

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

SAILING AFTER KNOWLEDGE

Saggi di Modernismo inglese



EDISUD
SALERNO

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo dei Fondi Far concessi dal Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

© EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26

Tel. 089/220899

84100 SALERNO

www.edisud.it - info@edisud.it

ISBN: 978-88-98257-00-3

Grafica, fotocomposizione e stampa

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO

Via Prol.to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)

Ottobre 2012

INDICE

| | |
|---|--------|
| INTRODUZIONE..... | Pag. 7 |
| 1. Avanguardia e Modernismo: marginalità e <i>National Culture</i> in Gran Bretagna | » 11 |
| 2. <i>The Auk and His Egg</i> : Ford Madox Ford e l'avanguardia | » 37 |
| 3. Ezra Pound e la figura dell'artista..... | » 51 |
| 4. Ezra Pound e la tradizione | » 71 |
| 5. "the afflatus of ruins": la Roma di Ezra Pound | » 93 |
| 6. Pound, Picabia e il Dadaismo | » 109 |
| 7. "the necessary combination": prosa e teatro in <i>Between the Acts</i> .. | » 125 |

INTRODUZIONE

*Religion and art spring from the
same root and are close kin.
Economics and art are strangers.*

NATHANIEL HAWTHORNE

I saggi raccolti nel presente volume sono il frutto di alcuni contributi a convegni e seminari cui ho partecipato in questi ultimi anni. Tutti ruotano intorno al tema del Modernismo inglese e ai suoi rapporti con la cultura d'avanguardia, tema che ho sempre praticato nella convinzione che il punto di vista delle Avanguardie mantenga la sua validità e rimanga fondamentale ancora oggi. Per questo, ripropongo in apertura a mo' di introduzione un saggio pubblicato nel 1996 su *Merope* perché mi sembra che nel tentare una distinzione tra i due termini, Modernismo e Avanguardia, esso continui a mantenere una sua attualità e validità.

È indubbio che al giorno d'oggi alcune realizzazioni o certe teorie espresse dall'avanguardia storica europea, alla luce del progresso tecnologico o scientifico, di fronte all'evoluzione del sentire umano e della società, o più semplicemente a seguito dell'ossessiva e banalizzata reiterazione di certe teorie avanguardiste, non possono non apparire superate, anacronistiche o semplicemente ingenuie, se non addirittura sbagliate. Tuttavia, e questo è il punto, di fondo rimane valida la posizione critica dell'avanguardia.

Al di là di quello *shock of the new*, di quegli atteggiamenti provocatori che sembrano essere divenuti la condizione abituale dell'arte, e che a distanza di più di un secolo appaiono ormai come l'aspetto più logoro e superficiale di ciò che si presume essere arte d'avanguardia, in cui paradossalmente il rifiuto della norma è a sua volta divenuto norma, l'Avanguardia esprime la necessità di ciò che Jean Baudrillard definisce un desiderio a non essere interpretati, a non essere prodotti ed espressi in termini convenzionali.¹ Questo desiderio di sfuggire a tale codificazione è cruciale per culture e letterature 'minori' che vogliono mantenere uno sguardo critico e affermare prospettive che non sono quelle appartenenti al pensiero dominante.²

¹ J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, Parigi, Éditions Galilée, 1977, pp. 27-28.

² Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka: per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.

Una prospettiva, dunque, che è e che vuole rimanere eccentrica e critica nei confronti della cultura prevalente e che per questo utilizza tecniche e strumenti che resistono all'interpretazione. Per tale motivo le avanguardie hanno spesso fatto ricorso a linguaggi 'minoritari', come la parodia, la satira, il gioco, il *nonsense* o strategie linguistiche provenienti da forme di cultura 'bassa' e popolare.

Ritengo che questo atteggiamento critico sia valido ancora oggi, in un periodo storico che, analogamente ai primi del Novecento, è tutto impegnato in una rapida evoluzione tecnologica e scientifica di cui spesso si tende a ignorare le vastissime implicazioni etiche, filosofiche ed estetiche, e in un contesto sociale e politico dominato e regolato dalla pervasività e dall'urgenza di problemi economici e finanziari.

Se la tecnologia, l'informatica, la robotica, la mecatronica, il mercato, l'economia procedono molto rapidamente, l'arte e la cultura sembrano marcare il passo e vengono sempre più marginalizzate. Le necessità finanziarie ed economiche, il susseguirsi ossessivo di novità ingegneristiche e informatiche, continuamente spostano e dislocano la discussione su altri piani, su altri temi, su altri territori. Più che su posizione d'avanguardia, l'arte e la cultura sono ridotte ormai su posizioni di retroguardia, non propongono, non indicano, non rivelano, accettano come un dato di fatto il loro ruolo di subalternità o per lo meno di ininfluenza.

Le conseguenze di tutto ciò le ha ben descritte Martha Nussbaum, docente di "Law and Ethics" presso la University of Chicago, secondo cui "ci troviamo nel bel mezzo di una crisi di proporzioni inedite e di portata globale. Non mi riferisco alla crisi economica mondiale che è iniziata nel 2008 [...] ma a una crisi che passa inosservata, che lavora in silenzio, come un cancro: la crisi mondiale dell'istruzione. I paesi di tutto il mondo ben presto produrranno generazioni di docili macchine anziché cittadini a pieno titolo, in grado di pensare per sé, criticare la tradizione e comprendere il significato delle sofferenze e delle esigenze delle altre persone. Il futuro delle democrazie di tutto il mondo è appeso a un filo." Di fronte al ridimensionamento degli studi umanistici considerati "dai politici come fronzoli superflui, in un'epoca in cui le nazioni devono tagliare tutto ciò che pare non serva a restare competitivi sul mercato globale, essi stanno rapidamente sparendo dai programmi di studi, così come dalle teste e dai cuori di genitori e allievi".

In questo contesto, la riflessione sugli esiti del Novecento attraverso lo sguardo 'minore' e periferico delle avanguardie mantiene la sua validità per-

ché, scrive ancora Martha Nussbaum, “le capacità intellettuali di riflessione e di pensiero critico sono fondamentali per mantenere vive e ben salde le democrazie.”³

³ Martha Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs The Humanities*, Princeton, Princeton University Press, 2010, trad. It. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 21-2.

1.

AVANGUARDIA E MODERNISMO: MARGINALITÀ E *NATIONAL CULTURE* IN GRAN BRETAGNA

*In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione
al conformismo che è in procinto di sopraffarla.*

WALTER BENJAMIN

Sebbene la sua “morte” sia stata più volte annunciata, l'avanguardia, uno dei termini fondanti l'estetica del Novecento, è ancora oggetto di molta riflessione critica rimanendo fermamente al centro del dibattito artistico e letterario contemporaneo. E questo nonostante l'avvento del Post-modernismo, con la sua nozione di un'arte incapace di dire qualcosa di veramente nuovo sulla realtà, abbia reso l'avanguardia anacronistica, negandola come fenomeno specifico, “soppressa e hegelianamente superata in una generale estetizzazione dell'esistenza”¹. In questa nostra fine secolo nessuno “is on the side of order or tradition”², la novità non ci sorprende più, la fine delle ideologie ha reso obsoleta l'idea stessa di rivoluzione, ha posto termine “alla capacità d'immaginare un futuro che sia plausibile e attraente insieme.”³ Questo fa sì che tutto prosegua senza un apparente cambiamento con l'avanguardia che ha perduto la sua attrattiva eroica, è sottoposta agli spietati interessi del mercato e viene celebrata nell'ossimorica “tradizione del nuovo”.

Ma se l'avanguardia è divenuta quella che Matei Calinescu definisce “«the chronic condition» of art”⁴, nei primi decenni di questo secolo essa ha individuato un estremismo consapevole teso ad imprimere un'improvvisa e radicale inversione di direzione in campo estetico e sociale. Quelli sono gli anni in cui la tradizionale società borghese “was undergoing a major transformation toward a qualitatively new stage of modernity”⁵ e l'avan-

¹ G. VATTIMO, *La fine della Modernità*, Milano, Garzanti, 1991, p. 60

² D. BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Londra, Heinemann, 1976, p. 53.

³ K. POMIAN, “La crisi dell'avvenire”, in R. ROMANO (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Milano, Saggiatore, 1981, p. 98.

⁴ M. CALINESCU, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana U.P., 1977, p. 146.

⁵ A. HUYSSSEN, *After the Great Divide*, Basingstoke, MacMillan, 1988, p. 164.

guardia, con il suo utopico tentativo di reintegrare arte e vita, intendeva sospingere la modernità verso il futuro e cambiare il nostro modo di pensare il mondo. Con l'avanguardia l'estetico assumeva una funzione anticipatrice nei confronti del moderno nella sua globalità⁶, e pervadeva l'esistenza. Essa rappresentava

la volontà di estetizzare, diciamo, globalmente la realtà, di trasformare la realtà stessa in un'opera d'arte (o antiarte) totale.⁷

Un programma totalizzante, dunque, che fondeva insieme sperimentazione artistica e critica ideologica della società borghese, estremismo formale e coscienza politica del proprio ruolo cosicché la pratica artistica assumeva, allo stesso tempo, un profondo significato sociale, culturale e politico. Nelle parole di Vattimo, le avanguardie

si propongono come modelli di conoscenza privilegiata del reale, e come momenti di eversione della struttura gerarchizzata dell'individuo e delle società, come strumenti di vera e propria agitazione sociale e politica.⁸

Uno dei fraintendimenti di buona parte della critica anglo-americana nel trattare la cultura del Novecento è quello di identificare l'avanguardia con qualunque movimento abbia tentato un rinnovamento dei linguaggi e delle forme estetiche svincolando l'arte da qualsiasi rapporto con la società e la politica, finendo col confondere il problema dell'avanguardia con quello di tutta l'arte moderna in generale. Al termine stesso "avanguardia" si preferisce e si sovrappone quello di "modernismo", un vocabolo anch'esso "vague and unavoidable"⁹ in quanto più generico e storiograficamente incerto, e che, com'è noto, non individua un movimento quanto un periodo. Così i due termini vengono usati quasi fossero dei sinonimi dai confini labili e permeabili, mentre invece identificano strategie estetiche distinte e ineguali atteggiamenti socio-politici rispetto alla medesima situazione di crisi.

⁶ L'avanguardia nasce dialetticamente legata al romanticismo utopico in *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) di Henri de Saint Simon che prefigurava l'artista come guida morale e 'avanguardia' nella costruzione di una ideale società borghese fondata sul progresso industriale, scientifico e tecnologico. Tuttavia, progettualità utopica e rinnovamento culturale si scontrarono ben presto con la necessità della borghesia di una legittimazione culturale, e la spinta anarchica impressa da alcuni pensatori dell'epoca (Charles Fourier, ad esempio) le alienarono i favori della borghesia capitalista che anzi spinse l'avanguardia ai margini del proprio modello di società sussumendone la potenziale forza disgregatrice.

⁷ T. MALDONADO, *Il futuro della modernità*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 33.

⁸ G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 61.

⁹ M.H.LEVENSON, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, C.U.P., 1984, p. vii.

Ma questa confusione è dovuta innanzitutto al fatto che il modernismo, un classicismo culturalmente elitario e conservatore, con la sua oscurità linguistica dal sapore avanguardistico, trovò sicuro riparo in Gran Bretagna, andando ad occupare inizialmente una posizione piuttosto eccentrica nel quadro generale della cultura inglese, la stessa che in altre nazioni era ricoperta dall'avanguardia. Inoltre, l'ambiguità tassonomica è la conseguenza di un atteggiamento riguardo l'avanguardia che nei paesi anglosassoni, e in Gran Bretagna in particolare, è molto diverso da quello di altri paesi europei. Come giustamente nota Renato Poggioli, la resistenza culturale verso l'avanguardia si avverte nell'uso stesso del vocabolo *avant-garde* spesso ignorato o usato con varianti dallo *spelling* incerto quali "avante-garde", "avantgarde", "vanguard", "advance-guarde", termini spesso posti tra virgolette o in corsivo per evidenziarne l'estraneità lessicale, semantica e culturale.¹⁰ L'avanguardia viene dunque classificata, sin nella sfera linguistica, come un evento mediato e vissuto di riflesso.

Questo non vuole comunque dire che tale fenomeno sia estraneo alla cultura inglese. Anche in Inghilterra l'avanguardia attirò l'attenzione di alcuni artisti e scrittori:

we do desperately need a new formula [...] what we want most of all in the literature of to-day is religion, is intolerance, is persecution, and not the mawkish flap-doodle of culture, Fabianism, peace and good will. Real good religion, a violent thing full of hatreds and exclusions!¹¹

In parte il tardo e timido interesse per l'avanguardia fu dovuto all'assenza di personaggi paragonabili ad Apollinaire, Marinetti, Tzara o Breton:

The decorative modernism of the Sitwells, the more radical modernism of Eliot, were mild compared to the way in which literature was to go on the continent.¹²

Ma è soprattutto il grande influsso esercitato da T.S.Eliot, con la sua teoria della "conformity between the old and the new", e dal New Criticism che ha

¹⁰ R.POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Mulino, 1962, p. 20. Tale resistenza culturale è confermata dall'estraneità linguistica anche del termine opposto *bourgeoisie* che, nelle parole di R. WILLIAMS, "is a very difficult word to use in English" in *Keywords*, Londra, Fontana, 1988, p. 45.

¹¹ F.M.FORD, "Literary Portraits – xxxv: Nineteen-Thirteen and the Futurists", *Outlook*, xxxiii, 1 (3 gennaio 1914), p. 15.

¹² LUCIE-SMITH E., "The other poets of the First World War", *Critical Survey*, IV, 2 (estate 1969), p.106.

dato luogo ad una interpretazione autarchica e conservatrice del modernismo che ha finito per escludere l'avanguardia dal canone: "Questions of literary value and inclusion in the canon are still decided according to the modernist touchstones of disinterestedness, hermeticism, and structural unity."¹³

Dunque, accusare, come solitamente avviene, la cultura inglese di un generale atteggiamento di filisteismo e provincialismo nei confronti dell'avanguardia europea, specie di quella più estremista, non ci aiuta a comprendere il problema. Non spiega, ad esempio, la nascita del Vorticism e di Unit One, o lo sviluppo – seppur tardivo – di un gruppo surrealista inglese nel 1936. Non spiega le tirate di sapore futurista contro il pubblico o l'istigazione alla violenza fisica e verbale degli articoli di Ezra Pound e di Wyndham Lewis tra il 1913 e il 1914:

the artist has at last been aroused to the fact that the war between him and the world is a war without truce. That his only remedy is slaughter [...]
To the present condition of things we have nothing to say but "merde".¹⁴

Non spiega neanche il successo di critica e di pubblico in occasione delle grandi mostre internazionali dei Post-Impressionisti nel 1910 e nel 1912, dei Futuristi nel 1912, dei Surrealisti nel 1936, così come di molte altre mostre allestite presso le gallerie di Leicester Square o presso le Burlington Galleries nei primi decenni del secolo:

in 1914, Les Jeunes had succeeded in interesting a usually unmoved but very large section of the public – and had forced that public to take an interest not in the stuff but the methods of an Art.¹⁵

Inoltre, una certa dose di filisteismo e di opposizione sono condizioni comuni a tutti i paesi dove le avanguardie si sono sviluppate. Anche in Francia nei primi decenni del secolo vi era "un grande serbatoio di indifferenza e conservatorismo".¹⁶ L'avanguardia, di fatto, è storicamente legata alla borghesia e il suo carattere antiborghese cresce, paradossalmente, sull'imborghesimento dell'arte. Roland Barthes la interpreta come un mezzo per risolvere una precisa contraddizione storica:

¹³ BRUCE ROBBINS, "Modernism in History, Modernism in Power", in R. KIELY (ed.), *Modernism Reconsidered*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983, p. 238. Anche I. HASSAN in *Paracriticisms* scrive: "the culture of literary criticism is still ruled by Modernist assumptions" (Urbana, University of Illinois Press, 1975, p.45).

¹⁴ E. POUND, "The New Sculpture", *The Egoist*, I, 4 (16 febbraio 1914), p. 68.

¹⁵ F.M.FORD, *Thus To Revisit*, Londra, Chapman & Hall, 1921, p. 137.

¹⁶ R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto*, Bologna, Mulino, 1990, p. 73.

quella appunto della borghesia smascherata, che non poteva più pretendere al suo originario universalismo se non nella forma di una violenta protesta ritorta contro se stessa [...] questa protesta non è stata altro, in realtà, che una delega: la borghesia adibiva alcuni dei suoi creatori a compiti di sovvertimento formale, pur senza rompere veramente con loro.¹⁷

Ma se è vero che l'avanguardia si afferma non malgrado ma assieme alla borghesia, stabilendo con essa un conflittuale rapporto simbiotico basato sul rifiuto reciproco, la sua scarsa affermazione in Inghilterra non si può addurre alla chiusura o alla insensibilità anglosassone in quanto è l'avanguardia che scientemente crea per sé un pubblico ostile cercando di disorientarlo con esperienze inaspettate e scuoterlo dalla sua passività. D'altronde non si può ipotizzare una superiorità dell'avanguardia continentale, una sua più profonda capacità di comprensione della realtà. Né si può concepire l'avanguardia europea come una risposta più adeguata agli orrori della 1° Guerra Mondiale, o l'estremismo avanguardista come fase necessaria e ineludibile nello sviluppo di una vera sensibilità moderna. Ma non si può neanche pensare di accomunare autori affatto diversi come Apollinaire, Breton, Majakovskij, Marinetti e Tzara da una parte e T.S.Eliot, Lawrence, Yeats e V.Woolf dall'altra. E se alcune soluzioni appaiono affini – cosicché autori come Joyce, Pound e Wyndham Lewis sono di difficile collocazione – l'atteggiamento di fondo è radicalmente differente, è l'espressione di sensibilità estetiche distinte. Nella difficile affermazione di una sensibilità estremista e delle tecniche considerate adeguate per esprimerla si può, dunque, ipotizzare un atto motivato da precise necessità storiche e culturali.

Uno dei motivi della tiepida accoglienza dell'avanguardia in Inghilterra fu probabilmente un differente modo di concepire il rapporto tra arte e politica collegabile ad una evoluzione storica e sociale diversa da quella di altre nazioni europee. Infatti, nonostante il Regno Unito sia stato il primo paese industrializzato capace di sviluppare una sua classe borghese, l'evoluzione dell'idea di stato moderno è cresciuta in modo più lento e convenzionale rispetto ad altri paesi, il cui assolutismo fu superato non da un processo storico tutto sommato omogeneo e lineare ma da rivoluzioni, in cui grande importanza rivestì la spinta utopica e idealistica in campo sociale. La Rivoluzione Francese, ad esempio, fu anche il frutto del "famoso spirito critico francese"¹⁸, della teorizzazione di alcuni filosofi senza i quali essa avrebbe

¹⁷ R. BARTHES, *Saggi Critici*, Torino, Einaudi, 1972, p. 34.

¹⁸ R. SHATTUCK, *op. cit.*, p. 72.

avuto luogo ugualmente ma grazie ai quali fu possibile la nascita e l'avvento di una nuova idea di Stato. Rivoluzione, quindi, come il prodotto di una deliberata invenzione, il risultato di una teorizzazione che invece mancò in Gran Bretagna. Nell'Inghilterra della Restaurazione, il termine stesso "rivoluzione" non segnalava una profonda frattura storica e un rivolgimento nell'ordine sociale e politico, ma il movimento ellittico di un corpo celeste attorno ad un altro, un movimento ciclico, cioè, che garantiva sì rinnovamento, ma anche continuità con il passato.¹⁹ La rivoluzione era essa stessa portatrice di continuità e stabilità, un anello nella naturale evoluzione delle istituzioni liberali inglesi, "The shady Empire shall retain no Trace/Of War or Blood", scrive Pope in *Windsor-Forest*. Ancora nell'ottocento lo storico Thomas Macaulay sosteneva che l'unica rivoluzione possibile fosse quella "undertaken for the purpose of defending, correcting, and restoring – never for the mere purpose of destroying"²⁰.

Uno Stato, dunque, dalle caratteristiche particolari, conservatore ma flessibile politicamente e per questo molto solido e stabile, con i suoi miti di longevità e continuità, e dove anche l'opposizione, prima Whig poi Fabiana e Marxista, non cercava lo scontro aspro e frontale ma perseguiva la mediazione e il riformismo.²¹

"The true measure" of the power of the English State lay in its qualities of healing and absorption [...] its absorbent State produced a nation without martyrs or shrines that had any popular meaning other than the Liberal one.²²

Non stupisce, quindi, che Henri Lefebvre scriva dell'Inghilterra:

Questo paese ha inventato i compromessi storici: quello della borghesia con l'aristocrazia, quello della classe operaia con la borghesia. Tali compromessi ebbero esito favorevole e consentirono, attraverso una complicata storia, un doppio regime: imperialismo all'esterno, democrazia all'interno.²³

¹⁹ R. WILLIAMS sottolinea come, rispetto al resto d'Europa, in Inghilterra questo significato "lasted at least a century longer", in *op. cit.*, p. 270.

²⁰ T.B. MACAULAY, "Dumont's *Recollections of Mirabeau – The French Revolution*", *Edinburgh Review*, 55 (1832), 572. Ovviamente anche nella storia inglese non mancano accelerazioni e contrasti anche duri, ma la democrazia liberale non ha subito sussulti rilevanti. Anche Oliver Cromwell ha la sua statua davanti al Palazzo di Westminster.

²¹ "Fabianism is the kind of 'radical' ideology, and Bloomsbury the kind of liberal culture, which only a conservative society could have produced." T. EAGLETON, *Exiles and Emigrés*, Londra, Chatto and Windus, 1970, p. 13.

²² R. COLLS, "Englishness and the Political Culture", in R. COLLS AND PH. DODD (eds.), *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*, Londra, Croom Helm, 1986, pp. 35-6.

²³ H. LEFEBVRE, *Lo Stato. III I modi di produzione statale*, Bari, Dedalo, 1977, p. 298.

Conseguentemente l'arte non poteva essere rivoluzionaria. Il tipico intellettuale di sinistra inglese non poteva che essere un radical-liberale che teme di perdere le fondamenta della tradizione artistica, un ribelle ma non un rivoluzionario. Un artista che non si dedica all'arte per le capacità progettuali e di anticipazione dell'estetico nei confronti del moderno, ma che riesce comunque a penetrare la realtà e il presente riflettendo con grande acume sugli aspetti problematici della modernità. Un intellettuale esponente di una società in cui vitale importanza ha la "friction between its parts" e dove anche i conflitti di classe e regionali sono "favourable to creativeness and progress", ma che per essere tali devono rimanere "within limits"²⁴ perché come scrive Eliot:

a period of revolution is not favourable to art, since it puts pressure upon the poet, both direct and indirect, to make him overconscious of his beliefs as *held*.²⁵

Questo diversa visione dell'evoluzione storica non poteva non avere profonde ripercussioni sull'idea di storia e di tradizione tanto che, come ci rivela James Longenbach, gli storici inglesi erano

relatively uninterested in the philosophical speculation about the nature of history [...] and consequently late nineteenth-century British historians remained unaffected by the crisis of historicism²⁶.

D'altronde, se l'avanguardia europea aveva come nume tutelare Baudelaire, il modernismo inglese aveva Matthew Arnold che in *Culture and Anarchy* non vedeva nel moderno alcuna frattura con la tradizione. Al contrario, si trattava di stabilire una continuità, una sintesi di valori, che poi T.S.Eliot reinterpretò nella sua idea di tradizione innestando nel moderno un principio chiaramente revisionista:

From time to time, every hundred years or so, it is desirable that some critic shall appear to review the past of our literature, and set the poets and the poems in a new order. This task is not one of revolution but of readjustment.²⁷

²⁴ T.S.ELIOT, *Notes Towards the Definition of Culture*, Londra, Faber and Faber, 1983 [1948], pp. 58-9.

²⁵ T.S.ELIOT, "The Modern Mind", *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londra, Faber and Faber, 1980 [1933], p.136.

²⁶ J. LONGENBACH, *Modern Poetics of History*, Princeton, Princeton U.P., 1987, p. 8.

²⁷ T.S. ELIOT, "Matthew Arnold", *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, op. cit., pp. 108.

Inoltre Arnold si scagliava contro l'estremismo intellettuale che chiamava Giacobinismo definendolo:

Violent indignation with the past, abstract system of renovation applied wholesale, a new doctrine drawn up in black and white.

