Pubblicato sotto gli auspici del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per i Beni Librari
e per gli Istituti Culturali
Servizio di Promozione del libro e della lettura

© 2002, Marcos y Marcos
Via Padova 221
20127 Milano

Prima edizione, novembre duemiladue

INDICE

Franco Buffoni
Ritmologia 9

PRIMA PARTE

Emilio Mattioli
La poetica del ritmo di Henri Meschonnic 15

Fabio Scotto
"Per parlare tra le parole". Il ritmo nella poesia e nella traduzione di Henri Meschonnic 25

Andrea Inglese
Ritmo e figurazione. Appunti per una genealogia della forma poetica 35

Stefano Raimondi
La voce che modula il pensiero: il ritmo nell'intuizione poetica 55

Marco Merlin
La musica dei pensieri 81

Simone Giusti
Il ritmo senza sguardo 85

Antonio Braga
Le parole e la musica 93

Nicola Sani
Il pensiero sonoro della parola 97

Roberto Favaro
Il suono come parola. Attraverso lo spazio e il tempo 101

Giovanni Guanti
Chiasmo 103

Dario Maggi
La musica pensa la parola 111

Carlo Galante
Ritmo e ritmi: alcuni esempi di rapporto tra poesia e musica 121

SECONDA PARTE

Giuseppe E. Sansone
Nel movimento di verbo e concetto 133

Paolo Canettieri
Ritmo e scienze della cognizione: un approccio storico 139

Franco De Vivo
Traduzione e prosa ritmica nella letteratura anglosassone 157

Anatole Pierre Fuksas
La scrittura prosodica dei canzonieri trobadorici 167

Stefano Dal Bianco
L'endecasillabo italiano: aspetti del ritmo e dell'intonazione 185

Guido Mazzoni
Forma e biografia della lirica moderna 193

Carla Chiummo
Ritmo e traduzione: tra "barbare", semiritmi e sperimentalismo pascoliano 201

Evgenij Solonovič
Dall'originale alla traduzione: ricerca di un equivalente ritmico 225

Elena Kostiukovitch
Pressione ritmica / Pressione emotiva. Tecniche persuasive dei cantautori russi 235

Lawrence Venuti
Translating Modernisms 247

Roberto Baronti Marchiò
Prose Tradition e Free Verse nel modernismo inglese 253

Giancarlo Schirru
Correlati acustici del ritmo linguistico 267

TERZA PARTE

Franco Loi
Il ritmo dell'emozione, o emozione del ritmo 307

Edoardo Zuccato
La musica dei versi: sorgività linguistica e pastiche nella poesia contemporanea 313

Flavio Santi
Dialetto come virus 323

Antonella Anedda
Una musica diversa 325

Gianni D'Elia
Il linguaggio del ritmo: Leopardi, Baudelaire... 333

Valerio Magrelli
Accogliere Recueillement*: Baudelaire nell'ascolto di Beckett* 337

Guido Ceronetti
Ascolto il tuo suono, città 345

Paolo Febbraro
Il ritmo della tradizione 351

Roberto Deidier
Ritmi della modernità 355

Nicola Gardini
Ritmo temporale e ritmo spaziale: ritmo spaziale 363

Giuliano Mesa
Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea 375

Antonio Riccardi
Poeti senza profezia 391

Davide Rondoni
Un problema d'amore 395

Gianmario Villalta
Figure per l'ascolto del corpo e della mente. Il verso e la scrittura nella poesia contemporanea 401

Franco Buffoni

RITMOLOGIA

Scrivere oggi il termine "ritmologia" mi dà una sensazione simile a quella che provai nel 1988 quando scrissi "traduttologia" presentando gli Atti del Convegno "La traduzione del testo poetico", da cui l'anno successivo sarebbe nata la rivista «Testo a fronte». Ricordo che allora l'opposizione e il dileggio di molti non concernevano tanto il termine in sé (per esempio: traduttologia o translatica?) bensì l'accettazione concettuale del fatto che potesse essere concepita l'idea di una scienza della traduzione.

Oggi percepisco reazioni simili parlando di ritmologia, alias di scienza del ritmo. Ma insisto, nella convinzione che tra dieci o quindici anni il termine sarà di uso corrente.

Allo stato attuale della ricerca, si potrebbero indicare tre fondamentali indirizzi della ritmologia: un indirizzo filosofico, un indirizzo filologico—linguistico e un indirizzo poetico.

Nel primo ambito configuriamo i filosofi, che tendenzialmente dovrebbero applicarsi alla categoria della ritmicità in senso ampio, cercando la funzione che il ritmo ha nel mondo. E questa è certamente l'ottica di ricerca indicata nella relazione di apertura da Emilio Mattioli.

