata delle origini perdute. Questa essenza biografica sfumata tra l'amarezza e l'estasi del mondo scorre anche nei *Pisan Cantos*, dove si colgono diversi ritorni di immagine e contaminazioni col passato, quasi un nuovo inoltrarsi nel recupero di quei "propositi incontaminati", già tentato attraverso *Indiscretions*, che il poema di una vita sembra voler riabbracciare, e che viene qui acquistando nuovo senso, calato com'è nella contingenza della storia da un lato e dall'altro nella volontà di riunirsi a un'essenza immanente, percepita ovunque nella natura delle cose.⁶ Il richiamo ai contenuti e ai versi dei *Pisan Cantos*, alternato all'uso della citazione tratta da diverse opere letterarie, vuole cercare di esprimere la forza che la poesia di E. Pound ha nell'attrarre altra materia poetica, oltre a mostrare quante possibilità passano come una corrente di superficie lungo i suoi canti. L'insieme di questi aspetti costituisce la premessa del mio percorso, un viaggio poetico dettato da quella che con lieve aporia potremmo definire una volontà dell'improvvisazione, oltre ad essere il mio personale omaggio all'idea di arte totale di Ezra.

"as an experiment it needs no justification"
 "come esperimento non ha bisogno di giustificazioni"
 Ezra Pound, *Postscript, Indiscretions*.

⁵ A proposito di questa qualità esegetica attribuita al mito, che viene concepito come elemento operante nel quotidiano e primitivo strumento di conoscenza, in un rapporto di osmosi tra il mondo divino e quello umano, si vedano le riflessioni di Boris de Rachewiltz, *o. c.*, *passim* e particolarmente p. 32: "Vivere il mito per Pound è quindi atto dinamico".

⁶ Sui contatti tra *Indiscretions* e i *Pisan Cantos* si vedano le note di Caterina Ricciardi alla sua traduzione del racconto autobiografico di E. Pound (C. Ricciardi, *Indiscrezioni o Une revue de deux mondes*, Raffaelli Editore, 2004). Nella lista dei luoghi visitati da Ezra Pound, insieme alla prozia Amelia Weston, durante il tour in Europa, di cui vien fatta menzione in *Indiscretions*, la memoria esita, si confonde e, con un fatalismo che sconcerta alla luce degli avvenimenti successivi, indugia proprio su Pisa, la città che chiude il catalogo dei ricordi di viaggio. Da qui abbiamo tratto l'epigrafe alla nostra introduzione (cf. p. 30 *trad. it.* di Caterina Ricciardi).

A Ezra Pound e Mary de Rachewiltz

[Prologo]

Prigioniero dentro un lago di sole, gola di luce dove l'inquietudine risale e scava un morbo di ribellione.

Fremono le strade alla sofferenza del poeta, onda e deriva sul suo smarrimento dentro un'urna mistica che si fa chiamare anima. Morire tra queste nere case su cui crepita un fuoco già spento, esule involucro nella città interiore. Si sfalda la corda del cantore prigioniero, le mani stringono i lacci che logorano i pensieri, perdono l'appiglio le sue gambe, funambolo incerto al filo delle architetture. E già il corpo si è fatto eterno dentro l'eternità del sole che lo veglia.

Qui si incatena la poesia, omaggio di rose sull'agonia degli istanti offerta ai carcerieri per la loro redenzione. Ruvida quercia nello specchio dell'oblio maschera irrisa oltre il limite dura come il legno e il bronzo di immagini date per resistere. E il suo corpo scendeva i riflessi delle cose, e la notte custode inenarrabile induriva la sua fronte, cantando sul precipizio l'eclisse delle ore.

Lago d'ombra, l'io dissepolto in veglia al parto di una lingua materna, poi sole ancora, Gòrgone impietosa sulla carne esibita al martirio del mondo.

[Anabasi]

Canto LXXIV

*Chi e da dove?*⁷ È questa l'eco del viaggiatore, nei secoli dei secoli. Ma per quante Odissee vogliate riscrivere e per tutte le teologie che predicano i regni della salvezza, lui è già fuggito sulla sua pietra ben levigata in mezzo al bosco. Gli restano i pensieri, questi specchi ballerini che simulano il piacere, e i corpi dei suoi pochi dei diventati folli, nascosti tra le felci addormentate del torrente. Pallida frescura da un letto di elicriso su cui si scopriranno le assurdità di questi fondali e come ognuno ha finito per bere sotto il velo della menzogna. Il viandante si è ritirato, coperto il volto è lontano ormai, mentre la retorica ha smesso di blandire ai banchi delle fiere. Questo canto della libertà ha impietrito fino al cuore, col dolore incastrato ai bordi a mettere ceselli, inservibile forma nei giri della sua misera arte.

Chi e da dove? Se qualcuno osa ancora attraversare, fuoco che asseta, fuoco che spezza la punta alla freccia di un delirio. *E disse parole alate*⁸ ma non aveva che una tenda per la notte dove pianse tutte le lacrime. Così s'annega il coito di un uomo. In fondo alla piana di elicriso, sotto il miraggio delle stelle, dure più che selce.

Periplo degli astri, per dove? Ballatoi vegliano il silenzio, reggeranno la fede ammalata dei poeti? Hanno appeso la lira e i salici preferiscono chiudere la chioma, per non sentir suonare le corde rimaste senza canto. Non due volte nella stessa corrente. Ma il corpo è il fiume e corre verso una meta che leviga incoscienza. Oblivio del tempo per tutta la memoria delle Muse, e la pietra che argina l'infinito, ermo colle dei pensieri, pronto a rinascere sull'orlo. Infinitamente, per l'ossessione o la bellezza. *Pietra dopo pietra la bellezza diroccata*. Poeti assediati, offesi, uccisi, nella caldera di chi ostenta la retta via. E mentre i tessitori di fandonie firmano carte false per le loro buone ragioni, già sono pronte le celle e la dose di cicuta. E in tutto questo la bianca Leucotea⁹ si è gettata in mare col figlio, per fuggire alla follia. Ma bisogna esser più folli ancora e più della morte, per un solo verso, aver fame sempre del viaggio ed essere pronti a non far ritorno. L'anabasi è un privilegio che non appartiene agli esuli. Siamo qui tra l'inferno e le Esperidi premendo al confine con la tregua. Genio fecondo di volontà, il poeta si immola all'attimo e non ha paura di danzare sul baratro. Sospeso infinito in cui fa naufragio. E già *abbiamo passato il Lete*.

Da retorica in crescita ogni guerra colma la misura della più efficiente opportunità, quando si tratta di cominciarla. C'è sempre troppo poca opposizione, e bisogna incantarli bene quelli che vanno a morire, perché mandar giù la morte è un numero da acrobati. Presto, presto! *Einshülung* e siamo già parte di un convincimento collettivo. La Sagrada Familia, col saluto appeso alle dita, da tempo ha appuntamento per colline d'ombra dove Nemesis¹⁰ stampa la gran notte, fin sul desco dell'ultima cena.

⁷ τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; "chi e da dove tra gli uomini?", la domanda che ricorre nell'*Odissea*.

⁸ Espressione formulare dell'*Iliade* con cui si indica quando un personaggio prende la parola.

⁹ Ino e Atamante ebbero due figli, Learco e Melicerte. Dopo la morte di Semele, sorella di Ino, stabilirono di occuparsi di Dioniso, il dio nato dall'unione di Semele con Zeus. Ma Era, moglie di Zeus e gelosa del bambino illegittimo, sfogò la sua vendetta contro i genitori adottivi che furono colti da pazzia. Atamante uccise Learco mentre Ino volse la sua furia contro Melicerte col corpo del quale, dopo essere rinsavita, si gettò in mare da una rupe. Entrambi furono trasformati in due divinità marine, Leucotea e Palemone. Secondo un'altra versione Ino prese con sé Melicerte, gettandosi in mare, per scampare alla pazzia del marito. Di questo mito parla Ovidio nelle *Metamorfosi*, libri III-IV.

¹⁰ Divinità greca della punizione, figlia della Notte e dell'Erebo.

Battaglione M¹¹. Tutti pronti! La stazione è piena a ogni partenza. Il cielo sulle pensiline pesa come negli addii. Bianco da accecarti e indifferente che vorresti tirarci qualcosa dentro e vedere se si muove. Non una nuvola né il vento per sapere se sei vivo ancora. Non gli odori, le ombre, no, sarebbero troppo per questi novelli viaggiatori. Siano contenti delle loro marce condite di retoriche e uniformi. E con questo cielo assurdo che non dà salvezza, andatevene, via. Inutile scandalo di una mattina in stazione, inutile scalpore di un viaggio che si perde già prima dell'arrivo. Ma avrete i vostri monumenti. Così sia detto e così sia fatto. E tutti salutano il treno che va alla guerra. *Deorum Manium* è il giuramento delle tavole che non abbiamo scritto. Non c'è tregua quando il ventre di una donna si è fatto ventre di madre. Benedici il frutto sul tuo seno di donna che ha amato. Benedici gli istanti di amore e saluta il figlio che muore e in te non muore. Erano belli quei diciotto anni prigionieri del cielo ma nessuno se n'è accorto. E i ragazzi della M non li hanno fatti più tornare.

Col silenzio di cento e più deliri, ognuno ad almanaccare la sua disperazione finita nei fossi a dar da mangiare alle rane. Non uno che abbia scritto di quei volti e cos'era laggiù un sapore un bisbiglio. Se la terra dormiva o rimaneva ubriaca in un angolo nella grande idiozia del tempo. E quanti corpi sono andati come fa la foglia insieme al vento, dalla legge di Ade,¹² fuuu! Con l'occhio tremendo di Narciso nello specchio¹³ scivolato

¹¹ Era il nome di uno dei reparti italiani mandati in Russia nella seconda guerra mondiale. Il viaggio e il destino dei soldati è simile a quello dei poeti che spesso si trovano a subire l'esilio della loro persona e dunque della loro parola. Questo e il paragrafo successivo sviluppano tale similitudine che è anche il tema principale della presente "anabasi".

¹² L'aldilà greco. Il dissesto dell'ordine cosmico rivela Ade, cf. M. S. Mirto, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Carocci, 2007, pp. 19-22. L'immagine della discesa all'Ade, del sovvertimento e della drammatizzazione delle forze, per E. Pound ha una doppia valenza, filosofico-iniziatica e sociale. Le forze negative della discesa agli inferi, che si inquadrano nel viaggio poundiano verso la conoscenza, assumono l'aspetto dei conflitti storici e sociali. Nel presente capitolo il concetto di anabasi riprende per opposizione quello di catàbasi, da cui il poeta trae numerose metafore legate al suo personale percorso di discesa e risalita, attraverso cui avviene la metamorfosi della sua condizione. Ma qui l'anabasi non si pone in un quadro escatologico, si riferisce più genericamente al viaggio di ritorno che non arriva a compimento, metafora del cammino del poeta, come dimensione problematica e sfuggente.

¹³ Lo specchio è un oggetto simbolico che più volte affiora nell'opera poundiana e di cui noi riprendiamo il carattere prodigioso, del resto attestato in diverse tradizioni tanto da apparire in numerosi racconti con la funzione di elemento magico. Si tratta infatti di uno strumento il cui potere si pone fuori dalla realtà, dal momento che consente di vedere al di là dell'immagine concreta, e che si intreccia al simbolismo della metamorfosi, pure molto caro alla poetica poundiana. Vale la pena su questo argomento segnalare il saggio di Jurgis Baltrušaitis, *Lo specchio*, Adelphi, 2007. Lo specchio è il veicolo di una rivelazione fisica e morale, sulla quale si sono a lungo esercitati i filosofi. "Socrate e Seneca raccomandavano lo specchio come strumento per conoscere se stessi." (Baltrušaitis) Tra l'altro è uno degli oggetti sacri di Dioniso, attraverso cui il dio prende coscienza della sua parte divina e di quella mortale. Del mito dionisiaco e dei suoi significati, così profondamente irrelati alla visione lirica di E. Pound, torneremo ad occuparci più avanti. Ernesto De Martino nell'ambito delle sue ricerche sul tarantismo, tra gli oggetti rituali utilizzati nel rito di esorcismo del posseduto, sulla base degli studi del medico dalmata Giorgio Baglivi, menziona lo specchio: "nel quale i tarantati di quando in quando si contemplavano, traendo dal petto profondi sospiri". E ancora: "tra le valenze simboliche dello specchio come strumento rituale del tarantismo vi è quella di polarizzare su di sé l'attenzione, e di indurre una *regressione narcisistica* che – al pari della selva o della fonte – funziona da orizzonte estremo, per entro il quale si compie la evocazione del cattivo passato, il *ritorno indietro* necessario al deflusso e alla liquidazione dei conflitti operanti nell'inconscio: onde la ambiguità simbolica dello specchio, associato alla uccisione di Dionysos infante e alla morte di Narciso, come anche al riconoscimento e alla reintegrazione della propria anima." Infine, lo specchio, nell'ambito di una riflessione sulla catartica musicale, emerge nuovamente come elemento simbolico del rito pugliese e dei suoi precedenti classici:

dentro lo stagno annega l'invidia che aveva scelto la sua radura, per vederci in mezzo al naufragio. Ma leggerezza ancora sopra i campi se la poesia risale, per pochi istanti la sola anabasi.

Al ventiquattro di via Moneti. Cortona, pomeriggio d'autunno, luce infinita dal lago in riflesso. Facciata di presagi il convento, così sembra, per l'impudente somiglianza delle ombre al tramonto. Era forse in un sole uguale dell'Asia dipinta che Senofonte inventava il ritorno stendendo le sue memorie, con la morte sempre adorante tra lui e i suoi. Il mare e gli oleandri per la lunga riva fino a casa. E in fronte ancora l'ossessione nella selva – è più nera? – insistendo il tempo sulla forma degli oggetti che rinnova la paura. Svegliarsi a mezzo della vita, selvaggia l'intenzione, animula vagula tremula, derivando un cammino senza sponde. Mentre la radio trasmette erotismo a buon mercato, scendendo. Balza dopo balza, girone dopo girone a perdere col sogno di Borea¹⁴ sullo sguardo. Di notte ogni cosa uguale, ugualmente il passo che si chiude *in fin che il mar*,¹⁵ sopra, come il remo di Ulisse. La strada senza anabasi, lontana, più lontana, e i commentari del viaggio se li è portati via il pazzo che ha dato fuoco ai Saturnali.¹⁶

Medioevo improvviso da un arco sotto la pioggia nel carico di Atlante. Alla mezzanotte sul lungofiume che Hokusai ha alzato in una tela di vento, tetigi umbras, e gli alberi continuano a andare. *Per l'amor dei poeti*¹⁷ invocata vaga distesa dei campi, *ripeti, ripeti*. E scriva qualcuno di questi volti prigionieri *nel voltarsi della foglia nell'aria*. Dite che per i poeti non c'è anabasi.

“per quel che concerne le più specifiche affinità tra tarantismo e coribantismo è infine da ricordare che nel coribantismo hanno luogo danze armate, ferite inferte a se stessi, manifestazioni oracolari e forse anche la utilizzazione dello specchio come strumento per provocare la *trance*: tutti elementi che, come fu detto a suo luogo, si ritrovano nel più antico tarantismo pugliese.” Per il probabile impiego dello specchio nel coribantismo – nell'intento di indurre la *trance* – Pauly-Wissowa, s. v. *Korybanten*. Per i passi citati, Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Nuove Edizioni Tascabili, p. 129, 217, 222 e n. 76. Sullo specchio come simbolo mistico e alchemico e la sua presenza nella poesia poundiana si veda Boris de Rachewiltz, *o. c.*, pp. 18-19. Altre osservazioni sulla simbologia della maschera e dello specchio nel mito greco si trovano in J.-P. Vernant, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, Il Saggiatore, 2001, pp. 103-114.

¹⁴ Dio greco del vento del Nord (tramontana). Secondo Quinto Smirneo, dall'unione di Borea con l'Erinni sarebbero nati quattro cavalli (Quint. Smyrn. VIII, 241). Cf. LXXIV, p. 28, *ed. cit.*: “Borea Apeliota libeccio”. Borea è anche il vento che spinge la nave di Ulisse nel viaggio verso l'Ade. Non sarà considerato casuale che nello stesso LXXIV, l'aria di Kuanon, principio vitale e ipostasi di ἔρως, introduce un “non ordinato” periplo dei venti che spinge la zattera (evidente memoria dell'*Odissea* nella solita mescolanza di immagini poundiane): “as the winds veer and the raft is driven /[...] Eurus, Apeliota as the winds veer in periplus” (p. 38). Nel mondo greco il culto del vento è diffuso fin dall'antichità. “Nella Cnosso micenea è in carica una «sacerdotessa dei venti» e anche in seguito sono sovente documentati sacrifici legati a questo culto. Chiaramente ci si aspettava da tali sacrifici effetti assolutamente magici. Non di rado lo scopo viene precisato e circoscritto localmente: un vento specifico, chiamato con un suo proprio nome, che può, in una certa stagione, determinare il tempo e influenzare in modo decisivo le prospettive di raccolto e anzi l'intera vita comunitaria, viene allontanato o chiamato. A Méthana si tiene lontano il vento del Sud, il libeccio, con il sacrificio di un gallo e con il girare attorno ai campi coltivati. Empedocle, grazie al sacrificio di un asino, riuscì a calmare a Selinunte il cattivo vento del Nord. Gli Ateniesi pregavano Borea, il vento del Nord, che sconvolse la flotta persiana (Hdt. 7, 189). Di Borea si narrava anche che avesse rapito Orizia, la figlia del re di Atene. Il sacrificio degli abitanti di Ceo, al levarsi di Sirio, richiamava i venti etesii. Gli Spartani intonano un peana a Euro, vento dell'Est, perché venga come «salvatore di Sparta»” (Walter Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Jaka Book, 2003, p. 341).

¹⁵ Dante, *Inf.* XXVI, 142.

¹⁶ Le feste celebrate nel mondo antico in occasione del solstizio d'inverno.

¹⁷ Dino Campana, *La speranza (sul torrente d'autunno)*, *Canti orfici*.

[Preludio orfico]

Canto LXXV

Ma rinvenni quanto bastava per sentire la pioggia che visitava i cortili delle case, in fuga fino all'alba. E rinascevo a quella voce sommessa che mi insegnava storie dall'oltretempo, con le narici divaricate sull'umida terra. Finalmente fuori.

*Auf Bergeshöhn*¹⁸

∞

..... prima che cadesse il sereno, parola della tradizione forse antica usata dai contadini del centro Italia per indicare quella mescolanza di umido e ombre che abita la sera quondam permixto vespere. Dove in semitoni di odori è rimasto lo sciame estivo delle lucciole, dai campi entrando nell'orto dell'adolescenza. E tra i ricordi tu scenderesti ancora? Magari sì, secondo la musica che suona frenesia ipocònia, all'improvviso voltandomi da infinito a infinito.

Palinodia di Orfeo ed Euridice

O.: Poi che la prese il buio, divenni pazzo e non volli più suonare. Mi lasciai appassire sotto i gelsi, annodando seta sul cuore. Finché un giorno scesi all'Ade – come lei qualche mese prima – e un dio mi gettò la cetra alle spalle.

Allora ricominciai a suonare, e suonando conobbi l'Erebo. Fu come in sogno che vidi gli occhi di lei, da nebbia o da fumo che le tenevano stretta tutta la persona.

Più volte la chiamai ma nulla ottenne la mia voce. E fuggii, senza voltarmi.

E.: Amai il canto e l'uomo. Amai.

Coro: O dei benigni, stendete la mano su questi occhi, schiusi una notte tra i gelsi, e accompagnate col canto la loro discesa.

Esodo: *Tutto è piccolo e anche l'arte non dà segno di grandezza ma somiglia alla pubblicità di un circo. Si fa commercio con l'arte, curandone fino al ridicolo l'esposizione sive nugae di carta, mentre ognuno si è già preso la sua fetta di mercato per aver messo ai versi un trucco posticcio. E la bellezza è entrata nella crepa del muro in attesa che il tempo migliori.*

(Punto di vista di E.) Trasumanando nel tentativo di recuperare il senno. Tantum animae avviante ad Ermes Cillenio battendo la verga sulle nostre ciglia. Eccoci, dunque, davanti al Flegetonte.¹⁹

¹⁸ J. W. Goethe, *Faust*, 392-393: "Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhn/ In deinem lieben Lichte gehn", "Oh potessi camminare su per i monti, alla tua cara luce!". Invocazione di Faust alla luna.

¹⁹ Flegetonte o Piriflegetonte, fiume infernale che circonda le mura del Tartaro, la cui immagine si pone al centro dell'iterata invocazione del Canto LXXV, rivolta dal poeta al musicista Gerhart Münch che è "persona estatica" emersa per l'appunto dal Flegetonte, secondo la definizione di M. Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, p. 130. Münch faceva parte del cenacolo di artisti riuniti da Pound a Rapallo (a tale proposito si veda la nota di p. 886, nell'edizione dei *Cantos* commentata da M. de Rachewiltz, "I Meridiani") ed è ricordato anche al Canto LXXX. La comparsa del fiume infernale sembra avere un ruolo che va al di là del semplice dettaglio coloristico legato all'eziologia mitica che lo riguarda. L'uso di elementi mitologici da parte di E. Pound infatti è sempre rivelatore di un insieme molteplice e complesso di significati. Siamo nuovamente di fronte a una scena di evocazione delle anime e come già nel canto precedente che aveva unito l'affiorare dei ricordi all'idea rituale della *nékunia* omerica, così qui il Flegetonte allude fortemente alla ricerca dell'anima di Tiresia da parte di Ulisse. A tale proposito vale la pena ricordare che in base alle indicazioni di Circe questa operazione avrebbe avuto un esito positivo soltanto se Ulisse avesse eseguito il rituale alla confluenza del Cocito e del Piriflegetonte (*Odissea*, X, 513). Ed è peraltro interessante notare fin da ora come il tema della memoria si leghi costantemente all'idea del viaggio ultraterreno (avremo modo di tornarci in seguito). Dunque, ci troviamo ancora una volta di fronte a un'operazione metamorfica compiuta da Pound: "come Gerhart trae con sé dall'Ade le voci limpide dei compositori medievali tedeschi, così i *Cantos* sono opera «non di uno ma di molti poeti»" (M. Bacigalupo,

(*Punto di vista di O.*) Io feci innamorare ogni cosa gettando i miei spartiti in bocca agli Inferi ma ciò che per me era più prezioso l'ho perso, andando καταστρέφειν²⁰ finché lei era in vita, e non mi sono voltato quando venne il momento.

o.c., p. 131). Ma qui il concetto di metamorfosi è esso stesso oggetto di trasformazione, secondo la tecnica del “rimando all’infinito” quale caratteristica del dettato poundiano che osserveremo anche più avanti. Lo spartito che conclude il canto e che costituisce un trapasso dal linguaggio della parola a quello della notazione musicale, ci fa osservare lo strutturarsi di quell’ideale di pittura linguistica in cui nella mente di Pound il segno, quasi per una sacra divinazione cui è in grado di presiedere la poesia, si volge alla conquista e all’espressione di qualcosa di altamente rappresentativo. Ne abbiamo già dato conto nell’introduzione a proposito degli ideogrammi e lo vedremo in corso d’opera incontrando quel ricorrente sincretismo tra *verba* e immagini cromatiche capace di ispirare un singolo verso come un intero canto (si pensi ad es. alla densità grafica contenuta nell’espressione “one tanka entitled the shadow”, canto LXXIV, p. 30, *ed. cit.*, dove l’evanescenza dell’ombra diventa allo stesso tempo il referente concreto della materia poetica, immagine stessa della poesia, e al fluido cromatismo di erba e acqua che corre attraverso tre canti, dall’LXXXI all’LXXXIII). E tuttavia la musica, che il poeta vuole qui far ascoltare al proprio lettore nel *continuum* con la poesia, desiderando con ciò attrarre l’attenzione a un’idea di linguaggio universale e di arte universale in grado di comprendere nell’unità la dispersione con cui si costruisce e si elabora la cultura umana, non esaurisce in questo il suo carattere rivelatore. Al procedere delle nostre osservazioni gioverà dire che la musica “citata” dal poeta è la parte per violino della “Canzone degli uccelli” eseguita da Olga Rudge, la compagna del poeta, in uno dei concerti di Rapallo nel 1933. Ancora, dunque, ricordi personali e memoria di un sodalizio artistico che aveva unito le menti e le persone. Ma anche riferimento a un rituale di ornificazione, ovvero la metamorfosi in uccelli, che torna più volte nei *Cantos*, talora adombrando il dramma di Procne e Filomela, talaltra, o in contiguità con questo, sfumando nella risalita alle lontane origini del linguaggio, secondo un’idea protogonica che farebbe derivare l’articolazione in sillabe proprio dal richiamo degli uccelli. Ecco qui compiuta l’ideale trasformazione del “coro poetico” che presiede ai *Cantos* in un coro di uccelli: “-not of one bird but of many”. Supremo omaggio agli amici che hanno stimolato la sua arte, reso dal poeta all’interno di una sorta di intermezzo musicale o prologo in musica. Si noti anche il fatto che il Flegetonte è responsabile della trasformazione di Ascalafò, il delatore che denuncia ad Ade l’infrazione da parte di Persefone del divieto impostole dal dio di non mangiare, se fosse voluta restare sulla terra. La dea si era infatti cibata di un seme di melagrana e Ascalafò, che aveva assistito alla scena, era andato a riferirlo al suo sposo. Tuttavia, asperso dalle acque del Flegetonte, divenne un gufo; anche in questo caso dunque scena di ornificazione, cf. Ovidio, *Metamorfosi*, V, 543-550. Infine, essendo i versi posti idealmente all’uscita degli inferi, si potrebbe pensare che la poesia nasca qui in un contesto orfico e che la musica rimandi a quella che accompagnava Orfeo, che ogni cosa riusciva a commuovere e aveva il potere di confondere anche gli uccelli, il quale è per l’appunto protagonista di una discesa agli inferi cf. Seneca, *Medea*, 228-235 e *Hercules Oetaeus*, 1031-1060, dove il riferimento al mito risulta più articolato: “Alla musica dolce di Orfeo, cessava il fragore del rapido torrente, e l’acqua fugace, obliosa di proseguire il cammino, perdeva il suo impeto ... Le selve inerti si muovevano conducendo sugli alberi gli uccelli; o se qualcuno di questi volava, commuovendosi nell’ascoltare il dolce canto, perdeva le forze e cadeva ... Le Driadi, uscendo dalle loro querce, si affrettavano verso il cantore, e perfino le belve accorrevano dalle loro tane al melodioso canto ...”. Sul racconto di Orfeo ed Euridice si vedano anche le *Metamorfosi* ovidiane, X, 1-77. Val la pena notare che un tale potere di commozione sulla natura è ricordato nei *Pisan Cantos* in relazione all’imperatrice Tsu Tsze, che secondo un aneddoto faceva scendere gli uccelli dagli alberi: “I wonder what Tsu Tsze’s calligraphy looked like / they say she could draw down birds from trees” (LXXX, p. 141, *ed. cit.* e nota di M. de Rachewiltz, commento ai *Cantos*, p. 971).