Ad esso contrapponeva la cultura che è “the eternal opponent of the two things which are signal marks of Jacobinism, – its fierceness, and its addiction to an abstract system.”²⁸ Anche per Eliot cultura sarà “the setting of bound; limitations” con una élite capace di assicurare, come voleva Arnold, la “trasmissione della cultura”. Questa visione storicista si scontrava chiaramente con l'antipassatismo, il nichilismo e l'agonismo avanguardista come sacrificio di sé per l'arte futura, come capacità di suicidio e tentativo di costruire quella che Ihab Hassan ha chiamato “a vanishing tradition of the new”²⁹.

Il ruolo dell'arte in Inghilterra non era di opposizione ma di complementarità allo stato liberale al potere che le garantisce un ampio margine di autonomia. Nei confronti di ciò che è culturalmente rivoluzionario

The English State took the same view of revolution as the Roman Church took of miracles. It believed in them - but did not welcome them, and was in no hurry to acknowledge them. What was heresy today could be truth tomorrow, it all depended on time and the long run.³⁰

In Inghilterra “the ‘intelligentsia’ played an unusually central and political role in promoting social integration”. Infatti

If the external secret of old England's longevity was empire, the internal secret lay here: in the cooptive and cohesive authority of an intelligentsia much more part of the state, much closer to political life and more present in all important civil institutions than in any other bourgeois society.³¹

Come testimoniano parecchi libri di memorie di quegli anni, la classe politica e istituzionale, fin nei suoi più alti esponenti, era solita frequentare e sostenere gli avvenimenti artistici anche più trasgressivi. Ad esempio

²⁸ M. ARNOLD, *Culture and Anarchy*, Cambridge, C.U.P., 1932 [1869], p. 65

²⁹ I. HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus*, New York, O.U.P., 1971, p. 11. Da qui appellativi quali “Lost Generation”, o nomi di riviste come *Transition* in aperta antitesi, sin dal titolo, al mito storico della classicità circa il raggiungimento della pienezza dei tempi.

³⁰ R. COLLS, “Englishness and the Political Culture”, *op. cit.*, p. 34.

³¹ TOM NAIRN, *The Break-Up of Britain*, Londra, Verso Edition, 1981, pp. 33, 36.

Wyndham Lewis, esponente di punta dell'avanguardia inglese prebellica, in *Blasting and Bombardiering* ricorda il suo pranzo al numero 10 Downing Street e i suoi incontri con Mr. Asquith, l'allora Primo Ministro, il quale "unquestionably displayed a marked curiosity regarding the 'Great English Vortex'", nonostante avesse nei confronti di Lewis "considerable mental reserve" in quanto "he smelled politics beneath this revolutionary artistic technique" e sospettasse che "an infernal machine was hidden in the midst of the light-hearted mockery of my propaganda."³² Arte e politica avevano competenze diverse che dovevano rimanere separate. Della sua esperienza vorticista Lewis scrive:

all this organized disturbance was Art behaving as if it were politics. But I swear I did not know it. It may be in fact have been politics. I see that now. Indeed it must have been. But I was unaware of the fact.³³

Perfino il Vorticism, uno dei pochi movimenti inglesi d'avanguardia, non sembra dunque essere cosciente delle implicazioni di rinnovamento epistemologico e politico implicite nel proprio atteggiamento. La sua diffusione nel periodo pre-bellico avviene in un'epoca di relativa tranquillità politica durante la quale in Inghilterra non era presente nessuna attività rivoluzionaria e i conflitti erano vissuti in modo meno traumatico. Ciò comportava un'avanguardia meno aggressiva poiché in tale situazione "It was easier for intellectuals in Britain to find more common ground with their societies".³⁴

Ma è proprio con l'Imagismo prima e il Vorticism poi che il rapporto tra arte e società entra in crisi. È questa idea di "Art behaving as if it were politics", sono gli articoli di Lewis "explaining why life had to be changed, and how", sono i manifesti apparsi su *Blast* o la deliberata provocazione di slogan come "Kill John Bull with Art!" che fanno del Vorticism un movimento d'avanguardia. Poco importa se poi "John and Mrs. Bull leapt for joy, in a cynical convulsion. For they were as safe as houses", è il gesto artistico che si fa politico a distinguere l'avanguardia. Sono le prese di posizione che "clamorously advocated, suggested dissatisfaction with the regime as well as with the architecture of the houses."³⁵ Ovverosia, in quanto avanguardia, il Vorticism nega apertamente la cultura come *humanizing activity*, come

³² W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, Londra, Calder, 1982 [1937], p. 51.

³³ W. LEWIS, *op. cit.*, p. 32.

³⁴ R. SHEPPARD, "The Problematics of European Modernism", in S. GILES, *Theorizing Modernism*, Londra, Routledge, 1993, p. 7.

³⁵ W. LEWIS, *op. cit.*, pp. 36, 52.

riduzione dei conflitti e si caratterizza come conflittualità permanente, polemologia infinita ed esasperato dissenso assumendo implicitamente un contenuto politico.

Il modernismo degli anni venti non poneva di questi problemi. Poteva essere accusato di immoralità, inintelligibilità, estremismo formale ma non di sovversione politica. Infatti, benché sia il modernismo che l'avanguardia siano il risultato dell'estraneazione dai valori della cultura borghese, l'esito di una crisi etica, estetica e ontologica del moderno e del disagio esistenziale dell'artista, il modernismo è una profonda riflessione sulla crisi dell'uomo moderno e sulla sua disperante mancanza di soluzioni con una conseguente esaltazione dell'arte come valore supremo e sfiducia in ulteriori trasformazioni sociali.

L'appello modernista al rinnovamento è diverso da quello dell'avanguardia che propone il nuovo, non come semplice sinonimo di emancipazione delle forme espressive e dei modi di rappresentazione, ma come profonda rottura con la tradizione³⁶ e la società nel suo insieme. L'avanguardia, seppur in modo confuso e alienato, indica un possibile futuro e si propone come nuovo punto di partenza, anche se nel presentarsi come origine si afferma contemporaneamente come desiderio di autoannullamento e tensione agonistica verso il proprio superamento.

Se dunque entrambi sono il riflesso della centralità che l'arte e l'artista assumono nella cultura moderna, la distinzione nei confronti della contemporaneità è inscritta nei loro stessi nomi: "avanguardia" rimanda al desiderio di realizzare il futuro nel presente precorrendo il corso della storia e sottolineando la non contemporaneità del contemporaneo; "modernismo" indica il nuovo come sostituzione di ciò che è passato, come espressione dell'eterno mutamento insito nella dinamicità della storia, "the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new."³⁷ In entrambi, dunque, è presente una tensione al rinnovamento in cui il *nuovo* assume a valore supremo:

la modernità è quell'epoca per la quale l'esser moderno diventa un valore, anzi *il* valore fondamentale a cui tutti gli altri vengono riferiti.³⁸

³⁶ Per Pound e per il modernismo "the phrase 'break with tradition' is currently used to mean 'desert the more obvious imbecilities of one's immediate elders'". E. POUND, "Notes on Elizabethan Classicists" (1917), in *Literary Essays*, Londra, Faber and Faber, 1985, p. 227.

³⁷ J. HABERMAS, "Modernity – An Incomplete Project", in HAL FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p.3.

³⁸ G. VATTIMO, *op. cit.*, p.108.

In entrambi è intenso il culto per il nuovo e l'originale – anche se l'imitazione dei modelli rimane un elemento di estrema importanza nel modernismo – che rimanda ad una visione della storia umana come progressivo processo di emancipazione.

A ciò si collega la teoria storiografica e l'idea di tradizione di Pound e di Eliot come appropriazione e riappropriazione di testi e autori della tradizione pensati come “origine”, di modo che l'innovazione modernista si legittima per lo più come rinascita e recupero della memoria storica. Nuovo vuol dire essenzialmente rendere nuovo, “make it new”. Il modernismo cattura, ingloba e interiorizza il tempo finendo col rielaborarlo. È totalizzante nei confronti della storia tanto che l'intenzione di Pound nello scrivere i *Cantos* sarà quello di comporre “a poem including history”, quella di Joyce nell'*Ulysses* di “includere l'intera esperienza umana”.³⁹ La storia nel modernismo ha questa capacità di rigenerarsi e rinnovarsi nel momento in cui afferma se stessa. Progredisce secondo un andamento spirale in cui gli stessi errori insegnano la stessa lezione seppur con modalità differenti:

We do NOT know the past in chronological sequence. It may be convenient to lay it out anaesthetized on the table with dates pasted on here and there, but what we know we know by ripples and spirals eddying out from us and from our own time⁴⁰

È un rifiuto sia del tempo come processo teleologico che come visione ciclica e naturalistica – “April is the cruellest month” – e che sottolinea la portata ontologica della storia. Al di là del caos si cerca di cogliere, pur nella molteplicità dei tempi storici – “all ages are contemporaneous”⁴¹ – un filo unitario nella convinzione che il tempo intensifichi le facoltà percettive dell'uomo in quanto gli consente “di connettere tra loro simultaneamente anni, epoche e momenti così distanti, che sembra un miracolo poterne fare un tessuto unico.” Il passato annulla “l'avvenire, o piuttosto lo riassorbe nel *continuo-passato*, con cui l'essere finisce per coincidere.”⁴² In questo senso anche il modernismo tenta un rinnovamento profondo che mira a una

³⁹ G. MELCHIORI, *I funamboli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 112.

⁴⁰ E. POUND, *Guide to Kulchur*, Londra, Peter Owen, 1966 [1938], p. 60.

⁴¹ E. POUND, *The Spirit of Romance*, Londra, Peter Owen, 1952 [1910], p. 6. Anche per T.S. ELIOT la letteratura del passato “has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (“Tradition and The Individual Talent”, *The Sacred Wood*, Londra, Faber and Faber, 1983 [1920], p. 49).

⁴² A. ASOR ROSA, “Tempo e nuove nell'avanguardia, ovvero: l'infinita manipolazione del tempo”, in R. ROMANO, *op. cit.*, p. 81.

rifondazione epistemologica della realtà e dell'uomo, come è evidenziato dalle opere 'epocali' del 900 tutte incentrate sul problema del tempo e sui modi di esperire la temporalità fuori dalla sua linearità.

È tuttavia con l'avanguardia che si tenta la rivoluzione perché è con le più radicali utopie futuriste, e le grandi ideologie rivoluzionarie che cambia il rapporto con la storia.

Nel tempo della frantumazione [...] non soltanto il passato, che precede la cesura, viene meno, ma anche il presente, che la segue, si affretta a scomparire, per sfuggirci.⁴³

L'avanguardia, infatti, non vuole rinnovare. Vuole creare da zero, vuole un'arte programmaticamente nuova come ritorno ad una condizione di autenticità originaria e primitiva, nel che sembra consistere più propriamente la storicità in senso forte. Con l'avanguardia, infatti, il *novum* si legittima come taglio netto con il passato e ne diviene il valore fondante.

Gli inglesi e gli americani non hanno lo stesso modo di ricominciare dei francesi. Il ricominciamento francese è la tabula rasa, la ricerca di una certezza prima quale punto di origine: sempre il punto fermo. L'altro modo di ricominciare invece è quello di riprendere la linea interrotta, aggiungere un segmento alla linea spezzata, farla passare fra due rupi, lungo una stretta gola, oppure oltre il vuoto, là dove essa si era arrestata. Non sono mai l'inizio e la fine ad essere interessanti. L'interessante è il mezzo.⁴⁴

Da qui lo sforzo teorico di ogni movimento nell'affermare la propria originalità anche rispetto ad altre avanguardie nel tentativo di imporsi come unica e autentica espressione del moderno, come momento di rottura storica e superamento estetico, come novità che si dimostra velocemente deperibile, e diviene presto obsoleta. In ciò è rintracciabile una visione della storia come progresso, come freccia che punta al futuro, un futuro che l'avanguardia cerca di catturare in-scrivendolo e ri-scrivendolo.

Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present. A point of origin that marks a new departure.⁴⁵

⁴³ U. PERONE, *Modernità e memoria*, Torino, SEI, 1987, p. 13.

⁴⁴ G. DELEUZE e C. PARNET, *Conversazioni*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 47.

⁴⁵ P. DE MAN, *Blindness & Insight*, Londra, Methuen, 1983, p. 148.

Ciò porta le avanguardie a succedersi una all'altra in un continuo e ossessivo rinnovamento estetico, con una proliferazione di *ismi* che cerca di saziare quella sete di futuro e di anticipazione della storia che si fondava su un angoscioso senso di inadeguatezza del presente e di inutilità del passato. Ma questa infinita attitudine alla sperimentazione comporta anche un'invisibile "dissoluzione della categoria del nuovo"⁴⁶, una dissipazione ed un esaurimento del progresso stesso. L'estremizzazione del bisogno di novità innesca un processo di "routinizzazione della novità" che finisce per frazionarsi in processi divergenti ed esaurire la spinta innovativa dell'avanguardia che esplose nelle tele bianche di Malevich:

Anche nelle utopie futuriste estreme [...] sembra manifestarsi una tendenza del progresso a dissolversi, trascinando con sé anche il valore del nuovo.⁴⁷

Dunque, se le Avanguardie da una parte sono l'espressione più forte del Moderno come *novum* e fiducia nel modello evolutivo hegeliano da interpretare in senso storico-rivoluzionario, cioè come negazione del passato e sviluppo di forme sempre più progredite, esse ne sono anche la negazione estremizzando e esaurendo la nozione stessa di progresso.⁴⁸ L'arte d'avanguardia è la novità che mette fine a tutte le novità, è la trasgressione della norma che diviene normatività della trasgressione, è l'inizio di un processo di dissoluzione del moderno mediante una radicalizzazione delle sue stesse tendenze che porta alla fine della storicità e al Post-moderno:

the accumulation of movements and schools has grown greater as we move from the nineteenth into the twentieth century [...] Needless to say, in time, and because of a sort of saturation of the forms, ideas and styles that produce the accumulation of avant-gardes, it becomes more and more difficult to accord the slightest credit to that sort of critical attitude or to that sort of art-history.⁴⁹

Ma la crisi dell'idea di progresso non porta necessariamente, come voleva invece Lukács, all'identificazione dell'avanguardia con la decadenza e la

⁴⁶ G. VATTIMO, *op. cit.*, p.12.

⁴⁷ IBIDEM, p. 112-3.

⁴⁸ T.W. ADORNO nella sua *Teoria Estetica* scrive: "Il nuovo è fratello della morte [...] I segni dello sfacelo sono il sigillo di autenticità dell'arte moderna, ciò mediante cui essa nega disperatamente la compattezza del sempre uguale; l'esplosione è una delle invarianti dell'arte moderna. L'energia antitradizionalista diventa un turbine che tutto inghiotte." (Torino, Einaudi, 1977, pp. 37, 40).

⁴⁹ M. PLEYNET, "Modernism-Modernity and the Philosophy of History", in B.H.D. BUCHLOH, S. GUILBAUT, D. SOLKIN (eds.), *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of Nova Scotia of Art and Design, 1983, pp. 13-14.

degenerazione della cultura borghese. La condizione dell'arte nell'avanguardia è quella del *work in progress*,⁵⁰ una perenne transizione verso nessun luogo, desiderio di stupefazione e di metamorfosi in cui l'opera è sostituita dal processo di produzione artistica. Nel caos, nel disorientamento e nella perdita della direzione risiedono le speranze di emancipazione dell'arte d'avanguardia.

Alla 'routinizzazione' del progresso, corrisponde, dunque, una dissoluzione dell'opera d'arte come negazione di quella che Peter Bürger chiama "l'arte come istituzione", ovvero sia le modalità di produzione, distribuzione e consumo che determinano la ricezione delle opere nella società borghese. Avvicinando l'arte alla vita l'avanguardia intendeva sovvertire il modo in cui veniva percepito il ruolo e lo status dell'arte nella società borghese, attaccare il carattere istituzionale dei prodotti culturali e negare il concetto di autonomia dell'arte. L'arte come prassi non vuol dire che il contenuto delle opere deve avere un significato sociale, ma che ogni realizzazione artistica deve essere una rivolta contro i modi di funzionamento dell'arte all'interno della società, modi che influenzano sia l'effetto delle opere, sia il loro specifico contenuto. È pur vero che

Both the radical separation of art from life completed by aestheticism and the reintegration of art and life intended by the historical avantgarde movements are premises for a view which sees art in total opposition to any rationally organized life-praxis and which at the same time attributes to art a revolutionary force challenging the basic organization of society.⁵¹

È infatti nell'estetismo che l'arte borghese raggiunge lo stadio dell'auto-critica in quanto solo nel momento in cui i contenuti perdono il proprio carattere politico

la specificità dell'estetico può manifestarsi nella sua «purezza», mentre al contempo si rende riconoscibile l'altro aspetto dell'autonomia, la sua mancanza di effetto sociale.⁵²

L'estetismo in pratica intensifica e rende riconoscibile per l'avanguardia il problema dell'autonomia dell'arte e prelude al rifiuto della vita borghese ordinata secondo fini razionali.

⁵⁰ Anche il modernismo letterario partecipa a questa dissoluzione con opere come *Finnegan's Wake* e i *Cantos*.

⁵¹ P. BÜRGER, *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Francoforte, Suhrkamp, 1979, p. 130, cit. in A. HUYSEN, *op. cit.*, p. 32.

⁵² P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Boringhieri, 1990, p. 28.

Ma, anche se “a livello psicologico c’è poca differenza fra l’impegno socio-politico e quello estetico”⁵³, il modernismo, pur propugnando un rinnovamento dei modi di rappresentazione artistica e letteraria, non mette mai in dubbio il valore supremo dell’arte, insiste sull’autonomia dell’opera d’arte, sul rifiuto della cultura di massa, sulla purezza della *high art*, sulla irrevocabile separazione tra arte e vita, sulla incolmabile distanza tra arte e politica, sul disprezzo della massificazione e della tecnologia, assumendo a volte anche atteggiamenti estetizzanti che hanno trovato espressione in posizioni politiche conservatrici se non proprio reazionarie.

[...] in our time the pursuit of literary perfection and the preoccupation with literature and art for their own sake, are objects of attack, no longer in the name of ‘morals’, but in the name of a much more insidious catchword ‘life’. I say ‘more dangerous’ because the term ‘morals’, at worst, stands for some order and system, even if a bad one; whereas ‘life’ with much vaguer meaning, and therefore much greater possibilities of unctuousness, may be more a symbol of chaos.⁵⁴

It seems to me probable that if poetry - and I mean *all* great poetry - has had no social function in the past, it is not likely to have any in the future⁵⁵

L’avanguardia invece, attraverso la dissoluzione dell’unità dell’opera d’arte e l’ibridazione dei generi disloca il *pathos* per il nuovo verso un territorio sempre più basso e periferico invadendo anche i campi della moda e della nascente *mass-culture*. Viene messo in discussione lo statuto stesso dell’opera – attraverso i *ready made* ad esempio –, uno statuto che diventa costitutivamente ambiguo, non nel senso empsoniano di polisemia e molteplicità semantica tipiche del modernismo, ma proprio nell’essere l’opera un “evento estetico” debordante i limiti stessi dell’arte e non inquadrabile nell’ambito dei valori tradizionali. Anzi un’opera avanguardista sarà tanto più tale quanto più riuscirà a mettere in crisi, anche solo momentaneamente, l’istituzione arte; quanto più sarà capace di negarsi, di svanire come oggetto artistico nel momento in cui si realizza come evento estetico. La ragione d’essere dell’avanguardia non è produrre capolavori, ma entrare in conflitto e dissolversi.

⁵³ G. NOSZLOPY, “The embourgeoisement of avant-gard art”, *Diogenes*, LXVII (1969), p. 95.

⁵⁴ T.S. ELIOT, “Note”, *The Criterion*, luglio 1923, p. 421.

⁵⁵ T.S. ELIOT, “The Social Function of Poetry”, in *On Poetry and Poets*, Londra, Faber and Faber, 1984 [1957], p. 15.

Alla pervasività dell'estetico nell'esistenza, sostenuta dall'avanguardia, che porta al *kitsch* e al tramonto dell'arte tradizionale, corrisponde un atteggiamento di chiusura del modernismo che si nega programmaticamente alla fruibilità immediata e alla comunicazione per arroccarsi in una forma aggiornata di *high art*. J. Carey arriva ad affermare, in maniera non del tutto condivisibile, che “the early twentieth century was a determined effort [...] to exclude the masses from culture”, e che l'oscurità della poesia modernista aveva il preciso scopo di

prevent them [the masses] reading literature by making it too difficult for them to understand [...] Realism of the sort that it was assumed the masses appreciated was abandoned. So was logical coherence. Irrationality and obscurity were cultivated.⁵⁶

L'affabulazione sovrabbondante, opaca, autoreferente, intransitiva, polilinguistica e polisemica di *Finnegan's Wake* o dei *Cantos*, o il silenzio di Beckett o l'ancor più tragico silenzio della Woolf non possono esaurirsi nell'elitarismo modernista. Da sottolineare, invece, è che sia l'opera modernista che quella d'avanguardia non si danno nel momento stesso in cui si realizzano, ma se nel primo caso le raffinate tecniche moderniste sono “solo un mezzo per assicurare una più perfetta impenetrabilità dell'opera, un modo di rafforzare il suo schermo di silenzio”⁵⁷, nell'avanguardia l'opera non si dà perché nega se stessa in quanto arte, perché mira a distruggere – attraverso l'automatismo, i processi creativi casuali, l'uso della tecnologia e dei generi bassi – quella che Walter Benjamin ha chiamato *aura*, cioè quell'alone di autenticità che circonda l'opera d'arte tradizionale, e che la allontana indefinibilmente dalla vita.

La forza rivoluzionaria del dadaismo consistette nel mettere alla prova l'autenticità dell'arte. Si componevano nature morte con biglietti, rotoli di filo, mozziconi di sigarette, che erano uniti a elementi pittorici. Si metteva tutto in una cornice. E poi lo si mostrava al pubblico: Vedete, le cornici dei vostri quadri spezzano il tempo; il più piccolo frammento autentico di vita quotidiana dice di più della pittura.⁵⁸

In questo processo di emancipazione, polverizzazione e infiltrazione dell'esteticità a tutti i livelli, l'avanguardia fa uscire l'arte dai suoi confini istituzionali e non teme di confrontarsi con la cultura di massa. Spesso, anzi,

⁵⁶ J. CAREY, *The Intellectuals and the Masses*, Londra, Faber and Faber, 1992, pp. 16-17.

⁵⁷ G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸ W. BENJAMIN, “L'autore come produttore”, in *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 208.

ne invade il territorio, pur rifiutando qualsiasi integrazione e mantenendo coscientemente una posizione di marginalità e alienazione come posizione sociale e culturale tipica dell'artista nel sistema culturale borghese.

Al contrario, il modernismo ha coscienza del limite e della crisi di legittimità dell'arte: "There is no freedom in art."⁵⁹ Continuamente tenta di ricondurre il discorso estetico nei confini che gli sono propri e si costituisce come *high culture*:

through a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other: an increasingly consuming and engulfing mass culture. Both the strengths and the weaknesses of modernism as an adversary culture derive from that fact.⁶⁰

Il modernismo con la sua "anxiety of contamination" è rifuggito da un confronto aperto, finendo con l'ufficializzarsi e l'affermarsi come teoria critico-estetica dominante, entrando a far parte, dopo averla rinnovata, di quella tradizione alta e "monumentale" teorizzata da Eliot. Dunque, i modernisti, pur professandosi anti-borghesi e "fornendo una spietata diagnosi della sterilità che l'estetismo comporta, furono in vario modo coinvolti dal suo *ethos*".⁶¹ L'antiborghesia modernista è soprattutto la condanna della stupidità della cultura borghese con i suoi miti materialistici di progresso e di modernizzazione, è la denuncia della meschinità etica di quella società, mentre l'atteggiamento antiborghese dell'avanguardia oltre che culturale è anche politico in quanto mira ad una *coupure* storica⁶², di cui s'è detto, ma anche politica e sociale che si manifesta in modo fragoroso nell'antiestetismo e nel nichilismo dadaista. Ed è significativa l'assenza sul suolo inglese di quel movimento che portò alle estreme conseguenze il radicalismo nichilista contro le istituzioni culturali e i modi tradizionali di rappresentazione. Il movimento zurighese esprimeva la necessità di un'alternativa al sistema borghese e coraggiosamente professava l'anti-arte, cosa inconcepibile in una nazione in cui la cultura, tradizionalmente, risemantizzava la realtà della storia:

There is nowhere on the English scene any evidence of a loss of confidence in art itself.⁶³

⁵⁹ T.S.ELIOT, "Reflections on 'Vers Libre'", [1917], in *Selected Prose of T.S.Eliot*, F. KERMODE (ed.), Londra, Faber and Faber, 1987, p. 32.