Nel secondo ambito configuriamo i filologi, che guardano al ritmo cercando anzitutto di definire che cosa esso sia (e qui la *auctoritas* sotto il cui segno il Convegno si è aperto è quella di Beda il Venerabile: "Il ritmo può sussistere di per sé, senza metro; mentre il metro non può sussistere senza ritmo. Il metro è un canto costretto da una certa ragione; il ritmo un canto senza misure razionali")[1]. Compito dei filologi è dunque di accordarsi sul significato, di studiare la parola, e infine di condurre l'analisi secondo modalità che contemplano la lingua e la storia della lingua. Ed è quanto filologi umanisti, romanzi e germanici hanno fatto nel corso del Convegno e dimostrano in queste relazioni.

Con i poeti, ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola,

[1] Definizione che, per altro, ritroviamo modernamente espressa nel recente *Traité du rythme* di Meschonnic e Dessons: "Il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo".

not the reconciliation, but the exclusions: Mandelbaum's translation was an asymmetrical act of communication that at once admitted and excluded the Italian context, while supporting incommensurable responses among American constituencies. Yet the translation communicated the foreign significance of the foreign text through a domestic inscription. And it did this to real effect. The American readership latent in Mandelbaum's poetical remainder reflected a dominant tendency in American poetry translation, helping his version acquire cultural authority in and out of the academy. It achieved canonical status by 1975, almost two decades after its first publication, when Cornell University Press issued an expanded version.

This was also a revised version, better suited to a period when an American modernist poetry known as objectivism was gaining legitimacy, not only in the work of poets like Robert Creeley, but in the rediscovery of George Oppen, whose collected poems appeared in the same year, 1975. It isn't clear whether the academic format brought greater precision to Mandelbaum's translating or whether he was absorbing this recent American poetic trend. But he actually replaced the poetical language of his earlier version with a plain register of current standard Engli sh: "morire" now became "die", "sonno" became "sleep","riposato" became "rested". This revision was also to good effect, as the Cornell translation was favorably reviewed by contemporary American poets. In the New York Review of Books, Paul Auster wrote that "the greatest compliment that can be paid to any translator of poetry . It is that the poems do not read as translations, but as integral works in the second language, and this Mandelbaum manages to accomplish with amazing consistency."

What needs to be rethought in Auster's response is the assumption that translations can be read as poems or "integral works" in some obvious or self-evident way, as if there were only one notion of poetic integrity in the translating language. The success of a *translation depends* on the kinds of styles and movements chosen by the translator to rewrite the foreign texts. And what styles and movements are available in English are as various as those in foreign poetic traditions.

Roberto Baronti Marchiò

Free Verse e Prose Tradition nel Modernismo inglese

how sour sweet music is,
When time is broke and no proportion kept!

Shakespeare, *Richard II*

Il ritmo ha sempre occupato una posizione centrale nella riflessione poetica di Ezra Pound (1882-1972), tanto da diventare un tema quasi ossessivo sul quale il poeta americano ritorna in continuazione nei suoi saggi critici e nelle sue lettere, ma che soprattutto lo portò a sperimentare molteplici forme metriche e ritmi diversi. Si può dire che attraverso lui, nel Novecento, il ritmo e la musicalità simbolista vengono profondamente rielaborati e trasformati, passando attraverso le sperimentazioni in ballate medievali, poesia provenzale, poesia cinese, fino a giungere al ritmo sincretico dei *Cantos*. Lo stesso T.S. Eliot, nell'introduzione alla prima ed autorevole antologia poetica del suo amico e mentore, descrive la poesia poundiana come "a text-book of modern versification", un compendio di versificazione moderna.

La riflessione poundiana sul ritmo e la musicalità comincia presto[1], anche se inizialmente il poeta è su posizioni che ai primi del 900 potevano considerarsi tradizionali:

> poets who are not interested in music are, or become, bad poets. I would almost say that poets should never be too long out of touch with musicians. Poets who will not study music are defective[2].

Il ritmo è legato alla musicalità, anche se Pound precisa subito che il "ritmo non è formalista", come sostiene anche Henry Meschonnic, non è uno schema rigido e fisso come la metrica. Infatti, in questa fase iniziale, per Pound la musica è un'arte non concettuale, strettamente legata all'emozione[3]. Nel 1918, in uno dei suoi primi tentativi di condensare una "guida alla cultura" — che poi si concretizzerà nei volumi *How to Read* (1928), *ABC of Reading* (1934) e *Guide to Kulchur* (1938) — Pound scrive:

> Let the candidate fill his mind with the finest cadences he can discover, preferably in

a foreign language, so that the meaning of the words may be less likely to divert his attention from the movement; e.g. Saxon charms, Hebridean Folk Songs, the verse of Dante, and the lyrics of Shakespeare — if he can dissociate the vocabulary from the cadence[4].