²⁰ Gr.: “rovesciare”, “capovolgere”. Si allude a un doppio rovesciamento, quello relativo ai ruoli e alla vicenda di Orfeo ed Euridice, il cui contenuto è per l’appunto rovesciato in questa palinodia, e quello più particolare del gesto di Orfeo che nella discesa agli inferi si sarebbe voltato verso la compagna infrangendo il divieto divino, e che pure subisce qui un ribaltamento di significato.

Eìdolon²¹ in metamorfosi la notte scendendo la riva.

*Cetera Oceanus ambit,
latos sinus et insularum
immensa spatia complectens*²²

E col favore del vento abbiamo attraversato già somiglianti a un corteo di falene.
Fuori, fuori dal Flegetonte.

²¹ Gr. (εἶδωλον): “immagine”, “fantasma”.

²² Tacito, *De origine et situ Germanorum*, c. 1: “le altre parti le cinge l’Oceano, abbracciando ampie penisole e isole di smisurata estensione”. L’andare καταστρέφειν del verso e il volgersi della corrente sono metafore della “circolazione” degli eventi e delle parole nel corso dell’iniziazione alla vita e all’opera letteraria. L’incipit della *Germania* di Tacito evocando la presenza del Reno e del Danubio, i grandi fiumi dell’Europa, ci riporta agli elementi vivi di una geografia non solo fisica ma che rinasce continuamente moltiplicando i suoi spazi nell’immaginario dei popoli che li hanno attraversati. Una lunga immersione nella storia e nella cultura che ci conduce fino all’eterno *fluidofiume* dove si celebra il risveglio joyciano: “riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs”, così comincia *Finnegans Wake*. Come Joyce spiegava all’amico Eugène Jolas, “i veri protagonisti del mio libro sono il tempo e il fiume e il monte. Tuttavia le componenti sono quelle che qualunque altro romanziere potrebbe usare: l’uomo e la donna, la nascita, l’infanzia, la notte, il sonno, il matrimonio, la preghiera, la morte.” Nelle presente sezione orfica che prelude alla risalita infera avviata attraverso la musica che fa uscire dal Flegetonte, la memoria letteraria dei fiumi acquista un forte valore simbolico, introducendo uno dei motivi centrali attorno a cui si organizzano questi nostri frammenti, quasi relitti dell’immaginazione trascinati alla foce nel desiderio di riunirsi. E apre anche alla possibilità di cogliere a un grado più profondo il senso del percorso lungo i fiumi augurali poundiani che corrono sui “seni della Tellus”, accompagnando il rito dell’*inventio* poetica.

[Labirinti]

Canto LXXVI

Feriti i tulipani lungo il fiume, una pietraia umida la strada e il lauro stillante su un cippo solitario oscilla nel bordo flessibile d'ombra, andando in segreto sopra la corrente. Tiepida la terra, se la zolla scivola con l'acqua sussultando senza mai finire e gli animali che l'attraversano tendono dorsi molli all'inconsistenza, *nell'aria vuota di tempo* dove le ginestre fanno corridoi di bellezza declinando lente per le dune già deserte. In un giardino simile il passeggiatore solitario annotò su ventisette carte da gioco i suoi pensieri.²³ Da desolata sponda alla rêverie del molo.

Formica solitaria d'un formicaio distrutto, lo scrittore si avvia agli incroci che raccolgono la sorte. Muro dopo muro si trascina in cima ad ogni scala e così percorre anni e vede cambiare il suo aspetto. È scosso dall'inquietudine, l'onda che lo sbatte dappertutto, sventato ogni volta senza rimpiangere di non toccar terra. Il labirinto è dentro di lui, lo impiglia fino a dargli scacco. Litterato²⁴ per quella riga confusa τὰ σύμβολα²⁵ da un istante di ribellione che gli ha fatto smarrire l'uscita. Ma intimamente è questo che desidera e sa che null'altro gli è concesso tranne il giro sull'orlo della rupe. *Disteso nell'erba* ripensa alle fatiche di un tempo, ridicola promessa agli dei, soffocato da una qualche forma di vanità forse ma lucido e chiaro come luce chiara attraverso la pioggia. Nient'altro che questo, perché lui è il sentiero, il Minotauro e la sua ombra, la perdita che si trascina sulla china degli anni, argine di un sogno già sognato, *ego scriptor*.

Dioniso è arrivato con un corteo di aquiloni. Una tunica color zafferano, la chioma bionda e ricciuta. È entrato dalla prima porta senza incanti né parole. Tebe è eterna e immobile dentro la notte, come il volto di una donna che ha goduto la sua parte di piacere, è l'eclisse di un corpo e un ventre si stringe all'insonnia del tormento. È uno specchio sensuale e immenso Tebe, la città del fulmine, per la passione di Semele che struggeva sul viso di Zeus, la stirpe nata dai denti del drago e la discordia, indicibile voluttà esposta ad ogni stípote ancor prima della sorte di Edipo. E il vecchio Tiresia trascinava il suo passo di cieco nel cortile del palazzo quando sentì il dio, perfetto e bellissimo, visione straordinaria, incoronato di edera, enorme sotto il portico che inquadrava la luna. Come due viaggiatori in cerca di riposo restarono seduti nella frescura della notte, circondati dal silenzio selvaggio dei campi di Beozia. Dioniso occupava il punto preciso dove la madre si era sciolta, lui il bambino salvato dalle fiamme, figlio immortale. “Il re è empio, vengo per lui e per Tebe, e tu non farai

²³ Così fece J.-J. Rousseau, prendendo appunti per la sua opera, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. A questo proposito di veda l'introduzione di Henri Roddier alla sua edizione delle *Rêveries* (Paris, 1960), dove è riprodotto il testo delle carte.

“Saranno in specie le *Promenades* rousseauiane, «informe journal des ses rêveries», a farsi carico di una responsabilità indubbia nel favorire lo sviluppo del *journal intime* come nuovo genere letterario, in virtù della loro particolarissima genesi slegata e frammentaria, della rigorosa autodestinazione, della struttura aperta e disorganica, non cronologicamente orientata e così diversa dall'impostazione delle *Confessionen*” (Silvia Capecchi, *Scrittura e coscienza autobiografica nel diario di Giuseppe Pelli*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006, p. 140). Sul simbolismo delle carte da gioco associato alla scrittura si veda anche E. Pound, chiusa del Canto LXXXVIII.

²⁴ Lat.: “marchiato col ferro rovente”, detto degli schiavi che in genere erano *frontes litterati*, “segnati sulla fronte”. La parola “litterato” ha origine da questa pratica, e all'interno della società romana essa designava i segretari e i maestri delle famiglie aristocratiche, detti appunto, *servi litterati*.

²⁵ Gr.: simboli (in latino *crepundia*). Con questo nome vengono indicati gli oggetti utilizzati per il riconoscimento di cose o persone. In un ambito più specifico, sono i contrassegni degli iniziati ai culti misterici. Il mito di Dioniso riferisce di simboli sacri con cui i Titani, incaricati da Era di uccidere il dio, lo avvicinarono. Cf. n. 13.

parola di me”, disse Dioniso. Poi l'alba se lo portò via con la grazia di un vento caduto dalle nuvole.

Il desiderio si è rotto in mezzo alla scogliera. Quante notti uguali capita di svendere a nemici invisibili, quanti anni spesi sulla frontiera nel tormento dell'attesa, e il cielo non smette di girare la sua ruota. Le Sfingi siedono al colmo della febbre *né ci sono anime nec personae*, solo gli alberi con la forma delle ossessioni annidate tra i rami, e il profilo di Cipride che si stinge tra le rose. La fatica del cammino copre di pallore il volto del re. Il potere lo possiede, fino alle ossa lo consuma, e neppure mille manipoli sapranno liberarlo. È il desiderio che alimenta il labirinto, l'architetto più atroce che conta ogni svolta nella vita dell'uomo, e il suo sguardo è la Sfinge, orribile dietro il sentiero aspettando l'errore. Si entra al mattino, gli alberi fioriscono appena, più che altro fanno cenni alla brevità dell'ombra, né pare che le gambe diventino solide, poi il passo rallenta, e già si vaga pesanti, posando il piede sopra il tramonto. Qual è l'animale? Il re risponde perché Tebe lo chiama, l'oracolo gli dà gloria e chiede in cambio la vita. E *il corpo di cristallo* è dissolto nel cavo delle mani *come vento vivace come aria violenta*.

Un mese intero, tanto son durati i balli delle donne sul Citerone.²⁶ Lungo un sentiero di neve a piedi nudi, oreibasìa²⁷ nella notte, non tremano per il freddo, e salgono salgono senza più fiato. L'entusiasmo le ha costrette a lasciare la città, deserti sono i telai, deserti i mercati. E gli uomini sono andati da Penteo, lo hanno convinto a visitare il monte. *Dove prima le cagne avevano fatto a pezzi Atteone*,²⁸ dove le donne gridano e scuotono il capo. E Tebe sublima dall'alto i suoi inquieti fantasmi, la reggia come nave incagliata in similitudine a Lhasa lungo la *scala oscillante al salto*, notturna e perduta. Labirinto di fiaccole vacillano al vento già spente. Penteo è l'uomo, la fiera e la furia del dio, finalmente compiuta, finalmente liberata. Gelo su attoniti convolvoli, erba che si annoda al corpo, dura come spasmo che lo morde in mezzo alle ombre. Si spinge al bordo di una fonte, beve un ultimo sorso, a Dioniso il gran dio che gli ha mostrato il centro della sua sete. L'attimo per la fine del corpo, *chiaro sopra il letto di roccia*, e quel che resta delle sette porte, un paio di corridoi senza uscita nella ragnatela del tempo, indifferente sopra i seggi della corte. Forse Tebe una volta, forse nulla.

*In lance argentea*²⁹ Postiarus ingombra l'entrata e ci riceve impaziente di avviarci alla sala del triclinio. Quando saremo là dentro e le coppe di satirio³⁰ ci avranno stordito, non avremo nulla da opporre alla sferza dei padroni. Soltanto corpi docili ai loro ammiccamenti, ignavia da gabbia seduta accanto alla perversione. E già imbeviamo la spugna nella sua stagnante lavatura e la nostra pelle esibisce la cifra dell'avvenuta compravendita. Un giogo di sale sopra le spalle dove cresce una piaga che s'infetterà fino alla rabbia. Plaga la ferita e il pianto da palpebre strette al laccio che stentano dietro il volto della notte. E intimidazioni stese col filo spinato attorno a questa intima presunzione di esser giusti messa su per illudersi che ci fosse da lottare. *Servo contro servo*, conquistati e assolti, perduti ciascuno dietro la propria dottrina a farla franca. Aracne la lavora bene la fortuna, inosservata *questa farfalla se n'è uscita per il foro del fumo*,³¹ le guardie per una volta hanno fatto il giro largo, all'estremità della tela

²⁶ Il monte sacro di Tebe, sede del culto di importanti divinità quali Zeus, Era, Dioniso. Si dice anche che fosse la casa delle Erinni (Plu. *De Fluv.* 2, 3).

²⁷ Gr.: lett. "cammino al monte". La processione di sole donne che salivano sui monti portando le offerte per compiere i riti dionisiaci.

²⁸ Euripide, *Baccanti*, 1291.

²⁹ Petronio, *Satyricon*, c. 28. Comincia qui una serie di riferimenti alla scena più celebre e più ampia dell'opera di Petronio, la *cena Trimalchionis*.

³⁰ Filtro ricavato dall'omonima pianta che i Romani ritenevano avesse proprietà afrodisiache.

³¹ La farfalla, e il suo ciclo vitale, è un'immagine che torna molte volte nella poesia poundiana. Si tratta di una metafora dell'anima, un simbolo del lento svolgersi e compiersi delle sue

conquiste tese al raggiungimento di un più completo e profondo grado di percezione. Qui nel Canto LXXVI è elemento evocativo dell'esperienza di prigionia del poeta. Del resto il canto si chiude reiterando la medesima immagine, frutto di una creazione *ex nihilo*. La farfalla è l'imprevista risalita del pensiero, dello spirito cosciente, che sfugge al calcolo della *saeva* Atena guardiana. E la fuga della farfalla determina anche il manifestarsi di un cromatismo nuovo, che sembra esprimere il materializzarsi, nel paesaggio attraversato dalla mente dell'esule, di una rinnovata signoria dell'immaginazione (ποικιλόθρονος, in greco significa "dal seggio variamente adorno"). Atena, nata dal capo di Zeus, divinità del Logos, sovrana dell'ordine determinato dalla saggezza e dalla prudenza, è responsabile del fatto che le regole non siano sovvertite, né lo sia la sfera di valori da lei rappresentata. Tuttavia, proprio in questa sua funzione censoria, rischia di condannare anche chi non si è macchiato di colpe, e la giusta veglia, esercitata nei confronti della *virtus*, inevitabilmente si connota in senso negativo. Di qui il rilievo che il poeta, nel Canto LXXVI, dà al contrasto tra Aracne e Atena. Per due volte la sfortunata figlia del tintore di Colofone viene da lui invocata come "Arachne che mi porta fortuna" (in italiano nel testo). Aracne tesse la tela sulla corda della tenda (p. 72, *ed. cit*) in cui il poeta trascorre i giorni della sua prigionia, inizio di un lungo esilio che durerà anni (prigionia ed esilio sono le due coordinate che immobilizzano la vita e la creatività poundiane e di molti altri scrittori perseguitati. La condanna, sotto forma di censura o reclusione, ha da sempre lo scopo di creare nella vittima il convincimento a disconoscere la giustezza della propria opera; il riferimento a Ovidio alcuni versi prima non è casuale). Il racconto ovidiano (*Metamorfosi*, VI, 1-145) riferisce la versione *ulgata* di una sfida tra dei e uomini che inevitabilmente si conclude con la rovina della fanciulla tracotante che ha osato mettere in dubbio l'ordine divino. La simpatia del poeta per Aracne resta, per così dire, in superficie. L'eversione di cui la tessitrice si rende protagonista, che Ovidio identifica evidentemente con il ruolo dell'artista, gli ispira la solidarietà di chi comprende bene a quali conseguenze può talora portare la difesa e l'espressione della propria creatività. Eppure tutto rientra nei ranghi della regolarità, tutto si ridistribuisce *naturaliter* entro le maglie rassicuranti del potere costituito: uomini e dei reciprocamente coscienti delle proprie sfere d'azione. Tuttavia il mito di Aracne è portatore di un carico simbolico ben più profondo di quello legato alla sfida che l'uomo lancia incautamente e incoscientemente alla divinità. Pound, quando si riferisce a questo mito, sa di far entrare nella trama dei *Cantos* la rappresentazione di una conflittualità lacerante che coinvolge diversi livelli percettivi. Logos e creatività, censura del potere ed emancipazione, ordine e ritmo, iato della coscienza e tentativo di rimarginazione. Aracne è l'elemento dissonante che osa rappresentare nella sua tela le vicende meno edificanti degli dei, incorniciandole con l'edera, la pianta sacra a Dioniso, lo Shiva indiano, il dio la cui danza erotica genera il mondo. Così le molteplici opposizioni di questa storia rispecchiano altrettante difficoltà in cui si dibatte la mente umana. Siamo per certi versi di fronte a un racconto di *sparagmós*, di smembramento rituale, dove la scissione avviene sul piano della perdita della propria identità che si riflette sullo smarrimento dell'integrità fisica (Aracne, costretta ad arretrare di fronte alla supremazia di Atena, non si rassegna all'esito del confronto e corre a impiccarsi; per salvarla la dea decide di mutare il corpo in quello di un ragno). Dunque il conflitto diviene lotta per il diritto alla propria presenza nel mondo. La presenza minacciata determina l'insorgere della *mania*, cioè il dissolvimento dei confini del sé.

Aracne è una specie di figura archetipica di questo rischio di perdersi di cui De Martino ha dato conto in maniera circostanziata nella sua analisi: "Arachne colpita in fronte dalla divinità con una bacchetta di bosso e che corre ad impiccarsi rientra nella schiera dei personaggi mitici femminili travolti dalla *mania* nella forma dell'impulso suicida per impiccagione [...]. L'episodio di Aracne mostra dunque come nel mondo classico non fosse estranea la connessione simbolica fra la impiccagione e la oscillazione del ragno appeso alla tela: e mostra altresì come tale connessione facesse da orizzonte ad un momento critico ben definito, quello delle fanciulle al telaio, cioè duramente impegnate in un lavoro monotono." (Ernesto De Martino, *o. c.*, p. 216). La lettura demartiniana approfondisce la complessità semantica del mito e ne colloca la simbologia nell'ambito della crisi cui vanno incontro le fanciulle durante il passaggio all'età pubere. Su questo tema si veda anche Eva Cantarella, *Vergini impiccate in massa: tra rito e mito*, pp. 169-173, in *Itaca: eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, 2004. Ora, una tale riflessione non solo ci conferma la molteplicità conflittuale del mito di Aracne della quale abbiamo riferito sopra, ma ci dice di una storia che ha il potere di produrre uno squarcio all'interno del vissuto, per ricucire il quale è necessario ricorrere a espedienti rituali o alla

lasciando sfilare la preda.

Scende il respiro degli alberi sul seno del fiume tra i suoi lenti gorghi che inseguono la corrente, forse in attesa del tramonto buono per uscire di scena. Gli astri color zafferano trascinano questo tempo in fuga, costume arlecchino sorpreso a girare in mezzo ai tetti dove *c'è spazio di vento e di pioggia*,³² correndo in ogni fibra. *Pica pulvinaris*,³³ nuova Sfinge indolente ferma sotto la luna continua a estorcere oracoli dal labirinto uncinato alle sue zampe. Si entra in una qualche primavera ed è già sera per la lampada di Dioniso venuto a provare la fede degli uomini sul cieco Tiresia o Edipo al monte schiacciato contro un cielo di follia. Sempre alto il prezzo per il poeta, regno di un giorno o servitù in fondo alla tela di Aracne, dov'era la fiera che lo aspettava da tempo.

pratica di un *mantis*. Il poeta, ritmico tessitore di versi, si trova nella stessa condizione di Aracne ad avere la tela stralciata dalla dea (*sparagmós* dell'opera d'arte). Trattato come un empio per aver profanato l'altare del Potere è condannato, come Aracne, a subire un'ingiustizia dalla dea della Giustizia. Per non perdersi e non mandare in malora il messaggio della sua opera, dovrà farsi protagonista di un rito che attraverso i *Pisan Cantos* gli permetta di recuperare se stesso e la propria arte. Pound, continuando a tessere la sua poesia, approderà a sua volta alla metamorfosi: la mantica del verso lo guiderà all'uscita.

Lo "smoke hole", il pertugio dell'anima attraverso cui il poeta tiene vivo il contatto con la realtà esterna, riaffiora al Canto LXXVII, dove è registrato il passaggio di Arturo e l'abbattersi sulla tenda dello spirito del dramma *Nô* (forse metafora del vento che presiede all'epifania) e della pioggia (p. 80, *ed. cit.*). Tra l'altro, secondo gli antichi, la comparsa di Arturo in cielo è portatrice di sventura, e in tal caso il poeta potrebbe alludere anche a questa tradizione, volendo rappresentare un momento di incertezza e attesa degli eventi. L'immagine del buco attraverso cui la mente e lo spirito del poeta trovano la via d'uscita ricorda peraltro la fine del viaggio dantesco all'Inferno, ed è probabile che E. Pound avesse nella mente pure il famoso passo di Dante che chiude la prima cantica: "Salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch'ï vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. / E quindi uscimmo a riveder le stelle." (*Inf.* XXXIV, 136-139) Vale la pena notare che il latino *papilio* ha come primo significato quello di farfalla e secondariamente designa la tenda da accampamento. È probabile che l'immaginazione poundiana collegasse il greco *ψυχή* nella duplice accezione di soffio vitale e farfalla ai due significati di *papilio*. La farfalla che esce dal buco del fumo, quasi rappresentazione paziente del lavoro di Aracne che sfugge al controllo di Atena (le due immagini sfumano l'una nell'altra nel Canto LXXVI), è l'anima liberata del poeta che nei giorni della sua prigionia cerca, come un orfico o un mistico, di guadagnare un nuovo grado di purezza nella percezione che gli consenta di riscattarsi. D'altra parte la tenda, elemento concreto della detenzione e luogo di visioni, allude costantemente a questo processo di liberazione dei sensi. La serie farfalla-anima-tenda è un'allegoria centrale dei *Pisan Cantos* che, attraverso il richiamo alle lingue antiche, rafforza i suoi nessi e sembra assumere i toni di una formula incantatoria recitata dal poeta nell'intento di liberare ritualmente anche il lettore dai lacci che ne imprigionano la capacità sensibile. Per una storia del simbolo della farfalla nelle diverse culture, Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, 1991, s. v. *farfalla*. Sul valore di *μῦθος* filosofico attribuito all'immagine della farfalla si veda anche LXXIV: "nor is it for nothing that the crysalids mate in the air / colour di luce" (cf. la nota di M. de Rachewiltz nel suo commento ai *Cantos*, alla p. 853). Particolarmente interessante è infine un passo del Canto XCII dove E. Pound impreziosisce la sua metafora citando i nomi di diverse specie di farfalle i quali rimandano peraltro alle creature del mito. Ancora una volta, dunque, il gioco di allusioni si infittisce, aprendosi a un'inaspettata polivalenza: "But in the great love, bewildered / farfalla in tempesta / under rain in the dark: / many wings fragile / Nymphalidae, basilarch, and lycæna, / Ausonides, euchloe, and erynnis".

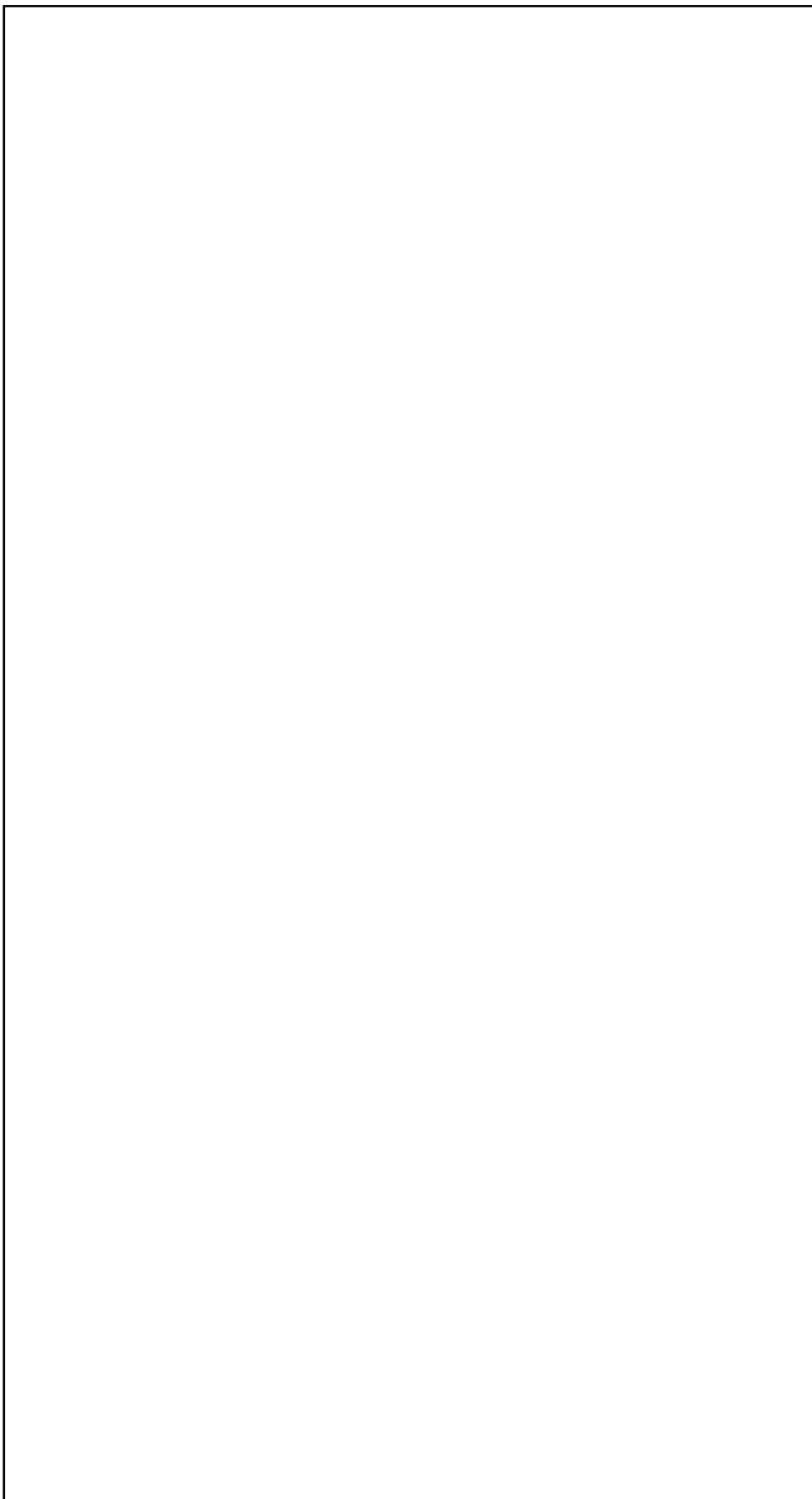
³² Sulla simbologia di questi elementi e il loro significato rituale nella poesia di E. Pound si tornerà più avanti.