⁶⁰ A. HUYSEN, *op. cit.*, p. vii.

⁶¹ V. INTONTI, *La parabola del modernismo*, Bari, Adriatica, 1993, p. 18

⁶² "La coscienza di far saltare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'atimo della loro azione." W. BENJAMIN, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1963, p. 80.

⁶³ A. YOUNG, *Dada and After*, Manchester, Manchester University Press, 1981, p. 47.

Un tale atteggiamento non lo troviamo nelle opere moderniste che non trasmettono mai

that sense of universal and hysterical negation so characteristic of the avant-garde. The antitraditionalism of modernism is often subtly traditional.⁶⁴

La tendenza totalizzante e logocentrica del modernismo a ricomporre fratture storiche, a ricapitolare tutta la tradizione nelle proprie opere si rispecchia anche al livello delle realizzazioni artistiche. È nota la definizione di Spender del modernismo come “a single vision that restores wholeness to the fragmentation, even by realizing it as disaster, as the waste land”⁶⁵.

Se dal punto di vista formale modernismo e avanguardia distruggono la tradizionale unità e coerenza dell’opera, i modernisti usano la tecnica del montaggio per ricombinare i frammenti dell’esperienza moderna in nuovi “wholes” e attingere nuovamente all’interezza e alla ricomposizione del senso⁶⁶ in quanto i singoli elementi acquistano significato in riferimento all’opera nella sua completezza. Nonostante la consapevole esibizione di frammenti percepiti singolarmente quest’ultimi rimandano comunque alla totalità. Come scrive Eagleton a proposito di Eliot “His scandalous avant-garde techniques were deployed for the most arrièrre-garde ends”.⁶⁷ È il drammatico tentativo

di incorporare la disgregazione, la barbarie, la perdita di forma o senso, all’interno di una forma, e quindi, in qualche modo, di dar loro un ordine per altri versi venuto meno.⁶⁸

I materiali utilizzati vengono rispettati, continuano a vivere, conservano i loro significati e ne generano di altri perché l’opera che li accoglie li omogeneizza e li traduce. Il modernismo ha dunque l’aspirazione a ripristinare la totalità e a ricomporre la frammentazione. Nelle opere moderniste i frammenti restano subordinati alla realizzazione di una composizione che tende comunque all’equilibrio dei singoli elementi e che non mette in discussione

⁶⁴ M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁵ S. SPENDER, *The Struggle of the Modern*, Londra, Hamish Hamilton, 1963, pp. 80-81

⁶⁶ Ci sono opere che sembrano resistere di più a questa ricostruzione del senso. In particolare i *Cantos* di Pound o *Finnegan’s Wake* di Joyce.

⁶⁷ T. EAGLETON, *Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 41.

⁶⁸ S. SABBADINI, “Make it new”: il *Mauberley* di Pound e *The Waste Land* di Eliot, in G. CIANCI (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991, p.363.

l'arte in generale; anzi, i frammenti indicano una difficoltà di comunicazione come nostalgia dell'unità perduta, come desiderio infranto di una comunicazione ormai impossibile. L'opera risulta chiaramente un oggetto estetico, che tuttavia si sottrae alle regole tradizionali dell'interpretazione:

The Waste Land's fragmentary content listlessly mimes the experience of cultural disintegration, while its totalising mythological forms silently allude to a transcendence of such collapse.⁶⁹

L'avanguardia, invece, come l'angelo di Klee nel quadro *Angelus Novus* di cui parla Benjamin, "accumula senza tregua rovine su rovine" con la coscienza di non poter "ricomporre l'infranto."⁷⁰ Nell'opera avanguardista i singoli elementi hanno un elevato grado di autonomia e perciò possono anche essere letti singolarmente, indipendentemente dalla totalità dell'opera. Il materiale rimane tale e non genera significati ulteriori sottoposto com'è ad un'operazione di astrazione e isolamento dal contesto funzionale in cui solitamente "vive" e che gli conferisce significato. Ne consegue una sottrazione di significato, uno svuotamento di senso, una riduzione del segno al grado zero, che parcellizza e isola il materiale e non favorisce la sua reintegrazione nella totalità dell'opera. Viene messa in scena la frantumazione senza nessuna volontà di ricostruzione di un senso.

Dunque, si potrà parlare solo in modo limitato di «totalità dell'opera» come quintessenza di un senso possibile.⁷¹ I frammenti acquistano significato per il principio costruttivo che li rende parti di un'opera a struttura aperta: "L'estetica del frammento è uno sparpagliare eludendo il centro, o l'ordine, del discorso."⁷²

Il modernismo, dunque, non intende operare una *rivoluzione*, ma proporre un'*evoluzione*, articolando paradigmi appartenenti alla tradizione: per Eliot "True originality is merely development",⁷³ per Pound "Originality [...] is often sheer lineage, is often a closeness of grain".⁷⁴ Una prospettiva che guarda all'indietro e che, applicando all'arte le categorie dello storico della scienza Thomas Kuhn, si può definire 'normale':

⁶⁹ T. EAGLETON, *Criticism and Ideology*, Londra, Verso Edition, 1980, p. 148.

⁷⁰ W. BENJAMIN, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 76-7.

⁷¹ P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, op. cit., p. 84. Tra i movimenti d'avanguardia il Surrealismo aveva questa aspirazione totalizzante a riavvicinare l'oggettività e la soggettività, ma non per ridare un significato alla frammentarietà del reale ma anzi per far esplodere le contraddizioni interne al reale.

⁷² O. CALABRESE, *Letà neobarocca*, Bari, Laterza, 1989, p. 92.

⁷³ T.S.ELIOT, "Introduzione" a E. POUND, *Selected Poems*, Londra, Faber and Faber, 1928, p. x.

⁷⁴ E. POUND, *Teoria dell'avanguardia*, op. cit., p. 280.

‘scienza normale’ significa una ricerca stabilmente fondata su uno o su più risultati raggiunti dalla scienza del passato, ai quali una particolare comunità scientifica, per un certo periodo di tempo, riconosce la capacità di costituire il fondamento della sua prassi ulteriore.⁷⁵

Nell’Inghilterra positivista anche William Whewell cercò di dimostrare come “le verità precedenti non sono espulse ma assorbite, non contraddette ma estese” e che “la storia della scienza, che può apparire come una successione di rivoluzioni, è in realtà una serie di sviluppi.”⁷⁶ Ciò è simile alla definizione di Pound dell’artista ‘donativo’, massimo esempio di artista modernista creativo, che:

[...] from the air about him, he draws latent forces or things present but unnoticed, or things perhaps taken for granted but never examined [...] His forbears may have led up to him; he is never a disconnected phenomenon, but he does take some steps further. He discovers, or better, discriminates. We advance by discriminations.⁷⁷

L’avanguardia, invece, è un’arte rivoluzionaria in quanto mette in crisi gli stereotipi dell’ordine sancito, rifiuta i paradigmi vigenti e prospetta la loro sostituzione con altri nuovi.

Ogni rivoluzione scientifica ha reso necessario l’abbandono da parte della comunità di una teoria scientifica un tempo onorata, in favore di un’altra incompatibile con essa; ha prodotto, di conseguenza, un cambiamento dei problemi da proporre all’indagine scientifica [...] Ogni rivoluzione scientifica ha trasformato la immaginazione scientifica⁷⁸

Dunque, se il modernismo può essere visto come il sintomo e il prodotto storico della crisi culturale della borghesia, non può essere considerato un’alternativa o una soluzione a quella crisi.

In an ideal state of society one might imagine the good New growing naturally out of the good Old, without the need for polemic and theory; this would be a society with a living tradition. In a sluggish society, as actual societies are, tradition is ever lapsing into superstition, and the violent stimulus of novelty is required.⁷⁹

⁷⁵ T.S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1994 [1962], p. 29.

⁷⁶ W.WHEWELL, *History of Inductive Sciences*, cit. in P.K. FEYERABEND, *Scienza come Arte*, Bari, Laterza, 1984, pp. x-xi.

⁷⁷ E. POUND, “I gather the Limbs of Osiris”, in *Selected Prose: 1909-1965*, W. COOKSON (ed.), London, Faber and Faber, 1973, p. 25.

⁷⁸ T.S. KUHN, *op. cit.*, pp. 24-5.

⁷⁹ T.S.ELIOT, “Reflections on ‘Vers Libre’”, [1917], in *Selected Prose of T.S. Eliot*, *op. cit.*, p. 32.

Questa mancanza di conflitto sociale fece sì che il modernismo contribuì cospicuamente alla formazione della emergente “cultura nazionale” inglese che, al pari dell’idea di “tradizione”, risulta essere priva di fratture e tagli dolorosi. È una cultura che, grazie ai contributi di Hume, di Burke,⁸⁰ ed altri, ha saputo rinnovarsi anche grazie all’apporto di culture minori, marginali e *provincial* assorbite nella cultura nazionale. Ciò è particolarmente vero per la cultura inglese del Novecento in cui “it seems undeniable that it was the un-English provincials and their traditions which contributed most to the crucially provincial phenomenon which we know as Modernism.”⁸¹ E se ciò indica “certain central flaws and impoverishments in conventional English culture itself”,⁸² costituisce anche la conferma del centralismo e dell’imperialismo culturale inglese. Come E.J. Hobsbawm ha giustamente osservato:

I popoli, le lingue e le culture di dimensioni ridotte potevano convenire al progresso solo se accettavano uno stato di subordinazione rispetto a un insieme più grande, oppure se abbandonavano la competizione per ridursi a ricettacolo di nostalgie e altri sentimentalismi⁸³

Spesso il ‘progetto moderno’ è stato inteso “come intervento da parte dei centri egemonici sulle aree periferiche dipendenti; come intervento di colonizzazione e integrazione del mondo sottosviluppato nel mercato capitalistico occidentale.”⁸⁴ In questo contesto anche lo sviluppo degli studi di *English Literature* “has constantly involved and reinforced an oppressive homage to centralism.”⁸⁵ È nuovamente Arnold la figura chiave che, nelle parole di Terry Eagleton, inizia questo processo ideologico per cui la letteratura inglese “provide the social ‘cement’, affective values and basic mythologies by which a socially turbulent class-society can be welded together.”

⁸⁰ E. BURKE in *Reflections on the Revolution in France* (1790) scriveva:

The people of England well know, that the idea of inheritance furnishes a sure principle of conservation, and a sure principle of transmission; without at all excluding a principle of improvement [...] in what we improve we are never wholly new; in what we retain we are never wholly obsolete

Un teoria politica che ha molto in comune con la teoria estetica che Eliot ha svolto in “Tradition and the Individual Talent”.

⁸¹ R. CRAWFORD, *Devolving English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 217. Pound riguardo alla situazione in Inghilterra dice che all’inizio del secolo: “the Britons resigned *en bloc*; the language is now in the keeping of the Irish (Yeats and Joyce) [...] All the developments in English verse since 1910 are due almost wholly to Americans.” E. POUND, *Literary Essays*, op. cit., p. 34.

⁸² T. EAGLETON, *Exiles and Émigrés*, op. cit., p. 9.

⁸³ E.J. HOBBSAWM, *Nazioni e Nazionalismi dal 1780*, Torino, Einaudi, 1990, p. 47.

⁸⁴ T. MALDONADO, op. cit., p. 19.

⁸⁵ R. CRAWFORD, op. cit., p. 7.

[...] as a liberal, 'humanising' pursuit, it [literature] could provide a potent antidote to political bigotry and ideological extremism [...] literature should convey *timeless* truths, thus distracting the masses from their immediate commitments, nurturing in them a spirit of tolerance and generosity, and so ensuring the survival of private property.⁸⁶

Il periodo in cui si impone il modernismo è quello che vede anche la definitiva affermazione degli 'English Studies':

During this period [1880-1920] of arrested imperial expansion and international competition many influential figures and associations took the view that the achievement of such social efficiency required a renewal of cultural leadership at a national level.⁸⁷

Per Edward Said, il successo del modernismo corrisponde alla diffusione dei dipartimenti universitari di Letteratura Inglese che ne sanciscono il definitivo trionfo:

the intellectual hegemony of Eliot, Leavis, Richards, and the New Critics coincides not only with the work of masters like Joyce, Eliot himself, Stevens, and Lawrence, but also with the serious and autonomous development of literary studies in the university, a development that in time became synonymous with "English" as subject, language, and attitude.⁸⁸

Da notare, nell'ottica di questo modernismo imperialista e "conservativo", la visione cosmopolita e internazionale, ma anche fortemente centralista del modernismo poundiano e non solo, secondo cui "Art is a matter of capitals"⁸⁹:

Provincialism is more than ignorance, it is ignorance plus a lust after uniformity. [...] Galdos, Turgenev, Flaubert, Henry James, the whole fight of modern enlightenment is against this.⁹⁰

Al contrario, il radicalismo avanguardista risulta sempre diretto contro "the institutionalization of high art as a discourse of hegemony"⁹¹, in quanto

⁸⁶ T. EAGLETON, *Literary Theory*, op. cit., pp. 23-4, 25, 26.

⁸⁷ B. DOYLE, *English & Englishness*, Londra, Routledge, 1989, p. 17.

⁸⁸ E. SAID, "Reflections on American 'Left' Literary Criticism", in ID., *The World, The Text, and The Critic*, Londra, Vintage, 1988, p. 164.

⁸⁹ E. POUND, "Affirmations: Gaudier-Brzeska" (1915), *Gaudier-Brzeska: A memoir*, New York, New Directions, 1970, p. 107.

⁹⁰ E. POUND, "Provincialism the Enemy", [1917], in *Selected Prose*, op. cit., pp. 160, 159.

⁹¹ A. HUYSSSEN, *op. cit.*, p. 192.

l'avanguardia professa sempre, almeno a livello programmatico, la decentralizzazione e il rifiuto di qualunque tentativo di istituzionalizzazione dell'arte:

l'avanguardia è un'arte che dalla periferia del sistema muove all'assalto dei suoi gangli nervosi e vitali. La sua riuscita e la sua persistenza sono collegate effettivamente anche alla sua capacità di mantenere intatto questo spirito periferico, questa rappresentanza delle zone umane non ancora gestite dal sistema.⁹²

Dunque, nonostante la nazionalità dei suoi membri, le opere moderniste sono generalmente considerate parte integrante della grande tradizione inglese del ventesimo secolo⁹³ e, in tale contesto, anche l'avanguardia, in quanto "cultura di minoranza", doveva far riferimento alla cultura nazionale di cui era parte:

the culture of the individual cannot be isolated from that of the group, and [...] the culture of the group cannot be abstracted from that of the whole society.⁹⁴

Così alla incertezza lessicale del termine "avanguardia" si aggiunge l'elasticità semantica del vocabolo "cultura" capace di inglobare opere marginali o formalmente estremiste. E in effetti, in Inghilterra l'avanguardia risulta sempre inquadrata in movimenti o scuole più tradizionali che danno origine a movimenti o ad opere secondo il tipico ibridismo culturale inglese capace di cooptare avanguardia e classicismo, sperimentalismo e tradizione. Come Josephine Guy fa giustamente notare

[...] in Britain, where in the nineteenth century the dominant view of the past was Whiggish gradualism, and where the concept of constitutional continuity was central, the definition of avant-gardism as necessarily anti-tradition becomes problematic [...] even the most innovative of British writers and artists were correspondingly very much concerned to place themselves *within* rather than *against* a tradition.⁹⁵

Così il Vorticism fu interpretato come Neoclassicismo da Pound e Lewis, mentre il Surrealismo fu classificato come Neoromanticismo da Herbert

⁹² A. ASOR ROSA, Voce "Avanguardia", Enciclopedia Einaudi, vol. II, Torino, 1977, p. 217

⁹³ "The best writers will always produce work which will not be American or Irish or English, but which will take its predestined place in 'English Literature.'" T.S. ELIOT, "The Three Provincialities", *The Tyro*, 2 (1922), p. 13.

⁹⁴ T.S. ELIOT, *Notes Towards the Definition of Culture*, op. cit., p. 24.

⁹⁵ J.M. GUY, *The British Avant-Garde*, New York, Harvester, 1991, pp. 13-14.

Read e da H.Sykes Davis. Sono dunque gli stessi esponenti dell'avanguardia a garantire ai due movimenti un posto nella linearità della cultura inglese invece di sottolinearne l'atipicità. Per questo Lewis scrive nel manifesto vorticista apparso su *Blast*:

7. In England [...] there is no vulgarity in revolt.
8. Or, rather, there is no revolt, it is the normal state [...]
10. The nearest thing in England to a great traditional French artist, is a great revolutionary English one.⁹⁶

Certamente il pericolo per l'avanguardia è stato e rimane quello della sua istituzionalizzazione, perché, come scrive Roland Barthes, l'esperienza avanguardista insegna che il linguaggio “finisce col ricomporre ciò che pretendeva di evitare, che non c'è scrittura capace di mantenersi rivoluzionaria”.⁹⁷ Ma questo problema non si è mai posto per il modernismo che anzi nel giro di qualche anno si è istituzionalizzato ed imposto come movimento eponimo dell'estetica novecentesca. Il modernismo appare, dunque, non tanto la versione angloamericana dell'avanguardia europea, ma più esattamente una forma di sperimentalismo aggiornato. Infatti, ammesso che l'arte d'avanguardia non può né deve aspirare ad entrare nell'accademia⁹⁸, lo sperimentalismo può ambire ad affermarsi, a farsi tradizione, anzi è proprio dello sperimentalismo diffondersi e produrre accettazione. Una tradizione da concepirsi, come voleva Eliot, in senso dinamico, un valore in continua evoluzione e modificazione all'apparire di ogni opera nuova:

what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them.⁹⁹

E se anche per Pound ed Eliot continuare a servirsi della tradizione vorrà dire innanzitutto

sconsacrarla criticamente nel momento in cui se ne addita l'antica sacralità degradata; consumarla in un giro pressoché parodico, contaminarla,

⁹⁶ “Manifesto”, *Blast*, 1 (20 giugno 1914), p. 42.

⁹⁷ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 54-5.

⁹⁸ Dell'avanguardia R. POGGIOLI scrive che “un movimento si forma ed agisce per non altro fine che il movimento medesimo, per un godimento puramente dinamico, per il gusto dell'azione, l'entusiasmo fisico e sportivo, il fascino dell'emozione e lo spirito d'avventura.” In *op. cit.*, p. 39.

⁹⁹ T.S. ELIOT, “Tradition and The Individual Talent”, *op. cit.*, pp. 49-50.

in un continuo, ostentato confronto con la lingua della quotidianità impoetica.¹⁰⁰

è la dicotomia tra continuità e frattura, tra tradizione e *novelty*, tra *high art* e *mass culture* a distinguere lo sperimentalismo modernista dall'avanguardia. Infatti se per sperimentalismo intendiamo produrre un'opera che presenti degli elementi innovativi rispetto ad una tradizione assestata, dobbiamo considerare sperimentale ogni grande autore e ogni opera significativa che abbiano spostato o aggiunto qualcosa al nostro concetto di tradizione:

l'arte modernista è pertanto di necessità un'arte sperimentale, fortemente consapevole della necessità di operare mutamenti sul piano stilistico e formale, un'arte che mentre cerca nuove modalità per rappresentare un reale che oppone resistenza, interroga continuamente se stessa e le proprie possibilità.¹⁰¹

Certamente alcuni scrittori sono più sperimentali di altri, ma l'autore sperimentale ha comunque la volontà e il desiderio di essere accettato, di entrare nella tradizione per l'opera o le opere da lui prodotte. Le opere d'avanguardia, invece, hanno un carattere apertamente provocatorio, non aspirano ad entrare nelle accademie, vogliono essere effimere, inaccettabili, offensive socialmente e culturalmente. Allo stesso modo l'artista d'avanguardia non vuole essere integrato, al contrario vuole mantenere un ruolo profetico e di guida, ed è animato da un attivismo che lo porta a sperimentare forme sempre più estreme per puro spirito ludico o d'avventura; disprezza i valori tradizionali, interviene nella e sulla società, oltre che con la sua creazione, con il suo comportamento ed ha un consapevole senso agonistico dell'autoannientamento come capacità di decretare la propria morte nel momento in cui la spinta rivoluzionaria del movimento venga vanificata dal successo. Come afferma Ihab Hassan, l'avanguardia

conquers culture only to abolish its mission, and creates anti-art only to establish, despite itself, canons of another art.¹⁰²

Conseguentemente la storia letteraria sperimentale è costituita da opere singole in cui la poetica gioca un ruolo secondario o comunque successivo, la storia delle avanguardie è invece la storia dell'enunciazione programmatica

¹⁰⁰ S.SABBADINI, *op. cit.*, pp. 363-64.

¹⁰¹ V. INTONTI, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰² I. HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus*, *op. cit.*, p. 12.

che prevale sulla produzione delle opere, la storia delle idee e delle teorie estetiche da cui derivano un certo numero di opere, che spesso sono solo esempi provvisori, esemplificazioni del valore progettuale delle poetiche da cui traggono origine. Per questo stesso motivo il modernismo raccoglie i più importanti scrittori e i grandi capolavori di questo secolo, mentre l'avanguardia, per essere tale, deve produrre opere che vadano oltre se stesse, che non ottengano un successo pieno, ma che siano espressione di una progettualità e di un'utopia estremiste nel tentativo di anticipare un'arte e una cultura che rimangono sempre inattuabili. Un atteggiamento profetico e rivoluzionario che mina alle fondamenta l'istituzione dell'opera d'arte:

Lo sperimentalismo tende a una provocazione interna alla storia di una data istituzione letteraria (romanzo come anti-romanzo, poesia come non-poesia), mentre l'avanguardia tende a una provocazione esterna, vuole cioè che la società nel proprio complesso riconosca la sua proposta come un modo oltraggioso di intendere le istituzioni culturali artistiche e letterarie.¹⁰³

In questo senso il modernismo inglese è sperimentale più che avanguardista. Ed in senso ancor più generale la letteratura inglese ha una "tradizione sperimentalista" che probabilmente non ha eguali tra le letterature europee. Una tradizione meno rigida che ha avuto la capacità e l'elasticità di accogliere nel suo pantheon *outsiders* e autori particolarmente innovativi e sperimentali da Shakespeare a Lewis Carroll, da L. Sterne a J. Joyce, che ha reso meno acuto il senso dell'eccezione, ma che contemporaneamente ha, almeno in parte, omogeneizzato e vanificato l'avanguardia. Lo stesso Lewis sulle pagine di *Blast* scrive: "It may be said that great artists in England are always revolutionary"¹⁰⁴ e Pound, probabilmente il più vicino – con l'autore di *Tarr* – allo spirito avanguardista, nel 1917 aggiungerà:

The innovator most damned for eccentricity, is often most centrally in the track or orbit of tradition, and his detractors are merely ignorant. The artist is in sane equilibrium, indifferent utterly to oldness or newness, so the thing be apposite to his want.¹⁰⁵

¹⁰³ U. Eco, *Sugli Specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1987, p. 98.

¹⁰⁴ "Long Live the Vortex!", *Blast*, 1 (20 giugno 1914), p. 7..

¹⁰⁵ E. POUND, *Literary Essays*, op. cit., p. 280.

2.

THE AUK AND HIS EGG:
FORD MADOX FORD E L'AVANGUARDIA

*Les Jeunes of to-day are trying all sorts
of experiments, in all sorts of media.
And they are perfectly right to be trying them.*

FORD MADOX FORD

Nel suo volume di memorie *Thus to Revisit* nel 1921 Ford Madox Ford scriveva:

for a moment in the just-before-the-war days, the Fine, the Plastic and the Literary Arts touched hands with an unusual intimacy and what is called oneness of purpose.¹

Questa unicità di scopi, questa collaborazione disinteressata tra arti ed artisti diversi, con la quale Ford entrò in contatto sin dalla sua prima gioventù nella casa del nonno, il noto pittore Pre-Rafaelita Ford Madox Brown, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale trovò un nuovo sviluppo nel Vorticism, un movimento inglese d'avanguardia fondato da Wyndham Lewis ed Ezra Pound, e nato come reazione al Futurismo, al Cubismo ed all'Astrattismo di Kandinsky.