Pound consiglia al neofita della poesia di riempirsi la mente con le più belle cadenze e con i ritmi più vari, preferibilmente in lingua straniera, quasi fosse necessario in prima istanza puntare sul significante, sulla sostanza acustica più che sul significato. Ma questo non era che un consiglio tecnico e programmatico perché per Pound il ritmo non era solo espressivo, ma riguardava ed era collegato strettamente al *significative diction* di un testo poetico.

Infatti, in tutta la prima fase della sua produzione, Pound fu un grande sperimentatore di metri e ritmi diversi. La sua poesia pre-imagista è una antologia di verso accentuativo inglese, prosodia quantitativa greca, musicalità e metro provenzale, metrica latina ed italiana, canzoni elisabettiane, lirica cinese ed altro ancora che il poeta utilizza in quanto, di volta in volta, il singolo ritmo meglio si adattava e confaceva all'argomento della sua composizione. In particolare, Pound studia la poesia greca classica e quella provenzale perché in questi periodi la poesia raggiunse

its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were most closely knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urge or necessity bound up within it[5].

Una poesia che, proprio perché lega intimamente ritmo e contenuto, non esclude neanche l'uso di versi tradizionali perché "dire che tali combinazioni di suono e tempo non sono adeguati, è come dire che un pittore non debba usare il rosso negli angoli in alto a sinistra dei suoi quadri".

Se, dunque, per Pound la poesia è "language charged or energised in various manners", egli distingue tre metodi per "caricare" la lingua "with meaning to the utmost possible degree: phanopoeia, melopoeia and logopoeia" dove per "melopoeia" intende una poesia "wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning"[6].

Un passo ulteriore nella sua riflessione sul ritmo Pound lo compie nel suo volume sulla poesia di Guido Cavalcanti, in cui sviluppa il concetto di *absolute rhythm*. Con questa formula Pound intende la manifestazione dell'energia emotiva del poeta che implica una forma concepita musicalmente e che è da considerarsi unica per ogni singolo componimento.

I believe in an ultimate and absolute rhythm as I believe in an absolute symbol or metaphor. The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the

cadence. It is only, then in perfect rhythm joined to the perfect word that the two-fold vision can be recorded[7].

La profonda implicazione di questa concezione critica fu che Pound spinse la sua poesia a svincolarsi dai rigidi legami della metrica tradizionale per trovare la sua cadenza naturale:

if we look more closely we will see that music is [...] pure rhythm; rhythm and nothing else, for the variation of pitch is the variation in rhythms of the individual notes, and harmony the blending of these varied rhythms. [...] the rhythm of any poetic line corresponds to emotion. It is the poet's business that this correspondence be exact, i.e., that it be the emotion which surrounds the thought expressed[8].

Per *absolute rhythm* Pound intendeva, dunque, una relazione intima e assoluta tra motivazione emotiva e ritmo realizzato. La metrica tradizionale risultava inservibile, così come la forma strofica regolare, perché una qualità uditiva predeterminata non può coincidere con il messaggio connotativo ed individuale del singolo componimento. Nella sua traduzione di Cavalcanti, ad esempio, Pound cerca di tradurre "the qualities of Guido's rhythm, not line for line, but to embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man"[9]. Lo stesso avverrà nella traduzione in inglese moderno del poemetto anglo-sassone *The Seafarer* in cui Pound ripropone le sonorità e i ritmi del verso allitterativo anglo-sassone attraverso una traduzione libera ed infedele che vuole mimare le sonorità e i ritmi profondi, piuttosto che i significati dell'originale. L'absolute rhythm non è dunque una questione di tempo e di prosodia regolare, ma è una sorta di ritmo superiore, che è parte integrante della idea stessa di poesia, non una disciplina a cui attenersi. Un tale verso possiede una forma interna più che una forma imposta:

I believe in an absolute rhythm. I believe that every emotion and every phase of emotion has some toneless phrase, some rhythm-phrase to express it[10].

Ma presto Pound introduce qualcosa di nuovo in quanto il ritmo, oltre ad essere legato al significato del singolo componimento, è anche connesso al ritmo interiore del singolo poeta. È un ritmo interpretativo, sempre diverso, che non imita nulla ed è inimitabile perché basato sulla lunghezza del respiro del poeta e sui suoi accenti naturali:

Rhythm. — I believe in an "absolute rhythm", a rhythm, that is, in poetry which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed. A man's rhythm must be interpretative, it will be, therefore, in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable[11].

Coltivare la frase musicale come "ritmo assoluto" portò Pound al personale

tentativo di abbandonare i ritmi tradizionali, che pure tanto aveva sperimentato, per coltivare un'unica ed individuale melopea: il verso libero.

Il *vers libre* viene teorizzato dall'Imagismo, di cui Pound è uno dei maggiori esponenti, tra il 1912 ed il 1914. Nel manifesto poundiano del marzo 1913 apparso sulla rivista «Poetry», si leggeva:

> as regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome[12].