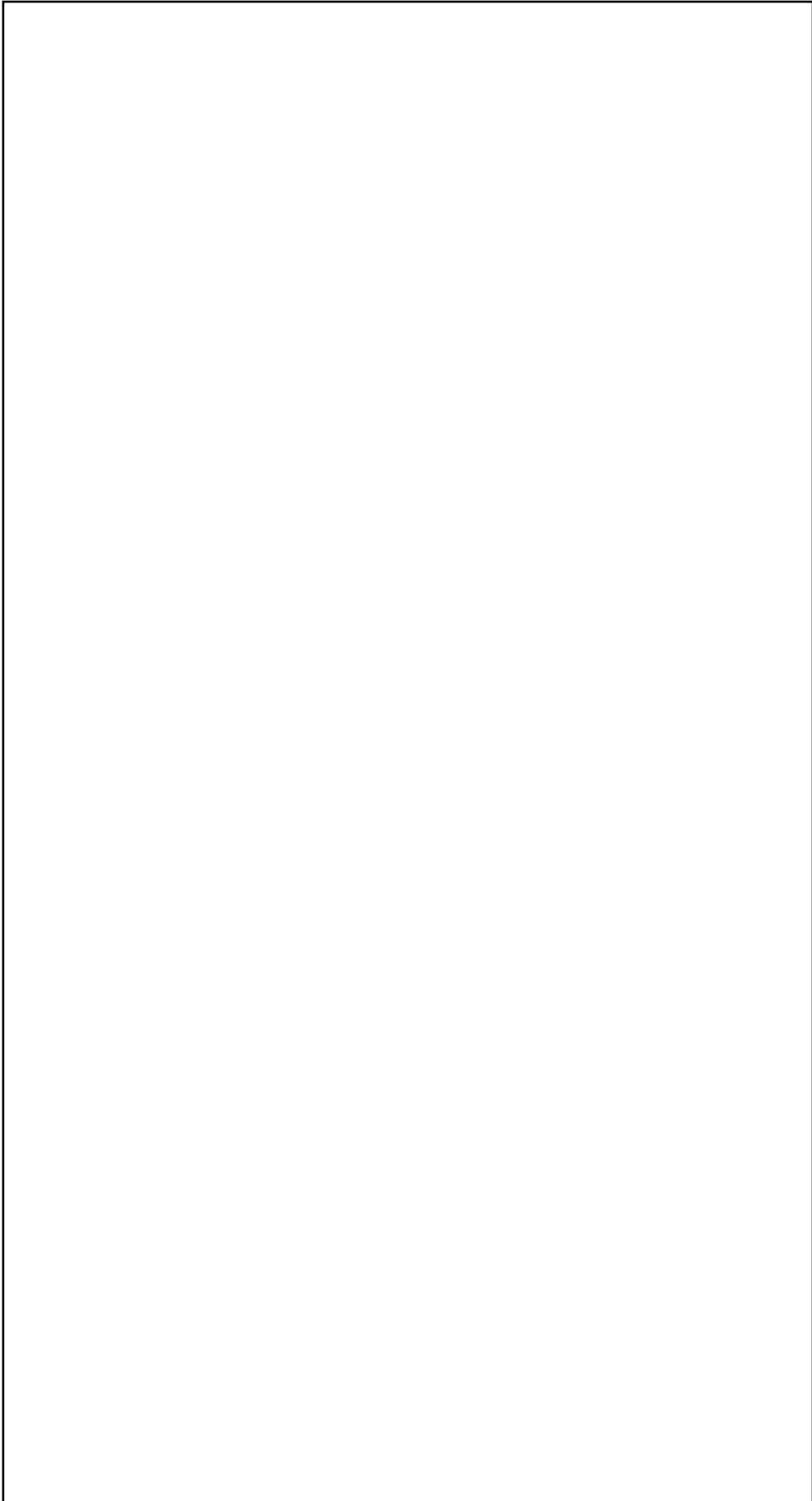
³³ Petronio, *Satyricon*, c. 37: "gazza da salotto".

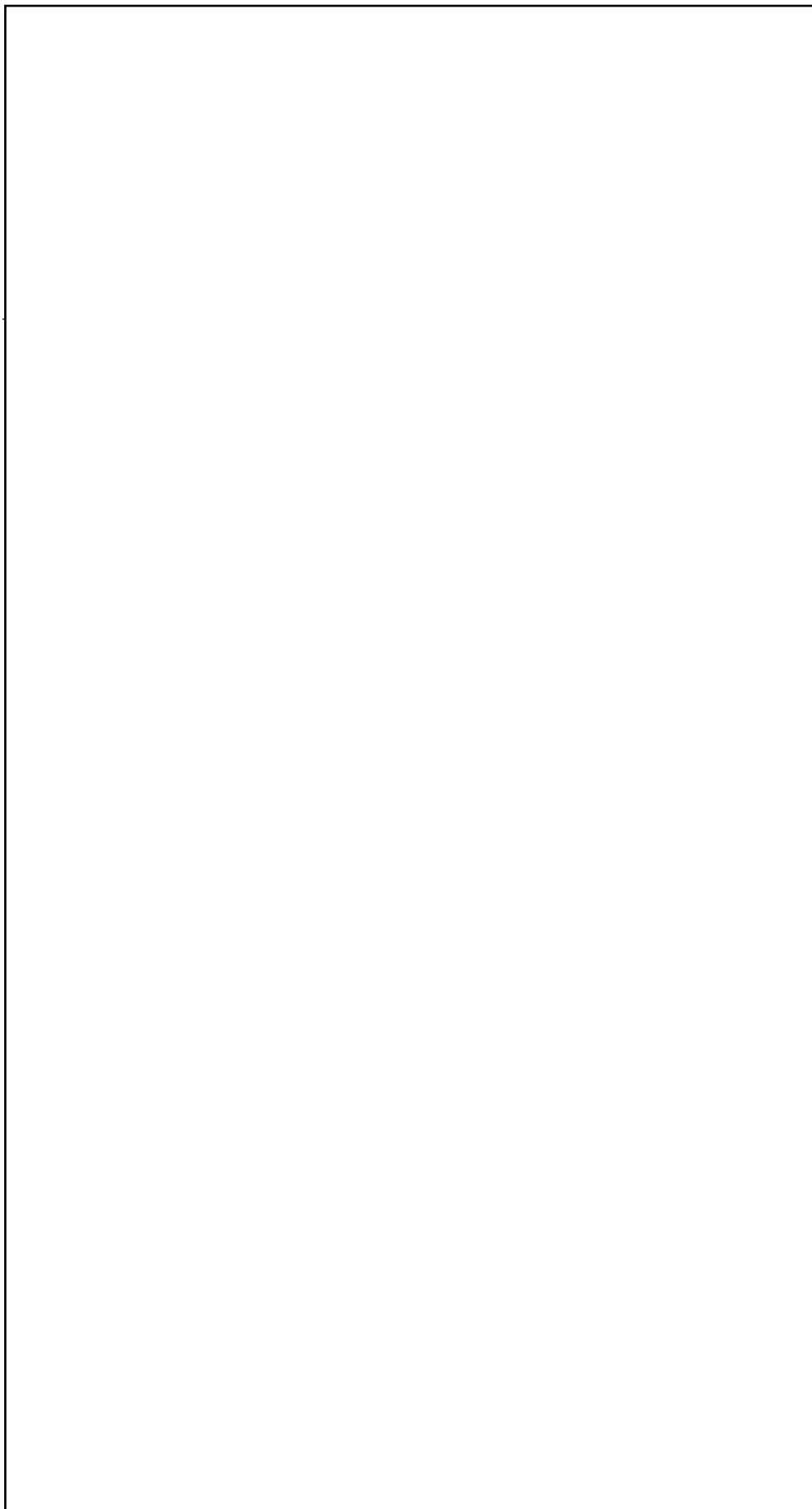
[Esuli e controcanli]

Canto LXXVII





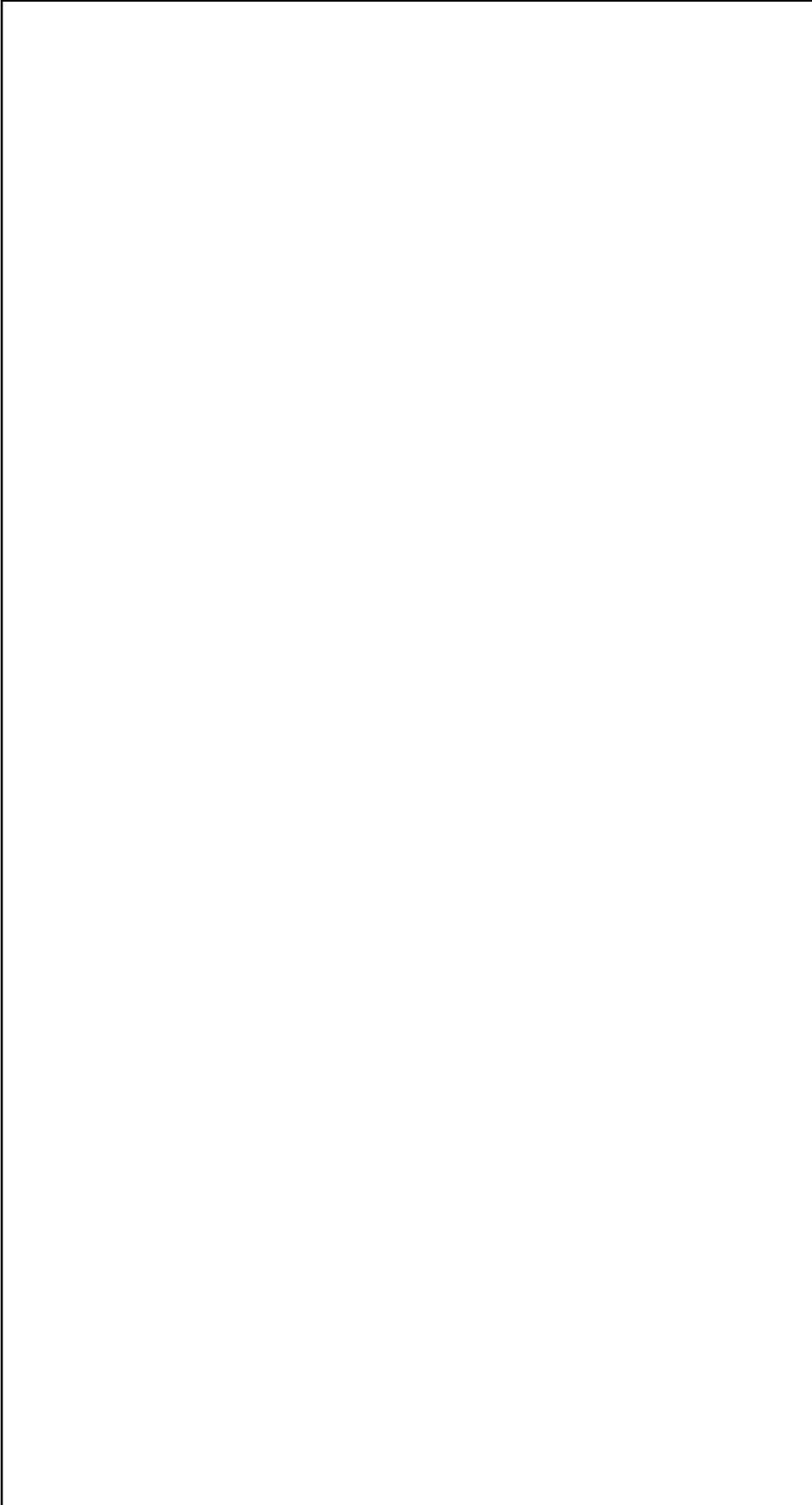


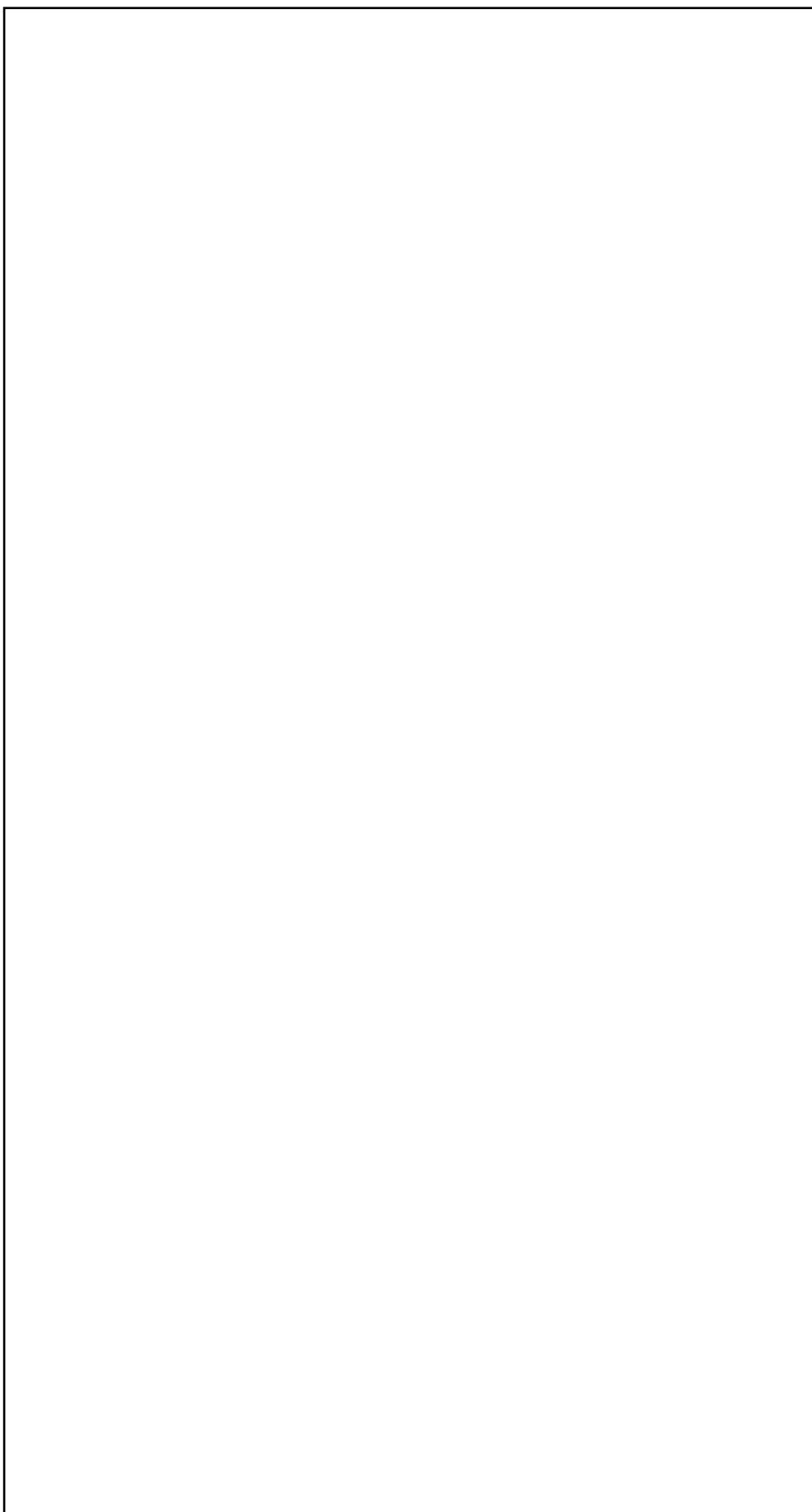


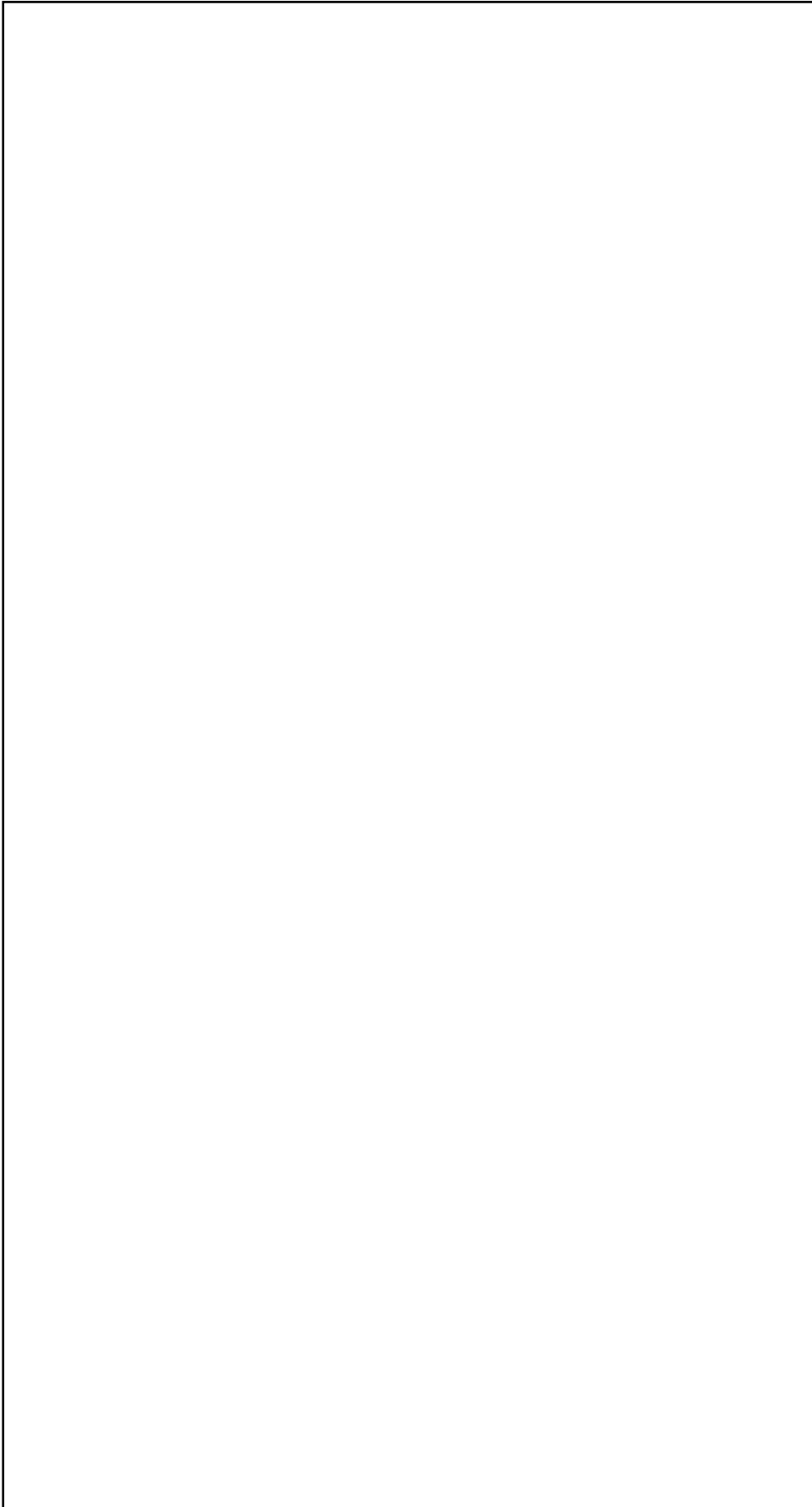


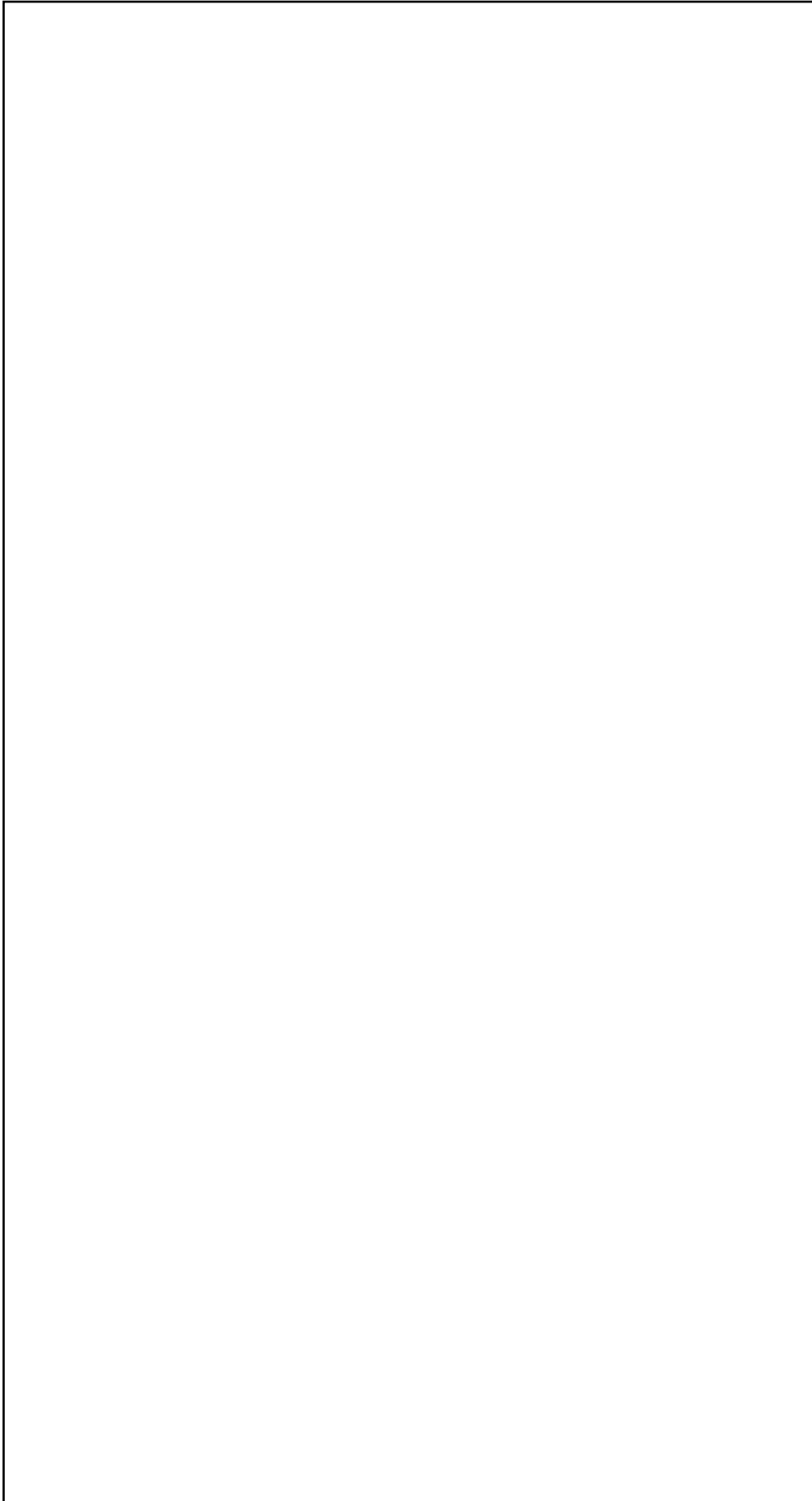
[Cieli dell'Ida]