In quegli che erano "the passionate days of the literay Cubists, Vorticists, *Imagistes* and the rest of the *tapageux* and riotous *Jeunes* of that young decade,"² tra gli scrittori che, pur nella loro peculiarità sia formale sia qualitativa, non sono estranei ad una certa suggestione vorticista, Ford Madox Ford (allora ancora con il suo nome di Ford Madox Hueffer³) occupa un posto del tutto particolare.

Difatti è oggettivamente difficile immaginare Ford quale rappresentante di una delle avanguardie storiche del '900, eppure egli partecipò alle attività del Vorticism e, ancor di più, contribuì alla formazione della sua poetica.

¹ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, New York, Dutton & Co., 1921, p.174.

² F.M. FORD, "Dedicatory Letter to Stella Ford" (1927), in *The Good Soldier*, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 6.

³ Con la I° guerra mondiale abbandonerà il suo cognome di origine tedesca.

Certamente il suo contegno edwardiano, che nella primavera del 1914 lo portò a proferire una conferenza presso il “Rebel Art Centre” di Wyndham Lewis “absent-mindedly in a tail coat,”⁴ non poteva competere con i modi anarcoidi e lo spirito rivoluzionario dei suoi più giovani amici. Davanti a un pubblico interessato alle idee della nuova arte rivoluzionaria, Ford Madox Ford fece un resoconto della pratica artistica passata e presente a Londra, fino a quando una grande tela dietro le sue spalle non si staccò andando a rovinare sulla sua testa. Si trattava della grande tela “Plan of War” di Wyndham Lewis la cui cornice fortunatamente si ruppe “leaving the canvas perched harmlessly over Ford’s head.”⁵ Se, come commenta ironicamente Timoty Materer l’esperienza di Ford con i vorticisti sembra riassumersi tutta in questo avvenimento,⁶ l’unione tra il tradizionale abito da cerimonia indossato da Ford, il formalismo del suo contegno e i contenuti del suo discorso, contrapposti all’ambiente bohémien del “Rebel Art Centre” sembra invece bene riflettere quella produttiva mescolanza di tradizione e avanguardia che è all’origine del Vorticism inglese.

Al di là delle apparenze, comunque, Ford era dotato di un grande spirito innovatore: “we of 1913 are a fairly washed-out lot and we do desperately need a new formula,”⁷ scrive nel 1914. Avvertiva chiaramente un impellente bisogno di rinnovamento che lo portava a fornire amicizia e sostegno a molti giovani artisti poco conosciuti:

For myself when any young people with whiskers and sombreros are kicking up any sort of row, anywhere, about anything I will – if they permit it! – be with them.⁸

L’incoraggiamento, e l’aiuto materiale che costantemente riservò a singoli scrittori o movimenti impegnati nel rinnovamento della poesia e della narrativa inglese furono sempre sinceri e motivati. La sua casa, la famosa South Lodge al numero 80 di Campden Hill Road, fu il punto di ritrovo di molti artisti tra i quali i vorticisti, che per un certo periodo ne divennero i più assidui frequentatori. Indubbiamente fu anche grazie a loro, e in

⁴ R. CORK, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, vol. 1, Londra, Gordon Fraser, 1976, p. 158.

⁵ KATE LECHMERE, cit. in R. Cork, *op. cit.*, p. 158.

⁶ T. MATERER, *Vortex: Pound, Eliot and Lewis*, Londra, Cornell University Press, 1979, p.27.

⁷ F.M. HUEFFER, “Literary Portraits XVIII – Nineteen-Thirteen and the Futurists”, *Outlook*, 33, 3 gennaio 1914, pp. 14-15.

⁸ F.M. FORD, “Those Were The Days”, in *Imagist Anthology*, Londra, Chatto & Windus, 1930, p. xv.

particolar modo a Ezra Pound il “social master of ceremonies,”⁹ se South Lodge si trasformò “from a rather stuffy and conventional Campden Hill villa, into a stamping ground for *les jeunes*.”¹⁰ Tuttavia, fu Ford in persona a commissionare a Wyndham Lewis un grande quadro astratto da appendere sulla cappa del camino del suo studio e a chiedergli di invitare a casa sua F. T. Marinetti e C. R. W. Nevinson, l’unico esponente ‘ufficiale’ del Futurismo inglese.

In particolare, Ford era cosciente di una certa identità di vedute che lo legava ad alcuni esperimenti modernisti. Ad esempio, si domandava perché non occupasse da più di 10 anni il posto che allora era di Marinetti, dal momento che riteneva non ci fosse una sola parola delle dottrine di Marinetti che “io non sia stato a predicare sin da quando avevo quindici anni.” Parte di tale mancato riconoscimento lo attribuiva innanzitutto alle incredibili capacità oratorie del poeta italiano, poi, dopo aver affermato che “Marinetti, come me, è solamente un impressionista”, così continuava: “That Marinetti should fall behind was as inevitable and certain as that I shall fall behind. Pioneers are only just pioneers.”¹¹

Ma in cosa consistevano queste dottrine che Ford sosteneva di predicare sin da quando Marinetti frequentava ancora il suo liceo parigino? Non si tratta, evidentemente, solo di affermazioni dal vago sapore futurista in cui Ford esorta i giovani poeti “to come out of their book-closets and take [...] a ride on the top of a ‘bus from Shepherd’s Bush to Poplar.”¹² Oppure dichiarazioni che si rifanno ad una *imagery* appartenente alla modernolatria futurista, come “Una ferrovia sotterranea è meglio di una diligenza,” oppure “That is what is the matter with the verse of today; it is too much practised in temples and too little in motorbuses.”¹³ O ancora, e per finire, non si tratta di espressioni che possono essere ricondotte all’estetica dell’effimero futurista: “I am curious – I am even avid – to see the method that shall make grass grow over my own methods and I am content to be superseded.”¹⁴

Comunque sia, l’interesse di Ford per il Vorticism era sincero. In particolare ai suoi occhi quelli che chiese *Les Jeunes* avevano il merito di

⁹ D. GOLDRING, *South Lodge*, Londra, Constable & Co., p.47.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ F.M. HUEFFER, “Literary Portraits - XLIV- Signor Marinetti, Mr. Lloyd George, St. Katharine, and others”, *Outlook*, 11 luglio 1914.

¹² F.M. HUEFFER, *The Critical Attitude*, Londra, Duckworth & Co., 1911, p. 190.

¹³ Lettera del 23 gennaio 1912 in F.M. Ford, *Letters of F.M. Ford*, R.M. Ludwig (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1965, p.54.

¹⁴ F.M. HUEFFER, “On a Notice of ‘Blast’”, *Outlook*, 13 luglio 1915.

aver svecchiato la cultura e di aver creato per loro stessi un ‘pubblico’ “that had never looked at a book otherwise than to be bored with it”.¹⁵ Definì la rivista *Blast*, portavoce del *Great English Vortex*, “an opening world,”¹⁶ “an adventure, an exploration”¹⁷ e vedeva negli imagisti e nei vorticisti gli sviluppi ultimi del suo incessante impegno di rinnovamento, “a body that appeared to be acting along the lines of my unceasing preachments. Their work had exactitude; their words came from vocabularies more actual.”¹⁸

Ford era affascinato dai nuovi metodi di scrittura vorticista: “They abolished not only the Illusion of the Subject, but the Subject itself.. . They gave you dashes and whirls of pure colour; words washed down till they were just Mr. Pound’s ‘Petals on a wet black bough!’”¹⁹ Tale fu il suo coinvolgimento che Ford stesso affermerà in seguito:

I was I suppose identified with the Vorticists... Those young people had done their best to make a man of me. They had dragged me around to conspiracies, night-clubs, lectures where Marinetti howled and made noises like machine-guns.²⁰

A loro volta i vorticisti, soprattutto Pound, ammiravano il vitale impegno di Ford per il contributo di idee da lui fornito circa principi di estetica modernista quali il *mot juste*, la concisione, la concretezza, e la *prose tradition*. Il *mot juste*, ad esempio, per Ford non voleva dire, come ebbe cura di specificare, “every word a sparkler”²¹ ma al contrario che un brano in buono stile “began with a fresh, usual word, and continued with fresh, usual words to the end.”²²

Anche l’appello alla concretezza, fondamentale nell’estetica imagista poundiana e poi in tutto il Modernismo, aveva in Ford uno strenuo difensore. L’immagine, già nella sua visione critica, non è una mediazione, un simbolo della realtà, è la realtà stessa. Era opinione di Pound che fosse stato Ford il primo ad insistere “in the face of a still Victorian press, upon the importance of good writing as opposed to the opalescent word, the rhetorical tradition.”²³ Dunque, il poeta americano considerava Madox Ford “signifi-

¹⁵ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, op. cit., p. 137.

¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹⁷ F.M. HUEFFER, “On a Notice of ‘Blast’”, op. cit., p. 143.

¹⁸ F.M. FORD, “Those Were The Days”, op. cit., p.XIV.

¹⁹ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, op. cit., p. 140.

²⁰ F.M. FORD, *Return to Yesterday*, New York, Liveright, 1932, p. 418.

²¹ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, op. cit., p. 52.

²² F.M. FORD, *Joseph Conrad*, Londra, Duckworth & Co., 1924, p. 208.

²³ E. POUND, “The Prose Tradition in Verse” [1914], in *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot (ed.), Londra, Faber, 1985, p. 371.

cant and revolutionary because of his insistence upon clarity and precision, upon the prose tradition; in brief, upon efficient writing – even in verse.”²⁴

Ma il punto più dibattuto e di maggior divergenza tra Ford e i vorticisti era il suo concetto di Impressionismo. Bisogna subito chiarire che l’Impressionismo di Ford aveva poco a che fare con il più noto Impressionismo pittorico. L’appello alla concisione, alla chiarezza, alla precisione, alla “exact rendering of things” per ottenere la quale Ford “would strip words of all ‘associations’ for the sake of getting a precise meaning”²⁵ è chiaramente l’esatto contrario dell’Impressionismo pittorico di Monet. E sia Pound che i vorticisti furono molto chiari nel condannare soprattutto questo tipo di Impressionismo come deificazione del flusso vitale, come *rappresentazione* di un mondo superficiale e fugace. A questo scopo Pound, in articolo del 1914 sui *Dubliners* di James Joyce, affermava l’esistenza di due significati della parola Impressionismo. Il primo era legato ad una scuola di prosatori e di poeti seguaci di Stendhal e soprattutto di Flaubert, “perhaps the most beneficial force in modern writing”. Tali scrittori “deal in exact presentation. They are often so intent on exact presentation that they neglect intensity, selection, and concentration.”²⁶ L’altro significato era quello da attribuire ad alcuni poeti che si rifacevano alla pittura di Monet e che conseguentemente utilizzavano espressioni come “pink pigs blossoming on a hillside” o di “slate-blue hair” o di “raspberry-coloured flanks.”²⁷

These “impressionists” who write an imitation of Monet’s softness instead of writing in imitation of Flaubert’s definiteness, are a bore, a grimy, or perhaps I should say, a rosy, floribund bore.²⁸

In questa accezione, dunque, per Pound l’impressionista è colui che registra passivamente sensazioni e immagini senza alcuna trasformazione creativa. Come Mauberley il protagonista dell’omonimo poemetto poundiano del 1920, e prototipo di questo tipo di artista “sismografo”, l’impressionista è

Unable in the supervening blankness
To sift TO AGHATON from the chaff

L’artista flaubertiano, invece, presenta immagini, rivela mediante nuove relazioni, evoca quello che Pound chiamava il “feeling of a sudden light,”

²⁴ *Ibidem*, p.377.

²⁵ E. POUND, “Statum Rerum”, *Poetry*, I, 1913, p.125.

²⁶ E. POUND, “Dubliners’ and Mr. James Joyce”, *The Egoist*, I, 14, 15 luglio 1914, p. 267.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

ed oppone la “definiteness” alla “softness” di immagini derivata da Monet.

Tuttavia, nonostante l’Impressionismo di Ford fosse chiaramente quello derivato da Flaubert e nonostante l’impegno critico di Pound a difesa di tali posizioni estetiche, i vorticisti non lo apprezzarono mai e lo criticarono aspramente, ritenendolo troppo vago, impreciso e comunque ormai “finito”.

One day Ezra and the young man I have called Mr. D. Z. [Wyndham Lewis] took me for a walk. In Holland Street D. Z. had grasped my arm as if he had been a police-constable. Those walks were slightly tormenting. Ezra talked incessantly on one side of me in his incomprehensible Philadelphian, which was already ageing. That made it all the more incomprehensible. Mr. D. Z., dark, a little less hirsute but more and more like a conspirator went on and on in a vitriolic murmur. On this occasion he raised his voice for a little, so as to be heard by me but not by Ezra. Ezra would not have stood for it.

D. Z. said:

‘*Tu sais, tu es foûtu! Foûtu!* Finished! Exploded! Done for! Blasted in fact.

Your generation has gone.

In particolare, Wyndham Lewis riteneva che ormai i romanzi di Conrad o di Ford fossero “old-fashioned stuff” e, di conseguenza, del tutto improponibili.

What is the sense of you and Conrad and Impressionism. You stand for Impressionism. It is finished, *foûtu*. Blasted too! This is the future. What does anyone want with your old-fashioned stuff? You try to make people believe that they are passing through an experience when they read you. You write these immense long stories, recounted by a doctor at table or a ship’s captain in an inn. You take ages to get these fellows in. in order to make your staff seem convincing. Who wants to be convinced? Get a move on. Get out or get under.

This is the day of Cubism, Futurism, Vorticism. What people want is me, not you. They want to see me. A vortex. To liven them up. You and Conrad had the idea of concealing yourself when you wrote. I display myself all over the page. In every word. I ... I ... I...²⁹

Dopo una tale dichiarazione Ford era deciso a ritirarsi dalla scena letteraria:

I said to myself: “I will write one more book !”-a book I had been hatching for twelve years.” And then no more at all!³⁰

²⁹ F.M. FORD, *Return To Yesterday*, op. cit., p. 418.

³⁰ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, op. cit., p. 140.

Ci volle del tempo prima che Ford pubblicasse un altro romanzo. Tuttavia, non era amarezza la sua, era la consapevolezza che Lewis “was perfectly right... Impressionism *was* dead.”³¹ La sua uscita di scena era ancor più giustificata dal fatto che lui stesso considerava questi giovani scrittori capaci “to carry on the work that I had, not so much begun, as tried to foster in others.”³²

I regarded myself as the Eel which, having reached the deep sea, brings forth its young and die – or as the Great Auk I considered that, having reached my allotted, I had laid my one egg and might as well die. So I took a formal farewell of Literature in the columns of a magazine called the *Thrush* – which also, poor little auk that it was, died of the effort. Then I prepared to stand aside in favour of our good friends – yours and mine – Ezra, Eliot, Wyndham Lewis, H.D., and the rest of the clamorous young writers who were then knocking at the door.³³

Proprio a seguito degli stimoli e delle novità avanzate dal Vorticism, Ford comprese i limiti del suo Impressionismo, e avvertì la necessità di un più grande e vasto rinnovamento. Sembrava che fosse seriamente arrivato alla conclusione che l'impressionismo flaubertiano, di cui lui e Conrad erano stati per così tanto tempo i principali esponenti Inglesi, era veramente morto e sepolto.

In questo contesto si inserisce la pubblicazione sulle pagine di *Blast* della prima parte del racconto *The Saddest Story*³⁴. È indubbio che la sua inclusione sulla rivista vorticista ha innanzitutto il sapore di un tributo al suo paterno interesse per il movimento,³⁵ più che il riconoscimento per una prosa derivata dagli esperimenti verbali elaborati dai suoi giovani amici. Eppure è proprio con questa opera, definita dai vorticisti “The Great Auk’s Egg”,³⁶ che Ford supera il confine che divide lo stile impressionista da quello modernista.

L’“uovo” che Ford “depone” e che doveva essere “my last book” inizia a scriverlo il giorno del suo quarantesimo compleanno, il 17 dicembre 1913. Lui stesso è cosciente che, all’interno della sua pur vasta produzione narrativa, si trattava del primo ‘serio’ tentativo in questa forma di arte.

³¹ F.M. FORD, *Return To Yesterday*, op. cit., p.418.

³² F.M. FORD, “Those Were The Days”, op. cit., pp. xiii-xiv.

³³ F.M. FORD, “Dedicatory Letter to Stella Ford” (1927), in *The Good Soldier*, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 6.

³⁴ *Blast*, I, giugno 1914. Esso ora costituisce il primo capitolo del suo romanzo *The Good Soldier*.

³⁵ D. GOLDRING lo definisce un “honorary vorticist,” in *South Lodge*, op. cit., p. 65.

³⁶ F.M. FORD, *Return to Yesterday*, op. cit., p.419.

I had never really tried to put into any novel of mine all that I knew about writing. I had written rather desultorily a number of books – a great number – but they had all been in the nature of *pastiches*, of pieces of rather precious writing, or of *tours de force*.³⁷

Sul piano teorico, per Ford si trattava innanzitutto di cercare una *New Form* per il romanzo.³⁸ Ciò voleva essenzialmente dire fondare una nuova scrittura liberandola dalle pause descrittive impressioniste, dalla parola decorativa simbolista e dalla retorica romantica. La critica che Ford rivolgeva al romanzo inglese tradizionale era che esso con i suoi intrecci superficiali, l'andamento lineare, la semplice psicologia dei suoi personaggi falsificava la vita, e risultava dunque inadeguato a cogliere la forma e la complessità del mondo moderno. Era necessaria una forma che fosse in grado di dare una nuova visione della realtà, e soprattutto, sull'onda delle novità che venivano dalle arti visive, una scrittura capace di fornire ai lettori dei nuovi occhi attraverso cui vedere. Si trattava, cioè, di fondare una nuova epistemologia.

Già Conrad aveva affermato che l'obiettivo della sua arte era di riuscire, attraverso il potere della parola scritta, “to make you hear, to make you feel”, ma anzitutto “to make you see.”³⁹ Tutta l'arte e la letteratura dei primi del Novecento era impegnata in questa ricerca. Anche Lewis, parlando di pittura vorticista, scrisse:

It was more than just picture-making: one was manufacturing fresh eyes for people, and fresh souls to go with the eyes. That was the feeling.⁴⁰

Lo stesso Pound intendeva “to give people new eyes, not to make them see some new particular thing”⁴¹ ed espresse la sua riconoscenza nei confronti degli artisti vorticisti per il fatto che

These new men have made me see form, have made me more conscious of the sky where it juts down between houses, of the bright pattern of sunlight which the bath water throws up on the ceiling, of the great ‘Vs’ of light that dart through the chinks over the curtain rings, all these are new chords, new keys of design.⁴²

³⁷ F.M. FORD, “Dedicatory Letter to Stella Ford”, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ F.M. FORD, *Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ J. CONRAD, Preface a *The Nigger of the ‘Narcissus’*, New York, Doubleday & Co., 1914 [1898], p. 14.

⁴⁰ W. LEWIS, *Rude Assignment*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984, p. 135.

⁴¹ E. POUND, “Vorticism”, *Fortnightly Review*, settembre 1914.

⁴² E. POUND, *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, New York, A New Directions Book, 1970, p. 126.

Da qui la ricerca di una nuova forma romanzo, nell'intento di presentare la vita nei termini dell'esperienza contemporanea e di coglierne l'unità più profonda che si nascondeva sotto il caos della vita moderna:

so many small things crave for our attention that it has become almost impossible to see any pattern in the carpet. We may contemplate life steadily enough to-day: it is impossible to see it whole.⁴³

Ford stesso, attraverso le parole del suo narratore John Dowell, pone l'accento sull'improrogabilità della scelta da effettuare:

I don't know how it is better to put this thing down – whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from the distance of time, as it reached me from the slips of Leonora or from those of Edward himself.⁴⁴

L'uso del termine “thing” ci indica quando Dowell, e quindi Ford, non riesca a considerare il suo racconto una *story* da narrare tradizionalmente dall'inizio alla fine. Il rifiuto di tale metodo a favore di uno più casuale e rapsodico, legato agli errori e ai passi falsi dei protagonisti, giustifica sia i continui *time-shift*, sia gli episodi che si susseguono in base a processi logico-associativi o semplicemente emotivi, più che cronologici. La possibilità di un tale andamento che consente la giustapposizione di eventi distanti nel tempo, di scene e impressioni che ritornano nell'intero romanzo, di uno stile digressivo che si sviluppa secondo linee emozionali dando così un vivo senso di casualità e di arbitrarietà degli eventi, Ford lo aveva teorizzato già nel saggio “On Impressionism” quando, anche sull'onda delle novità vortico-futuriste,⁴⁵ scriveva:

It is perfectly possible that a piece of Impressionism should give a sense of two, of three, of as many as you will, places, persons, emotions, all going on simultaneously in the emotions of the writer. It is, I mean, perfectly possible for a sensitised person, be he poet or prose writer, to have the sense, when he is in one room, that he is in another, or when he is speaking to one person he may be so intensely haunted by the memory or desire for another person that he may be absent-minded or distraught.

⁴³ F.M. HUEFFER, *The Critical Attitude*, Londra, Duckworth & Co., 1911, p. 28.

⁴⁴ F.M. FORD, *The Good Soldier*, op. cit., p.19.

⁴⁵ Si noti, ad esempio, la presenza di termini come ‘simultaneously’. La simultaneità, com'è noto, è uno dei sostantivi efficacemente introdotti nel vocabolario sia linguistico che visivo dal Futurismo italiano.

E poi, usando un'immagine efficace, Ford aggiunge:

Indeed, I suppose that Impressionism exists to render those queer effects of real life that are like so many views seen through bright glass – through glass so bright that whilst you perceive through it a landscape or a backyard, you are aware that, on its surface, it reflects a face of a person behind you. For the whole of life is really like that; we are almost always in one place with our minds somewhere quite other.⁴⁶

I 'frammenti di impressioni' che attraversano la mente di Dowell, sono concatenati in numerose scene giustapposte spazialmente, e sovrapposte nel tempo, dando vita a un effetto prismatico e caleidoscopico simile ad alcuni esperimenti di pittura futurista.

Questa enfasi sulla resa di stati emotivi simultanei, di piani temporali che scivolano uno nell'altro, di scene giustapposte come immagini poetiche di grande intensità, rende *The Good Soldier* un romanzo metaforico, astorico, i cui episodi non si susseguono né secondo un ordine lineare, né cronologico, ma si colgono simultaneamente, proprio come accade in un quadro futurista. Ford stesso in "On Impressionism" aveva suggerito questa analogia tra pittura e scrittura, in quanto in entrambi i casi, sommando i tanti piccoli frammenti, si perviene al significato complessivo dell'opera:

you will have produced something that is very like a Futurist picture – not a Cubist picture, but one of those canvases that show you in one corner a pair of stays, in another a bit of the foyer of a musichall, in another a fragment of early morning landscape, and in the middle a pair of eyes, the whole bearing the title of "A Night Out." And, indeed, those Futurists are only trying to render on canvas what Impressionists *tel que moi* have been trying to render for many years.⁴⁷

Il romanzo, dunque, non doveva più dare l'illusione della realtà come flusso di accadimenti, ma doveva rendere la frammentazione spaziale ed emotiva della vita mediante un perfetto controllo della tecnica, perché "certain quite strong canons, certain quite rigid unities [...] must be observed." In altre parole, era necessario sbarazzarsi del dogma vittoriano secondo cui "it was necessary to have a story, 'with a beginning, a middle, and an end' all complete."

Ford si rendeva perfettamente conto di sviluppare un'estetica non più

⁴⁶ F.M. FORD, "On Impressionism", I, *Poetry and Drama*, II, 6, giugno 1914, pp. 173-74.