Anche in questo caso non si trattava di un principio particolarmente radicale. Pound e gli imagisti lo avevano derivato dai simbolisti francesi, specialmente da Gustave Kahn che lo aveva codificato intorno al 1850. L'Imagismo propugnava una poesia basata sulla presentazione di immagini concrete, dure ed essenziali, e considerava il ritmo una parte integrante dell'immagine stessa perché anche le qualità ritmiche del verso dovevano contribuire in modo efficace alla presentazione dell'immagine. Questo era un attacco che il Moderno sferrava alla rigidità della metrica ed alla pratica di riempire spazi ritmici con parole vuote. Il verso libero di Pound richiedeva l'abbandono di metri ripetitivi e meccanici a favore di versi pronunciati naturalmente, coincidenti con unità concettuali ed anche con unità di respiro. Era la volontà di scegliere autonomamente il proprio stile, senza rispettare le convenzioni ereditate o il senso comune, come se la forma fosse un'espressione immediata della personalità dell'autore.

Tuttavia, Pound non ruppe il pentametro per dare sfogo all'anarchia del verso libero, che comunque ebbe luogo in Inghilterra come nel resto d'Europa, ma per essere libero di comporre "in the sequence of the musical phrase", per poter impiegare forme ritmiche più vaste e più articolate del giambo, ed ordinarle secondo un processo ritmico più dinamico. Tale sforzo è documentato dalle raccolte poundiane del periodo: *Rispostes* (1912), *Cathay* (1915) e *Lustra* (1916) in cui gli esperimenti di più vasta portata furono direttamente collegati al suo concetto di ritmo come "inner form of the line" che, distinto dal ritmo regolare scandito dagli accenti o dalle sillabe, era in grado di assimilare al suo interno anche i ritmi più vari e disparati:

> rhythm-sense is not merely a *temps mesuré*, it is not merely a clock-work of the bar-lengths. Measured time is only one form of rhythm; but a true rhythm sense assimilates all sorts of uneven pieces of time, and keeps the music alive[13].

Per esempio, è possibile leggere una poesia come *Dance Figure* apparsa in *Lustra* quale esempio di verso libero fortemente accentato:

> Dark eyed
> O woman of my dreams,
> Ivory sandaled,
> There is none like thee among the dancers,
> None with swift feet.

in cui il movimento della danza viene comunicato da una mescolanza di accenti e dalle più scorrevoli elisioni presenti nei versi 2 e 4, mentre le pause ed i rallentamenti sono indotti dalla stretta vicinanza di diversi accenti forti e dalle *line breaks*. Il componimento non è rilevante dal punto di vista concettuale, né da quello visivo: l'interesse è nel ritmo, ovverosia, il significato risiede largamente nell'imitazione dei gesti della danza che esso descrive.

Altre poesie come *Apparuit* o *The return*, o *Effects of Music Upon a Company of People*, che furono scelte da Pound quali esempi di "more tenuous and imperceptible rhythms", dipendono in modo minore sull'accento

> See, they return; ah, see the tentative
> Movements, and the slow feet,
> The trouble in the pace and the uncertain
> Wavering!

Qui la successione di suoni vocalici lunghi e brevi, unito agli enjambement presenti ai versi 1 e 3, creano un'illusione di movimento esitante che è anche l'argomento della poesia. Questo *free verse* non implica l'abbandono di una forma adeguata, ma la ricerca di una maggiore precisione e corrispondenza tra gli elementi melodici e quelli referenziali.

Il significato, in questo caso, assume qualità sia uditive che concettuali e per Pound tali componimenti erano esercizi di *free verse*, in cui egli esprime "meaning by form". In particolare, *The Return* fu molto apprezzata da W.B. Yeats che la considerava "the most beautiful poem that has been written in the free form, one of the few in which I find organic rhythm"[14] tanto da ritenerla una traduzione all'impronta di una qualche sconosciuta poesia greca di cui Pound aveva imitato alla perfezione il ritmo.

Ma la discussione che si sviluppò all'interno del Modernismo inglese sul *free verse* necessita di qualche precisazione, perché se è vero che sia Pound che T.S. Eliot presto si espressero in maniera sfavorevole su questa pratica poetica, negandone la validità, è anche vero che presero strade molto diverse per uscire da quello che appariva un irrimediabile *cul-de-sac*.

Innanzitutto il *vers libre* viene subito riconosciuto come un verso affatto libero, ma che possiede le sue regole interne. In particolare Eliot, pur dimostrandosi cosciente dell'importanza del ritmo e dell'intima corrispondenza tra ritmo ed emozione[15], in *The Music of Poetry* (1942) dichiarerà: "no verse is

free for the man who wants to do a good job". Ma già nel saggio del 1917 *Reflections on Vers Libre* sostiene:

> The most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse.