Canto LXXVIII





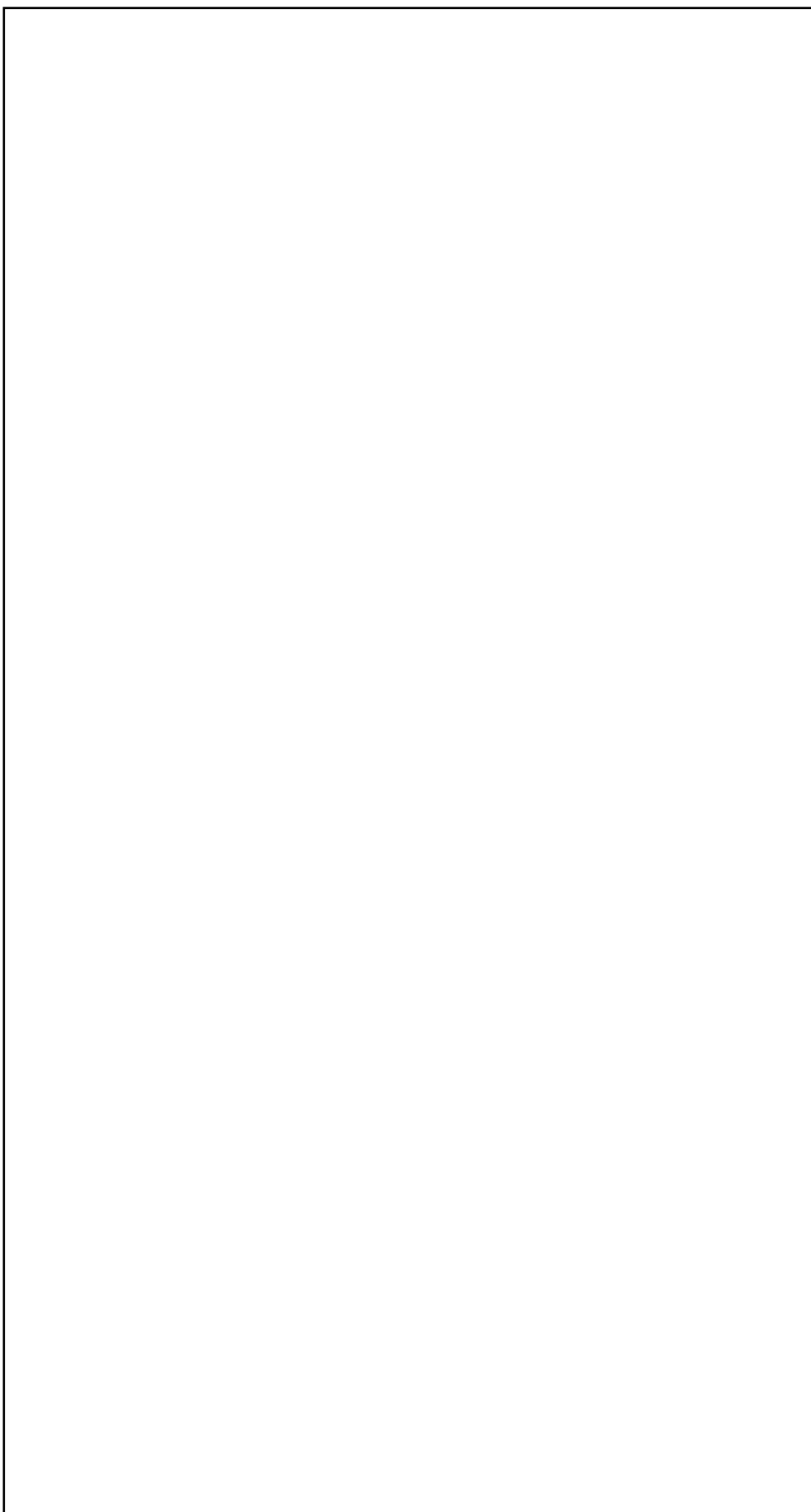


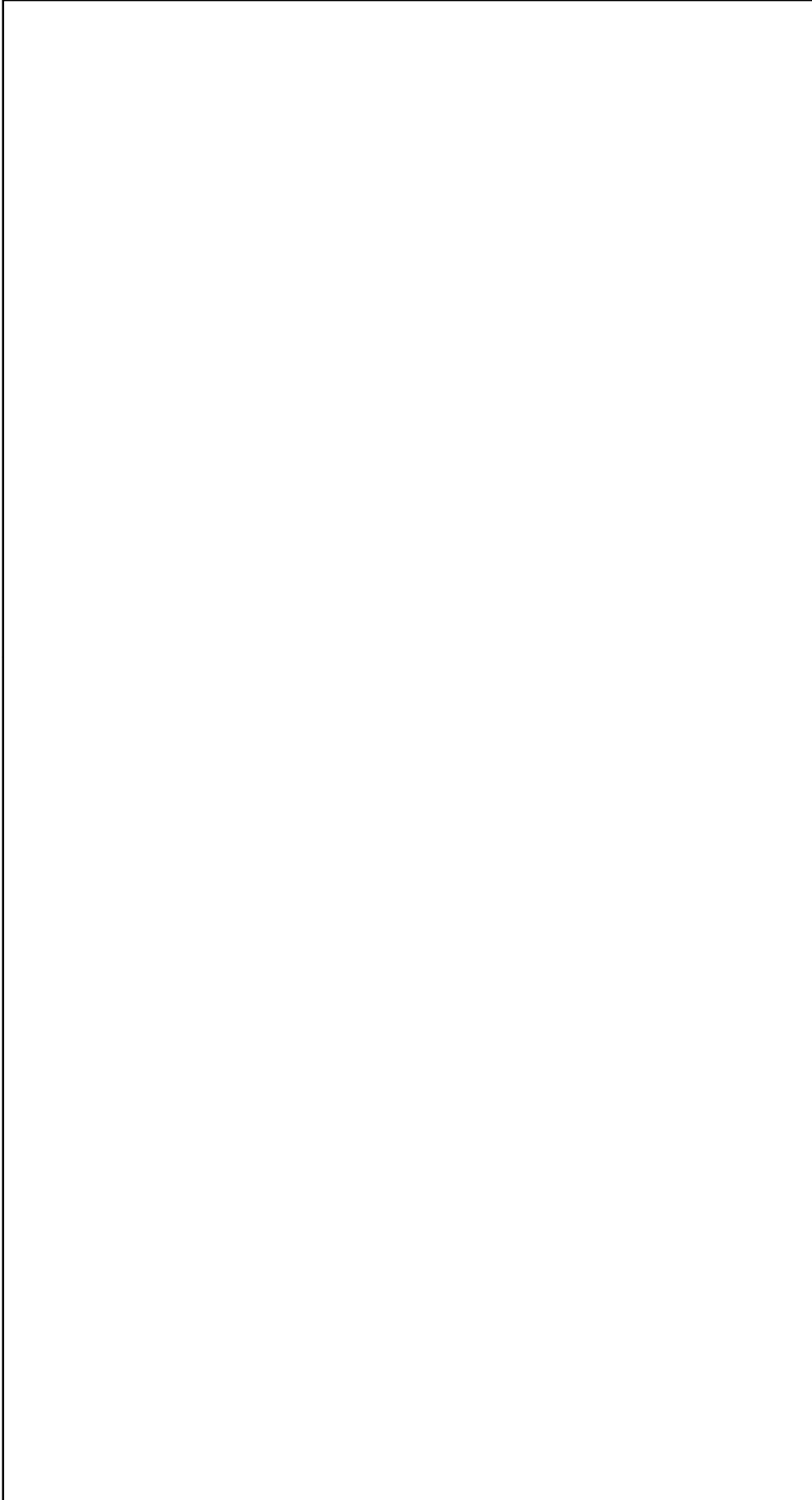


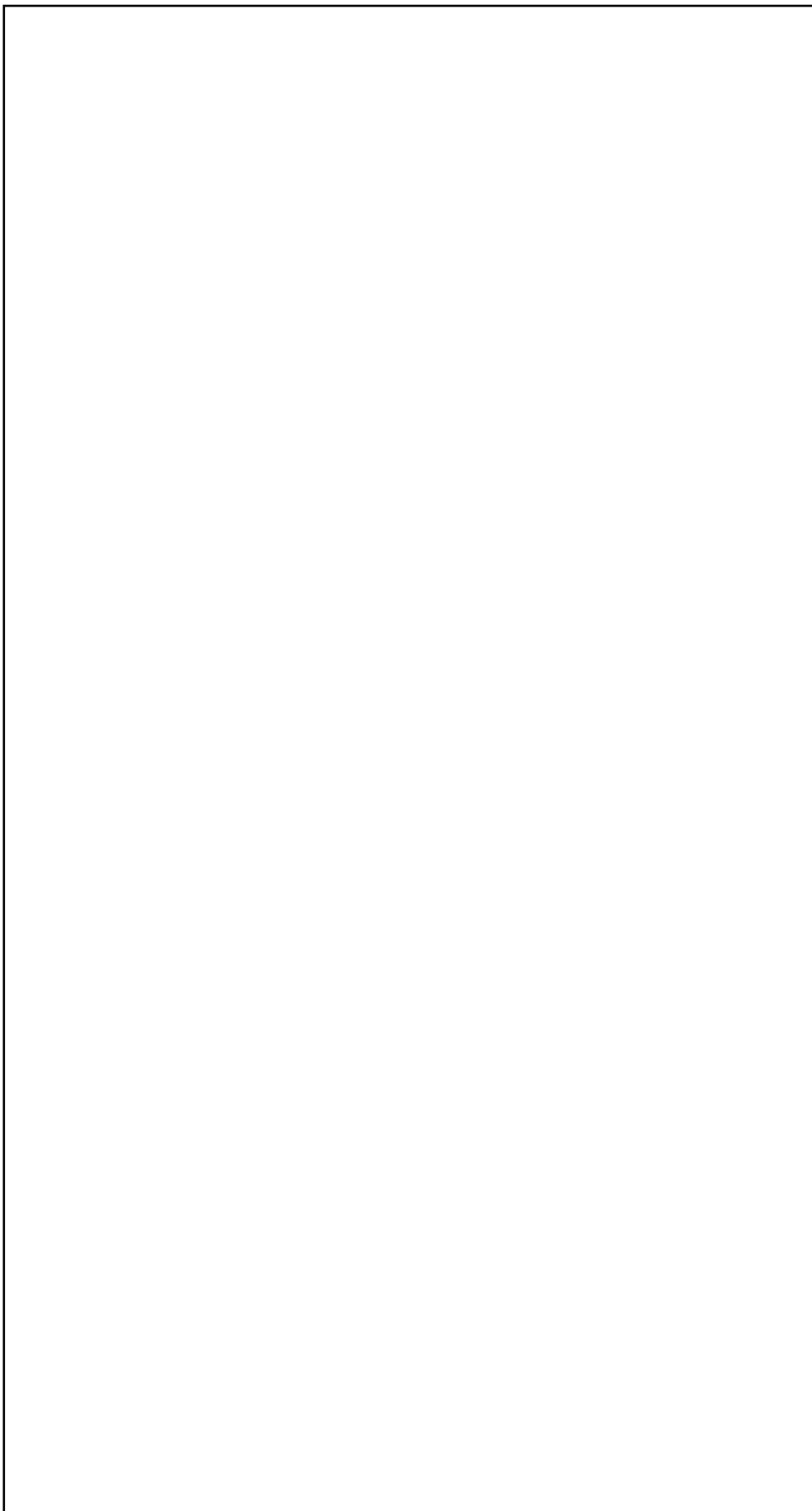
[Il dono disadorno]

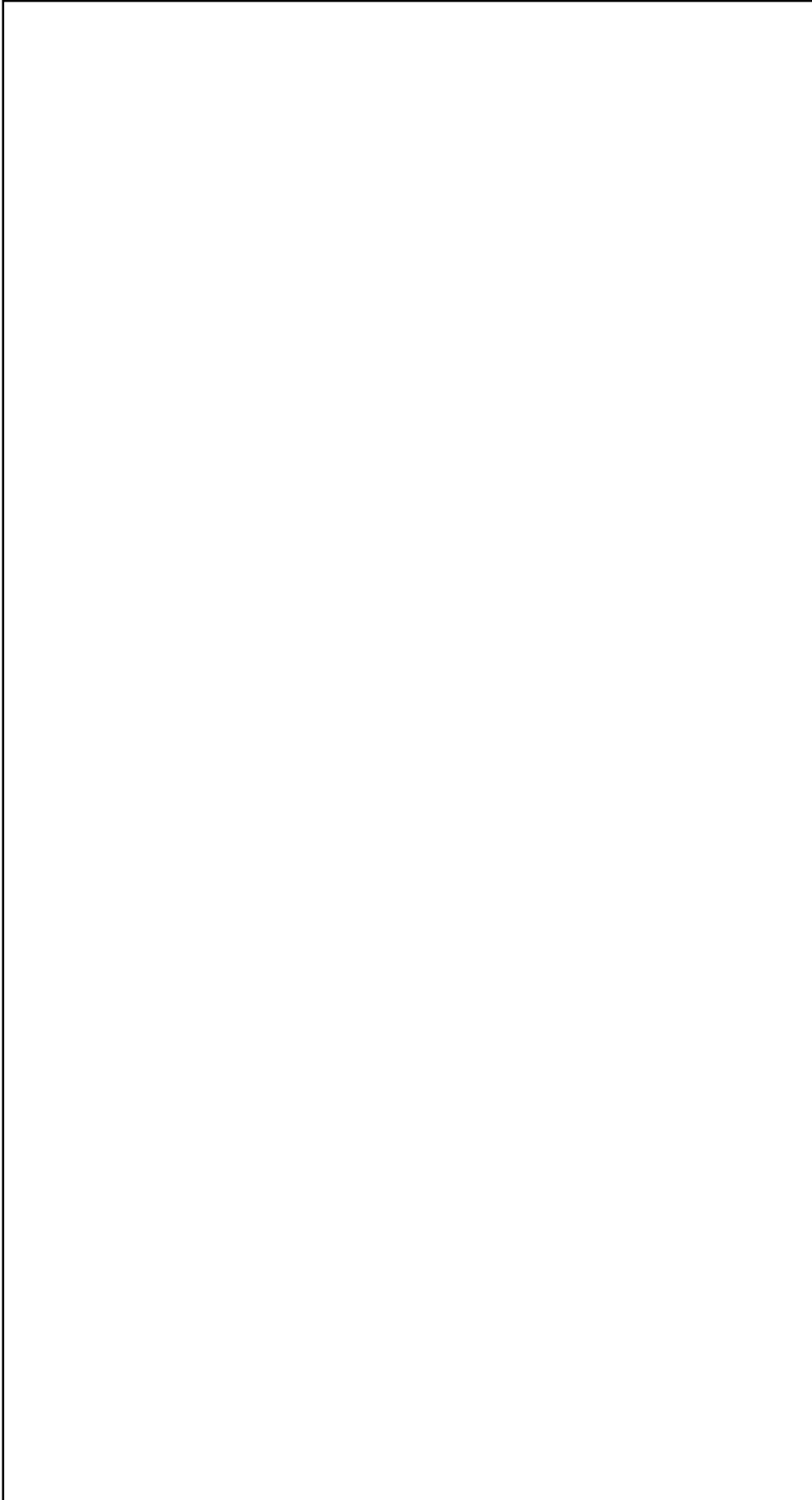
Canto LXXIX







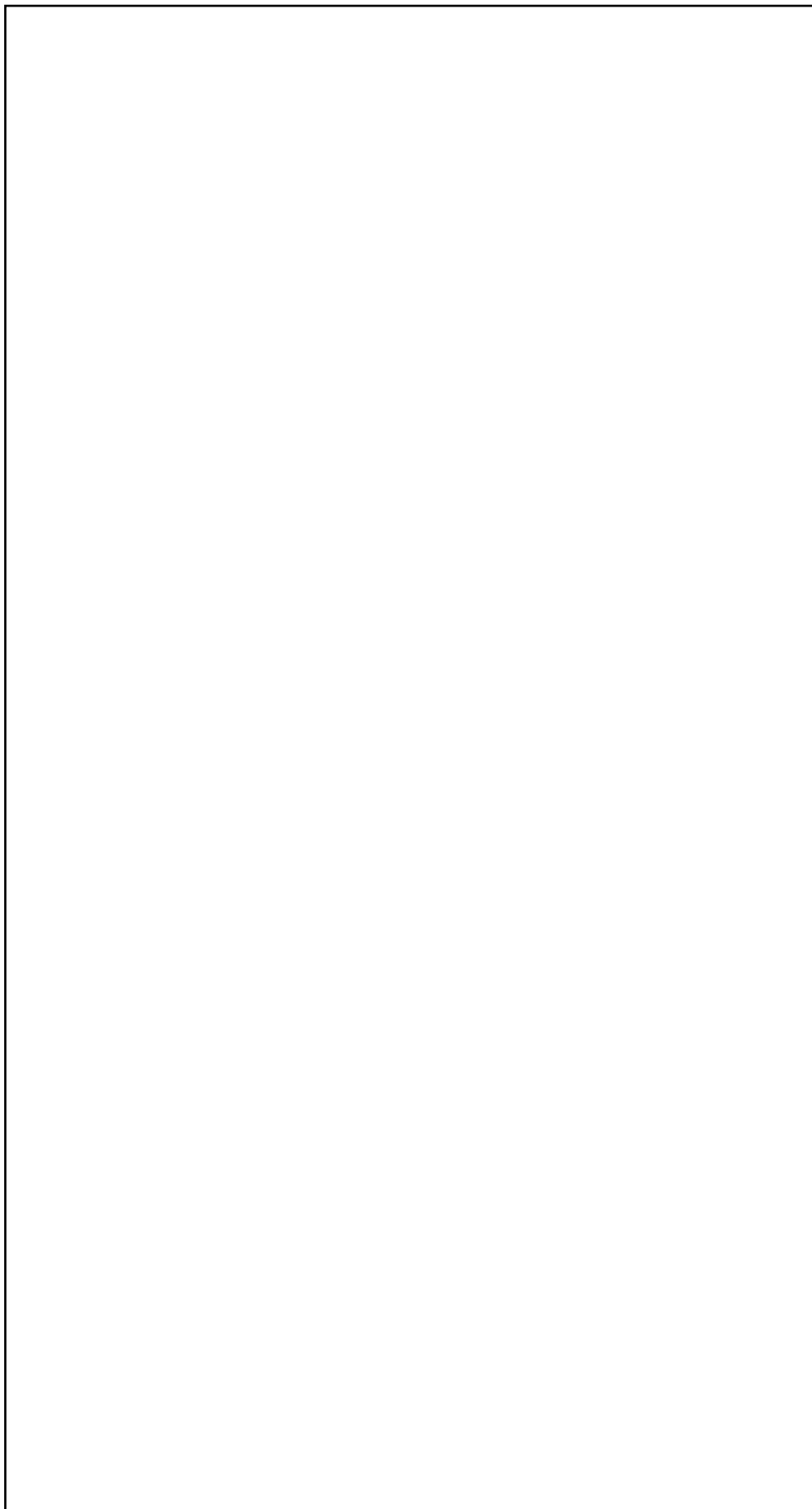


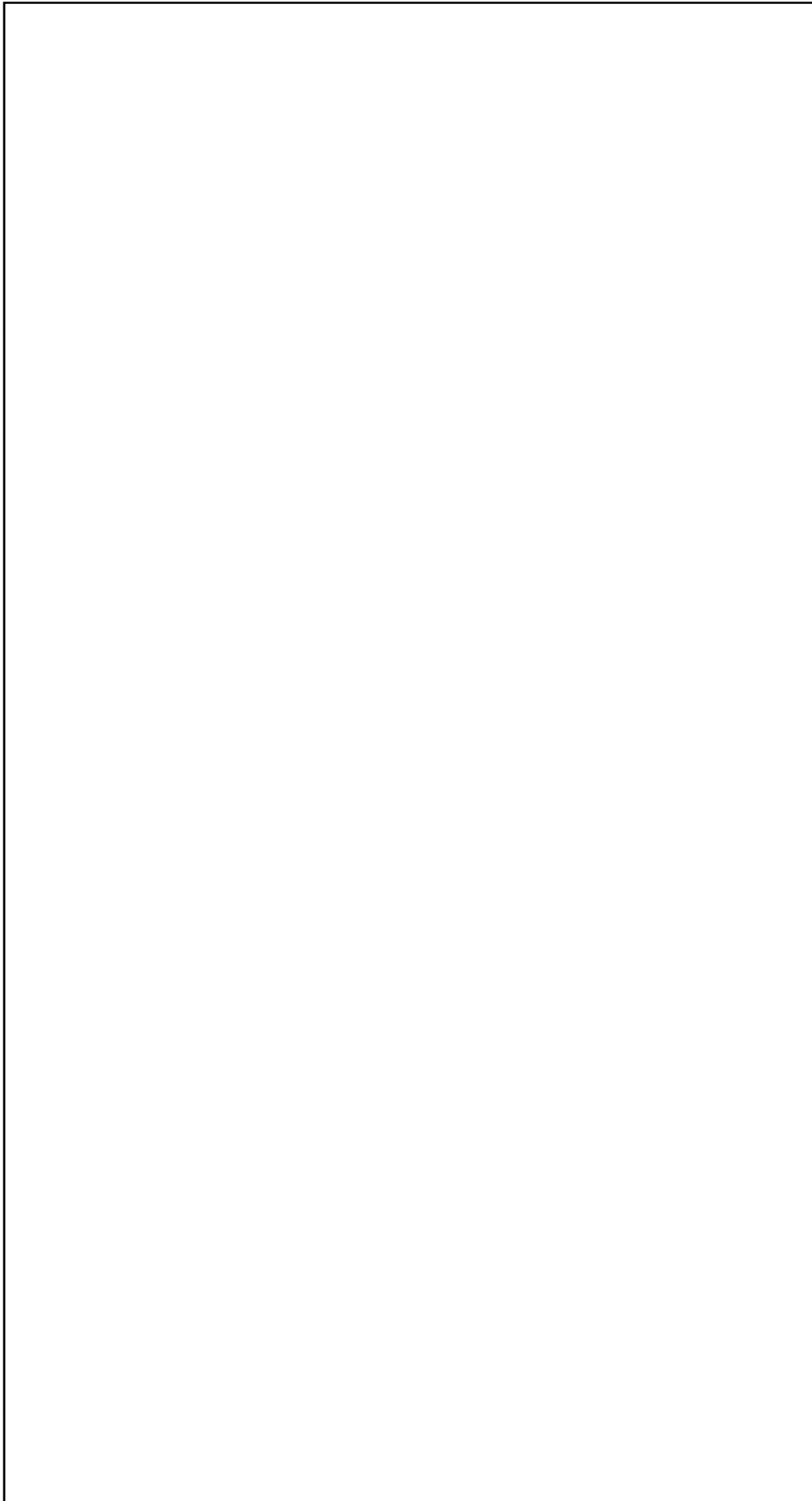


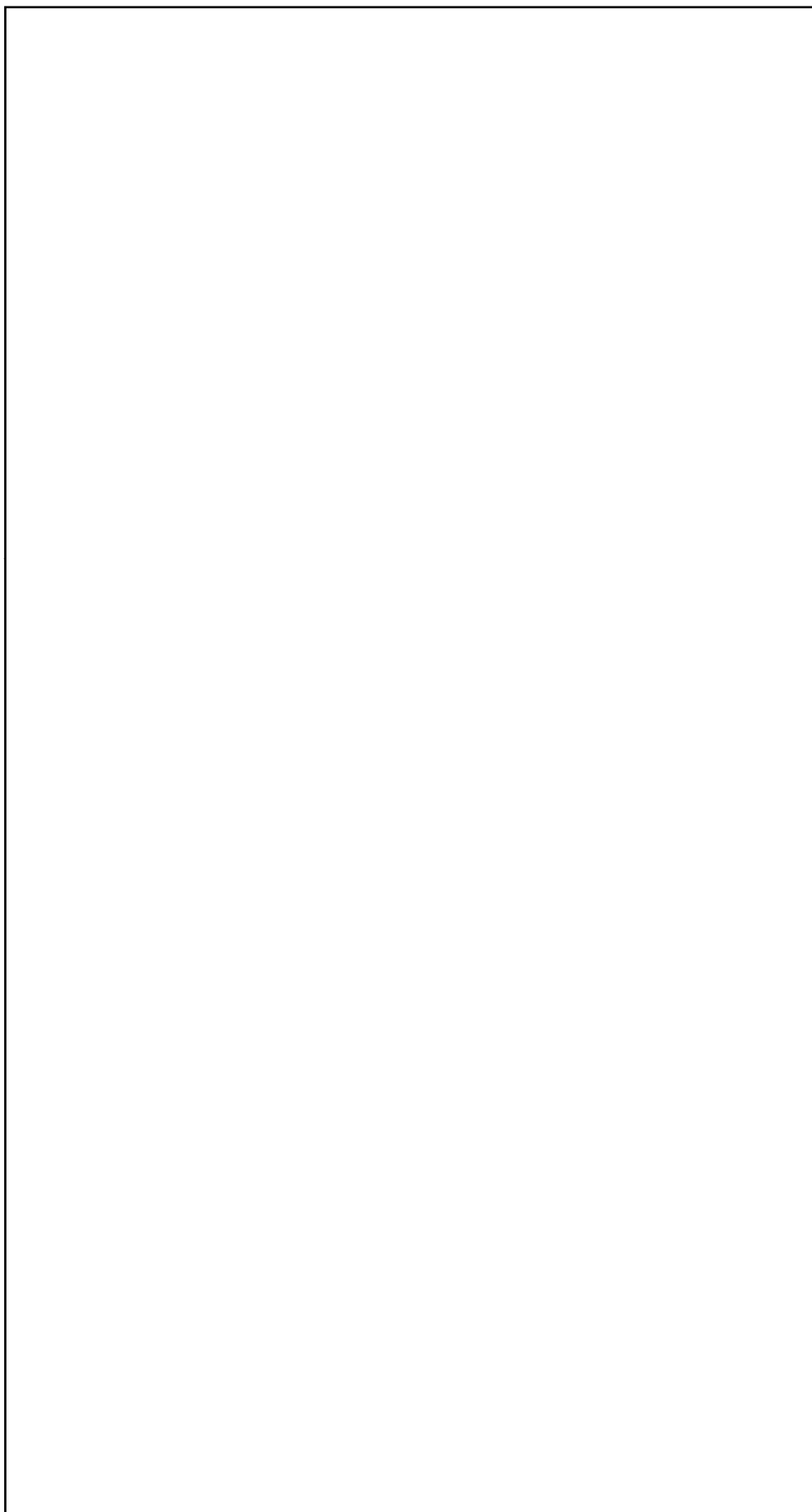
[Lune di fango]