⁴⁷ F.M. FORD, "On Impressionism", I, *op. cit.*, p. 175.

naturalista, di star esprimendo la mal celata angoscia della sua epoca, la totale paralisi davanti ad una realtà troppo complessa e recalcitrante che non poteva più essere ridotta a “an ordinary ‘plotted’ short story,” a quell’ “economically worded, carefully progressing set of apparently discursive episodes, all resolved, as it were, in the coup de cannon of the last sentence.”⁴⁸

Sfuggire dalle modalità del romanzo tradizionale voleva dire in prima istanza fuggire dalla dimensione temporale, dalla successione cronologica degli avvenimenti. Tutto il Modernismo fu impegnato nella ricerca della *forma* che fuggisse dalla temporalità. Oltre al ricorso alla dimensione mitica, ciò significò innanzitutto rivolgersi alla dimensione spaziale, verso una forma statica che, rinunciando all’andamento cronologico, rompesse la sequenza temporale ed intervenisse sulla struttura stessa dell’opera. Questo è esattamente quello che nelle loro opere tentarono, ognuno a proprio modo, tutti i “Men of 1914”, da Lewis a Pound, da Joyce a Eliot, ma è ciò che fece anche Ford Madox Ford nel suo *The Good Soldier*. Era sua opinione, infatti, che il romanzo di necessità dovesse essere ben delineato come un blocco di marmo, “as hard in texture as a mosaic, as flawless in surface as a polished steel helmet of the fifteenth century.”⁴⁹ A tal fine, bisognava recuperare le doti scultoree della parola attraverso l’eliminazione di tutto ciò che “does not contribute to the presentation”⁵⁰. Parole, dunque, dure e nette come pietre, immagini precise, limpide, che avessero la compattezza e la velocità di percezione posseduta dalla scultura. Un romanzo percepibile spazialmente, libero dalla linearità della scrittura tradizionale e capace di mettere in evidenza che “Life has a pattern.” Con questa espressione, tuttavia, Ford non intendeva certo quella semplice struttura narrativa fatta di “birth, apogee, and death, but a woven symbolism of its own. The Pattern in the Carpet, Henry James called it—and that he saw something of the sort was no doubt the secret of his magic.”⁵¹

Questa analitica divisione dello spazio, per cui impressioni, oggetti, immagini e metafore vengono narrati da differenti punti di vista, con esiti diversi di volta in volta, fa sì che, come ha affermato Frank Kermode, non sia più possibile riscontrare “un singolo modello di veridicità”.⁵² Da ciò deriva anche il senso di fallimento a cui i personaggi sono destinati, sia nell’intento di rappresentare il loro punto di vista, sia nel tentativo di rendere una

⁴⁸ F.M. HUEFFER, *Henry James*, New York, Albert And Charles Boni, 1915, pp. 129-30.

⁴⁹ F.M. HUEFFER, “Literary Portraits” XX, *Outlook*, 24 gennaio 1914, p. 110..

⁵⁰ E. POUND, “A Retrospect”, [1913], in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 3.

⁵¹ F.M. FORD, *Thus to Revisit*, op. cit., p. 46.

⁵² F. KERMODE, “Novels: recognition and deception”, *Critical Inquiry*, settembre 1974.

visione totalizzante ed armonica della realtà. Inevitabilmente, dai rapporti contraddittori che si stabiliscono tra le varie parti, tra le varie immagini emotive viene fuori la visione di una realtà dominata dalla relatività, una realtà sempre in mutazione, in cui nulla è certo o definitivo.

È difficile stabilire di chi *The Good Soldier* sia la storia. In generale, nel romanzo accade molto poco e viene presentato un reale che sembra sottrarsi continuamente ad un'interpretazione certa e definitiva. Ogni evento si ripropone stabilendo delle relazioni e formando dei "patterns" non chiaramente visibili, se si segue l'andamento lineare della lettura, ma apprezzabili a lettura ultimata, quando è possibile vedere l'opera nel suo complesso, simultaneamente, quando le sue parti entrano in relazione spaziale le une con le altre, come le masse di una scultura.

Neanche Dowell riesce a vedere queste relazioni. Lui è il personaggio caratterizzato dalla *cecità*, dall'incapacità di capire o di percepire le relazioni tra i fatti. Ciò che lo caratterizza è il suo "I don't know, I know nothing"⁵³. La realtà gli appare inafferrabile e illogica, abitata da esseri umani privi di una qualsiasi guida morale. Ed anche dalla sua incapacità a comprendere nasce l'ironia del racconto, che diviene uno strumento per indurci a pensare a verità più profonde, a creare il distacco necessario per abbracciare la narrazione nel suo complesso. Sebbene Dowell sia il narratore della storia, dimostra di non aver riflettuto abbastanza, di non averla saputa vedere nella sua globalità. Ogni ulteriore tassello che aggiunge al suo mosaico non procede verso il completamento di un'immagine precisa. Anzi, per Dowell prende corpo qualcosa di sempre più sfuocato e pluridimensionale.

Ford nell'introduzione al romanzo definisce *The Good Soldier* un "intricate tangle of references and cross-references"⁵⁴. Ed è proprio questo che conferisce una dimensione innovativa ad un romanzo che per altri aspetti può risultare invece tradizionale. Solo quando osserviamo la storia nella sua globalità siamo in grado di interpretarla come una riflessione sulla realtà, sulla storia, sulla cultura. Anche i personaggi, i conflitti si separano dal contesto privato per erigersi a paradigma di una situazione più generale. I riferimenti storici e culturali presenti nell'opera la allontanano dal contingente, e la trasformano in un compendio della civiltà europea; nella mente di Dowell passato e presente, realtà e mito, letteratura e natura si compenetrano, e la sorte funesta dei personaggi si erge a paradigma della situazione di tutta la società moderna. Si sviluppano così complesse relazioni semantiche. Come scrive Dowell:

⁵³ F.M. FORD, *The Good Soldier*, op. cit., p.220.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 7.

Some one has said that the death of a mouse from cancer is the whole sack of Roma by the Goths, and I swear to you that the breaking up of our little four-square coteries was such another unthinkable event.⁵⁵

Da questo contrasto tra presente e passato, da questa incapacità di partecipazione alla storia nasce la tragedia di Edward Ashburnham. Tipico “tory gentleman”, il suo contegno appartiene ad un codice comportamentale ormai superato: quello del cavaliere medievale “a cross between Lohengrin and the Chevalier Bayard.”⁵⁶ I suoi ideali (courage, loyalty, honour, constancy)⁵⁷ sono inapplicabili alla società moderna in cui è impossibile distinguere il bene dal male, il falso dal vero, in cui tutto è relativo. Vive nell’utopia dei suoi valori ed essendo incapace a trovare relazioni, *patters* nella sua storia, preferisce uscirne definitivamente.

Dunque, nel descrivere la vita di due coppie dell’*upper class*, Ford intendeva descrivere la realtà caotica che si nasconde sotto la facciata della civiltà moderna, la disintegrazione di una tradizione di fronte alla devastazione morale, prima che fisica, della Prima Guerra Mondiale. A un livello superficiale entrambe le coppie protagoniste del romanzo appaiono rispettabili, istruite, membri responsabili della società a cui appartengono, ma sotto la superficie c’è anarchia, crudeltà e immoralità o come scrive Ford “a prison full of screaming hysterics.”

La storia di *The Good Soldier* finisce così per ergersi a paradigma di tutta la condizione umana, i cui rapporti simboleggiati dal *minuet de la court* che viene danzato dalle due coppie protagoniste, sono regolati da convenzioni svuotate di qualsiasi significato che non sia quello dettato dalle convenienze, e sotto cui si nasconde il vuoto abissale dell’assenza di valori. Per il narratore è impossibile comprendere e controllare gli eventi e giungere a verità certe in un mondo in cui, crollati i valori morali tradizionali, è difficile individuare il limite tra apparenza e realtà, verità e menzogna. Il romanzo diventa allora il ritratto di una società in cui permane un rituale sempre più rigido, che impedisce la comunicazione tra gli individui, perché il voler parlare della propria esperienza significherebbe – come succede ad Ashburnham che si suicida dopo la confessione a Dowell – dover andare oltre le apparenze e apprendere che si vive in una *moral wasteland*.⁵⁸

⁵⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁸ Cfr. R. A. CASSEL, *Ford Madox Ford. A Study of His Novels*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1961, p. 154.

Alle possibili molteplici letture della vicenda, corrisponde anche un finale che lascia il lettore in un clima di sospensione, e lo rimanda a ripercorrere le pagine già lette, senza la certezza di riuscire a capirne di più, se non la sicurezza di Ford di aver creato qualcosa di simile alla vita, perché come egli stesso scrive nell'epilogo di *A Call*: "There is in life nothing final. So that even affairs never really have an end as far as the lives of the actors are concerned."⁵⁹

Sono diverse le ragioni per cui Ford non divenne uno scrittore d'avanguardia, sebbene *The Good Soldier* fosse a suo modo un libro fortemente innovativo quando apparve nel 1915. Innanzitutto uno dei motivi fu "il suo contegno edoardiano", l'eleganza Pre-Rafaelita che ne sviliva la portata rivoluzionaria. Ford stesso ha poi descritto il suo racconto come "un uccello... non più rumoroso di un tordo nelle pagine di *Blast*."⁶⁰ Inoltre il limite più volte segnalato da Pound nella narrazione di Ford era la mancanza di efficienza e di controllo tecnico per tutta un'opera: "His own best prose was probably lost, as isolated chapters in unachived and too-quickly-issued novels."⁶¹

Probabilmente l'autore dei *Cantos* si riferiva ancora a Ford quando affermava: "I know one man who occasionally buries a charming short chapter in a long ineffective novel. .. but that's another story."⁶² Alla prosa discontinua, anche se a tratti illuminante, di Ford, Pound preferiva quella di Joyce per la sua capacità di esercitare "a more rigorous selection of the presented Detail."⁶³ Ma ciò non toglie, comunque, che come scriverà Pound negli anni Trenta "The revolution of the word began so far as it affected the men who were of my age in London in 1908, with the LONE whimper of Ford Madox Ford."⁶⁴

⁵⁹ F.M. HUEFFER, *A Call. A Tale of Two Passions*, Londra, Chatto & Windus, 1910, p. 229.

⁶⁰ F.M. FORD, *Return to Yesterday*, op. cit., p. 419.

⁶¹ E. POUND, "Ford Madox (Hueffer) Ford; Obit" [1939], in *Selected Prose 1909-1965*, W. Cookson (ed.), Londra, Faber, 1973, p. 433.

⁶² *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, F. Read (ed.), New York, A New Directions Book, 1967, p. 44.

⁶³ E. POUND, E. POUND, "'Dubliners' and Mr. James Joyce", op. cit., p. 267.

⁶⁴ E. POUND, *Polite Essays*, Londra, Faber, 1937, p. 50.

3.

EZRA POUND E LA FIGURA DELL'ARTISTA

*It is possible, he should know
what he is, and be that he is?*

W. SHAKESPEARE

È opinione diffusa ritenere che la matrice della formazione e della produzione poetica poundiana¹ sia da rintracciarsi nell'eredità simbolista-decadente della tradizione europea ed americana, un'eredità dalla quale Pound non riuscirà mai a liberarsi. Ma se è indubbio che la sua prima produzione sia un "panestetismo di tipo decadente", alla cui base vi è una "difesa lirico-elegiaca della condizione dell'artista",² scopo di questo articolo è dimostrare, invece, come proprio attraverso la riflessione sul significato dell'arte e del progressivo "assottigliarsi" della figura e della soggettività dell'artista, Pound si affranchi ben presto da posizioni tardo romantiche per approdare a una poetica chiaramente modernista.³

Se il Decadentismo in Europa aveva profonde radici e si motivava nella incolmabile distanza che separava l'artista radicale dal borghese *philistine*, in America tale atteggiamento si coniugava con un'idea trascendentalista di unità, con un idealismo di fondo che forniva quel *pattern* su cui i frammenti costitutivi della realtà non appaiono più casualmente o disperatamente gettati, ma assumono significati inaspettati, ricomponendosi in nuovi *wholes*,

¹ *A Lume Spento* (1908), *A Quinzaine For This Yule* (1908), *Personae* (1909), *Exultations* (1909), *Canzoni* (1911), *Rispostes* (1912), *Cathay* (1915), *Lustra* (1916), *Quia Pauper Amavi* (1919), *Hugh Selwyn Mauberley* (1920).

² NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 11, 14

³ Non si vuole qui discutere l'appartenenza o l'autonomia del Modernismo al Romanticismo, cfr. F.Kermode, *Romantic Image*, Londra, Routledge, 1957; N.Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1957; Idem, *The Modern Century*, Toronto, Oxford University Press, 1967; Idem, *A Study of English Romanticism*, New York, Random House, 1968; P. De Man, *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, 1971; H. Bloom, *The Ringers in the Tower*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1971; Idem, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford Univ. Press, 1973; ed altri. D'altra parte tale dibattito è comune a tutti i movimenti d'avanguardia nati dall'evoluzione o dal sovvertimento di posizioni simboliste e decadenti. Ciò che si vuole sottolineare è come Pound, pur partendo da posizioni ancora interne al Romanticismo, giunga a produrre qualcosa di sostanzialmente diverso ed autonomo da quel tipo di letteratura.

in nuove unità. Il modernismo americano fu caratterizzato, anche nelle sue espressioni più radicali, da un forte senso della tradizione, della continuità con il passato e le radici, piuttosto che da un'idea di rottura, di distruzione, di sradicamento. Ma la frattura, comunque presente, tra l'uomo di cultura e la società che considera l'arte qualcosa di inessenziale e di provvisorio, fa dell'artista americano un *outcast*⁴, isolato ed inutile. Egli è costretto ad affrontare preliminarmente il problema della propria esistenza in una società che gli riserva una posizione nuova, senza precedenti, nel tentativo di dare significato a tale realtà e al tempo stesso di darsi un significato in essa. Non è dunque un caso che al centro della riflessione critica di Pound, come di numerosi altri artisti moderni, rimanga sempre il dramma dell'artista e il problema di far poesia.

La figura dell'artista è invero la sola immagine che l'artista moderno è in grado di riconoscere, come se, in questo nostro difficile, complesso, inafferrabile mondo [...] l'artista potesse solo guardare a se stesso per percepire una realtà riconoscibile.⁵

Partendo dalla propria marginalità, dal riconoscimento del proprio ruolo, l'artista cerca di leggere e ricostruire il mondo moderno, tentando di *connettere* gli sparsi frammenti della realtà. A tale scopo l'artista americano si trasforma paradossalmente in eroe, assumendo atteggiamenti messianici, profetici, da demiurgo e mentore della propria nazione. Come dirà Pound in *Patria Mia*, l'artista americano, come il Seafarer anglo-sassone, è "avido di fato", è "The man ready for his deed, eager for it, eager for the glory of it, ready to pay the price."⁶ Il suo programma profetico ricorda Walt Whitman, anche se Pound avrà sempre un rapporto contraddittorio con l'autore di *Leaves of Grass*. E se dirà

I honour him for he prophesied me [...] The vital part of my message, taken from the sap and fibre of America, is the same as his. [...] His message is my message⁷

di lui dirà anche

⁴ Pound a più riprese affronterà il tema dell'esilio dell'artista e in particolare in *Cathay*, "Langue d'Oc-Moeurs Contemporaines", "Near Perigord", "Homage to Sextus Propertius", "Three Cantos".

⁵ A.LOMBARDO, "L'artista romantico e l'età moderna", in L.M. Crisafulli Jones, A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci, *Modernità dei Romantici*, Napoli, Liguori Editore, 1988, p. 27.

⁶ E. POUND, *Patria Mia and The Treatise on Harmony*, Londra, Peter Owen, 1962, p. 45.

⁷ E. POUND, "What I feel about Walt Whitman" [1909], in W.Cookson (ed.), *Selected Prose 1909-1965*, Londra, Faber and Faber, 1973, pp. 115-6.

There is no use your quoting Whitman against me,
His time is not our time, his day and hour were different.⁸

Pound non dimenticherà mai la sua origine americana portando con sé l'ottimismo, la ruvidezza e il fervore puritano del Midwest, un comportamento aggressivo ed oltraggioso, unito ad un atteggiamento di superiorità come poeta e come intellettuale. Rimarrà sempre, come scrisse Sylvia Beach, un esteta inglese con "a touch of Whistler", ma il cui linguaggio "was Huckleberry Finn's".⁹

Tutta la produzione poundiana è attraversata da riflessioni sulla figura dell'artista e sul ruolo dell'arte. In "As for Imagisme" confesserà: "I spend the greater part of my time meditating the arts".¹⁰ I modelli a cui Pound inizialmente si rifà sono quelli dell'estetismo inglese ed americano e si dedica con fervore e fanatismo non solo alla costituzione di un Rinascimento americano, ma anche alla ricostruzione del mondo e della realtà come fosse un'opera d'arte. Pound era attratto, oltre che da alcune sfumature da *poète maudit*, anche dalla dedizione con la quale i decadenti (Swinburne soprattutto) sembravano dedicarsi all'Arte. Ma la sua scelta non fu solo una posa. Pound si rifiuta di accettare l'alienazione come condizione dell'artista, rinuncia alla carriera accademica e, come Mauberley o Stephen Dedalus, assume il ruolo dell'artista come ribelle, pronto ad abbandonare il suo paese, la sua nazionalità, la sua lingua nel tentativo di raggiungere quella purezza divina e quella libertà che pensa siano il diritto di ogni artista.

'The artist is free', that is to say, he must be free, either by circumstance or by heroism. He must either have nothing to gain that he counts gain, or that he would count recompense for lost integrity, or he must have nothing to lose, and in this latter case his days are belike short and his labour is apt to be fitful.¹¹

Solo non conformandosi ed non accettando il proprio isolamento, anche a costo di auto distruggersi, egli si realizza.

⁸ In "From Chebar", in "Poems from Miscellaneous Manuscripts", *Collected Early Poems of Ezra Pound*, New York, New Directions Book, 1976, p. 271.

⁹ S. BEACH, *Shakespeare and Company*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1959, pp. 26-27.

¹⁰ E. POUND, "Affirmations, IV. As for Imagisme" [1915], ora in W. Cookson (ed.), *op. cit.*, p. 344. A volte Pound riflette sulla produzione materiale delle sue poesie. In "Silet" il poeta guarda "how black, immortal ink/Drips from my deathless pen", e in "The Cry of the Eyes" gli occhi del poeta sono stanchi di esser sempre sottoposti alla sua scrittura: "Free us, for we perish/In this ever-flowing monotony/Of ugly print-marks, black/Upon white parchment"; in "To la Contessa Bianzafior" così riflette: "Night and the wax wanes. Night, and the text grows dim."

¹¹ E. POUND, *Patria Mia*, *op. cit.*, p. 57.

if you have any vital interest in art and letters, and happen to like talking about them, you sooner or later leave the country.¹²

È la fine dell'American Dream, che comporta l'esilio da una società che rende difficile all'artista preservare la propria integrità, che lo costringe alla fame e gli nega stima e rispetto. Rivolgendosi ai suoi colleghi americani, in "The Rest" dirà

O helpless few in my country,
O remnant enslaved!

Artists broken against her,
A-stray, lost in the villages,
Mistrusted, spoken-against,

Lovers of beauty, starved,
Thwarted with systems,
Helpless against the control;

You who can not wear yourselves out
By persisting to successes,
You who can only speak,
Who can not steel yourselves into reiteration;

You of the finer sense,
Broken against false knowledge,
You who can know at first hand,
Hated, shut in, mistrusted:

Take thought:
I have weathered the storm,
I have beaten out my exile.

Vive fino alle estreme conseguenze il suo ruolo di eterno *outsider*, disprezzato dai *philistines*, in cerca di un contatto con la realtà in cui vive ma che profondamente disprezza, ed alimentato anche da arroganza e ottimismo come atteggiamenti conformi al suo senso della missione. Da qui poesie il cui tema ricorrente è la distanza che separa l'artista dal "volgo". In "Purveyors General" (1908) il poeta, come il Seafarer, è un *wandering spirit* che "drinking the utmost lees" è portatore di "New tales, new mysteries, /

¹² *Ibidem*, p. 43.

New songs from out the breeze / That maketh soft the far evenings”. Gli “Home-stayers”, i *philistines*, vengono disprezzati perché si accontentano delle loro preoccupazioni materiali.

Praise to the lonely ones!
Give praise out of your ease
To them whom the farther seas
Bore out from amongst you.
We, that through all the world
Have wandered seeking new things
And quaint tales, that your ease
May gather such dreams as please
you, the Home-stayers.
We, that through chaos have hurled
Our souls riven and burning,
Torn, mad, even as windy seas
Have we been, that your ease
Should keep bright amongst you:
That new tales and strange peoples
Such as the further seas
Wash on the shores of,
That new mysteries and increase
Of sunlight should be amongst you,
you, the home-stayers.

Già in *The Spirit of Romance*, Pound aveva sostenuto l'assolutezza e l'autonomia dell'arte. Le arti sono e devono essere difficili.

Beauty should never be presented explained. It is Marvel and Wonder, and in art we should find first these doors - Marvel and Wonder - and, coming through them, a slow understanding (slow even though it is a succession of lightning understandings and perceptions) as of a figure in mist.¹³

Il ruolo dell'artista è quello del profeta capace di interpretarle.

An art is vital only so long as it is interpretative, so long, that is, as it manifests something which the artist perceives at greater intensity, and more intimately, than his public. If he be the seeing man among the sightless, they will attend him only so long as his statements seem, or are proven, true. [...] Constantly he must distinguish between the shades and the degrees of the ineffable.¹⁴

¹³ Esergo a *A Quinzaine for this Yule*, 1908.

¹⁴ E. POUND, *The Spirit of Romance*, Londra, Peter Owen, 1952 [1910, p. 87.

Sentirà, dunque, di essere il *divine literatus* capace di “suggest the future”, profetizzato da Whitman, cioè uno “dei due o tre poeti americani veramente originali” che

fusing contributions, races, far localities etc. together they would give more compaction and moral identity [...] to these states than all its constitutions, legislative and judicious, has, and all its hitherto political, warlike, or materialistic experiences¹⁵

Il poeta per Pound è simile al poeta legislatore del mondo così come Shelley ne aveva parlato nella sua *Defence of Poetry* e dopo di lui anche Nietzsche e Yeats. Per Pound l'artista era the *ultimate authority*, il creatore di valori nuovi.

Con questo tipo di formazione e nell'urgente necessità di stabilire una propria identità (tentativo troppo spesso interpretato come una vuota posa estetista), non stupisce che, al suo arrivo a Londra nel 1908, Pound, nel suo famoso cappotto di velluto e l'orecchino turchese, apparisse come il prototipo dell'artista americano un po' *démodé*, decadente, provinciale che faceva di tutto per apparire “every inch a poet”.¹⁶ Questa non era che la sua prima “maschera”. Ma l'idea di artista come *artifex optimus*, che nella sua prima produzione è identificato con Swinburne, viene presto abbandonata. Pound agisce, infatti, all'interno della crisi del Decadentismo e del Simbolismo, cioè di quelle due poetiche che porteranno alla nascita del ‘nuovo’, del ‘moderno’. Se da una parte eredita il culto per il soggettivismo, l'empito prometeico di matrice tardo-romantica, dall'altra, il desiderio di precisione e di perfezione tecnica nella resa dell'oggetto, la coscienza del difficile mestiere del poeta eredita del tardo simbolismo, lo spingono verso il progressivo *effacement* del soggetto, verso l'impersonalità. Per questo motivo all'interno delle prime raccolte di poesie, coesistono posizioni diametralmente opposte, a testimonianza del fatto che l'estetismo si coniuga molto presto con tecniche che saranno moderniste.

Ad esempio, “Anima sola” ripropone il tema decadente dell'artista raccolto nella sua “exquisite loneliness”, che si rifiuta di piegarsi “to the expectation that ye have” e la cui poesia risulta “weird and untamed / Barbarous, wild, extreme [...] My music is your disharmony / Intangible, most mad.” L'*aegrum vulgus* è incapace di udirla e comprenderla “I flee on the wing of a note ye know not”. Nonostante l'appello alla disarmonia e alla estremizzazione dell'arte, in qualche modo premonitore delle posizioni avanguardiste del

¹⁵ WALT WHITMAN, “Democratic Vistas”, *Complete Prose Works*, Boston, 1898, pp. 231, 200.

¹⁶ DOUGLAS GOLDRING, *Odd Man Out*, Londra, Constable & Co., 1935, p. 100.