Dunque, Eliot si attesta subito su posizioni più tradizionali e nello stesso saggio nega il concetto stesso di *free verse*:

> the lines are usually explicable in terms of prosody. Any line can be divided into feet and accents[16].

Sintetizzando tale concetto in una formula destinata a diventare una specie di regola imprescindibile in ogni manuale di poesia e a presiedere molti dei successivi discorsi sul *free verse*, aggiunge:

> *vers libre* [...] is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in art. [...] the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the "freest" verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation[17].

In effetti, Eliot appare molto distante dalle posizioni del primo modernismo, perché molte delle battaglie dei suoi principali esponenti (T.E. Hulme, W. Lewis, F.M. Ford) erano state combattute in nome della libertà e dell'individualità del singolo artista. La libertà era, cioè, una giustificazione per il deliberato ed aperto confronto con le forme stabilite. Ma Eliot non sta ovviamente proponendo un facile ritorno alla tradizionale rigidità metrica, piuttosto vede l'innovazione metrica come progresso verso una nuova disciplina, non una nuova libertà. E conclude con le famose ed ironiche parole:

> there is no escape from metre; there is only mastery. [...] The division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos[18].

Anche per Pound, il verso libero non era sinonimo di completa libertà. Teorizzando e parlando di *free verse*, Pound non intendeva svincolare il verso da ogni articolazione ritmica, ma lo concepiva libero da preordinate restrizioni metriche, cioè come una variazione all'interno di una data norma:

> I think one should write vers libre only when one "must" that is to say, only when the "thing" builds up a rhythm more beautiful than that of set metres, or more real, more a part of the emotion of the "thing", more germane, intimate, interpretative than the measure of regular accentual verse; a rhythm which discontents one with set iambic or set anapestic[19].

I pericoli insiti in tale forma erano d'altronde già chiaramente visibili:

> *vers libre* has become as prolix and as verbose as any of the flaccid varieties that preceded it. It has brought faults of its own. The actual language and phrasing is often as bad as that of our elders without even the excuse that the words are shovelled in to fill a metric pattern or to complete the noise of a rhyme-sound[20].

Come per Eliot, anche per Pound la scrittura richiedeva una grandissima maestria, perché "any work of art is a compound of freedom and order"[21], ed era necessario prendersi cura della lingua come lo scultore si prende cura della pietra e degli strumenti con cui scolpisce. Ed in effetti, nella realtà della pratica avanguardista, i migliori risultati in *free verse* sono quelli derivati da uno studiatissimo compromesso tra regola e infrazione alla regola, tra lo *strict* e il *free* — di cui parla Eliot nell'introduzione alla metrica poundiana — lungo linee di convergenza tra una sensibilità "musicale" mutuata o influenzata dalla tradizione, e l'inventiva personale. La parola organizzata dal ritmo, lungi dal subire una qualche coercizione, trova in esso la propria libertà. Per questo la tecnica non è, come scrive Meschonnic, "le formel" perché essa è "inseparable de la pratique"[22] o, nelle parole di Pound "Technique is the test of a writer's sincerity"[23]. Anche nei suoi versi più colloquiali Pound segue sempre questo principio. Ad esempio nel Canto 77, così vicino al ritmo dell'americano parlato, il poeta mantiene alto il controllo sulla forma, perché era sua opinione che "Rhythm is a form cut in TIME"[24].

Dunque, la rilevanza del *free verse* nella poesia inglese dei primi decenni del Novecento deve essere compresa come parte della generale destabilizzazione modernista della nozione di poesia come oggetto. Una poesia sperimentale che, però, richiedeva "forme" nuove in quanto anch'essa era inscritta in una tradizione culturale e storica particolare. Come afferma Meschonnic:

> il ne s'agit pas d'opposer des formes à une absence de formes. Puisque l'informe est encore une forme. Il s'agit, pour fonder la critique du rythme, de passer des abstractions régisseuses à l'historicité du langage. Où la liberté n'est pas plus un choix qu'une absence de contrainte, mais la recherche de sa propre historicité. En ce sens le poète n'est pas libre. Il n'est pas libre devant l'alexandrin, pas plus que devant le vers libre. Pas libre d'être ventriloqué par une tradition[25].