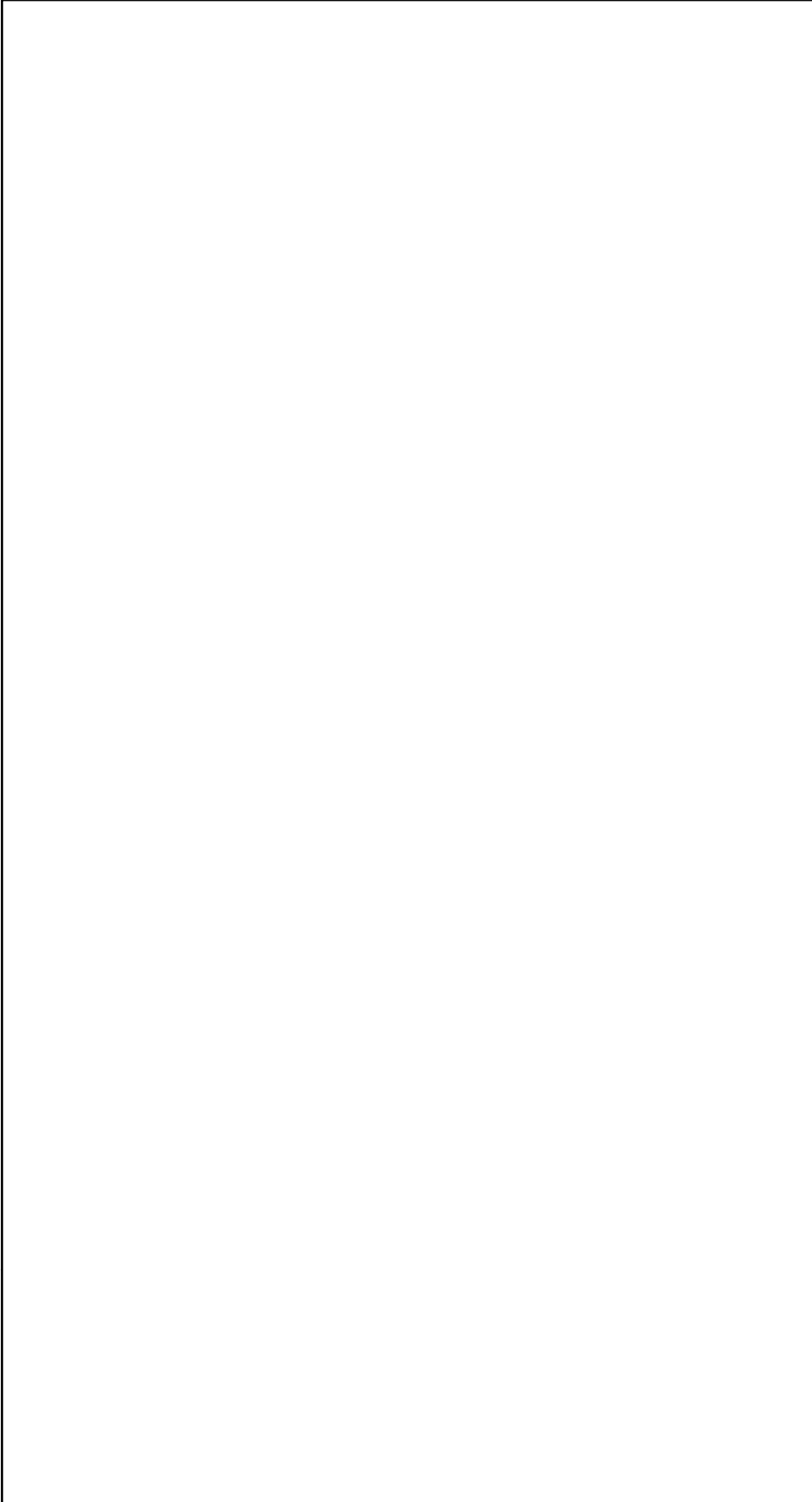
Canto LXXX

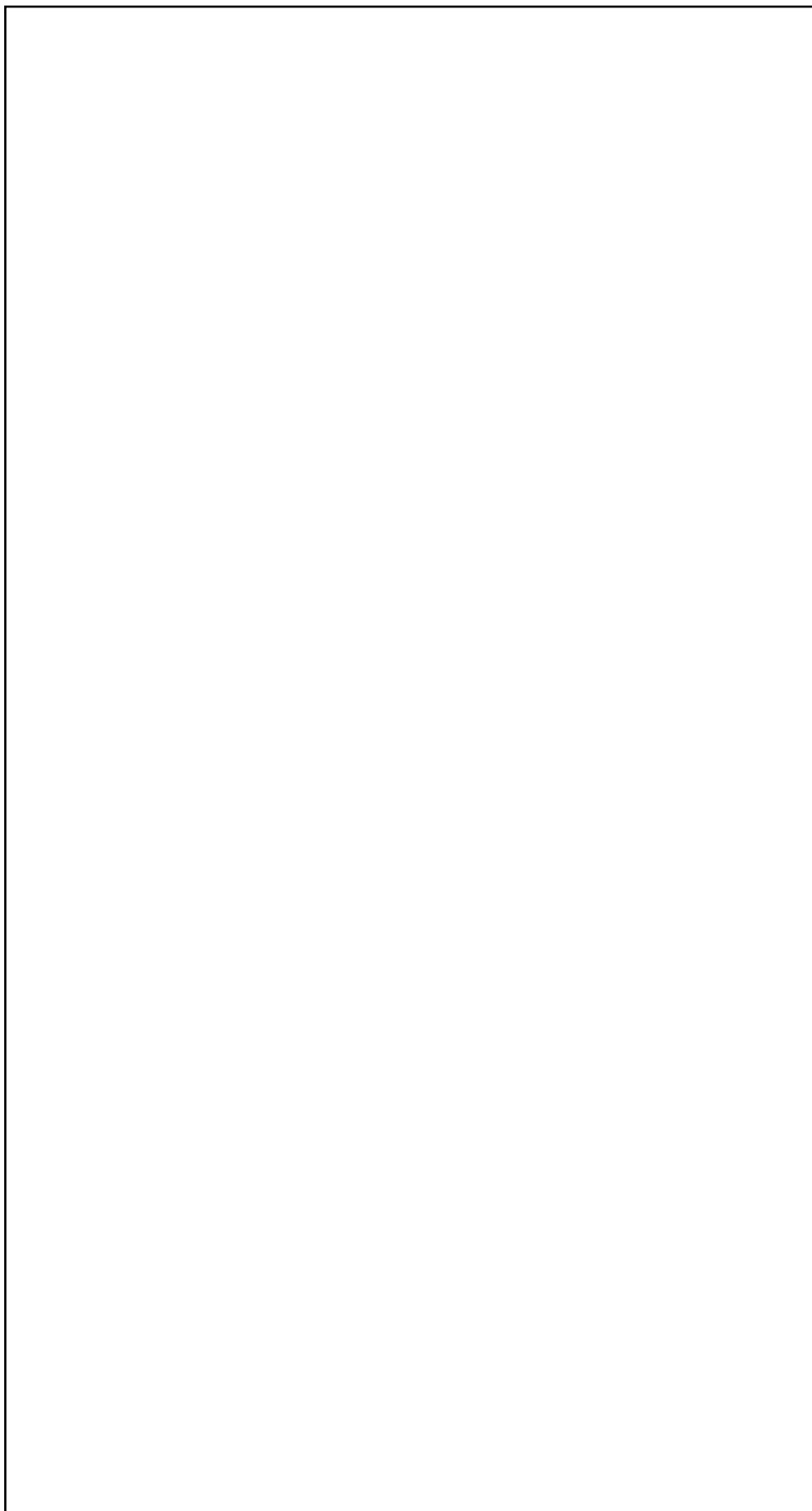






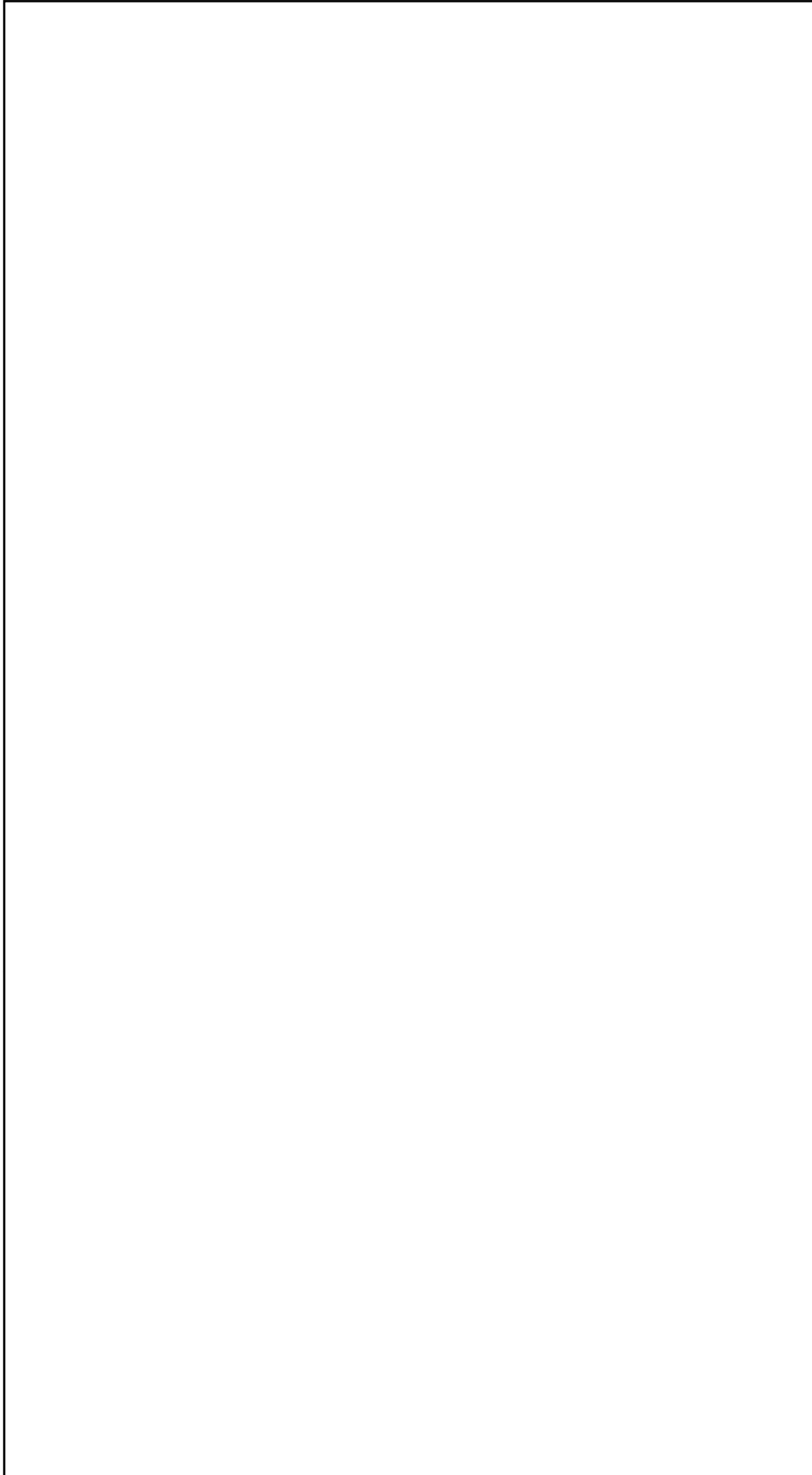


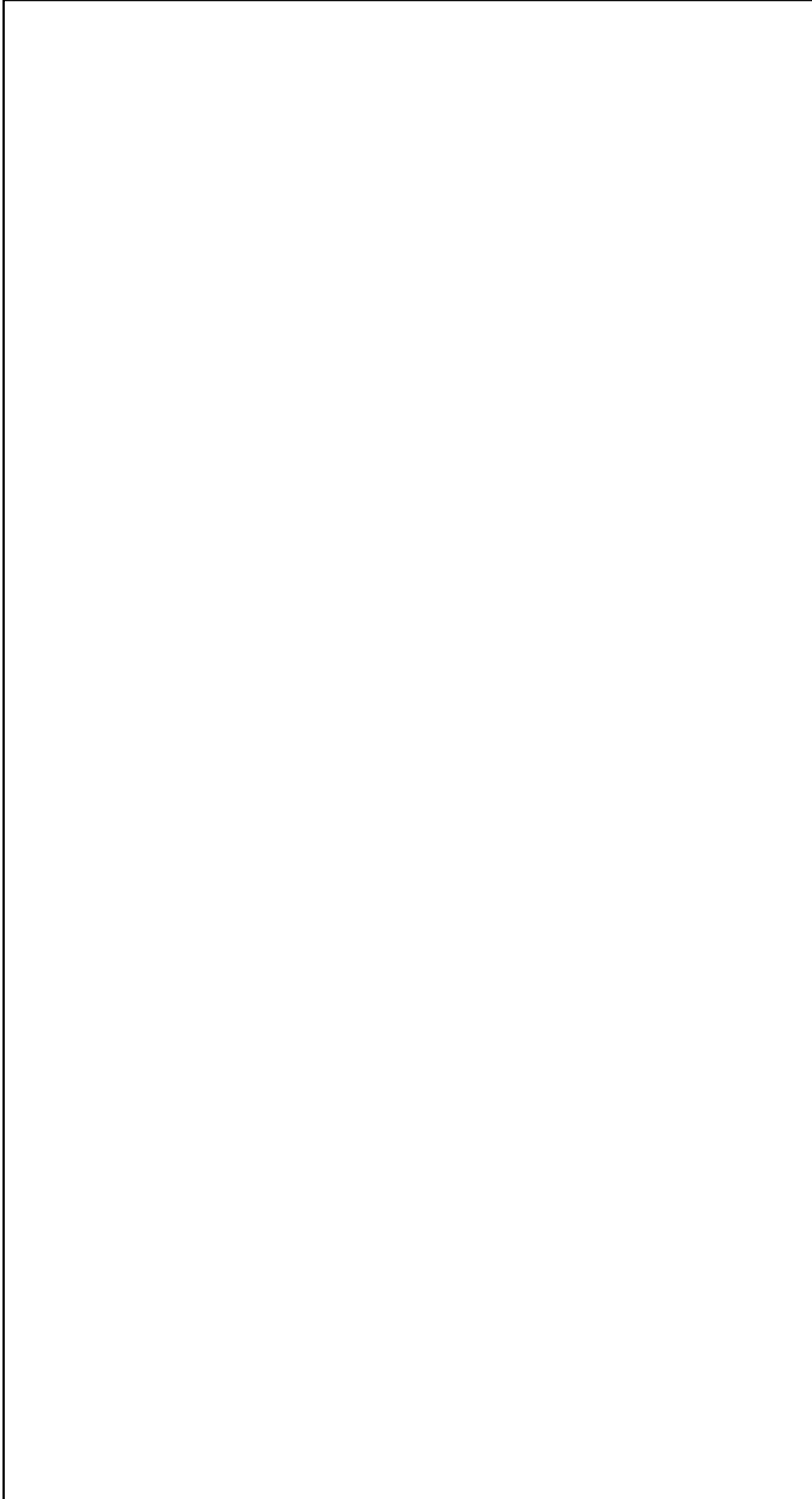


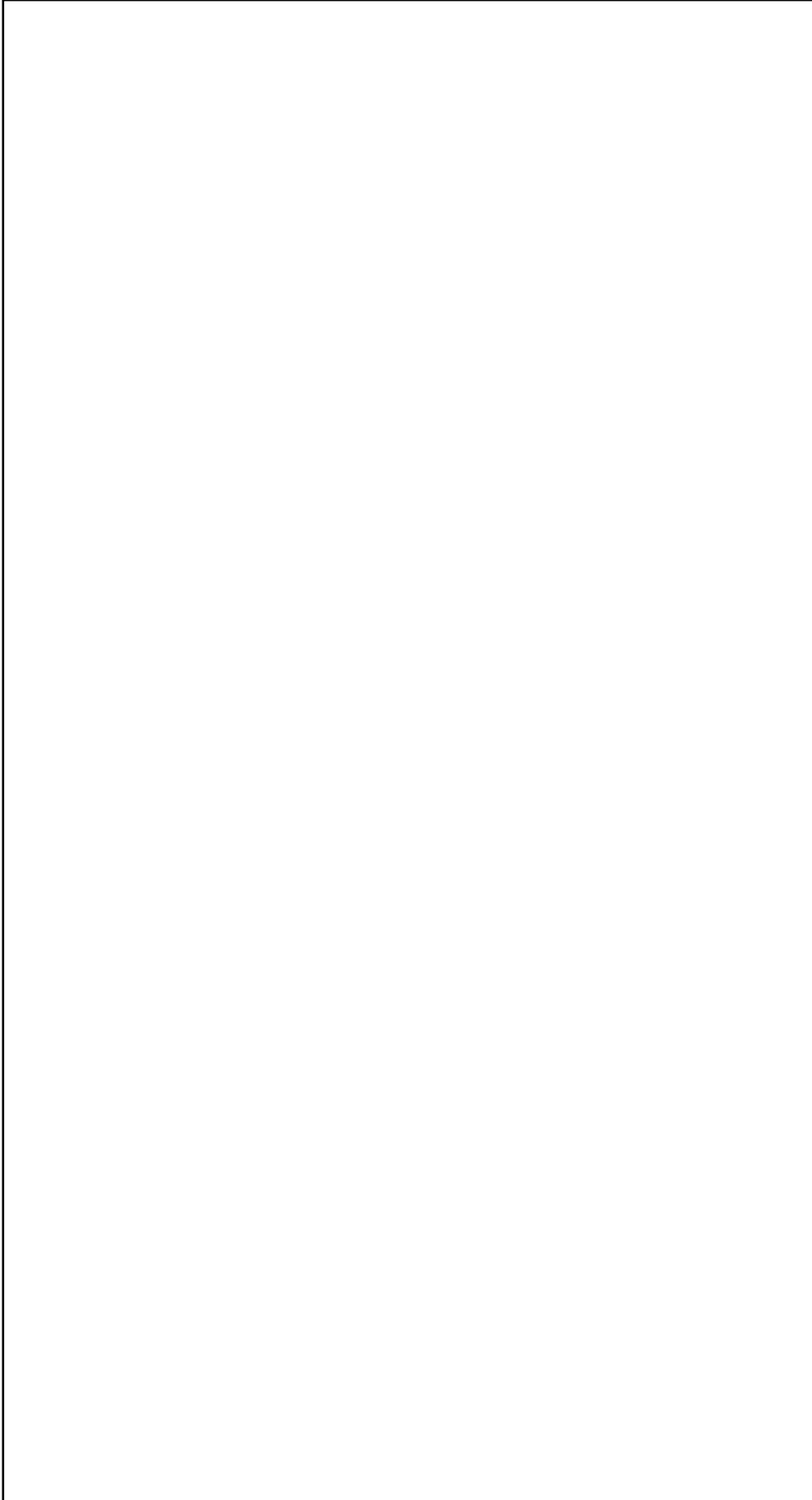


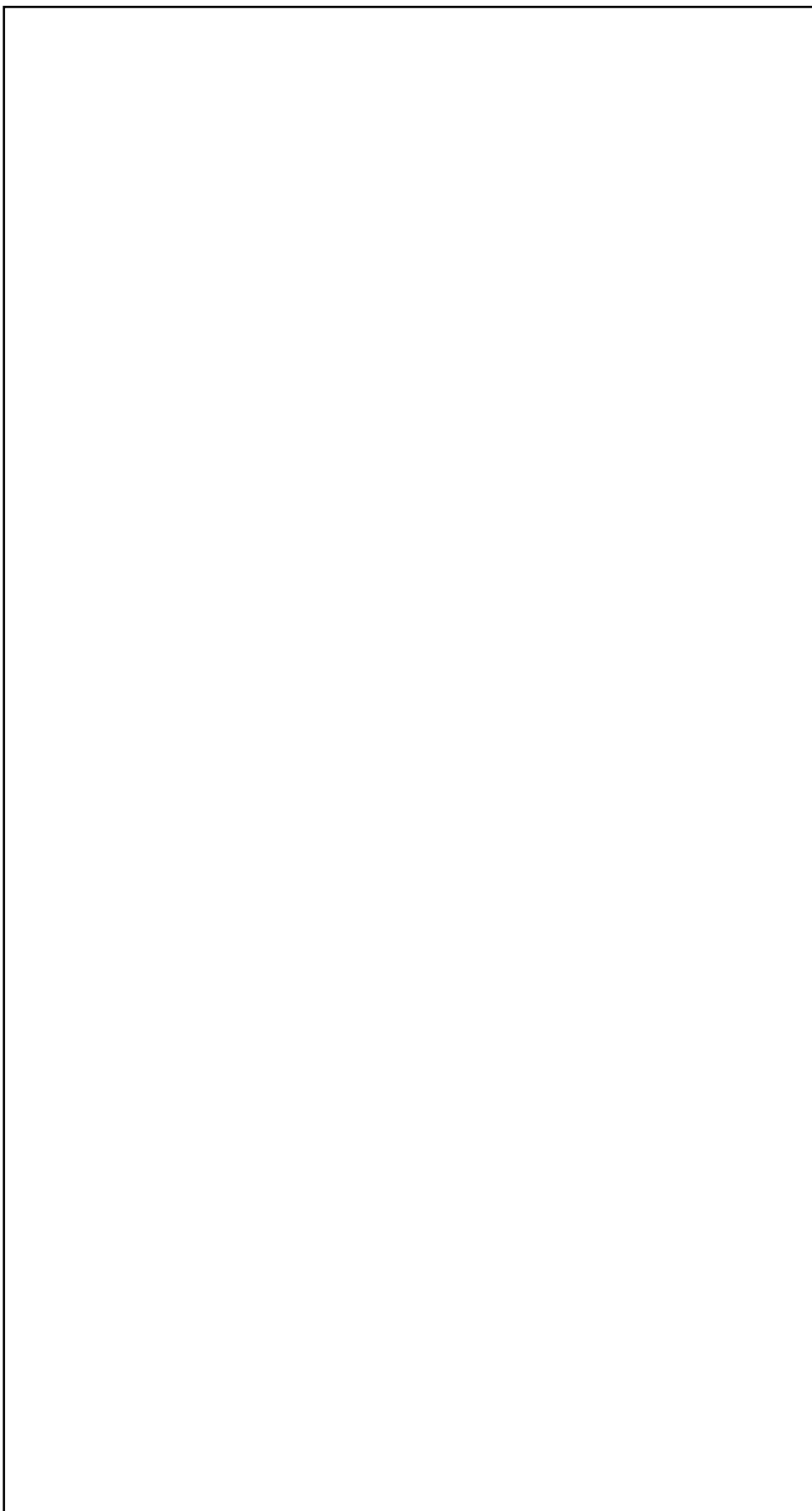
[Mezze maschere e centauri]