Pound vorticista, qui abbiamo il classico tema decadente dell'artista isolato nemico del *philistin*. Ma nelle stesse raccolte, Pound identifica spesso l'artista con voci, fiamme, anime disincarnate. L'artista è "a red flame into the mist" (in "Anima Sola"), "[a] flame that riseth in the sun" (in "Aegupton"), "sparks of light" (in "Prometheus"), "molten gold" (in "Histrion"), cioè rappresenta l'artista come delle *personae* in cerca di una identità, di una incarnazione. Ma a differenza dei Romantici e di Yeats, Pound non è 'posseduto' dalla Musa, ma più concretamente dai poeti del passato, dalla tradizione.

Per molti Pound era solo un "Demon pantehnicon driver, busy with removal of old world into new quarters"¹⁷. In effetti in tutta la sua prima produzione Pound condanna il presente posto a contrasto con un ideale di bellezza irrimediabilmente corrotto. Una posizione piuttosto convenzionale, ma in cui il ricorso al passato e alla tradizione non fa che riaffermare la crisi di una cultura incapace di stabilire con la tradizione un rapporto costruttivo. In "The Return" gli dei-eroi del passato ritornano "With fear" e "slow feet", sono sfiduciati. Ma ciò che per Pound era necessario acquisire era

a perception of our position relative to the past, and in particular of *the poet's relation to poets of the past*, to bring the past to bear upon the present¹⁸

Per Pound la tradizione è "what has been done, once for all, better than it can ever be done again" e conseguentemente il compito dell'artista è "to find out what remains for us to do". Il poeta è al "servizio" della tradizione perché "It is tremendously important that great poetry be written, it makes no jot of difference who writes it". La grande arte trascende la personalità dell'autore, è sempre impersonale ed anche se viene compiuta da un singolo poeta è il risultato del lavoro di generazioni di poeti: "No man ever writes very much poetry that "matters". In bulk, that is, no one produces much that is final."¹⁹ In "The Decadence", gli artisti "Bearers of beauty flame and wane" soccombono, muoiono, ma l'arte sopravvive:

Broken our strength, yea as crushed reeds we fall,
And yet the art, the *art* goes on.
[...] Tho' our lips be slain
We see Art vivent, and exult to die.

Questo desiderio di oblio del soggetto si trova già in "Prometheus" in cui

¹⁷ W. LEWIS, "American Art", *BLAST* 2, luglio 1915, p. 82.

¹⁸ (corsivo mio) T.S. Eliot, "Note on Ezra Pound", *Today*, vol IV, n. 19, settembre 1918, p. 5.

¹⁹ E. POUND, "Prolegomena" [1912], *Literary Essays*, Londra, Faber and Faber, 1985, pp. 9-11.

i poeti “have died lang syne”, ma come “sparks of light / Enkindling all”, vengono sospinti in alto dalla “Flame, flame that riseth ever / To the flame within the sun”. In “In Durance” il singolo poeta si perde nella totalità della tradizione “we are one/Yea thou, and Thou, and ΤΗΟΥ, and all my kin.” Una tradizione, “mine own kind”, che in “Masks” include anche

Old singers half-forgetful of their tunes,
Old painters color-blind come back once more,
Old poets skill-lee in the wind-heart runes,
Old wizards lacking in their wonder-lore:

All they that with strange sadness in their eyes
Ponder in silence o'er earth's queynt devyse?

L'immagine delle “anime disincarnate” viene quindi presto sostituita da “maschere” di poeti che appartengono alla tradizione, o da traduzioni in cui Pound ritiene di rendere l'essenza e la novità del lavoro di quel determinato poeta attraverso cui egli parla. L'artista eroe di Whitman perde progressivamente la sua identità, come appare chiaro in “Histrion”

No man hath dared to write this thing as yet,
And yet I know, how that the souls of all men great
At times pass throug us,
And we are melted into them, and are not
Save reflexions of their souls.
Thus am I Dante for a space and am
One François Villon, ballad-lord and thief
Or am such holy ones I may not write,
Lest blasfemy be writ against my name;
This for an instant and the flame is gone.

'Tis as in midmost us there glows a sphere
Translucent, molten gold, that is the “I”
And into this some form projects itself:
Christus, or John, or eke the Florentine;
And as the clear space is not if a form's
Imposed thereon,
So cease we from all being for the time,
And these, the Masters of the Soul, live on.

Qui Pound paragona le sue *personae* ai volti di monete, e la personalità del poeta ad oro liquido, senza forma o identità se non quella che acquista

quando viene ‘coniata’ da un *dead master*. Maschere, quindi, come capacità mimetica di compenetrarsi nello stile e nei modi di altri poeti, e attraverso le quali trasmettere nel presente le conoscenze del passato²⁰. L’uso della maschera e del monologo drammatico lo aiutano, dunque, a liberarsi, oltre che della melopea swinburniana, del linguaggio estetizzante e del soggettivismo decadente. È infatti attraverso la spersonalizzazione e l’oggettivazione di una maschera che l’artista moderno ricerca se stesso e tenta di definirsi per successive impersonificazioni catartiche. La maschera rende oggettivo ciò che è “personale”, dà la sensazione dell’impersonalità, conservando, però, la forza emotiva delle sensazioni private. Paradossalmente “vestendo” una maschera, il poeta rende le sue poesie “naked”²¹. È un tentativo di autodefinizione di cui Pound dirà esplicitamente

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, and one finds, some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem.²²

Il poeta non è più un semplice tramite, un interprete, è anche, più modernamente, un uomo in cerca di una identità. L’impeto prometeico, ancora presente in Pound, dell’artista romantico “bearer of the flame” che sfida le stelle,²³ si assottiglia sempre più.

Tale processo viene ripreso in “On his own face in a glass” in cui il volto e l’identità del poeta riflessi nello specchio sembrano dissolversi e confondersi con altri lineamenti, quasi a sottolineare la difficoltà nel trovare una propria identità, un ‘self’ di cui la poesia sia l’espressione.

O strange face there in the glass!

O ribald company, O saintly host!
O sorrow-swept my fool,
What answer?
O ye myriad

²⁰ È quanto Pound aveva già espresso in *The Spirit of Romance* (1910) “Tutte le età sono contemporanee [...] Tutto ciò è specialmente vero in letteratura, dove il tempo reale è indipendente dal tempo apparente, e dove molti dei morti sono contemporanei dei nostri bisnipoti mentre molti dei nostri contemporanei sono già stati raccolti nel seno di Abramo se non in qualche più adatto ricettacolo.”

²¹ Così le definisce in “Salutation the Second”.

²² E. POUND, “Vorticism” [1914], *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, New York, New Directions, 1970, p. 85

²³ Cfr. “Prometheus”

That strive and play and pass,
Jest, challenge, counterlie,

I ? I ? I ?
And ye?

Già Browning e Yeats avevano fatto uso di maschere, ma, mentre leggendo Browning l'identità del poeta rimane stabile, ben definita dietro le *masks* che presentano svariati fenomeni psicologici, processi mentali, a volte abnormi, dello spirito umano, in Pound sembra di assistere ad una frammentazione della sua identità e le maschere ci appaiono come aspetti di un'unica maschera.

the personalities evoked in Browning's monologues are severed from the poet's own [...] Therefore one of the problems raised by the "personae" consists in determining how far the different masks diverge from, or are similar to, the poet's own face.²⁴

Le maschere in Pound "enable him to establish provisional identities for himself as a poet",²⁵ anzi sono quasi delle intensificazioni di Pound scrittore, attraverso le quali egli dissimula la sua voce amplificandola. In queste poesie ritorna la figura dell'*outcast*, del poeta maledetto, ma nelle vesti di un poeta mancato, impossibilitato nel canto dalla grettezza della società in cui vive. Pound è più attento alla 'voce' delle sue *personae* che alle loro "storie", cioè sposta il "fare poesia" dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo ad un piano riflessivo, di ordine metalinguistico, affrontando il discorso sull'arte e sull'artista nel momento stesso in cui fa concretamente poesia.

I catch the character I happen to be interested in at the moment he interests me, usually a moment of song, self-analysis, or sudden understanding or revelation²⁶

In "In Durance" Pound, come molti scrittori della *fin-de-siècle*, è cosciente della difficoltà della sua opera in quanto artista isolato in un mondo ostile abitato da *art-dealers* e da borghesi che considerano l'arte solo in termini

²⁴ N. CHRISTOPH de Nagy, *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage*, Berna, Francke Verlag, 1968, pp. 114-5.

²⁵ H. WITEMEYER, *The Poetry of Ezra Pound: Forms and Renewal 1908-1920*, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 83.

²⁶ D.D. PAIGE (ed.), *The Selected Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, Londra, Faber and Faber, 1982, p. 4.

commerciali, e cerca il conforto dei poeti del passato che hanno avuto le sue stesse difficoltà

Yea, I am homesick
After my own kind that know, and feel
And have some breath for beauty and the arts.

Aye, I am wistful for my kin of the spirit
And have none about me save in the shadows
When come *they*, surging of power, “DAEMON,”
“Quasi KALOUN.” S.T. says, Beauty is most that, a
“calling to the soul.”
Well then so call they, the swirlers out of the mist
of my soul,
They that come mewards bearing old magic.
.....
And yet my soul sings “Up!” and we are one.
Yea thou, and Thou, and THOU, and all my kin
To whom my breast and arms are ever warm

A parte l'interesse per il contenuto, l'artista che possiede ed è posseduto dalla tradizione, “In Durance” è quasi una dichiarazione di poetica, sorprendentemente premonitrice. La “maschera” viene sostituita da una diretta citazione da un altro poeta (S.T. Coleridge), usata per intensificare delle emozioni personali e per dare un significato più universale a quanto espresso. È la tecnica che poi Pound userà estensivamente nei *Cantos*, un ulteriore passo verso la dissoluzione dell'artista.

Contemporaneamente sempre più pressante si fa per Pound la necessità di collegare arte e realtà, bellezza e storia. Già in *Personae* (1909), Pound condanna l'arte pura²⁷ e sembra concepire un'arte che sia in grado di dare forma alla realtà. In “And thus in Nineveh” Pound si dichiara “a Poet, that doth drink of life” e nella poesia “In the Old Age of the Soul” collega poesia ed azione

I do not choose to dream; there cometh on me
Some strange old lust for deeds

In “Revolt: Against the Crepuscular Spirit in Modern Poetry”, dopo aver espresso la sua volontà di “shake off the lethargy of this our time, and give

²⁷ In “The Summons” Pound sente di non poter più cantare “With honey words and flower kisses/And the dew of sweet half-truths/Fallen on the grass of old quaint love-tales/Of broidered days foredone.”

/ For shadows - shapes of power / For dreams - men”, sembra anticipare alcuni punti della sua poetica imagista:

“It is better to dream than do”? Aye! and, No!

Aye! if we dream great deeds, strong men,
Hearts hot, thoughts mighty.

No! if we dream pale flowers,
Slow-moving pageantry of hours that languidly
Drop as o'er-ripened fruit from fallow trees.
If so we live and die not life but dreams,
Great God, grant life in dreams,
Not dalliance, but life!

Let us be men that dream,
Not cowards, dabblers, waiters
For dead Time to reawaken and grant balm
For ills unnamed.

L'appello per una poesia di “great deeds, strong men” si riferisce ad una poesia capace di un forte impatto sulla realtà, e agli artisti, “grown such thin ephemera”, è riservato un ruolo preciso

Great God, if we be damn'd to be not men but only dreams,
Then let us be such shadows the world shall tremble at
And know we be its rulers though but dreams!
Then let us be such shadows as the world shall tremble at
And know we be its masters though but shadow!

Il congedo da poetiche decadenti e simboliste avviene attraverso un linguaggio ancora simbolista. Come sarà anche in *Mauberley*, il commiato è anche un involontario epicedio. Una contraddizione presente anche nei saggi critici che Pound scrive in quegli anni. In “I Gather the Limbs of Osiris” il poeta si appella ancora alla poesia e a “its powers of vague suggestion” dal momento che la vita è fatta “in great part of things indefinite, impalpable”, ma afferma anche che “It is not until poetry lives again ‘close to the thing’ that it will be a vital part of contemporary life”.²⁸ Avvicinando la poesia alla realtà Pound supera l'impasse decadente. In *Canzoni* (1911) Pound parlerà della necessità che “poetry comes down to facts”.²⁹ Al di là, dunque, di quella

²⁸ In W.Cookson, *op. cit.*, pp. 33, 41.

²⁹ In “Und Drang - Au Salon”.

che fu la matrice estetista e decadente della sua produzione poetica, bisogna riconoscere a Pound il tentativo, sin dagli inizi, di rivendicare l'arte come esperienza di verità, rifiutandosi di considerarla una attività 'disinteressata' al di qua di vero e falso, bene e male. Il poeta americano è una tappa decisiva sulla via della rivendicazione di una concezione ontologica dell'arte all'inizio del '900. Di fronte all'inessenzialità dell'arte nel mondo moderno, Pound rivendica all'arte e alla bellezza, così come avevano fatto i romantici, la capacità di comprensione e interpretazione della realtà. Per lui l'artista è un "Serious Artist", come afferma nel suo famoso saggio del 1913, perché si oppone all'idea di arte come 'gioco', contrappone ad un'arte "inessenziale" la sua rigorosa preparazione tecnica e culturale. L'arte si fa scientifica perché è capace di cogliere la realtà concreta dell'oggetto. L'uso stesso, come forma espressiva, del 'manifesto' nel periodo imagista e vorticista, oltre indicare regole di produzione o difendere un nuovo stile, è per Pound il tentativo di riaffermare la centralità e il significato dell'arte nel quadro delle attività umane e stabilire la posizione dell'artista nel mondo. Pound avverte fortemente la necessità di un rinnovamento. In "Plunge" dirà

I would bathe myself in strangeness:
 These comforts heaped upon me, smother me!
 I burn, I scald so for the new,
 New friends, new faces,
 Places!
 Oh to be out of this,
 This that is all I wanted
 - save the new.

Nel periodo imagista, l'immagine vista come presentazione oggettiva della realtà assottiglia ancora di più il soggetto. Il "Direct treatment of 'the thing'" implica che l'artista debba sparire a favore della rivelazione del *subject-matter*.

the Image can be objective. Emotion seizing up some external scene or action carries it intact to the mind; and that vortex purges it of all save the essential or dominant or dramatic qualities, and it emerges like the external original.³⁰

Ma oltre a stabilire il primato della conoscenza estetica rispetto a quella razionale e descrittiva, per Pound, proprio per il rilievo che acquistano nel suo lavoro il rigore formale e tecnico, la poesia si allontana sempre più dalla

³⁰ "As for Imagism, p. 345.

logica del discorso comune, non procede per passaggi dialettici, ma i segni linguistici vengono isolati, fatti risuonare in tutta la propria portata nel vuoto e nella purezza della composizione imagista. È infatti nell'immagine "che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo", che procura stupore e meraviglia, è in essa che sopravvive il "luminous detail", il sublime. È nell'immagine "generata dalla stessa crucialità del momento"³¹, prodotta dal *kairòs*, dall'attimo propizio e fuggevole che l'Io dell'artista svanisce. Nella *superposition* di una poesia imagista, il *subject-matter* della poesia è un'altra poesia, un'altra immagine nascosta, procrastinata, inudibile, che tende al sublime, alla visione estatica, è "that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth".³² È una "sospensione panica di linguaggio"³³ in cui il soggetto è avvertito come assenza, il poeta non c'è, non descrive né commenta un evento, lo presenta come fosse uno specchio vuoto. Ma anche gli oggetti presentati sono vuoti perché rimandano a qualcosa che non c'è, spostano l'attenzione dalla loro oggettualità ai procedimenti mentali che li legano.³⁴ Ciò che è presente e che agisce è il loro rapporto, il richiamo immediato e misterioso che unisce un segno ad un altro. Pound ha definito l'immagine "the word beyond formulated language",³⁵ un'equazione che presenta un'ineffabile esperienza psichica.

Con il Vorticism, l'arte acquista una grande forza ordinatrice ed interpretativa del reale. La vita e le esperienze tornano nell'arte e si intensificano le metafore scientifiche connesse alla produzione dell'arte. L'artista rinuncia alla propria personalità fino ad identificarsi con la fluida onda elettromagnetica, a una energia che non si vede, capace di generare "the rose in the still dust".

The thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying³⁶

Gli artisti sono "the antennae of the race"³⁷ cioè sono in grado "to draw into the art something which was not in the arts of his predecessors". Sono anche una specie di "voltmetro" che "draws from the air about him" perché

³¹ Longino, *Il Sublime*, (18, 2), Aesthetica Edizioni, Palermo, 1987, p. 49

³² E.POUND, "A Retrospect" [1913], *Literary Essays*, *op. cit.*, p. 4.

³³ R. BARTHES, *L'Impero dei Segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 87.

³⁴ Tutta la prima produzione di Pound, tutta la sperimentazione in ritmi e sonorità antiche, i suoi ritratti di poeti e le sue traduzioni trovano spesso il loro significato in altre poesie, in altre parole, acquistano spessore dal confronto con i modelli dai quali sono state originate.

³⁵ In "Vorticism", *op. cit.*, p. 88.

³⁶ E.POUND, *Literary Essays*, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ *Ibidem*, pp. 58, 297.

“the best of knowledge is ‘in the air’, or if not the best, at least the leaven”³⁸.

In *Lustra*, alla luce delle sue nuove scoperte, Pound ripensa a molte delle sue poesie della sua prima fase, all'accoglienza favorevole che incontrarono, ed in “Salutation the Second” ironicamente commenta

You were praised, my books,
Because I had just come from the country;
I was twenty years behind the times
so you found an audience ready.

Allo stesso modo, se in “Epilogue”³⁹ (1912) Pound parla di “my five books containing medieval studies, experiments, and translations” come di “gifts”, “riches”, “knowledge”, in “Epilogue” pubblicato in *Lustra* le sue “chansons” sono “stale and worn out”, “a very depleted fashion”.

In “Und Drang” Pound introduce a esplicitamente “our modernity” e la pone a confronto con il suo medievalismo. La modernità è “Nerve-wrecked and broken” ed è caratterizzata da “Confusion, clamour, ‘mid the many voices”. I valori sono stati soffocati da “egoistic cries” ed è difficile trovare “a meaning, a significance”. Il poeta è “worn faint” e confessa “The will to live goes from me”, è l’espressione di un generale malessere spirituale. Il contrasto tra il mondo antico perfetto e sensuale, e il mondo moderno vuoto e caotico ha sfumature a volte di pesante ironia. Ma ciò che qui interessa rilevare è come “Und Drang”, ed anche la successiva “Langue d’Oc-Moeurs Contemporaines”, anticipino una tecnica che mira ad intensificare l’oggettivazione della presentazione e che sarà impiegata da Pound in *Mauberley* per parlare del rapporto tra il poeta e la sua età. Entrambi i componimenti sono una serie di frammenti contrapposti ideogrammaticamente, di poesie apparentemente non collegate tra loro, ma ognuna delle quali aggiunge un tassello che si rapporta conflittualmente e dialetticamente al tema generale del componimento, senza peraltro giungere ad un univoco significato. Già in *Lustra*, ma soprattutto in *Mauberley*, Pound sembra rendersi conto che i suoi esperimenti di traduzione, di ritmi, di sonorità antiche erano messe in crisi dalle poetiche novecentesche che negavano il concetto ‘estetico’ della fruizione dell’opera d’arte. Come tutte le grandi opere del modernismo, *Mauberley* si nega in maniera radicale e perentoria ad una contemplazione estetica di tipo tradizionale e se il poemetto è il commiato di Pound da Londra, è anche il suo congedo da poetiche precedenti.

³⁸ E. POUND, “I Gather the Limbs of Osiris” *op. cit.*, p. 25.

³⁹ In “Uncollected Miscellaneous Poems”.

Pound riprende i temi a lui cari della relazione tra poesia e modernità, tra artista e società. *Mauberley* è infatti anche l'amara elegia di un'idea di bellezza, dalle sfumature keatsiane, che il presente corrompe e distrugge. Ma *Mauberley*, un amante del Bello in sé, del bello nel senso antico, del *kalòn*, è soprattutto il ritratto di un artista mancato. In precedenza Pound aveva già parlato di tali poeti. In "Famam librosque Cano" aveva fatto il ritratto di due poeti, uno affermato, l'altro autore di libri che rimangono non letti e che attendono solo che qualche *bohémien* "analyzes form and thought to see / How I 'scaped immortality". I due autori, come accade in *Mauberley*, vengono messi ideogrammaticamente a confronto. Come scrive Pound, la poesia è un caso di "self-criticism"⁴⁰ in cui lo speaker, il poeta fallito, è una maschera dello stesso Pound che ironizza sulle sue paure circa il suo destino letterario. Anche "Scriptor Ignotus" è il ritratto di un artista mancato che anticipa le aspirazioni epiche di Pound

And I see my greater soul-self bending
 Sibylwise with that great forty-year epic
 That you know of, yet unwrit
 But as some child's toy 'tween my fingers

In "Masks", come visto, Pound parla di artisti mancati costretti al silenzio e impossibilitati al canto dall'avversità del mondo circostante. In molte altre occasioni Pound ricorre a "maschere" di poeti che sono esiliati o banditi dalla società, oppure sono dei poeti "minori". Come detto, in questi ritratti c'è sia doppiezza tra la maschera e Pound poeta, sia anche una certa dose di identificazione. In *Mauberley*, invece, le due parti vengono divise nelle figure di E.P. e *Mauberley*. Ma uno dei problemi che pone il poemetto è comunque la relazione tra autore e testo. Il rapporto che lega *Mauberley*, E.P. ed Ezra Pound è complesso e non si possono stabilire delle dinamiche psicologiche sicure. Ogni parlante è diviso dalla propria voce, e ciò mette in pericolo la sua integrità. J. Espey,⁴¹ ad esempio, ritiene che in tutta la prima parte sia E.P. la voce poetante, mentre J.B. Berryman⁴² sostiene che sia "the fictional *Mauberley*" a parlare di E.P. Anche l'atteggiamento di Pound sembra essere instabile e ambivalente. Nella prima poesia non siamo sicuri di quale carriera artistica si stia parlando. Se lo si stia facendo dal punto di

⁴⁰ E. POUND, *Selected Letters*, op. cit., 6.

⁴¹ J. ESPEY, *Ezra Pound's Mauberley: a Study in Composition*, Berkeley, University of California Press, 1955. Vedi anche *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Il Saggiatore, 1982.

⁴² J.B. BERRYMAN, *Circe's Craft: Ezra Pound's Hugh Selwyn Mauberley*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

vista di Pound o del suo tempo. Quindi viene attaccata l'arte che è "a mould in plaster", e non il frutto di dedizione e di lavoro sapiente, come è quello di Mauberley, ma poi anche questo tipo di arte viene criticato. Si passa, quindi, ai ritratti di altri scrittori rappresentanti di varie scuole artistiche. Anche nei loro confronti viene mantenuto un atteggiamento negativo e pieno di riserve. Nella seconda parte si assiste a quello che sembra essere un attacco più chiaro all'arte "in profile" così come praticata da Mauberley, ma, di nuovo, non sappiamo da quale punto di vista si stia parlando e chi sia la voce poetante.

"Hugh Selwyn Mauberley is a mask that continually slips. How are we to know in which poems Pound speaks through the mask, in which he doesn't?"⁴³ In questa domanda senza risposta risiede molta della modernità del testo, questo è uno dei suoi messaggi. Lo stesso Pound dirà che "Mauberley is a mere surface."⁴⁴ Ogni tentativo di penetrarne la superficie e cercare una personalità dietro la maschera è destinato al fallimento. Invece di una voce poetante, c'è "a consciousness disjunct", una "Series/ Of intermittances". In una lettera a Thomas Hardy Pound ha scritto che "Mauberley is thin"⁴⁵. In effetti sembra che questa poesia proceda per sottrazioni successive di senso, per negazioni più che per agglomerazioni di significati. E.P. è "out of key with his time" e non ha saputo o voluto rispondere al tipo di arte che "the age demanded". Anche i suoi predecessori non sanno fornirgli dei modelli soddisfacenti. Mauberley dal canto suo è "a surface", è "thin", e della sua arte si può dire che sia "but/An art/In profile." In nessuno dei due casi giungiamo al canto pieno, spiegato. È un continuo rimandare. Anche *Mauberley* è, dunque, come le maggiori opere moderniste, un poema di epiche proporzioni sull'incapacità del poeta di cantare, è un'elegia sull'impossibilità della creazione e del canto.⁴⁶ Una doppia impossibilità: quella di E.P., al quale la società nega lo spazio vitale, e quella di Mauberley la cui arte soffre di un impedimento interno. L'opera di entrambi è spesso "overblotted", viene interrotta, ed è frammentata in componimenti distinti, apparentemente slegati. L'opera del poeta risulta quindi essere un "dumb-born book", e la sua voce è "in magic amber laid", o più banalmente "pickled [...] and bottled" come i feti e gli ossi di Monsieur Verog. L'unica corona che può essere posta sulla sua testa è "a tin wreath", una corona di

⁴³ D. DAVIE, *Pound*, Glasgow, Fontana, 1975, p. 55.