Ma giunti a questo punto, le strade di Pound ed Eliot si divisero. Eliot proseguì sulla strada di una poesia che, seppure profondamente moderna, frammentata e sconnessa, non rifuggirà mai dal confronto diretto con i ritmi della prosodia tradizionale. Pound, invece, continuò la sua sperimentazione in ritmi diversi e,

assieme alle sue ricerche sul *vers libre*, a quelle sull'*absolute rhythm*, si avvicinò anche ai ritmi della prosa. Per l'autore dei *Cantos*, lo stesso Imagismo rappresentava il primo passo nel suo tentativo "to bring poetry up to the level of prose"[26] in quanto Pound riteneva che "poetry must be *as well written as prose*"[27]. Come afferma Meschonnic in *Critique du rythme*, "Historiquement, poétiquement, linguistiquement, il y a des différences de degré, non de nature, entre *les proses et les vers*"[28]. Anche per Pound, l'unica possibile distinzione tra poesia e prosa è che "the language of prose is much less highly charged"[29]. Di conseguenza l'opposizione binaria poesia/prosa è del tutto riduttiva ed anche la nota distinzione sostenuta da Bachtin tra il monologismo tipico della poesia ed il dialogismo caratteristico della prosa non è più sostenibile quando applicata, ad esempio, ai *Cantos* di Ezra Pound.

Il legame tra *free verse* e prosa è evidente. Se è vero che l'unità base del *vers libre* è il verso, il *vers libre* si differenzia dalla prosodia tradizionale, nelle parole di Donald Wesling, "by the lack of a structuring grid based on counting of linguistic units and/or position of linguistic features"[30]. Come afferma Derek Attridge:

> free verse is the introduction into the continuous flow of prose language, which has breaks determined entirely by syntax and sense, of another kind of break, shown on the page by the start of a new line, and often indicated in a reading of the poem by a slight pause. When we read prose, we ignore the fact that every now and then the line ends, and we have to shift our eyes to the beginning of the next line. We know that if the same text were printed in a different typeface, the sentences would be broken up differently with no alteration in the meaning. But in free verse, the line on the page has an integrity and function of its own. This has important consequences for the movement and hence the meaning of the words[31].

In *The Prose tradition in Verse* Pound rende omaggio al suo amico e romanziere F.M. Ford per aver insegnato ai poeti "that prose is as precious and as much to be sought after as verse, even its shreds and patches"[32]. Da Ford Madox Ford, Pound apprende l'importanza per la poesia della prosa, della parola esatta, del *mot juste*, e del *natural diction* della lingua parlata:

> I find him significant and revolutionary because of his insistence upon clarity and precision, upon the prose tradition; in brief, upon efficient writing — even in verse[33].

La "prose tradition" era la giusta risposta al problema che in quegli anni tormentava Pound, ovvero la scrittura di un "long-poem". Di fatti se l'*absolute rhythm* ben si adattava al componimento breve ed alla poesia imagista, esso era del tutto inadeguato ad un poema di vaste dimensioni che, com'era nelle intenzioni di Pound, doveva essere "a poem including history":

> it is what may be called the "prose tradition" of poetry, and by this I mean that it is a practice of speech common to good prose and to good verse alike[34].

Non si trattava solo di includere generi diversi in un singolo componimento, di operare una semplice sovrapposizione di prosa e poesia, ma di sfruttare appieno anche i ritmi della lingua parlata e quelli derivanti dalla visualizzazione della pagina. Di fatti, subito dopo il 1920, terminata l'esperienza vorticista e durante il suo periodo parigino in cui entrò a contatto con Dadaismo e Surrealismo, la poesia poundiana diviene sempre pi˘ visivamente eccentrica e ritmicamente irregolare. L'aspetto tipografico, sia nella divisione che nel posizionamento delle singole parole, dei versi e delle pause, indica effetti troppo dipendenti dall'oralità per essere adeguatamente rappresentati da una spaziatura ed una prosodia convenzionale:

> l'insertion d'idéogrammes chinois, d'hiéroglyphes égyptiens, de symboles de cartes, dans les *Cantos* d'Ezra Pound est liée à la technique du collage, visant, d'échos en échos, à idéogrammatiser l'écrit occidental, à refaire l'unité perdue paradisiaque de la musique et de la poésie. [... la] organization typographique fait sense dans un rapport consubstantiel au syntagmatique, à l'organisation du rythme[35].

Il tentativo era quello di elaborare e trasformare il formale, strofico *free verse* che Pound e gli altri imagisti avevano utilizzato nella prima decade del Ventesimo secolo, nell'assemblaggio di *verse* e *prose* che troviamo nei *Cantos*. Un poema che non privilegia più la lirica a scapito della prosa, e che può contenere il contemporaneo e l'arcaico, il mito e l'economia, il quotidiano e l'elevato, la lirica e la prosa senza cessare di essere poesia.

Quindi, se gli esperimenti prosodici di Pound erano certamente progettati per far esplodere la metrica inglese — "To break the pentameter, that was the first heave" (Canto 81) — l'infrazione del pentametro era solo il primo passo verso una più radicale rivoluzione, quella che intendeva distruggere l'opposizione binaria tra prosa e poesia attraverso l'invenzione di un terzo ritmo sincretico derivato da un collage di prosa e verso. Una poesia, dunque, che si allontanava innanzitutto dalle tradizionali forme poetiche, ma anche da quella che allora era considerata la *new poetry*, ovverosia il *free verse*.