Canto LXXXI

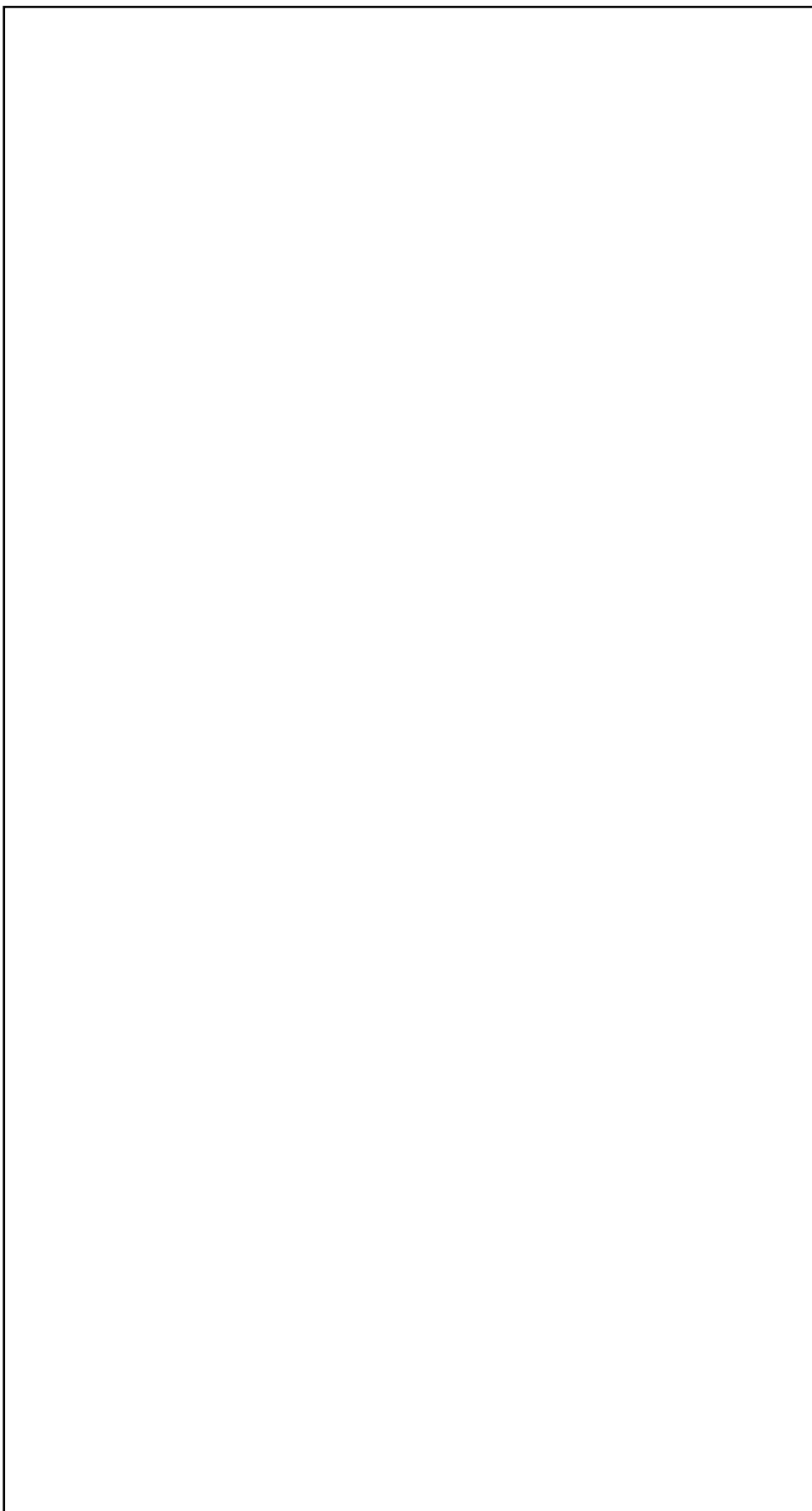


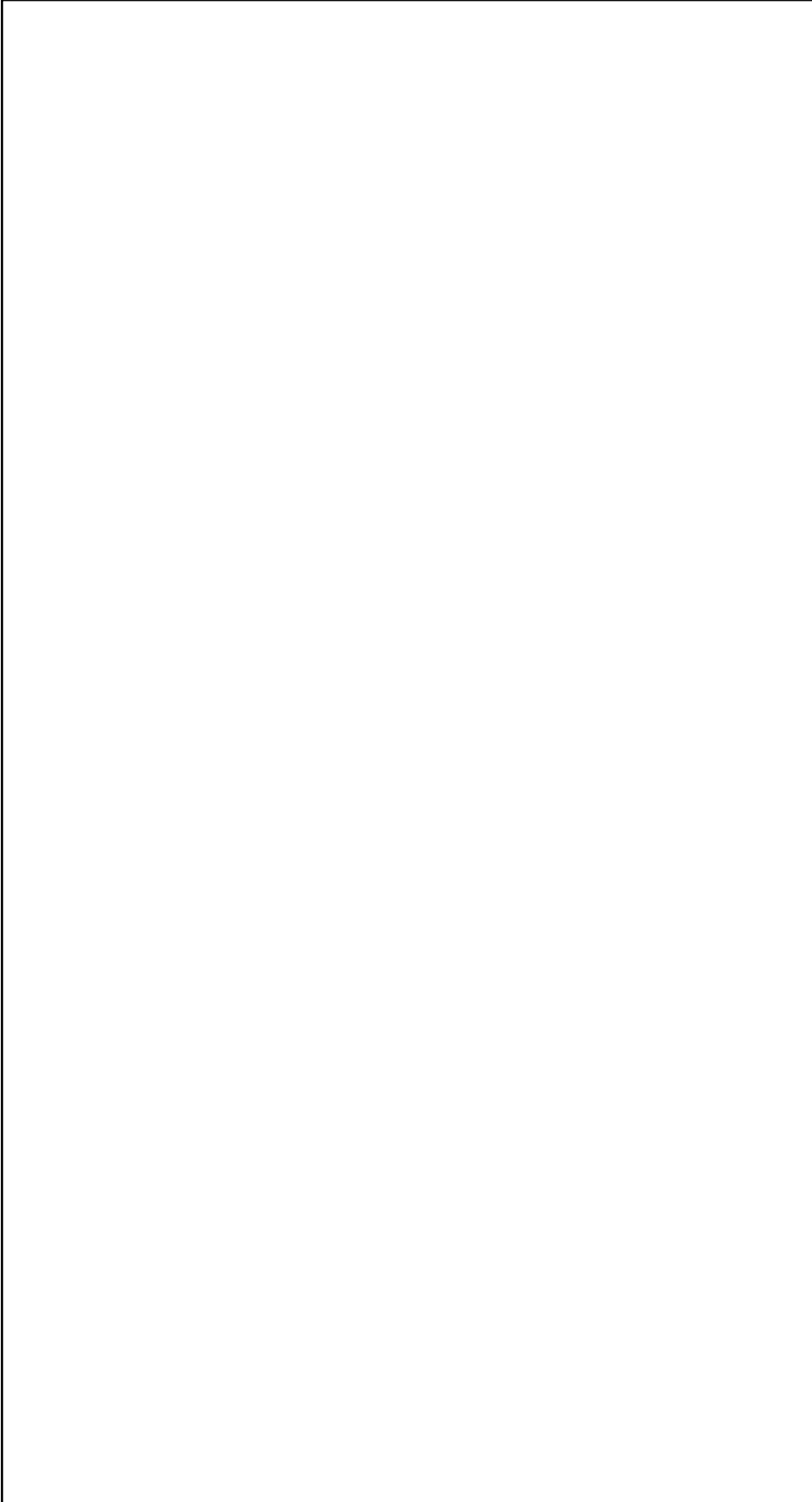






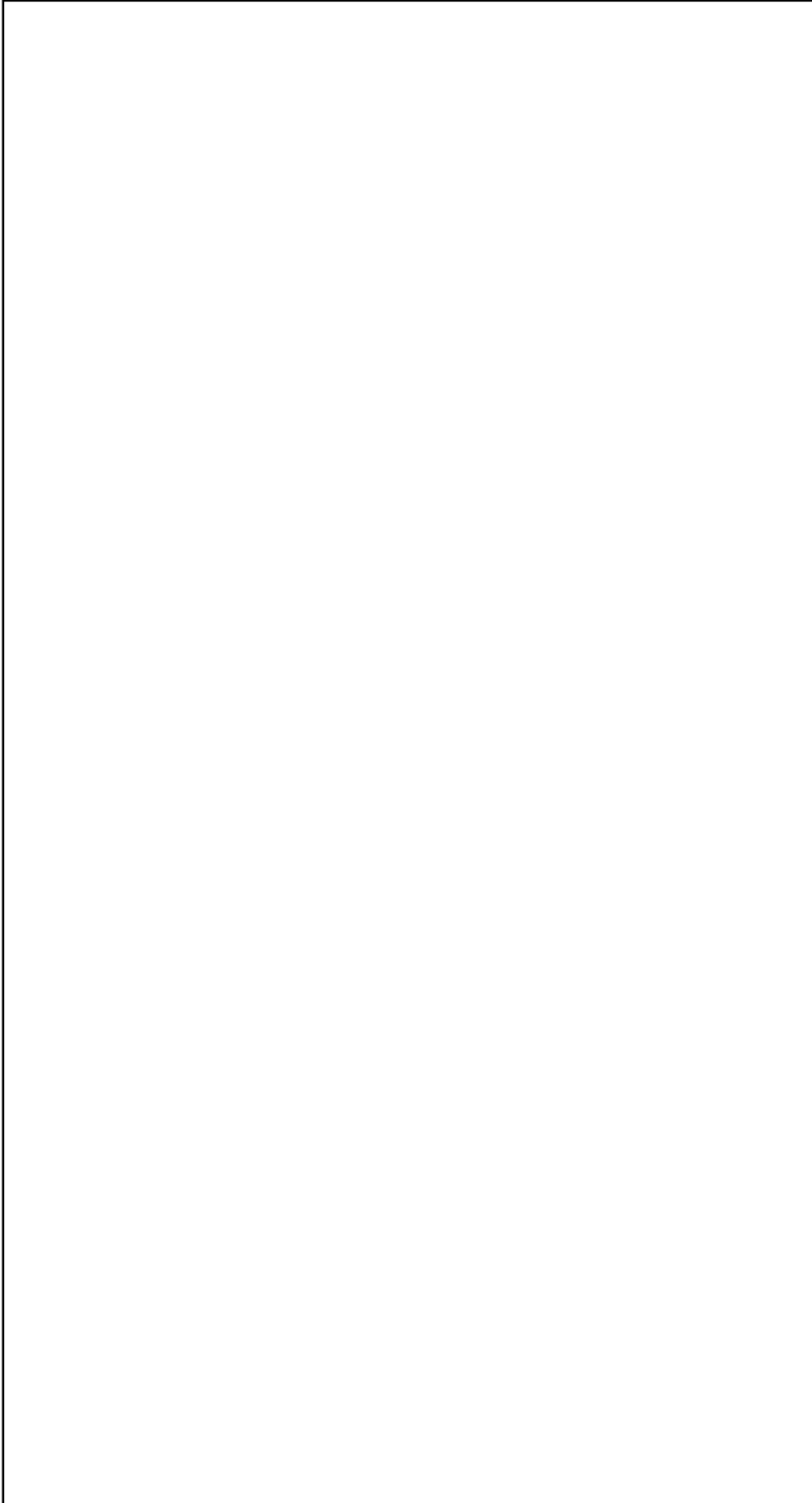


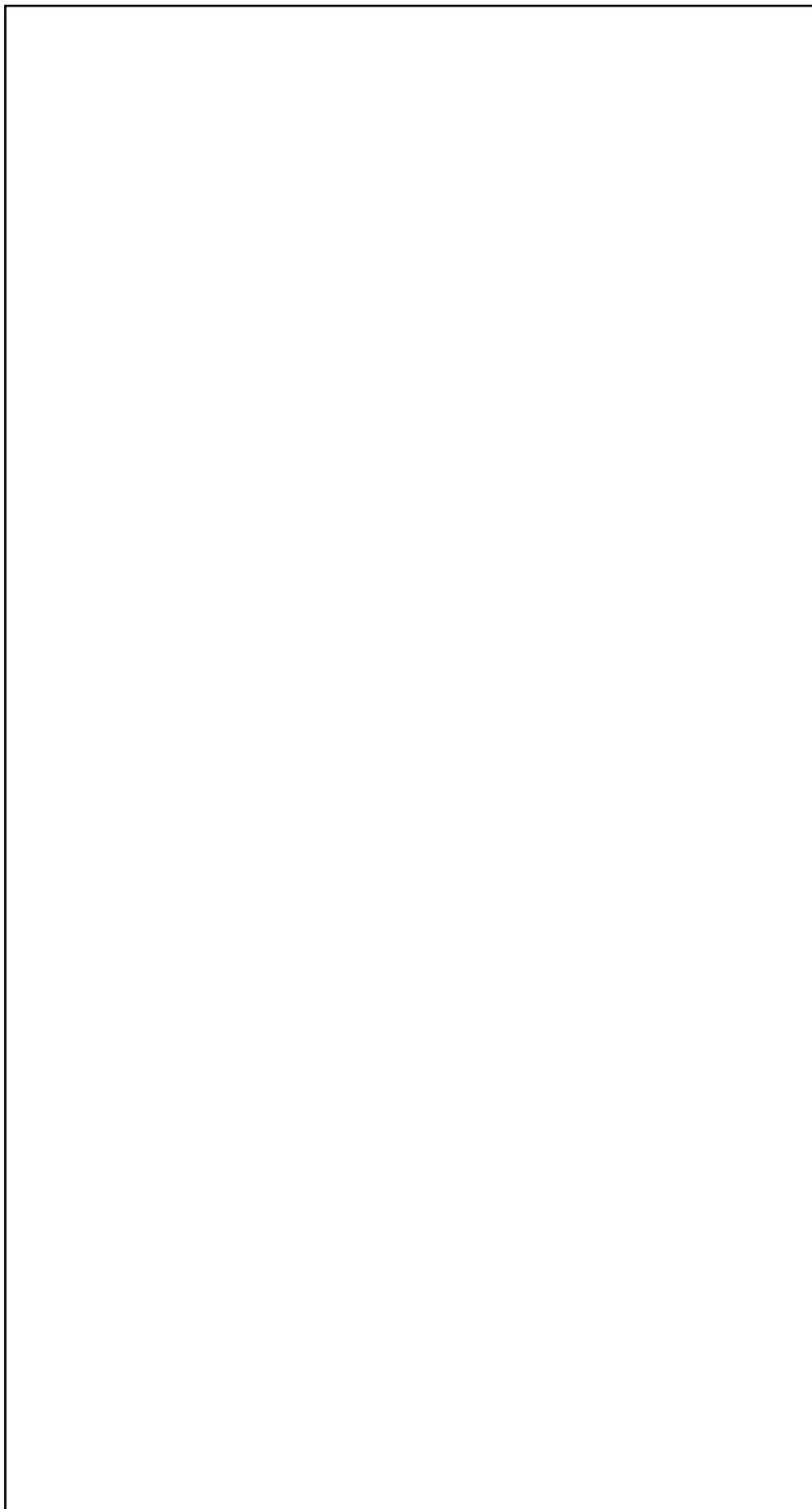


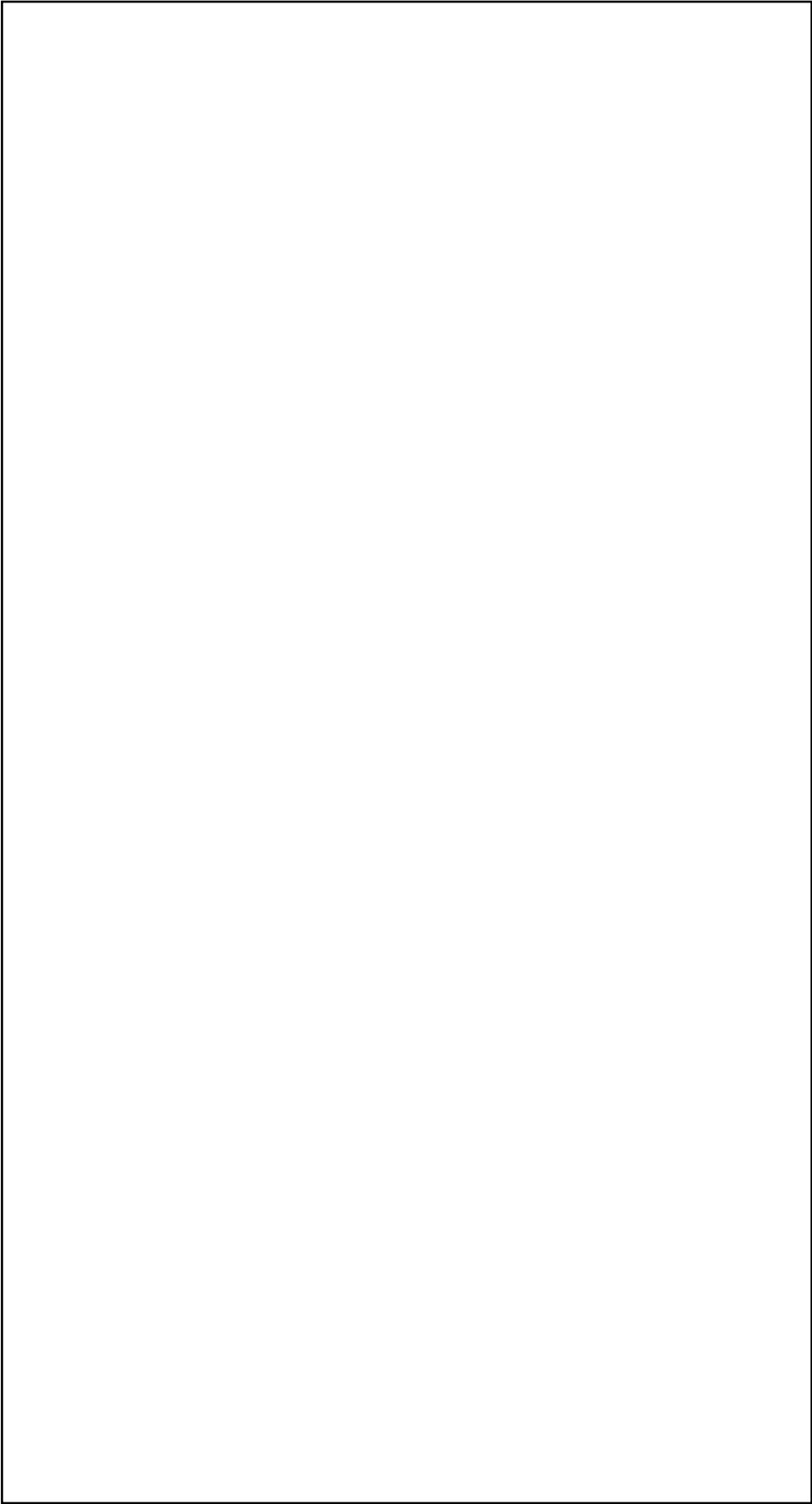


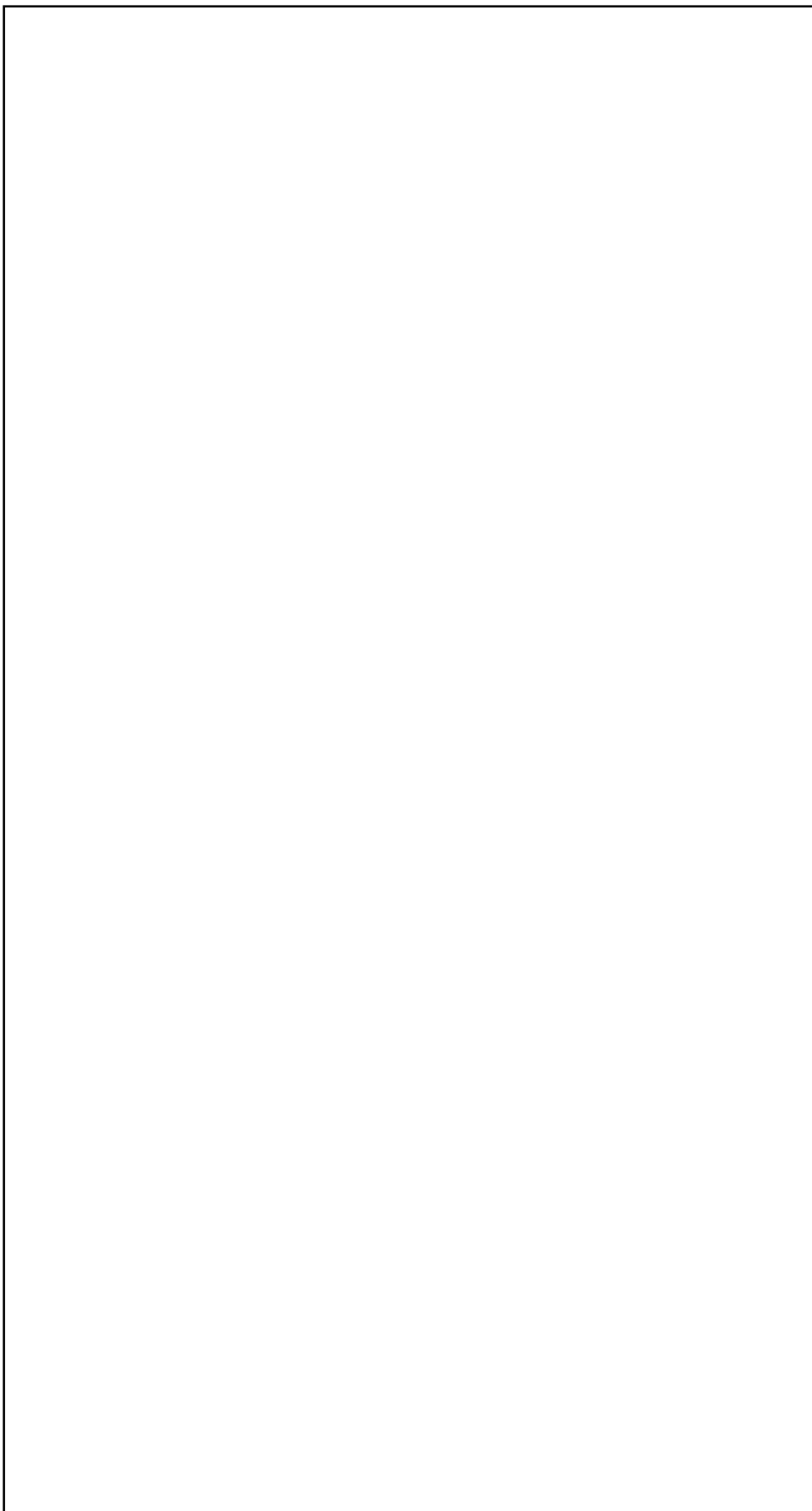
[Connubium terrae]