⁴⁴ E. POUND, *The Letters*, op. cit., p. 248.

⁴⁵ D. DAVIE, op. cit., p. 46.

⁴⁶ POUND aveva affrontato la stessa tematica in "Praise of Ysolt" e "Vana".

latta. Insieme i due poeti del *Mauberley* forniscono, comunque, il ritratto a tutto tondo dell'artista modernista, allo stesso tempo *bohémien* e professore, esteta e anti-esteta, 'scholar' e dilettante della cultura, poeta d'avanguardia e classicista, artista esule e nazionalista il cui self-exile è una morte simbolica. Mauberley è una delle maschere di Pound e la sua storia è il modo di leggere le storia di quegli anni

It [Mauberley] is compact of the experience of a certain man in a certain place at a certain time; and it is also a document of an epoch⁴⁷

Come diceva Remy de Gourmount

Il n'y a de livres que ceux où un écrivain s'est raconté lui-même en racontant les mœurs des ses contemporaines

Ma *Mauberley* è la maschera simbolista che Pound si toglie e che rifiuta, ma che entra comunque nel '900. Mauberley come Prufrock è l'artista lacerato, sensibile, che dubita di se stesso, isolato, cosciente dei limiti e dell'impossibilità della sua arte, della fragilità e finitudine del suo canto effimero.

I, who being a poet only,
Can give you thee poor words only,
Add this one poor other tribute,
This thing men call immortality.⁴⁸

I've nothing but songs to give you⁴⁹

In "Envoi" Pound riafferma il suo credo in *Beauty*, la sua intenzione di continuare lungo il sentiero di dedizione al lavoro del poeta "in the old sense" nonostante la disillusione e la sconfitta.

Pound spesso si rivolge ai propri libri, alla propria poesia⁵⁰ o, ad altri poeti, rivendicando un'affinità spirituale ed aristocratica.⁵¹ Anche il mondo di *Mauberley* è in qualche modo quello limitato e ristretto dell'arte e della letteratura anche se Pound ha la necessità di uscirne. Se infatti Mauberley

⁴⁷ T.S.ELIOT introduzione a E.Pound, *Selected Poems*, London, Faber & Faber, 1959, p. 20

⁴⁸ In "Scriptor Ignotus"

⁴⁹ In "Au Jardin"

⁵⁰ In "From Syria", "Envoi", "The Condolence", "Further Instructions", "Ité", "Coda", "Pax Saturni", "Commission", "Salutation the Second", "Salvationists", "Ancora", "Epilogue".

⁵¹ In "Famam Librosque Cano", "Prometheus", "The Decadence", "Purveyors General", "The Condolence", "Dum Capitolium Scandet", "The Rest", "In Durance", "The Garret", "A Pact"

è la maschera che Pound rinnega, la sua figura di artista non assurge a paradigma dell'uomo nuovo. La sua crisi è la crisi di un mondo che sta scomparendo assorbito dalla voracità e frenesia del mondo moderno, non è la crisi dell'uomo occidentale, la crisi della condizione umana. *Mauberley* è uno specchio nel quale non si vedono che profili sfuggenti. Come Pound afferma in "The Flame"

If thou hast seen my shade sans character,
If thou hast seen that mirror of all moments,
That glass to all things that o'ershadow it,
Call not that mirror me, for I have slipped
Your grasp, I have eluded

4.

EZRA POUND E LA TRADIZIONE

*I poeti tendono a incarnarsi
dalla parte dell'oceano.*

HAROLD BLOOM

Il 30 novembre 1911 Ezra Pound pubblica su *New Age* la sua versione in *standard literary English* del poemetto anglosassone *The Seafarer*¹ come esempio di “traduzione”, in apertura alla serie di articoli “I Gather the Limbs of Osiris”². Al pari di Iside che raccoglie e ridona vita alle sparse membra dilaniate di Osiride, contemporaneamente dio dei morti e dio della fertilità³, Pound, raccogliendo e traducendo opere di autori poco noti, dimenticati o appartenenti ad altre culture, intendeva far rinascere la poesia inglese ed americana, reimmettendo nella ‘tradizione’ moderna quei componimenti-reliquia, da *The Seafarer* alla poesia provenzale di Arnaut Daniel, che lui riteneva necessari per generare il “nuovo” servendosene “come di rottami di grandi naufragi.”⁴ Per Pound l’esercizio della traduzione è sia apprendistato sia raccolta di testi, “membra da far risorgere in un nuovo corpo linguistico.”⁵

L’interesse che la critica ha riservato al *Seafarer* di Pound è stato, di conseguenza, solitamente incentrato sul peso che il poemetto ha avuto nella sua formazione, un momento di quello sforzo che Eliot ha definito un “synthetic construction of a style of speech”⁶; una ricerca che porterà, com’è noto, a

¹ Poi anche in *Rispostes* (1912) e *Cathay* (1915). Il *Seafarer* è per Pound un esempio di “interpretative translation”, cioè una traduzione critica di un testo “oscuro”, del quale tentare un’interpretazione originale attraverso una “riscrittura” in cui “the ‘translator’ is definitely making a new poem”. E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot (ed.), Londra, Faber and Faber, 1985 [1954].

² Ora in E. Pound, *Selected Prose. 1909-1965*, W. Cookson (ed.), Londra, Faber and Faber, 1973. Sono complessivamente dodici articoli pubblicati tra novembre 1911 e febbraio 1912. Si tratta di una discussione metacritica sulla relazione tra poesia e traduzione, tra autore “sintomatico”, cioè “a reflection of tendencies and modes of a time”, e “donativo”, ovvero sia un autore che introduce nell’arte “something which was not in the art of his predecessors.” Un saggio importante in cui Pound per la prima volta cerca di sistematizzare e codificare la sua estetica e che prefigura la sua poetica imagista nella cosiddetta estetica del “dettaglio luminoso”. Inoltre è il primo tentativo di condensare una *guida alla cultura* che poi si concretizzerà in *ABC of Reading* (1934) e *Guide to Kulchur* (1938).

³ Cfr. JAMES G. FRAZER, *Il ramo d’oro*, Torino, Boringhieri, 1987 [1922], pp. 569-607.

⁴ R. BODEI, Introduzione a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Bologna, Mulino, 1985, p. 7.

⁵ C. RICCIARDI, *EIKONES*, Napoli, Liguori, 1991, p. 20.

⁶ T.S. ELIOT (ed.), Introduzione a E. Pound, *Selected Poems*, Londra, Faber and Faber, 1928, p.

dei frutti nel Canto I, in cui Pound trasmette Omero attraverso il ritmo, l'uso del *kenning* e l'andamento allitterativo che qui ha appreso. Ad esempio Hugh Kenner parla dell'interesse che Pound aveva

beyond philology, in how the bard breathed: in the gestures of tongue and expulsions of breath that mimed, about A.D. 850, the emotions of exile.⁷

Senza dubbio l'intenzione di Pound di 'break the pentameter' (Canto 81) lo porta ad interessarsi, traducendo *The Seafarer*, alla struttura allitterativa anglosassone e ad una tecnica di traduzione e composizione basata sul ritmo e la sonorità piuttosto che sul senso. A questo scopo Pound evita parole e costruzioni di origine latina, usa consonanti dure e vocali scure. Inoltre ricorre a termini desueti⁸, conia nomi composti⁹ e inverte il normale ordine sintattico di interi versi,¹⁰ allo scopo di creare calchi fonici degli originali.¹¹ Per questo la sintassi a volte risulta tortuosa e contribuisce ad accentuare l'aspetto enigmatico ma affascinante del componimento.

In questa sede, invece, mi soffermerò sull'immagine del mare per la presenza assidua e il significato metaforico che l'elemento marino assume nella produzione poundiana.

Quando Pound traduce il *Seafarer* aveva già composto altre poesie sul tema del viaggio per mare. Le più significative, "Purveyors General" (*A Quin-*

12. In particolare Pound era interessato alla dimensione orale del poemetto anglosassone, tanto da definirlo "an apology for speaking at all", in E. Pound, *Literary Essays*, op. cit., p. 64.

⁷ H. KENNER, *The Pound Era*, Londra, Faber and Faber, 1972, p. 484.

⁸ Quelli che seguono sono esempi di calchi linguistici "fedeli", ovverosia, termini che tentano di riprodurre il senso e il suono dell'originale (il numero si riferisce al verso): reckon (1), tossed (8), on earth then (32), moanath (36), given his good (40), admonisheth (50), summerward (54), brestlock (58), earth's shelter (61). Ma sono anche presenti calchi linguistici "infedeli", cioè, termini simili nel suono ma non nel significato: stern (23), burghers (28, 55), streams (34), sorrow (42), longing (47), berries (48), tide go (69), twain (69), Daring Ado (76), life-blast (79), earthen riches (81), waneth (87), watch (87), blade is laid low (88).

⁹ POUND li conia seguendo la tecnica anglosassone del *kenning*. Ad esempio: mere-weary (12); hail-scur (17); salt-wavy (35); flesh-cover (54); whale-path (63); earth-weal (67); sword-hate (70). Il *kenning*, come l'epiteto omerico, è una sorta di rebus, di *riddle* in cui, secondo K. Kerényi, sopravvive il mitologema del labirinto. Cfr K. Kerényi, *Nel Labirinto*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 67. Nell'*Exeter Book*, il volume che contiene *The Seafarer*, il gioco dell'enigma, dell'allegoria, della soluzione arduamente è presente anche nei 95 *riddles* che hanno un carattere labirintico per le circumlocuzioni linguistiche su cui sono basati e che per metonimia indicano i limiti della conoscenza umana.

¹⁰ Ad esempio cfr. 4, 7, 9, 12, 17.

¹¹ POUND non vuole solo rendere il senso dell'anglosassone, ma piuttosto intende ricreare l'esperienza di lettura dell'*Old English* per mezzo di una sorta di 'phonetic simulacrum' (M. Alexander, *Old English Literature*, Londra, MacMillan, 1983, p. 117). Da qui la resa che può risultare mimetica di 'wrecan' (1), 'monath' (36), 'byrig' (48) ed 'englum' (79) o di versi come 87-8 che sono stati considerati errori marchiani dai filologi.

zaine for This Yule, 1908), “At the Heart o’ Me” (*Personae*, 1909), e “Guido Invites You Thus” (*Exultations*, 1909), presentano il contrasto tra “the lonely ones” che prendono il mare aperto e “the home-stayers” che godono in “ease and peace” di quello che viene portato a terra dagli “approvigionatori”, cioè da quegli artisti che pur soffrendo, cercano “new things/and quaint tales”, “new mysteries/new songs”.¹² Il poeta, l’artista è un esiliato, un *outcast* che non si adatta al mondo in cui vive, ma accetta l’isolamento e l’ostilità del mondo come un sacrificio per la sopravvivenza dell’arte. I “Purveyors General” sono gli artisti che si avventurano nei “windy” e “farther seas”, affrontando viaggi difficoltosi (“We, that through chaos have hurled/Our souls riven and burning”), spingendosi sempre a largo, pur nella sofferenza (drinking the utmost lees/Of the world’s wine and sorrowing”) e avventurandosi in luoghi sconosciuti alle mappe convenzionali (“Out of all lands and realms/of the infinite”).

In tutte queste poesie sembra che Pound abbia in mente il mondo degli antichi navigatori nordici, e la terra da cui salpano i suoi poeti sembra essere la “Middangeard” anglosassone, che infatti appare esplicitamente citata in “At the Heart of Me”. In *Beowulf* la *middangeard* è la terra di mezzo, o più letteralmente “the enclosure in the middle” circondata dal mare, *swa hit waeter bebugeth*. Come suggerisce M. Alexander:

The traditional vocabulary and formulas of poetry suggested that *middangeard* was felt to be laterally enclosed by the sea and that man’s life was temporally enclosed by an unknown before and after, also symbolised by the seas [...] by the darkness of night and storm surrounding the feast of life.¹³

Approdato, quindi, al *Seafarer*, da tempo presente nella sua mente, anche Pound ne tenta un’interpretazione personale. La sua traduzione è presentata come illustrazione di “The New Method” in *scholarship*, e ad essa Pound aggiunge una “Philological Note” in cui afferma di credere all’esistenza di un testo originale, successivamente rivisto e ampliato, e che risulta ora “rather confused” in quanto

fell into the hands of a monk with literary ambitions, who filled in the gaps with his own guesses and ‘improvements’.

¹² Anche in “Revolt” (*Personae*, 1909) Pound, pur non parlando esplicitamente di mare e navigatori, implicitamente sembra riferirsi a quello stato d’animo, a quella necessità di esplorazione e conoscenza, quando parla di “great deeds, strong men, hearts hot, thoughts mighty”.

¹³ M. ALEXANDER, *op. cit.*, pp. 7-8.

A seguito di ciò Pound manipola chiaramente il testo¹⁴ che considera un “frammento del poema originale”. Omette la sezione omiletica interpretandola come aggiunta successiva; esclude tutti i riferimenti cristiani di cui il più clamoroso è la resa di ‘englum’ con ‘English’ (78) piuttosto che con ‘angels’; ignora anche i riferimenti a Dio e al diavolo (43, 65, 76-7), e divide il poemetto in tre parti: “The Trials of the Sea”, “Its Lure”, “The Lament for the Age”.

Apportando tali varianti, Pound è meno trasgressivo di quanto si possa pensare, dato che cerca di ricostruire un testo che nel pericoloso e solitario viaggio per mare¹⁵ vede l’antica eroica determinazione di raggiungere con la gloria una sorta di immortalità. Come il *Wanderer* anche il *Seafarer* è “sick at heart”, ed affronta “ice-cold waters” che sono “the ways of exile”. Anche lui soffre per gli “old griefs in his mind/Cold slaughters” e per “the death of dear kinsmen”, la perdita dei compagni. Mare, quindi, come luogo del sublime, teatro di azioni eroiche e pericolose. Invece, il testo che Pound traduce, la versione “canonica” del *Seafarer* a cui tutti facciamo riferimento, è dal poeta americano considerata solo una reinterpretazione cristiana, una manipolazione che ne fa un lamento sulla transitorietà della vita e la caducità della gloria, per cui l’esilio in mare, è una forma di ascesi volontaria, un pellegrinaggio spirituale verso Dio. Pound, dunque, tenta di ricattare quello che considera lo spirito originario del poemetto, improntando una lettura secolarizzata e, soprattutto, rileggendo *The Seafarer* attraverso la letteratura medievale e Dante. È nel Medioevo che, riprendendo gli esempi latini, la nave torna ad essere prepotentemente metafora dell’attività poetica (“la navicella del mio ingegno” Purg. I, 2) e lo scrittore il marinaio che solca mari sconosciuti.¹⁶

In “Guido Invites You Thus”, Pound, riferendosi ad un sonetto di Dante, scrive:

¹⁴ Anche per Pound “il poeta deve misinterpretare il padre, con quel cruciale atto di mispresa che è la riscrittura del padre”, H. Bloom, *Una mappa della dislessura*, Milano, Spirali, 1988, p. 26.

¹⁵ Il mare nordico è chiaramente un’immagine di solitudine. La middangeard anglosassone è interamente circondata dal mare, isolata e completamente chiusa in sé. Al contrario, il Mediterraneo, per la sua configurazione geografica, è un mare che “penetra” all’interno del continente europeo formando profonde insenature e penisole e trasformando l’elemento separatore in portatore di uniformità e unione. Per Pound il Mediterraneo è infatti metafora della diffusione della cultura: “It is the natural spreading ripple that moves from the civilized Mediterranean centre out through the half-civilized and into the barbarous peoples.” In *Literary Essays*, op. cit. p. 35.

¹⁶ Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [1948]; Idem, *Studi di letteratura europea*, Bologna, Mulino, 1963 [1950]; A. Battistini, “L’Universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro”, in E. Raimondi (ed.), *Letture Classensi*, vol. XV, Ravenna, Longo, 1986.

Mine is the ship and thine the merchandise
All the blind earth knows not th'emprise

un altro chiaro richiamo all'arte poetica.

Certo, filologicamente dissacranti appaiono i tagli, l'indifferenza all'integrità del testo ed anche l'uso di un anacronistico 'burghers' (28, 55) così che il Seafarer appare non solo non-cristiano, ma anche anti-borghese ed il suo originale sentimento d'invidia nei confronti di chi "resta a terra" si muta in disprezzo per i *philistines*, i *landlubbers* dell'anima. La versione di Pound è dunque un richiamo ad una vita dura, eroica e solitaria, una ricerca che, sebbene disperata e in definitiva effimera, "Earthly glory ageth and seareth", è da preferire a "this dead life/On loan and on land", una esistenza confortevole ma vuota trascorsa in una epoca non-eroica, borghese. Pound ci sta dunque parlando di qualcosa che gli stava molto a cuore. Non per nulla Pound considerava *The Seafarer*, *The Exile's Letter* e il *Propertius* sue "major personae" e definiva le traduzioni contenute in *Personae* non altro "but more elaborate masks"¹⁷.

The Seafarer, dunque, è una maschera che, se da una parte è collegata alla sua vita¹⁸, è soprattutto connessa a Pound in quanto poeta moderno. Il mare nordico dalle acque plumbee e gelide, come il sacrificio e il pesante lavoro del marinaio sono, cioè, metafora del duro mestiere di poeta in quanto miglior fabbro. In "Epilogue", una poesia del 1912, Pound si identifica chiaramente con il Seafarer e con i marinai di "Purveyors General":

I bring you my spoils, my nation,
I, who went out in exile,
Am returned to thee with gifts.

I, who have laboured long in the tombs,
And come back therefrom with riches.

Behold my spices and robes, my nation,
My gifts of Tyre.

Inoltre sia il Seafarer che il Wanderer hanno la stessa vitalità robusta di

¹⁷ In "Vorticism", *Fortnightly Review*, sett. 1914, ora in *Gaudier-Brezska a memoir*, New York, A New Directions Book, 1970, p. 85.

¹⁸ Pound stesso è stato un "man faring needy" dalla Pensilvania a Venezia, da Kensington a Rappallo. Attraverso il *Seafarer* Pound riviveva anche le emozioni del suo esilio giovanile.

altri poeti protagonisti di poesie poundiane, da Villon a Bertran de Born, da Pierre Vidal a Arnaut Daniel. Sono tutti degli esiliati, e in particolare il *Seafarer*, nel soffrire l'esilio di un viaggio in mare, è anche spiritualmente imparentato alla figura di Ulisse¹⁹. Pound stabilisce chiaramente un rapporto tra il *Seafarer* e l'eroe omerico quando in "The Constant Preaching to the Mob" parla del *Seafarer* i cui versi "alone in the works of our forbears are fit to compare with Homer"²⁰.

Pound era affascinato da una figura e da un tema che articolava il suo stesso caso, e che troverà espressione in *Mauberley* e nei *Cantos*, opere incentrate sul tema del *quest* di Ulisse. Difatti in *Mauberley*, Pound ci parla nuovamente di viaggio in un mare periglioso. Anche qui la sua voce e la sua figura si confondono con quella di Ulisse. Il poemetto poundiano parla di un impossibile *nostos* e le membra dilaniate della tradizione, i "chopped seas" di "E.P. Ode pour l'election de son sepulchre", rimangono disgiunte, mute e senza connessione: "Ghosts move about me/Patched with histories [...] And I have many fragments, less worth? Less worth?" dirà Pound nei *Three Cantos*. In questo senso *Mauberley* è un *quest* fallito perchè invece di "navigare" Mauberley/Pound sembra fermarsi sull'isola di Circe²¹, o rimanere ammaliato dal canto delle sirene.

He fished by obstinate isles;
Observed the elegance of Circe's hair
Rather than the mottoes on sun-dials.

Sono molte le immagini marine presenti, non solo visive, ma anche uditive. In particolare quella magnifica ossessione che Pound aveva di riuscire a rendere in inglese un noto verso omerico di cui l'affascinava il ritmo e la sottile onomatopea e al quale più volte nella sua carriera si riferì. In una lettera scrive:

Para thina poluphloisboio thalasses: the turn of the wave and the scutter of receiding pebbles. Year's work to get that. Best I have been able to do is cross cut in *Mauberley*, led up to:
... *imaginary*
Audition of the phantasmal sea-surge

¹⁹ Sul tema del viaggio e sulla figura di Ulisse cfr. W.B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, 1954; G. CHIARINI, *Odisseo: il labirinto marino*, Roma, Kepos Ed., 1991; B. Andreae, *L'immagine di Ulisse*, Torino, Einaudi, 1983 [1982]; P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Mulino, 1992; E.J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Mulino, 1992; P. Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, Venezia, Marsilio, 1992.

²⁰ *Poetry*, giugno 1916, ora in *Literary Essays*, op. cit. p. 64.

²¹ Al pari di Proteo, Circe è una figura di metamorfosi. Ma mentre Proteo opera la trasformazione su di sé (la tradizione che si rinnova), Circe agisce sugli altri (la tradizione che paralizza).

which is totally different, and a different movement of the water, and inferior.²²

Anche i *Cantos* si aprono su un'immagine marina e su quella figura che nella cultura occidentale è legata in modo indissolubile al mare: Ulisse. Anche nel Canto I Odisseo e i suoi compagni "Heavy with weeping" compiono un tenebroso viaggio per mare ai limiti estremi della terra che deve essere compiuto per incontrare Tiresia. Pound associa Odisseo, questo "man of ill star" al *Seafarer*, non solo per il ritmo che usa, ma anche per la cupa solitudine che pervade i due componimenti. Al pari del *Seafarer*, che traversa "the salt-wavy tumult" da solo, e "knows gone companions,/Lordly men, are to earth o'ergiven", così Ulisse, per la perdita dei suoi compagni, ritornerà "over dark seas,/Lose of all companions."

La solitudine è il destino di entrambi, ma anche di Pound a cui accadrà di perdere molti compagni di viaggio: "There died a myriad,/ And of the best, among them". E una chiara identificazione Pound la stabilisce quando nei *Pisan Cantos* citerà per esteso il verso 94 di *The Seafarer* "Lordly men, are to earth o'ergiven" riferendosi in questo modo ai suoi perduti amici. Il *Seafarer* e Ulisse non sono, dunque, altro che ritratti di Pound e, più in generale, del poeta moderno. Sin dall'inizio, nei suoi saggi e articoli, Pound paragona il poeta sperimentale ad un Ulisse che si avventura nell'*unknown*, a un *Seafarer* che tenta alchimie linguistiche o inventa nuovi procedimenti. Per questo nei *Pisan Cantos* dirà: "Odysseus the name of my family", accogliendo in tale comunità chi potesse essere considerato inventore o maestro.

Pound, dunque, come un Ulisse scopritore di mondi nuovi, senza tema di naufragare si lancia nella vasta e infinita distesa d'acqua, prende il mare aperto. Per lui il mare è l'arte senza tempo,²³ una dimensione ideale che gli permette di solcare i mari della cultura dalla poesia provenzale a quella italiana medievale, da quella anglosassone a quella cinese. In questa "perenne aspirazione a un territorio più in là"²⁴ in questo desiderio del mare più avanti ("yet longing comes upon him to fare forth on the water"), c'è tutta l'americanità di Pound. Il suo andare per mare è superare il confine, la frontiera, è il suo MAKE IT NEW in cui il passato guida il presente e prefigura il futuro di un Rinascimento Americano.

²² Lettera del 23 maggio 1935 a W.H.D. Rouse in E. Pound, *Selected Letters. 1907-1941*, D.D. Paige (ed.), Londra, Faber and Faber, 1971 [1950], pp. 274-5.

²³ In *Mauberley* ("The Age Demanded") questa connessione tra mare e arte sembra confermata da "artist's surge" che rima con "sea-surge".

²⁴ G. CAMBON, *La lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 246-7.