Già in "Moeurs Contemporaines" è presente una complessa struttura ideogrammatica, con chiari ritmi narrativi:

> MR. HECATOMB STYRAX, the owner of a large estate
> and of large muscles,
> A "blue" and a climber of mountains, has married
> at the age of 28,
> He being at that age a virgin,
> The term "virgo" being made male in mediaeval latinity;

His ineptitudes
Have driven his wife from one religious excess to another.
She has abandoned the vicar
For he was lacking in vehemence;
She is now the high-priestess
Of a modern and ethical cult,
And even now Mr. Styrax
Does not believe in aesthetics.

L'armoniosa forma strofica di tanti componimenti imagisti, nei *Cantos* sarà riservata unicamente ai *magic moments*, cioè a quei momenti di elevata intensità lirica che pure sono presenti nella monumentale opera poundiana. Molto più comuni sono però i ritmi frastagliati e prosastici sparsi un po' dovunque. Per esempio in Canto IV:

PALACE in smoky light,
Troy but a heap of smouldering boundary stones,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
  Hear me. Cadmus of Golden Prows!
The silver mirrors catch the bright stones and flare,
Dawn, to our waking, drifts in the green cool light;
Dew-haze blurs, in the grass, pale ankles moving.
Beat, beat, whirr, thud, in the soft turf
  under the apple trees,
Choros nympharum, goat-foot, with the pale foot alternate;
Crescent of blue-shot waters, green-gold in the shallows,
A black cock crows in the sea-foam;

And by the curved, carved foot of the couch,
  claw-foot and lion head, an old man seated
Speaking in the low drone... :
Ityn!
Et ter flebiliter, Ityn, Ityn!
And she went toward the window and cast her down,
"All the while, the while, swallows crying:
Ityn!
        "It is Cabestan's heart in the dish."
        "It is Cabestan's heart in the dish?"
                "No other taste shall change this."
And she went toward the window,
            the slim white stone bar
Making a double arch;
Firm even fingers held to the firm pale stone;
Swung for a moment,
            and the wind out of Rhodez
Caught in the full of her sleeve.

Questa sembra essere, per quanto riguarda il ritmo, la cifra stilistica di Pound: il tono apparentemente casuale, le giustapposizioni improvvise e inaspettate, il ritmo ruvido, frastagliato, brusco, interrotto da ideogrammi cinesi, parole in latino o greco, citazioni prosastiche tratte da fonti le più disparate, il tutto saldato in una serrata rete di trochei, spondei, giambi e culminanti in versi fortemente accentati, o anche in un *dying fall*. Per esempio, il verso 2 è un pentametro giambico con un trocheo iniziale, ma esso è preceduto e seguito da versi che non sono né metrici né strofici come nel verso libero. Sono frasi nominali brusche, frammenti di prosa, frammenti di dialoghi, caratterizzati da ritmi ripetuti.

In tutta la poesia matura di Pound non c'è metro. Non c'è neanche il verso libero. Il ritmo è tutto, perché il ritmo di una poesia come questa non è dettato dal metro, ma da ciò che il poeta fa con il metro. Tuttavia, l'assenza di un metro regolare, lungi dall'assolvere il lettore dalla responsabilità di mantenere una coscienza ritmica, richiede una sensibilità ritmica molto più grande perché in un'opera basata sulla tecnica del collage, non è più il verso ma la pagina stampata, il poema nella sua interezza, a costituire l'unità base del poema:

> le poème, non plus le vers, est l'unité du poème. C'est pourquoi la notion historique de vers libre se dissout dans celle de poème libre[36].

L'abbandono del metro indica un considerevole rispetto per la sensibilità ritmica del lettore che deve saper cogliere una poesia anche nelle sue pause e nei suoi intervalli o nei suoi ritmi più vari. L'uso di un metro come il pentametro giambico, invece, presuppone un lettore che ha bisogno di un metronomo: senza il suo battito monotono, egli non riesce a percepire la sua forma ritmica.

Meschonnic giustamente ci mette sull'avviso riguardo al pericolo insito in certa avanguardia e in alcune scuole critiche che fondano il loro "fare" o che rivolgono la loro attenzione solo alla parola e al "segno". Il pericolo è, come è accaduto, di scadere nella tecnica pura, nel gioco linguistico fine a se stesso. Ma depennare con un solo tratto di penna l'esperienza fondamentale delle avanguardie, che è stata una dei momenti fondanti del Novecento, mi sembra francamente eccessivo. Anzi certe sperimentazioni formali e ritmiche delle avanguardie, compresa la poesia visiva, erano una reazione ad un tipo di ritmicità tardo-romantica oramai *exausted* e vuota; erano il chiaro tributo alla centralità del ritmo che si manifestava anche nella nota ed abusata rivoluzione tipografica, la quale a sua volta controllava e rendeva evidenti i ritmi, come anche le pause ed i respiri tra una parola e l'altra.