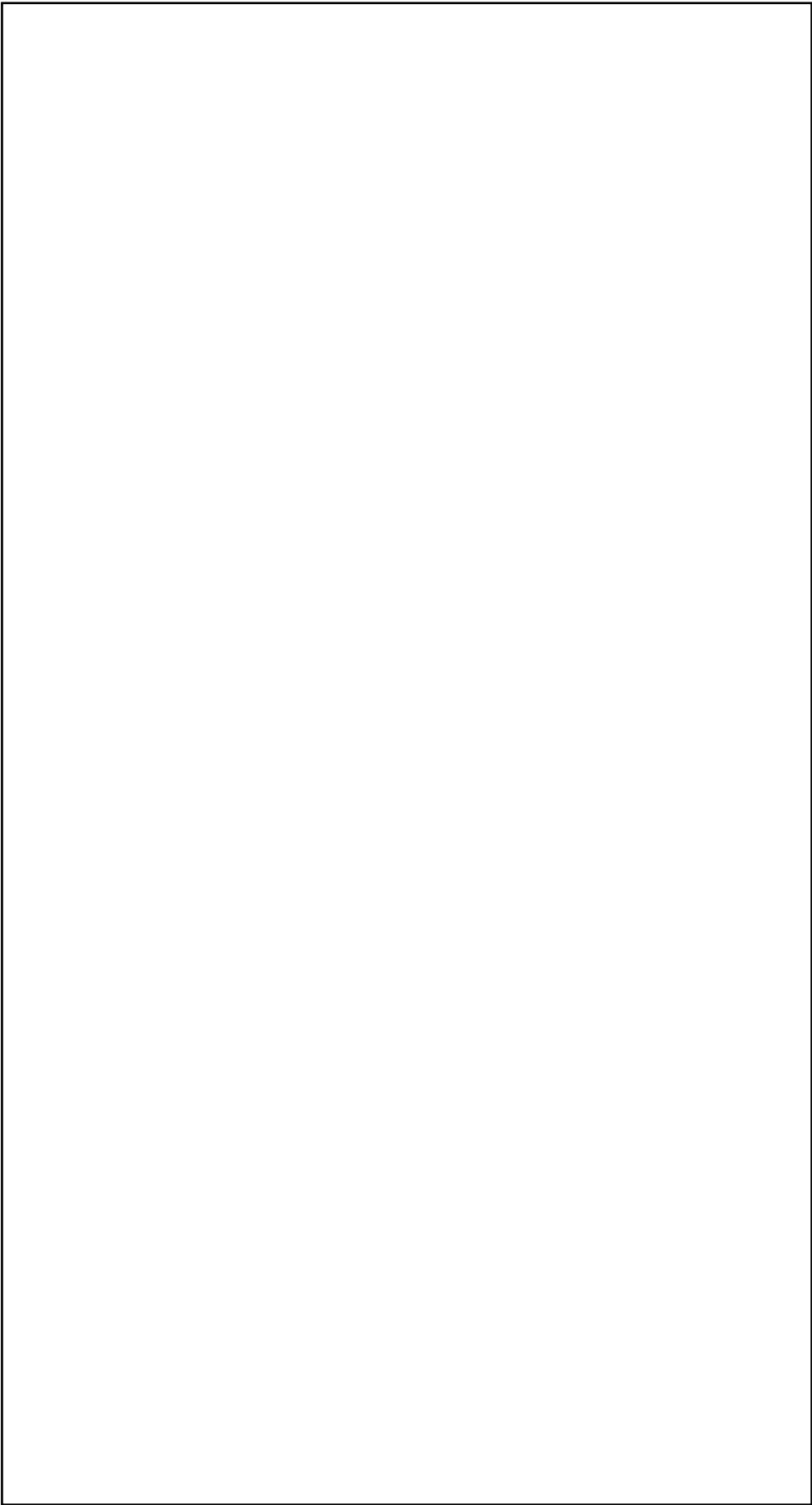
Canto LXXXII

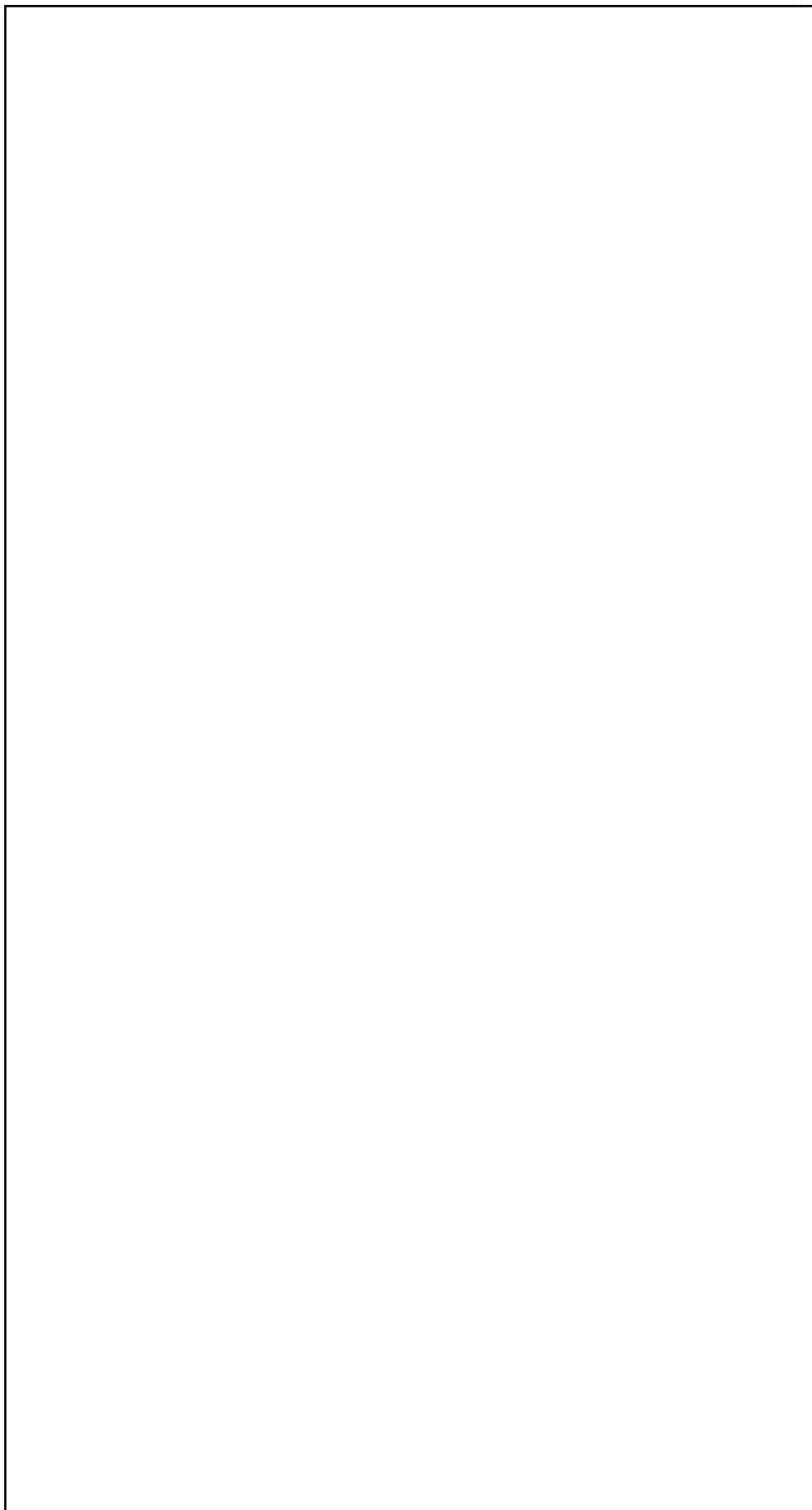








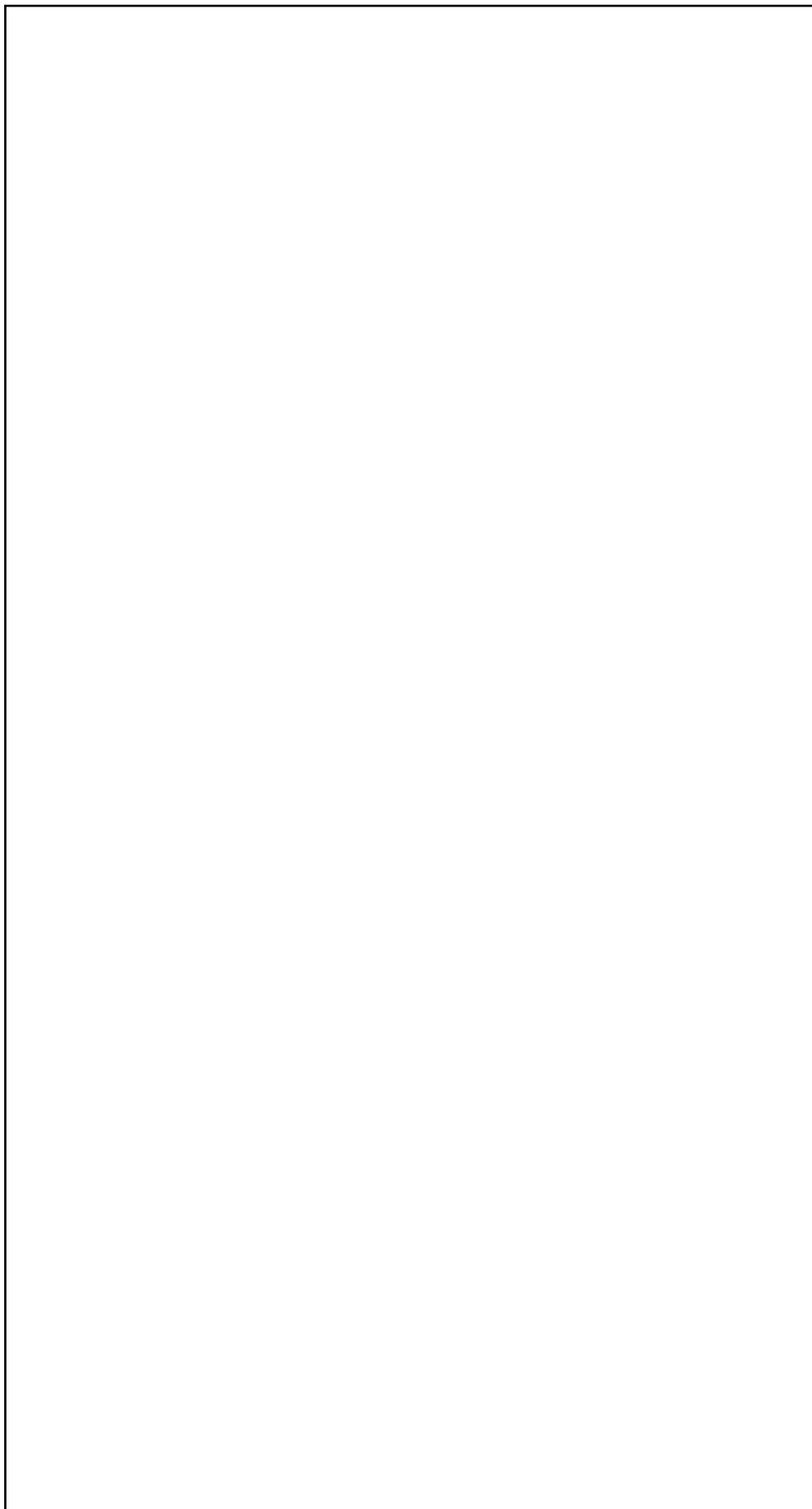


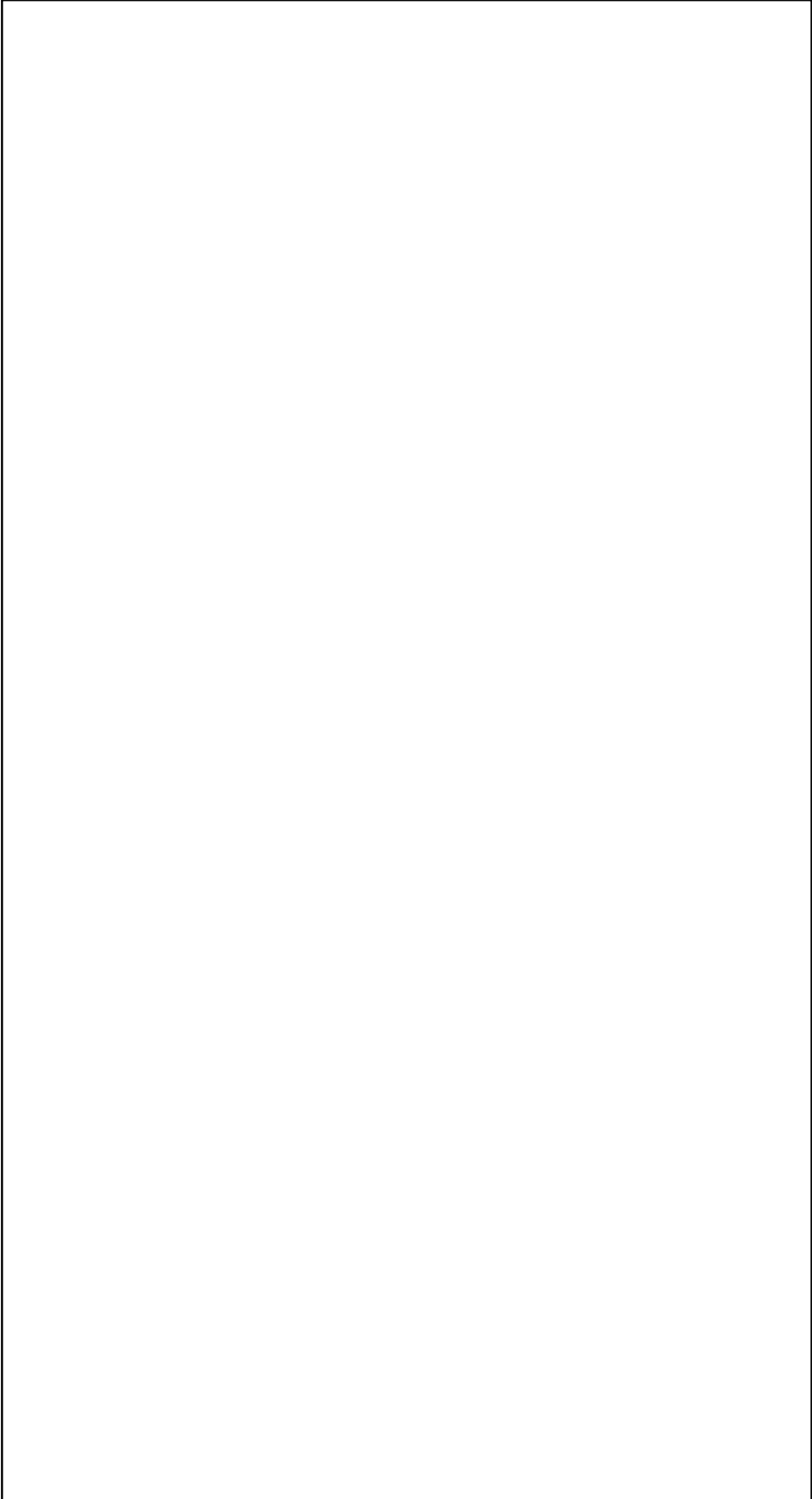


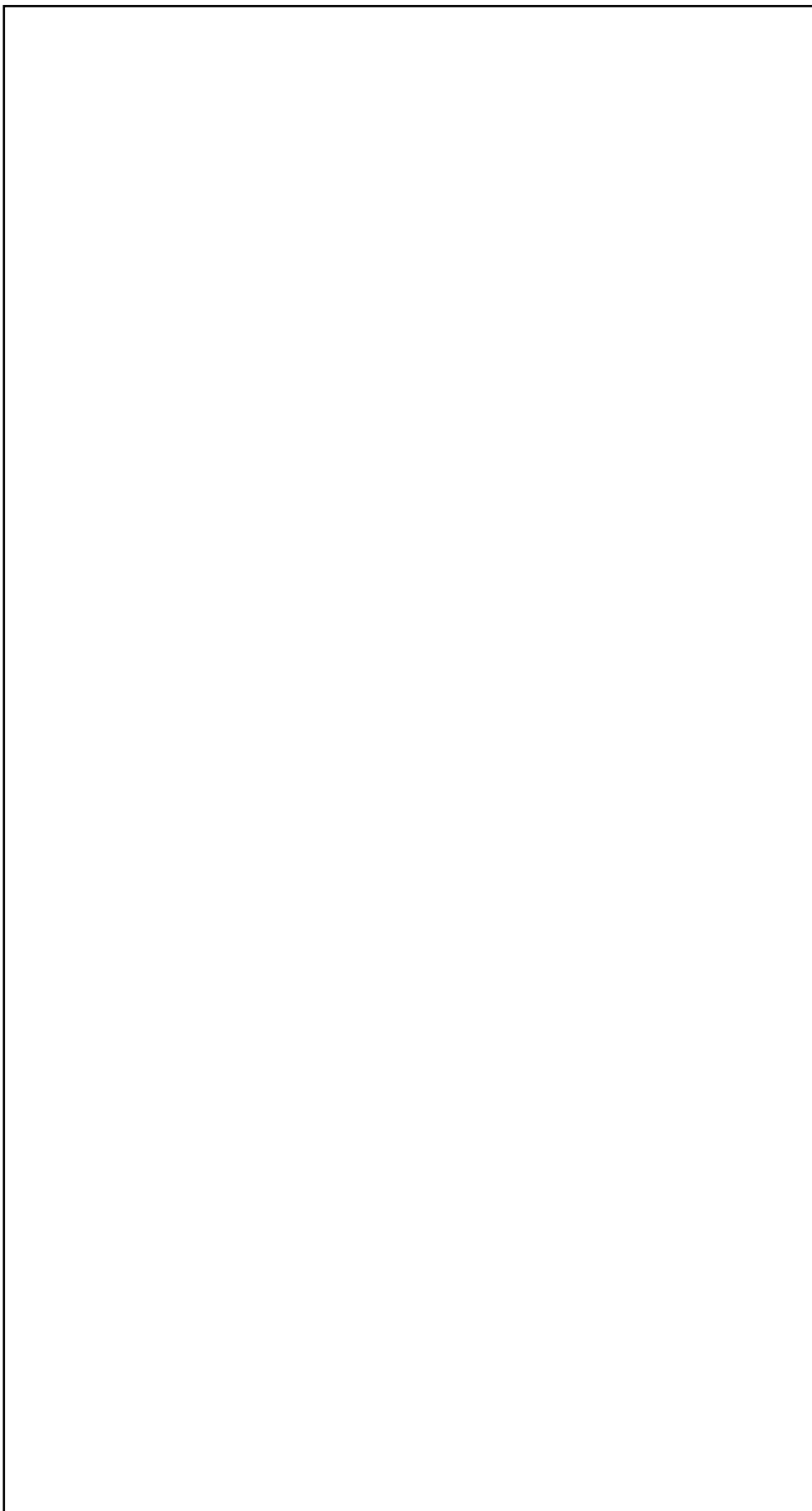
[Gli occhi di Driade]