NOTE

[1] Nel corso della sua carriera, Pound ha sempre coltivato un profondo interesse per la musica, riflettendo a lungo sulla relazione tra poesia e musica, tra ritmo e verso. Amico di numerosi musicisti, fu lui stesso compositore di diversi brani musicali, nonché di un'opera, *Le Testament de Francois Villon* (1924-1926). Per quattro anni (1917-1921) fu anche critico musicale per il giornale londinese *The New Age* con lo pseudonimo di William Atheling, scrisse un libro di armonia (*Antheil and the Treatise on Harmony*, Three Mountains Press, Paris, 1924), e durante il suo lungo soggiorno in Italia fu un instancabile organizzatore di eventi musicali.

[2] POUND, E., "Vers Libre and Arnold Dolmetsch", (1954) in *Id.*, *Literary Essays*, Faber and Faber, London, 1985, p. 437.

[3] Nei suoi studi universitari in America, Pound aveva studiato Longino che considerava la musica una parte dell'espressione poetica e ne aveva discusso l'effetto sul pubblico.

[4] POUND, E., "A Few Dont's", «Poetry», I, 6, marzo 1913, ora in *Id.*, *Literary Essays*, cit., p. 5.

[5] POUND, E., "The Tradition", «Poetry», III, 3, dicembre 1913, ora in *Id.*, *Literary Essays*, cit., p. 91.

[6] POUND, E., "How to Read", «New York Herald», 1928, ora in *Id.*, *Literary Essays*, cit., p. 25.

[7] POUND, E., "Introduzione a Cavalcanti's Poems", (1953), in *Id.*, *Translations*, Faber and Faber, London, 1984, p. 23.

[8] *Ibid.*

[9] Ivi, p. 19.

[10] POUND, E., *Gaudier-Breska: A Memoir*, A New Directions Book, New York, 1970, p. 84.

[11] POUND, E., "Prolegomena", «Poetry Review», febbraio 1912, ora in *Id.*, *Literary Essays*, cit., p. 9.

[12] POUND, E., "A Few Dont's", cit., p. 3.

[13] POUND, E., *A Programme*, «The New Age», 7 marzo 1918, p. 377.

[14] Cit. in Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, Penguin, Harmondsworth, 1985, p. 191.

[15] "What I call the 'auditory imagination' is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end." ELIOT, T.S., "Matthew Arnold", in *Id.*, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, (1933), Faber and Faber, London, 1980, pp. 118-9.

[16] ELIOT, T.S., "Reflections on Vers Libre", in *To Criticize the Critic*, (1965), Faber and Faber, London, 1978, p. 184-5.

[17] Ivi, pp. 184 e 187.

[18] Ivi, pp. 188-9.

[19] POUND, E., "Prolegomena", cit., p. 12.

[20] POUND, E., "A Few Dont's", cit., p. 3.

[21] POUND, E., "Arnold Dolmetsch", «The Egoist», IV, 7, agosto 1917.

[22] MESCHONNIC, H., *Critique du Rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 55.

[23] POUND, E., *Guide to Kulchur*, (1938), Peter Owen, London, 1966, p. 90.

[24] POUND, E., *ABC of Reading*, (1951), Faber and Faber, London, 1979, p. 198.

[25] MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 593.

[26] POUND, E., "Vorticism", «Fortnightly Review», settembre 1914, ora in *Id.*, *Gaudier-Breska: A Memoir*, cit., p. 83. Per Eliot, al contrario, "the distinction between poetry and prose must be a technical distinction; and future refinement of both poetry and prose can only draw the distinction more clearly." ELIOT, T.S., "The Borderline of Prose", «New Stateman», IX, 19 marzo 1917, p. 159.

[27] POUND, E., *Selected Letters:1907-1941*, a cura di D.D. Paige, Faber and Faber, London, 1950, p. 48.

[28] MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 458.

[29] POUND, E., "How to Read", cit., p. 26.

[30] WESLING, D., "Free Verse", in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, a cura di A. Preminger e T. V. F. Brogan, Princeton University Press, Princeton, 1993, pp. 425.

[31] ATTRIDGE, D., *Poetic Rhythm: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 5.

[32] POUND, E., "The Prose Tradition in Verse", «Poetry», 1914, ora in *Id.*, *Literary Essays*, cit., p. 372.

[33] Ivi, p. 377.

[34] POUND, E., "The Approach to Paris", «The New Age», XIII, 1913, p. 662.

[35] MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 300.

[36] MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 709.