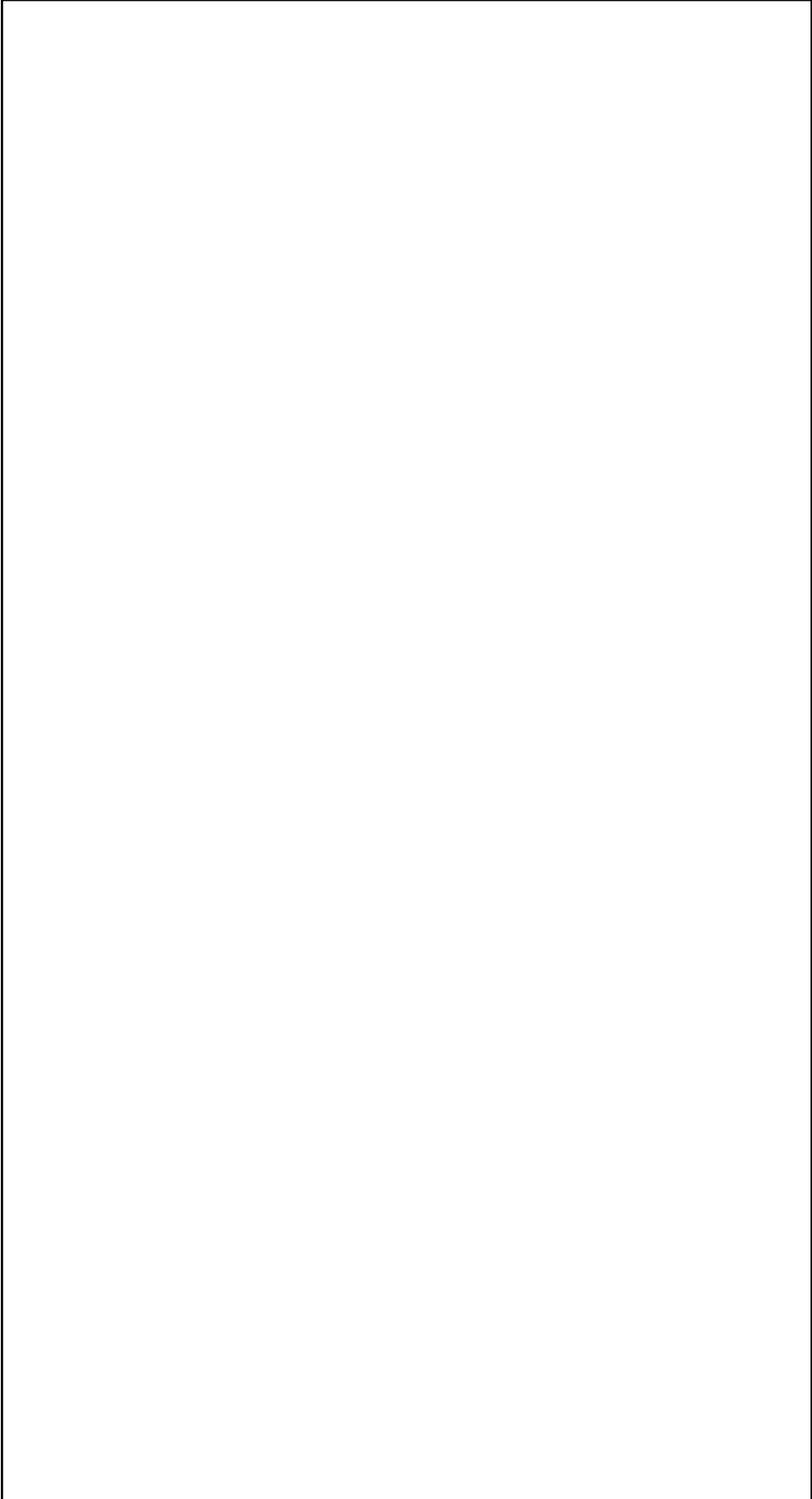
Canto LXXXIII

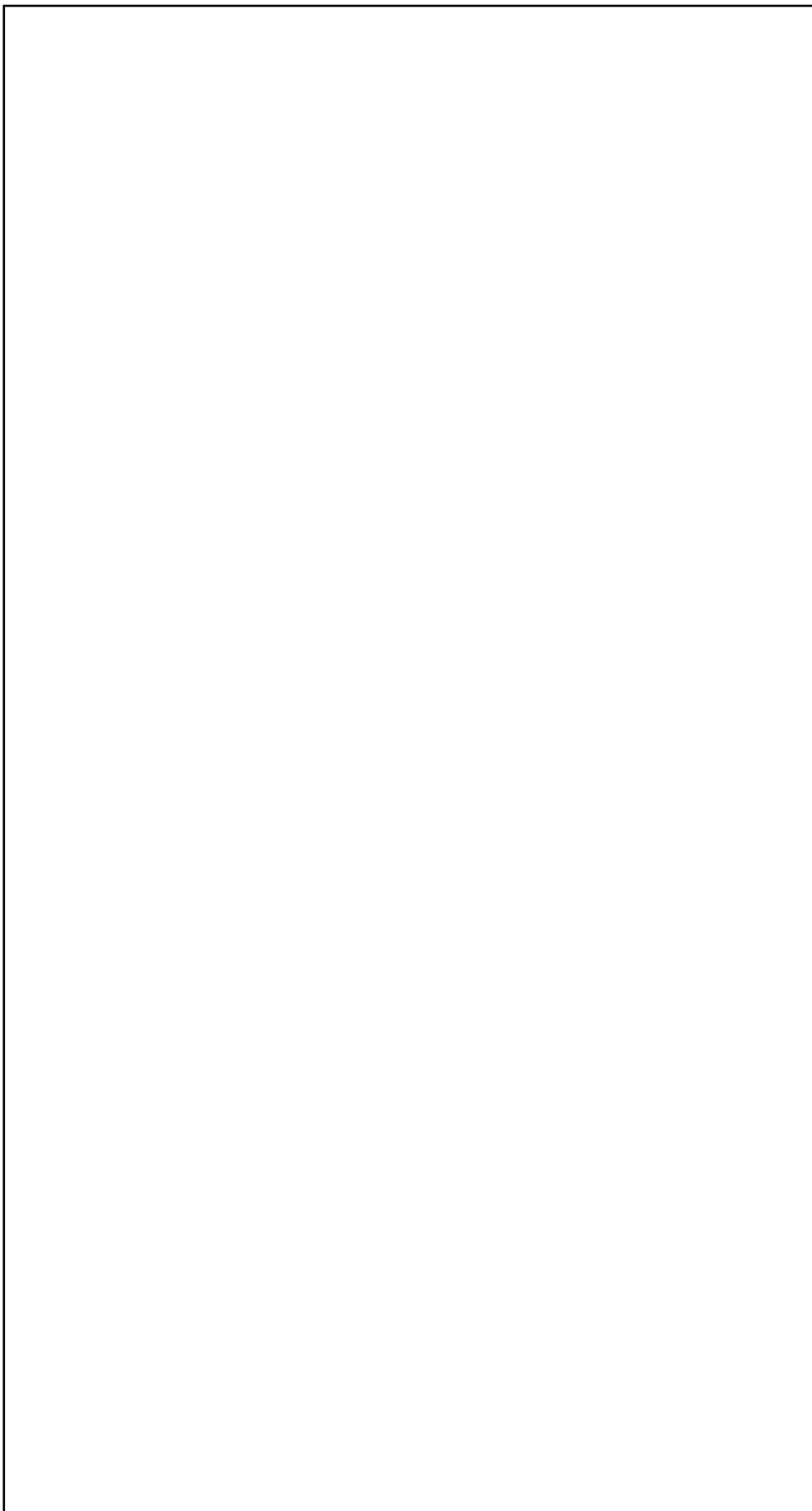


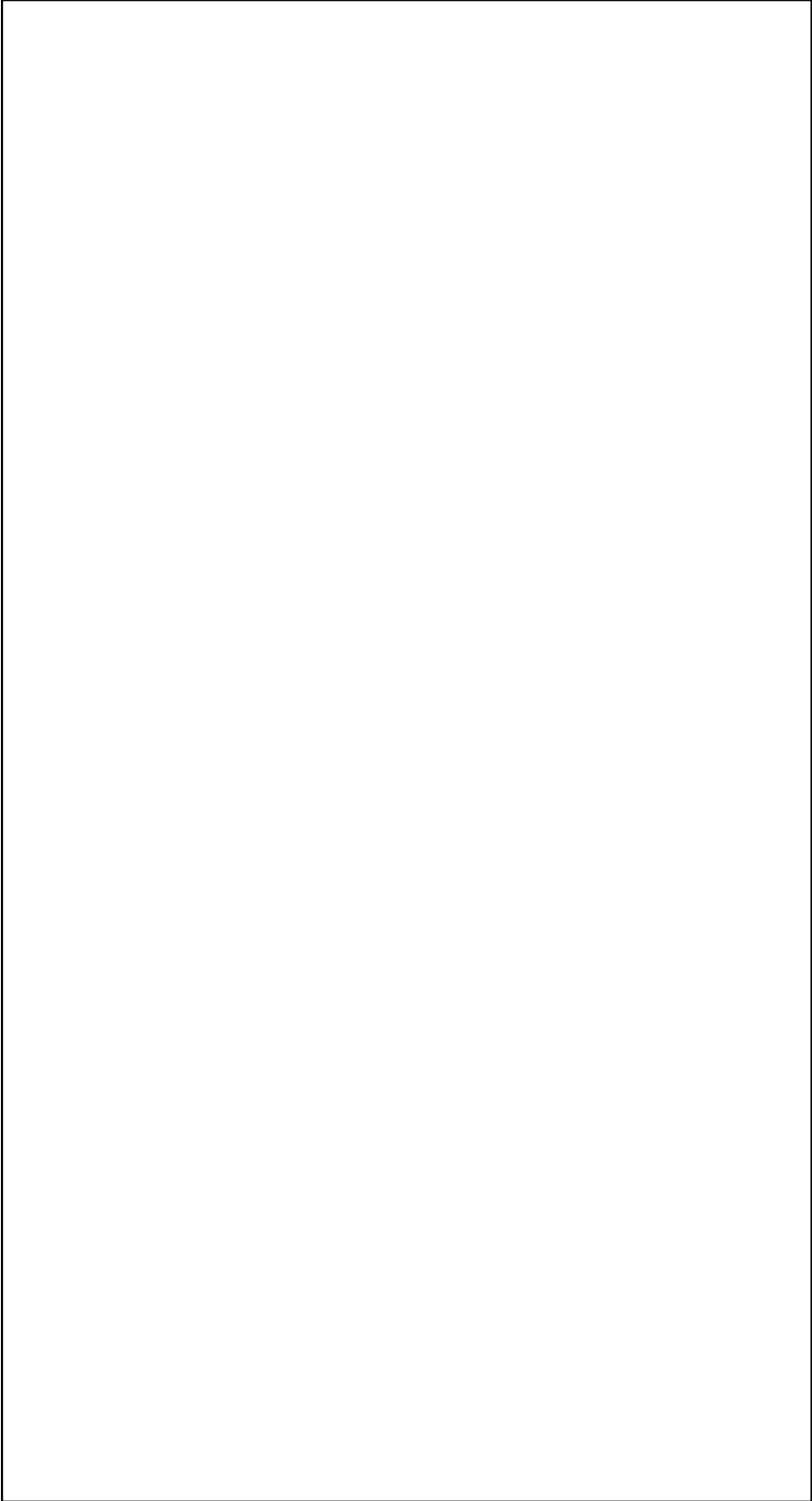


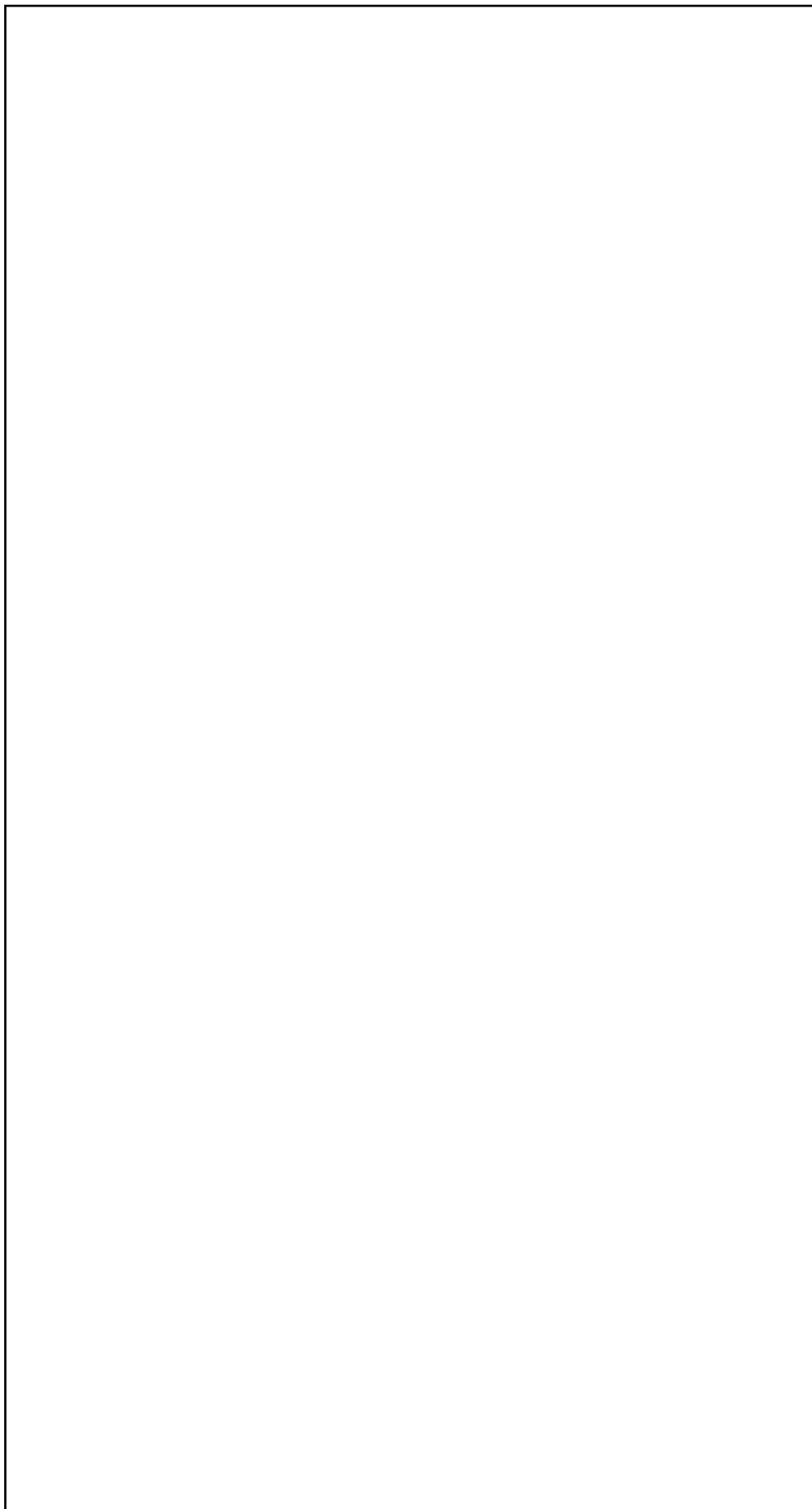


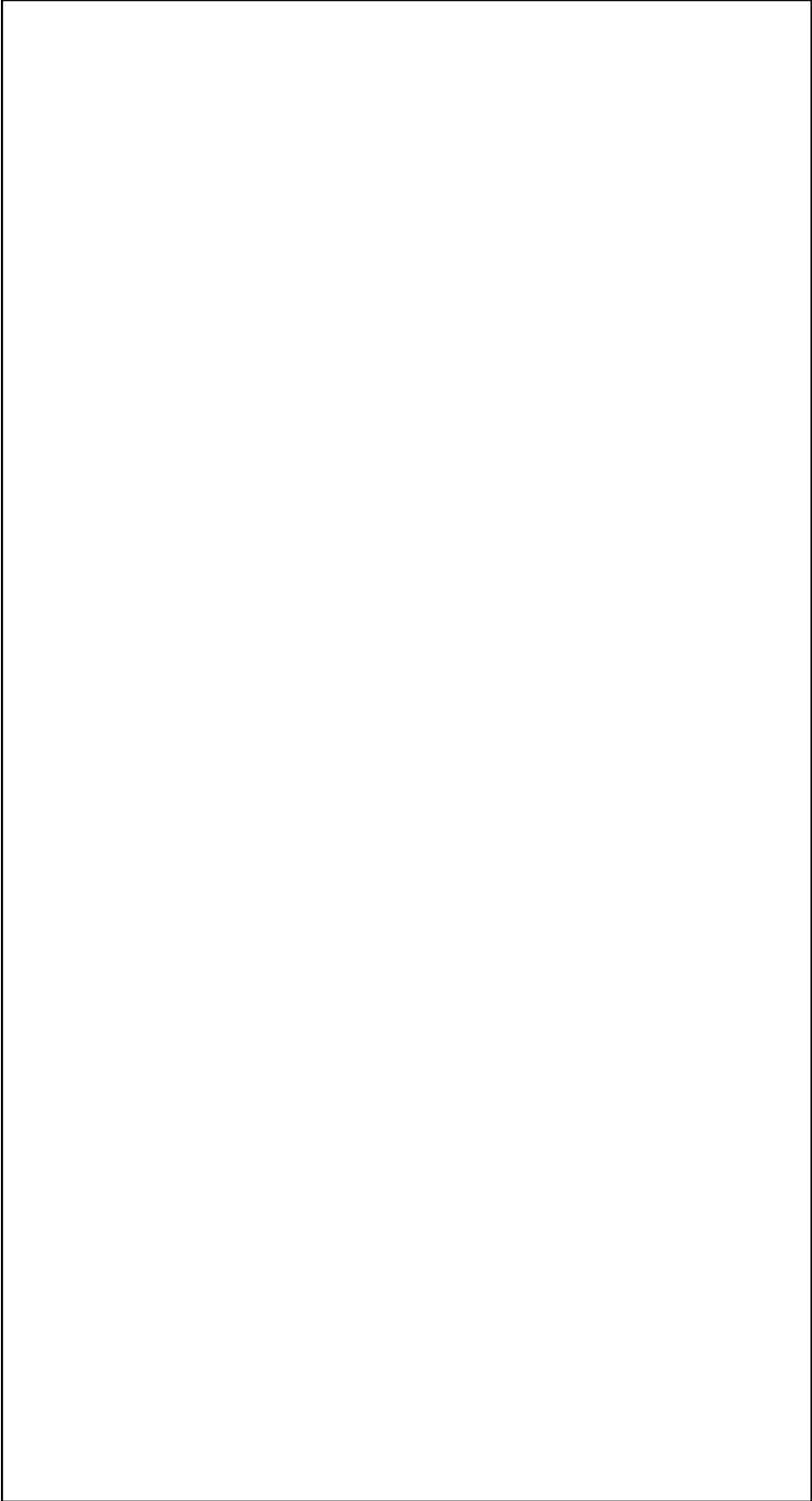






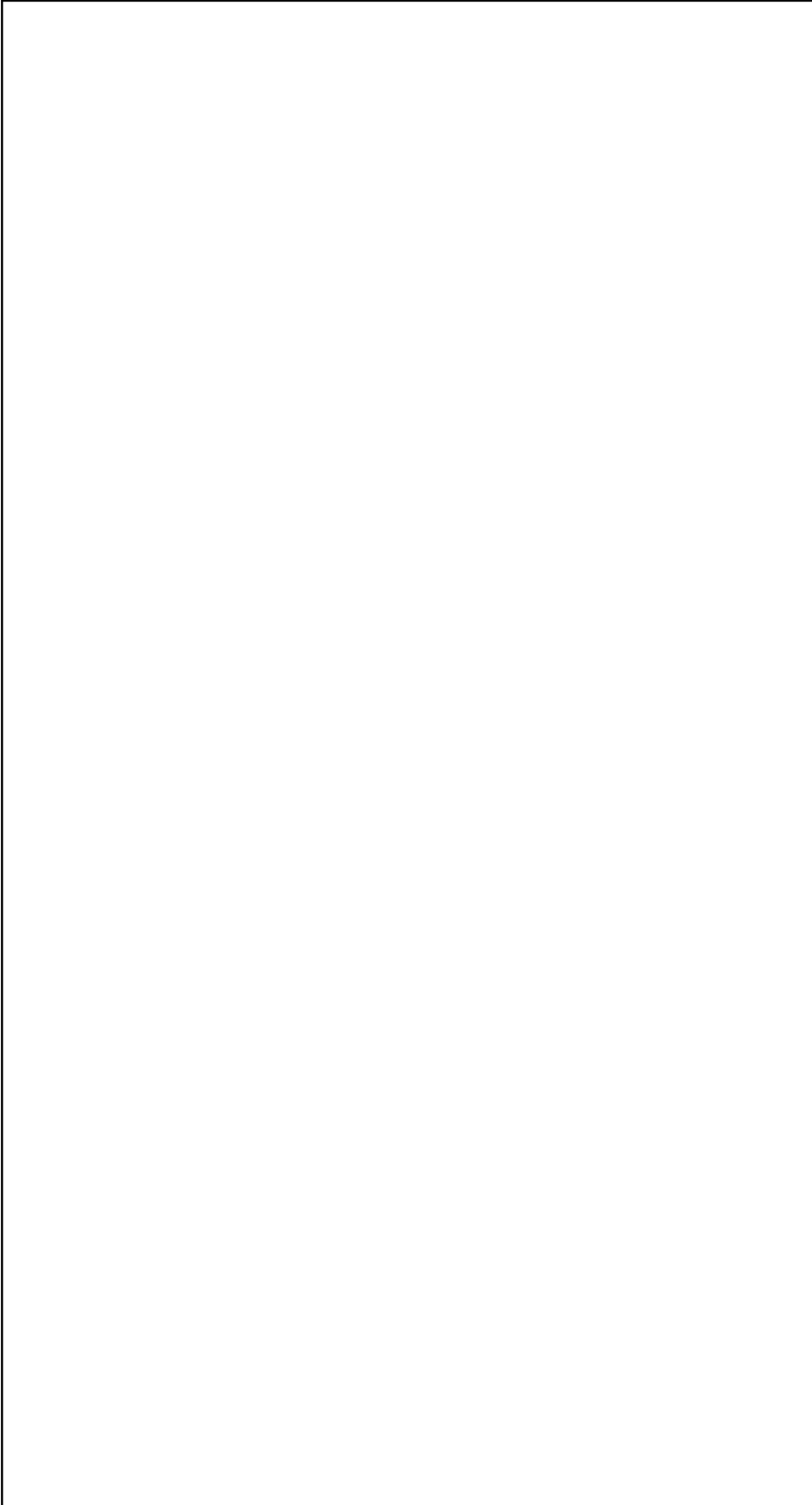


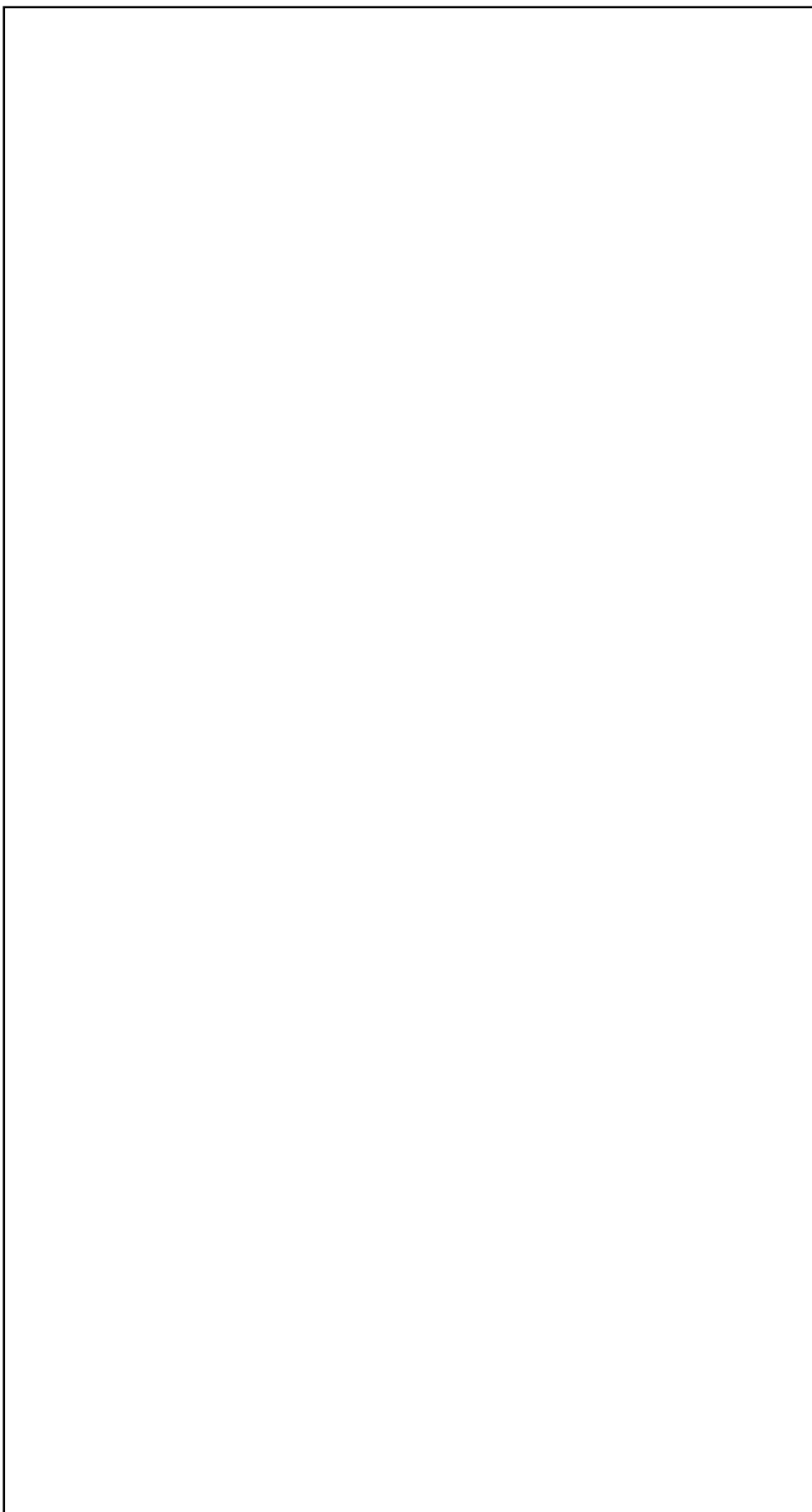




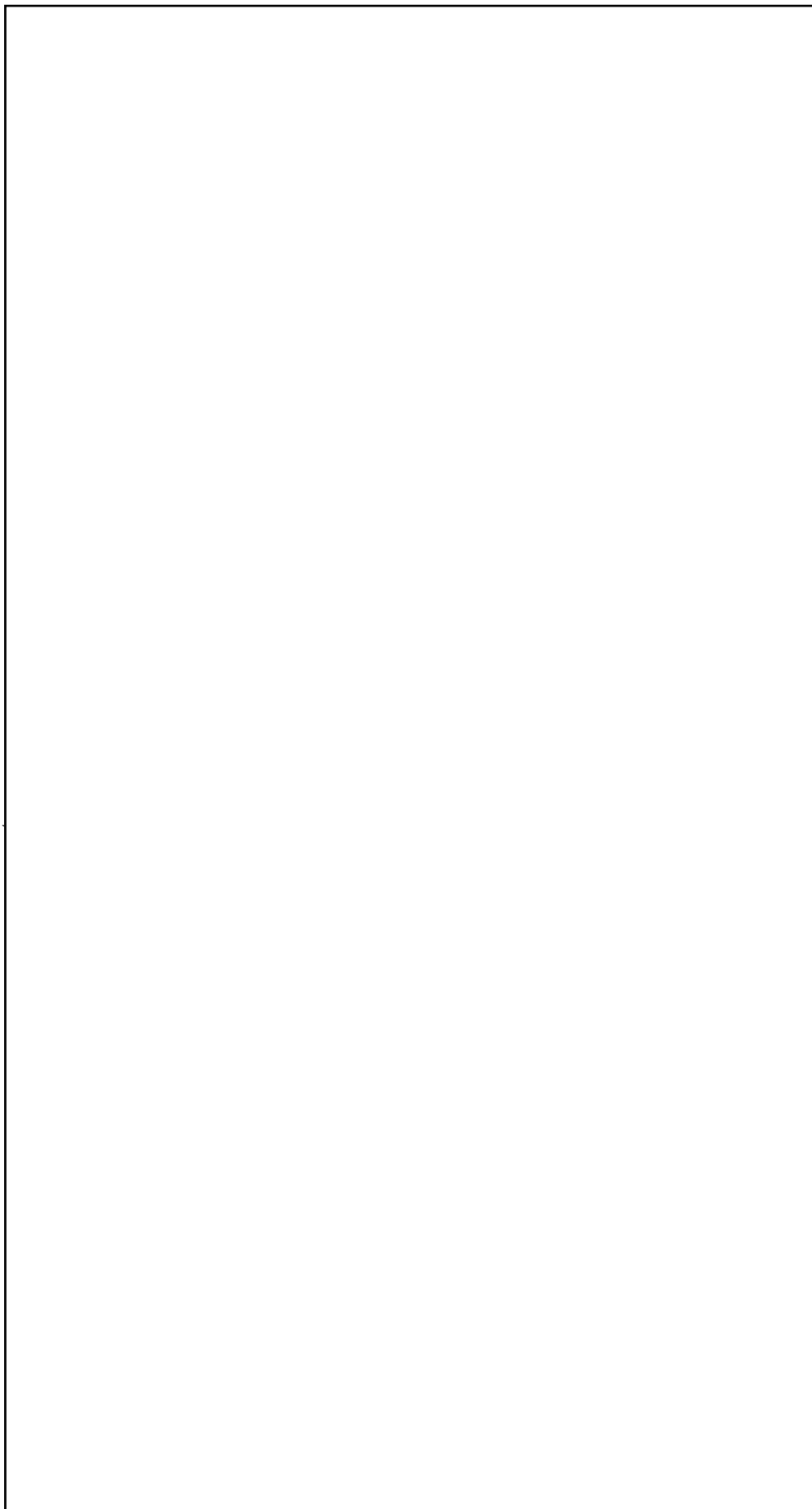
[In metamorfosi]

Canto LXXXIV









[Bibliografia]

*Per una panoramica delle pubblicazioni di E. Pound
si veda anche l'utile raccolta bibliografica elettronica:
<http://epc.buffalo.edu/authors/pound/pound-bib.html>*

Edizioni dell'opera di E. Pound:

- M. BACIGALUPO, *Canti postumi*, Mondadori, 2002.
- F. CAPPELLINI, *Rose rampicanti*, Via del Vento edizioni, 2008.
- R. CATERINA, A. TESAURO, *Il libro di Hilda*, Ripostes, Salerno-Roma, 1981.
- M. DE RACHEWILTZ, *I Cantos*, I Meridiani, Mondadori, 1996 (1985).
- C. RICCIARDI, *Indiscrezioni o Une revue de deux mondes*, Raffaelli Editore, 2004.
- A. RIZZARDI, *Canti pisani*, Garzanti, 2004.
- R. SIEBURTH, *The Pisan Cantos*, New Directions Publishing, 2003.

Indice delle concordanze:

- R. J. DILLIGAN, J. W. PARIUS, T. K. BENDER, *Concordance to Ezra Pound's Cantos*, New York & London, Garland Publishing, 1981.

Romanzi e saggi sulla vita e la poetica di E. Pound:

- H. DOOLITTLE, *Fine al tormento*, Archinto editore, 1994.
- E. HEMINGWAY, *Festa mobile*, Mondadori, 1998.
- A. TESAURO, *Pound Beat, Ezra Pound e la beat generation*, Libreria Ar, Salerno, 2003.

Biografie:

- P. ACROYD, *Ezra Pound and his world (Pictorial Biography)*, Thames & Hudson, 1981.
- A. CONOVER, *Ezra Pound and Olga Rudge*, Yale UP, 2001.
- M. DE RACHEWILTZ, F. GUSMINI, *Vita, poetica, opere scelte, "I grandi poeti"*, vol. 25, Il Sole 24 ore, 2008.
- W. B. WIGGINTON, *The Pounds at Hailey*, Rendezvous: Idaho University Journal of Arts and Letters, 4. 2, 1969 (pp. 31-68).

Articoli e altri lavori critici:

- M. BACIGALUPO, *L'ultimo Pound*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1981.
- M. BACIGALUPO, *La scrittura dei Cantos*, Lingua e Letteratura, 16, 1991 (pp. 56-77).
- M. BACIGALUPO, *Pound. Lettere di una visione*, Alias/Il Manifesto, 2 dicembre 2000. Contributo consultabile anche all'indirizzo <http://digilander.libero.it/biblioego/PoundVic.htm>

- M. BACIGALUPO, *Pound ritorna in Idaho*, osservazioni sul ventesimo convegno internazionale in onore di Ezra Pound, Sun Valley, Idaho, 2-5 luglio 2003, *Ricerca Research Recherche*, 8, 2003. La relazione è leggibile anche all'indirizzo <http://digilander.libero.it/biblioego/PoundConv03.htm>
- M. CURRELLI, *Immagini di Pisa nei Cantos poundiani*, Soglie, Pisa, 5. 1, 2003 (pp. 43-48).
- M. CURRELLI, *Scrittori inglesi a Pisa. Viaggi, sogni, visioni dal Trecento al Duemila*, Edizioni ETS, 2005.
- B. DE RACHEWILTZ, *L'elemento magico nella poesia di Ezra Pound*, Raffaelli Editore, 2008.
- E. F. FENOLLOSA, E. POUND, "Nob", or, *Accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, A. A. Knopf, New York, 1917. (*Certain noble plays of Japan: from the manuscript of Ernest Fenollosa, chosen and finished by E. Pound, with an introduction by W. B. Yeats*, The Cuala Press, Dundrum, 1916).
- G. FINZI, *Le lettere di Pound*, Steve 1, Rivista di poesia, Carlo Venturini editore, aprile 1981.
- J. HARDING, *Short cuts*, London Review of books, 23 October 2008.
- E. HAYOT, *Critical dreams: Orientalism, Modernism and the meaning of Pound's China*, Twentieth Century Literature, winter 1999. Leggibile all'indirizzo http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_4_45/ai_61297800/
- L. LADY, *Memories of Pound at St. Elizabeths*, 1999. Intervento leggibile all'indirizzo <http://www2.hawaii.edu/~lady/ramblings/pound.html>
- F. R. LEAVIS, *Ezra Pound*, Saggi di critica letteraria, *Da Swift a Pound*, a cura di G. Sigh, Einaudi, 1973 (pp. 127-145).
- P. TH. M. G. LIEBREGTS, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- A. LORENZINI, *Olga Rudge, la compagna di Ezra Pound*, La musica, 1985 (pp. 25-28).
- E. POUND commenta il carteggio Jefferson-Adams, *North American Review* (inverno 1937-38). Su questo argomento si veda anche l'articolo di G. GIORELLO, "Elogio libertario di Ezra Pound", *Corriere della Sera*, 18 febbraio 2009.
- E. POUND legge le sue poesie, "The Caedmon Recordings", recorded in Washington, D.C., June 12, 13, 26, 1958. Le registrazioni sono disponibili anche in internet all'indirizzo: <http://www.ubu.com/sound/pound.html>
- E. POUND, *Pavannes & Divagations*, New Directions, 1974 (1958).
- Z. QIAN, *Ezra Pound & China*, University of Michigan Press, 2003.
- D. P. TRYPHONOPOULOS, S. ADAMS, *The Ezra Pound encyclopedia*, Greenwood Press, 2005.
- R. A. WILSON, *The Illuminati Papers*, And/Or Press, 1980.
- S. G. YAO, *The journal of Asian studies*, "Book reviews-China", 63 (3), 2004 (pp. 778-779).
- R. M. ZORZI, *Il ritorno di Pound*; P. RYLANDS, *Storia di una testa ieratica*; M. DE RACHEWILTZ, *Ezra, un lungo amore*, Leo, La Rivista di Venezia, n°12, febbraio 2002 (pp. 22-25).

Opere letterarie citate:

- D. ALIGHIERI, *Divina Commedia; Rime*.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*.
- D. CAMPANA, *Canti orfici*.
- G. CAVALCANTI, *Rime*.
- I. DA LENTINI, *Canzonette*.
- A. DANIEL, *Canzoni; Sirventese*.
- J. DE ANGULO, *Poems*.
- L. DE' MEDICI, *Canti carnascialeschi*.
- G. D'ANNUNZIO, *Alyone*.
- T. S. ELIOT, *The Waste Land*.
- ERODOTO, *Historiae*.
- ESCHILO, *Agamemnon; Eumenides; Prometheus victus*.
- ESIODO, *Opera et dies; Theogonia*.
- EURIPIDE, *Bacchantes; Hercules furens; Orestes*.
- L. FERLINGHETTI, *A Coney Island of the Mind*.
- U. FOSCOLO, *Sonetti*.
- J. W. GOETHE, *Faust*.
- J. JOYCE, *Finnegans Wake*.
- D. H. LAWRENCE, *The Plumed Serpent*.
- G. LEOPARDI, *Canti*.
- OMERO, *Ilias; Odyssea*.
- ORAZIO, *Carmina; Epistulae*.
- OVIDIO, *Epistulae ex Ponto; Metamorphoseon libri*.
- T. B. PARACELSO, *Liber de nymphis*.
- F. PETRARCA, *Canzoniere o Rerum vulgarium fragmenta*.
- PETRONIO, *Satyricon*.
- PINDARO, *Carmina*.
- PLATONE, *Respublica*.
- POETAE LYRICI GRAECI

M. PSELLO, *De operatione daemonum*.
PSEUDO-ARISTOTELE, *De coloribus*.
J.-J. ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*.
SENECA, *Hercules Oetaeus; Medea*.
SOFOCLE, *Philoctetes*.
TACITO, *De origine et situ Germanorum*.
G. UNGARETTI, *Poesie*.
R. WALSER, *Kleist in Thun*.
W. WHITMAN, *Leaves of Grass*.
W. B. YEATS, *Rosa Alchemica*.

Copyright 2008/2011 by Claudia Ciardi

Si ringrazia l'autore per aver permesso questa edizione online.

Di questo file pdf è consentita la sola stampa a uso personale del lettore e non a scopo commerciale.

<www.gianpaologuerini.it>