Nella metafora marina si prefigura tutta la distanza che separa Pound e il Modernismo da Wordsworth e il Romanticismo. Il poeta di Cocker-mouth all'inizio della sua poderosa e affascinante autobiografia in versi *The Prelude*, scrive:

Enough that I am free; for months to come
May dedicate myself to chosen tasks;
May quit the tiresome sea and dwell on shore,
If not a settler on the soil, at least
to drink wild water, and to pluck green herbs,
And gather fruits fresh from their native tree. (The Prelude I, 33-39)

È un'immagine, quella del rifiuto del mare nordico, tempestoso, coperto di ghiacci e di nebbia²⁵, che usa anche Kant nella *Critica della ragion pura*. Anche il filosofo di Königsberg preferisce il terreno solido ai pericoli dei viaggi in mare:

questa terra è un'isola, chiusa dalla stessa natura entro confini immutabili. È la terra della verità (nome allettatore!), circondata da un vasto oceano tempestoso, impero proprio dell'apparenza, dove nebbie grosse e ghiacci, prossimi a liquefarsi, danno ad ogni istante l'illusione di nuove terre, e, incessantemente ingannando con vane speranze il navigatore errabondo in cerca di nuove scoperte, lo traggono in avventure, alle quali egli non sa mai sottrarsi, e delle quali non può mai venire a capo. Ma, prima di affidarci a questo mare [...] sarà utile che prima diamo uno sguardo alla carta della regione, che vogliamo abbandonare, e chiederci anzitutto se non potessimo in ogni caso star contenti a ciò che essa contiene.²⁶

Questo atteggiamento presuppone un atto creativo diametralmente opposto a quello modernista. Il desiderio di terraferma, anche se non il radicamento in un luogo preciso, identifica l'arte con qualcosa di più prontamente accessibile, con il mondo fenomenico, il proprio campo dell'esperienza,

²⁵ Se nell'immaginario collettivo l'acqua è il simbolo della dinamica della vita, in quanto metafora della rinascita e della metamorfosi, il mare in perenne movimento rappresenta la transitorietà, l'incostanza, l'incertezza, l'apparenza, il dubbio. La qualità fluida e proteiforme dell'elemento marino è l'ignoto, l'illusione, il limite, una incombente minaccia di morte. Come scrive J. Michelet, la prima impressione che si ha del mare "c'est la crainte. L'eau, pour tout être terrestre, est l'élément non respirable, l'élément de l'asphyxie. Barrière fatale, éternelle, qui sépare irréremédiablement les deux mondes" (*La Mer*, Parigi, Hachette, 1861, p. 3). Sulla simbologia dell'acqua cfr. G. Bachelard, *L'eau et les Rêves*, Parigi, Corti, 1942.

²⁶ I. KANT, *Critica della ragion pura*, trad. it. G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Bari, Laterza, 1981, p. 243.

“lo spontaneo traboccare di forti emozioni”²⁷. L'isola dai confini precisi e immutabili, è “l'umile terreno dell'esperienza e del senso comune [...] il posto a noi assegnato, dal quale mai ci allontaniamo impunemente e che racchiude anche tutto ciò che può soddisfarci”²⁸. Non è ricerca rischiosa e dolorosa, ma è discernimento tra quanto è disponibile. Al centro di tale atteggiamento c'è l'artista ed il suo sguardo, il poeta e la kantiana “fertile bassura dell'esperienza”²⁹. Wordsworth non è interessato alla scoperta di una *terra incognita*, ma all'esame di quella già nota non completamente conosciuta e che prende significato lungo il suo sguardo, all'interno del suo occhio.

Al centro dell'arte modernista, invece, c'è l'ignoto, il linguaggio e il processo creativo che rischia sempre di naufragare³⁰. È una posizione simile a quella di Hegel per il quale il mare induce alla temerarietà e al superamento dei confini visibili.

Il *mare* costituisce in genere il fondamento di un proprio modo di vivere. L'elemento indeterminato ci dà la rappresentazione dell'illimitato e dell'infinito, e in quanto l'uomo ha il senso di questo infinito, ciò gli dà coraggio a superare quel che è limitato. Il mare è esso stesso sconfinato e non sopporta nessuna pacifica limitazione. [...] La terra, la pianura, fissa l'uomo al terreno; egli è così sottoposto a un'infinita quantità di vincoli. Ma il mare lo spinge oltre questo ambito limitato. Il mare suscita il coraggio; invita l'uomo alla conquista, alla rapina [...] Il mare suscita l'astuzia, poiché l'uomo deve qui lottare con un elemento che sembra sottomettersi pacificamente a tutto, si adatta a tutte le forme ed è però così distruttivo [...] A tale inganno e a tale violenza l'uomo, *aes triplex circa pectus*, contrappone solamente un semplice pezzo di legno, vi sale affidandosi aolo al suo coraggio e alla sua presenza di spirito, e passa così da una base solida a qualcosa di instabile, portando con sé il proprio suolo.³¹

Un'esperienza estrema in cui il poeta si spinge fin oltre i confini della pro-

²⁷ Mi riferisco qui in particolare a Wordsworth che è il poeta romantico che più degli altri rimarrà a terra. È lui il poeta delle cose concrete, del linguaggio comune, della estesa metafora sulla “vita umile e rurale” presente nella prefazione a *Lyrical Ballads*. Coleridge, invece, userà metafore marine e si inoltrerà in mare aperto, come ricerca di una dimensione visionaria oltre il sensibile, e come percorso archetipico di rinascita alla ricerca estrema del senso. Cfr. M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, Londra, O.U.P., 1934.

²⁸ I. KANT, *I sogni di un visionario spiegati con i sogni della metafisica*, trad. it. M. Venturini, Milano, Rizzoli, 1982, p. 159.

²⁹ I. KANT, *Prolegomena ad ogni futura metafisica*, Bari, Laterza 1982, p.373.

³⁰ Sul tema del naufragio cfr.: H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, op. cit.; Idem, *L'ansia si specchia sul fondo*, Bologna, il Mulino, 1989 [1987]; Di Maio, *Naufragi*, Napoli, Guerini, 1992.

³¹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, in P. Rossi (ed.), *Storia universale e geografia in Hegel*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 72-3.

pria soggettività. Per Pound non si tratta certo di intraprendere una ricerca metafisica, cosa che invece Eliot com'è noto effettuerà, ma una esplorazione che più concretamente prevede un viaggio nel mare della cultura, dei poeti e degli artisti passati, seguendo un percorso che non è mai stato effettuato prima, e che comporta la rinuncia alla propria soggettività di artista, quella che Calvino definiva "la perdita dell'io, la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata"³².

L'arte è dunque il risultato supremo, la cosa perfettamente compiuta che richiede sofferenza e uno sforzo straordinario³³, "Great art does not depend upon comfort, it does not depend upon the support of riches"³⁴, e l'artista è l'uomo che

hurling himself at an indomitable chaos, and yanking and hauling as much of it as possible into some sort of order (or beauty), aware of it both as chaos and as potential.³⁵

L'"indomabile caos" di cui parla Pound è chiaramente un'immagine marina e il mare, nella sua qualità proteiforme e metamorfica - Pound parla di caos e potenzialità - è l'arte stessa, è "il mare della poesia, dei poemi già scritti" come li definisce Bloom³⁶, in cui il navigare è un "sailing after knowledge". È quell'arte che Pound, come un moderno Ulisse, stava cercando di ridisegnare, tracciando, sulla superficie non segnata delle acque, dei percorsi nuovi ripercorrendo e rinnovando quelli passati. È un itinerario e un tema di cui Ulisse è il prototipo. È un'arte che è nel tempo e nella storia in quanto dimensioni eterne e circolari, e raffigurata dal mare che circonda la terra così come l'eternità circonda il tempo cronologico, di cui scriverà Eliot in "Dry Salvages":

We cannot think of a time that is oceanless
Or of an ocean not littered with wastage

La circolarità del tempo, una dimensione che risulta essere contemporaneamente distruttiva e feconda, rende anche il viaggio un eterno partire e raggiungere luoghi già noti che conosceremo, però, per la prima volta:

³² I. CALVINO, "Il mare dell'oggettività", *Il Menabò di letteratura*, n. 2, 1960, ora in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 48.

³³ Pound definirà i *Cantos* "the record of a personal struggle", in *Guide to Kulchur*, Londra, Peter Owen, 1966, p. 135.

³⁴ E. POUND, *Literary Essays*, op. cit., p. 221.

³⁵ *Ibidem*, p. 396.

³⁶ H. BLOOM' *op. cit.*, p. 24.

we shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
will be to arrive where we started
And know the place for the first time.

La metafora marina è ora completa. Il mare è l'immagine dell'arte e dell'eterno, quindi di un'arte eterna capace di rigenerarsi, cioè della tradizione. Per Pound, cioè, la letteratura ha le stesse qualità proteiformi dell'acqua, è "una cosa viva, capace di continue trasformazioni e rinascite."³⁷ Il poeta si inoltra e naviga in questo mare secondo un percorso chiaramente labirintico³⁸ in quanto ripercorre e rigenera le rotte dell'arte e del pensiero che si erano perdute, e rivisita i luoghi della tradizione come fosse la prima volta. È un'arte che per la sua progettualità, potenzialità e carica utopica appare subito come un'arte di ricerca, sperimentale, che assume in Pound e nell'arte moderna, sia modernista che d'avanguardia, le forme di un labirinto³⁹ per il suo voler tracciare percorsi impensabili, effimeri, in cui andare avanti vuol dire anche volgersi indietro, un itinerario di faticoso percorrimto e di difficile lettura, complesso, tortuoso, impossibile. Un'arte labirintica, come unione di caos, ordine e potenzialità⁴⁰, in cui l'artista/Ulisse si inoltra nel tentativo di raggiungere "his true Penelope", come Pound dirà in *Mauberley*.

Secondo Rosenstiehl, uno dei più noti labirintologi moderni, il ricorso al labirinto e l'inoltrarsi nel *maze* sono motivati dal fascino tutto intellettuale di un invito a entrare, a iniziare un'esplorazione⁴¹ che subito si nega e che negandosi perpetua il suo fascino. A ciò si oppone l'acume e l'arguzia della

³⁷ E. POUND, "Patria Mia" [1913], in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 1331.

³⁸ Il labirinto è connesso al tempo in quanto esprime la volontà di raffigurare e di abbracciare l'infinito, l'eterno sotto i due aspetti di spirale, come infinito perpetuamente in divenire, e treccia, tempo come eterno ritorno.

³⁹ Nell'antichità il labirinto era connesso al mare, ai marinai e alla navigazione, come dimostrano il ritrovamento di molti labirinti situati in prossimità di coste o di arenili, spesso su isole, i cosiddetti Trojaburg. Sulla simbologia del labirinto: W.H. Matthews, *Mazes and Labyrinths*, Londra, Longmans, Green and Co., 1922; Cagliano de Azevedo, *Saggi sul labirinto*, Milano, 1958; P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, Firenze, Vallecchi, 1967; K. Kerényi, *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri, 1983 [1966]; J.C. Lambert, *Mazes and Labyrinths of the World*, Londra, 1976; G.R. Hocke, *Il mondo come labirinto*, Roma, Theoria, 1989 [1977]; P. Rosenstiehl, voce "Labirinto" dell'*Enciclopedia Einaudi* vol. 8, Torino, Einaudi, 1979; H. Kern, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981.

⁴⁰ Per il rapporto tra ordine e caos cfr. R. Arnheim, *Entropia e arte*, Torino, Einaudi, 1989 [1971]; I. Prigogine e I. Stengers, *La nuova alleanza*, Torino, Einaudi, 1981; AA.VV., *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1985; I. Prigogine, *Le leggi del caos*, Bari, Laterza, 1993.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 8. Come il fascino del temuto viaggio per mare è alimentato dal desiderio di scoperte, così chi penetra nel labirinto, pur temendolo, desidera entrarvi. È un desiderio di conoscenza che nel suo *Seafarer* Pound traduce nei versi "The far folkland flood-beyond" (33-38) che trasforma l'originale lettura allegorica - il riferimento è al Paradiso -, in un desiderio di visitare lidi stranieri.

ragione che tenta di trovare un ordine nella caotica inestricabilità di corridoi ed incroci, anche se inoltrarsi nel labirinto comporta la perdita di una visione globale della realtà. Colui che entra nel labirinto è “ridotto a *esplorare senza mappa e a vista d’occhio*”⁴², è impossibilitato a disegnare la topografia del luogo in quanto il frammento, sempre uguale ma sempre diverso, che si trova a percorrere, non gli permette una visione globale che gli faccia rintracciare ordine nel caos metamorfico in cui si trova. Ma è proprio grazie a questa visione “miope” della rete, come la definisce Rosenstiehl, ovverossia una visione parziale e locale degli incroci, che può avvenire lo “scambio locale dei segnali che sono sufficienti a dare coerenza a un tutto.”⁴³

I *Cantos* saranno proprio un’ esplorazione senza mappa, un viaggio nel mare della tradizione e della storia, un “temerario navigare” nell’ “invisibile labirinto del tempo”⁴⁴ e della memoria. Un epico e metaforico *nostos* che non significa tornare sulle proprie posizioni ma vuol dire trasformare ogni strada conosciuta in un percorso nuovo, ogni luogo familiare in un’avventura: “non sa andare avanti chi non sa guardare all’indietro, verso il passato”⁴⁵, *MAKE IT NEW*.

Nei *Cantos* il mare riappare improvvisamente e ne diviene uno dei motivi dominanti, uno dei simboli unificanti:

i grandi versi dei primi *Cantos* sono invero l’annuncio di questa grande Odissea del poeta nello spazio letterario, di questa suprema esplorazione⁴⁶

È proprio quel mare di cui si è detto: metamorfico e caotico, entità allo stesso tempo distruttiva, feconda e conservatrice.

Come Ulisse, Pound nel Canto I tornava da una guerra, e come il *Seafarer*, il Canto I è una traduzione, la versione poundiana del libro XI dell’Odissea, non dell’originale omerico ma della traduzione di Andreas Divus (1538).

⁴² P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 8. Anche qui la distanza da Kant e dal Romanticismo si evidenzia a livello delle metafore. L’unica navigazione possibile in Kant è quella costiera, con l’esortazione a non oltrepassare il “nihil ulterius alle colonne d’Ercole che la natura stessa ha poste, per far continuare il viaggio della nostra ragione fin dove giungono, procedendo continue, quelle coste dell’esperienza, che noi non possiamo abbandonare senza avventurarci in un oceano senza rive” I. Kant, *Critica della ragion pura*, op.cit. p. 702-703.

⁴³ P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 27. Cfr. anche la voce “Locale/Globale” di J. Petitot nell’*Enciclopedia Einaudi*, vol. 8.

⁴⁴ J.L. BORGES, *Finzioni*, Milano, Mondadori, 1980, p.75. Pound in una lettera del febbraio 1939 a H. Creekmore scrive: “As for the form of the Cantos: All I can say or pray is: wait till it’s there [...] I haven’t an Aquinas-map” in E. Pound, *Selected Letters*, op. cit., p. 323.

⁴⁵ F. RELLA, *Metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 60.

⁴⁶ A. LOMBARDO, “Pound e il sogno dell’artista americano”, in R. Mamoli Zorzi (ed.), *Ezra Pound a Venezia*, Firenze, Olschki, 1985, p. 277.

In modo significativo i *Cantos* iniziano con la *nekuia* - la discesa nell'Ade, il mondo delle ombre e della morte. È l'inizio di un percorso verso il centro, il "locus absconditus", metafora di una esperienza iniziatica⁴⁷, una morte simbolica che preannuncia una rinascita. Dopo la fase di esplorazione e di sperimentazione era necessario confrontarsi con l'esperienza estrema in cui il poeta e la sua poesia devono morire a se stessi per potersi rinnovare. Il Canto I è il luogo, la caverna dove il testo omerico muore a se stesso, tributo necessario per rinascere a nuove forme poetiche, è il mondo sotterraneo che assorbe e divora le forme solo per dotarle di una nuova vita, eternamente feconda.

I ritmi e le sonorità del *Seafarer* ben si adattano al rigore e alla desolazione dell'inferno. La discesa nel mondo dei morti è il tema centrale collegato però alla tradizione metamorfica insita nella successione Omero-Divus-Pound. La traduzione, così come il sacrificio di sangue compiuto da Ulisse che lo metterà in contatto con i morti - cioè con il passato che può ancora parlare - ci immette nel regno senza tempo del mito, in quanto mostra Omero e il *Seafarer* ancora vivi e rinnovati nel presente. Usando la traduzione di una traduzione, "knowledge a shade of a shade" dirà Pound nel Canto 47, il poeta rende contemporanei, con un gioco di specchi arguto e dal sapore barocco, diversi periodi storici e luoghi geografici: la Grecia di Omero, l'Inghilterra anglosassone, l'Italia rinascimentale di Andrea Divus, l'Europa moderna.

La *nekuia* è dunque una chiara metafora del pellegrinaggio poundiano, ed anche moderno, presso le antiche tradizioni letterarie e culturali europee - "I, who have laboured long in the tombs" aveva scritto Pound in "Epilogue". Il "So that:" che conclude il Canto I introduce il resto del poema indicando che gli episodi successivi sono in qualche modo riconducibili al desiderio di Pound/Ulisse di inoltrarsi in quello che è divenuto un *mare tenebrarum*.

Simbolicamente l'Ade è una forma labirintica⁴⁸, un luogo "dove non esce più chi vi è entrato". Ulisse, invece, l'eroe della continuità e della metamorfosi, come lo definisce Elias Canetti, entra nel labirinto⁴⁹ e ne esce per percorrerne un altro, quello che dopo viaggi infiniti, anch'essi apparentemente senza fine, lo condurrà ad Itaca. Ma la discesa nell'Ade è anche

⁴⁷ Sulla simbologia del centro cfr. M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano, Jaka Book, 1980 [1952]; R. Guenon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1975 [1962]. Sul significato del centro nell'arte cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Roma, Borla, 1984 [1948]; R. Arnheim, *Potere del centro*, Torino, Einaudi, 1984.

⁴⁸ Il disegno labirintico ha un significato psicagogico. Raffigura l'immortalità, perché è la rappresentazione archetipica del lungo viaggio delle anime dei morti.

⁴⁹ Sul viaggio di Ulisse come percorso labirintico cfr. G. Chiarini, *op. cit.*

metafora di un processo di iniziazione, un arduo viaggio conoscitivo che simbolicamente prende, nuovamente, le forme di un percorso labirintico.

C'è nel labirinto l'idea del 'viaggio', sotto l'aspetto in cui essa è assimilata alle prove stesse⁵⁰

Se l'immagine del viaggio costituisce una rappresentazione primaria della vita e del suo costante procedere, il labirinto è al contrario un viaggiare impedito, un cammino lungo e pericoloso, provvisto di biforcazioni dove s'impone una scelta, e quindi il rischio di sbagliare, di perdersi, di morire. Solo la strada più lunga e difficile porta alla conoscenza. Ma, nonostante il pericolo, per colui che riesce a guadagnare l'uscita passando per la camera della metamorfosi, quello labirintico è sempre un cammino di vita e di rinascita.

I *Cantos* volevano essere proprio questo: un poema epico che include la storia, un viaggio per mare che segua i meandri del tempo e della tradizione per una nuova interpretazione e conoscenza del moderno. Il principio organizzativo è l'idea di metamorfosi, del ritorno ciclico di ideali, avversati dalla violenza del tempo o dall'iniquità umana, che se abbandonati vengono poi recuperati e modificati in altri luoghi, in altre circostanze. È il riconoscimento di cicli vitali, della distruzione e dalla rinascita di civiltà, il cui simbolo è la resurrezione di mitiche città, Ecbatan, Wagadu, Itaca, simboli dei valori perduti e poi riconquistati.

È una navigazione a vista, un itinerario che non segue l'ordinato schema dantesco dei regni dell'aldilà, "Stage set à la Dante is *not* modern truth"⁵¹, ma è simile al *periplum* omerico, drammaticamente soggetto a digressioni, naufragi e imposizioni del caso che ne rendono difficile il cammino e incerta la meta. È un percorso che può apparire incomprensibile se riferito ad una mappa, ma appare chiaro a chi è abituato a "navigare"

periplum, not as land looks on a map
but as sea board seen by men sailing (Canto 59)

Pound individua le correnti marine, gli umidi percorsi della storia, seguendo i quali è possibile osservare e comprendere la metamorfosi di eventi, credenze, ideologie, in un eterno presente che si muove ciclicamente, come una spirale o un vortice. Le immagini sono gli incroci, i "nodi" di questo

⁵⁰ R. GUENON, *op. cit.*, p. 180-1

⁵¹ Lettera a J. Lackay Brown dell'aprile 1937, in E. Pound, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 293.

labirinto. Sono “a radiant node or cluster [...] a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.”⁵² I versi sono come i muri di un labirinto, che nella definizione che ne dà Kern,

non sono l'elemento essenziale; la loro funzione consiste solo nel delimitare la via, nel fissare in modo per così dire coreografico la figura di movimento, nella quale va visto a rigore l'elemento decisivo, quello che definisce il senso.⁵³

Cioè, come i muri di un labirinto, i versi, legati da un rapporto intuitivo-figurativo piuttosto che discorsivo-verbale⁵⁴, servono solo a delimitare un senso, non sono il senso stesso. Il senso è quel vuoto tra le due pareti, è lo spazio (in)definito dalla contrapposizione di due Canti, di due immagini, di due ideogrammi. È una ricerca disperata e disperante di significato nel caos labirintico

pure Light, we beseech thee
Crystal, we beseech thee
Clarity, we beseech thee
from the labyrinth (Add for Canto 100)

una esplorazione in un mare cosparso di detriti, concrezioni, frammenti che “return ill sorted, pell mell, in confusion.”⁵⁵ Un mare di cui bisogna seguire, proprio come in un labirinto, i “many cunning passages, contrived corridors”, o immaginare i percorsi non presi, le porte non aperte:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden.⁵⁶

I *Cantos* risultano quindi essere un’“opera aperta”, un mare senza limiti

⁵² E. POUND, “Vorticism”, in *Gaudier-Brezska*, op. cit., p. 92. Allen Upward, figura cruciale nella formazione del Pound imagista/vorticista, scriveva nel suo *The New World* (Londra, Fiffeld, 1908, p. 122): “And what else is it but a network - a thousand knots tied up in one knot?”. L'immagine come “nodo”, vortice o ideogramma si collega anche al kenning in quanto incontro/scontro di idee concrete. In “Imagisme in England” (T.P.'s Weekly, 20 febbraio 1915) Pound afferma che l'imagismo esisteva già nel *Seafarer*.

⁵³ H. KERN, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 8

⁵⁵ E. POUND, *Gaudier-Brezska*, op. cit., p. 40.

⁵⁶ T.S. ELIOT, “Burnt Norton”, *Four Quartets*, in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Londra, Faber and Faber, 1969, p. 171.

spazio-temporali e di ispirazione, in cui bisogna individuare i fili tematici che ci possono condurre attraverso il labirinto.

Ma nel Modernismo il labirinto non è solo una immagine evanescente, sinonimo di opera di difficile comprensione e percorrimento⁵⁷, che è disagiata ordinare o semplicemente in cui è arduo vedere un ordine. Nè è solo sinonimo di errore e fallacia in quanto intreccio di vie che a volte conducono a dei vicoli ciechi. Il labirinto è anche una modalità di composizione e di procedimento che, attraverso una sapiente distribuzione di materiali, nasconde la volontà di catturare la totalità attraverso al frammento⁵⁸, di ricomporre il *corpus* smembrato del tempo e della tradizione, per cui il labirinto è l'immagine dell'infinito che il "viaggiatore", pur non possedendone la mappa, esplora interamente percorrendolo, e "lo ricopre dei suoi cammini"⁵⁹.

to dance in a maze,
To live a thousand years in a wink.
York State or Paris -
Nor began nor ends anything. (Canto 114)

Com'è noto Pound intendeva, scrivendo i *Cantos*, includere nella sua opera tutto il sapere umano, fare di essa una sorta di British Library portatile: "The problem was to get a form - something elastic enough to take the necessary material. It had to be a form that wouldn't exclude something merely because it didn't fit."⁶⁰ Il labirinto è una struttura spaziale/temporale capace di armonizzare frammento e unità, metamorfosi e stabilità, caos e

⁵⁷ "Here's a maze trod, indeed,/Through forth-rights and meanders!" diceva Gonzalo in *The Tempest*.

⁵⁸ Sono molte le opere che nel '900 tentano questa impresa. Per esempio: *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert, *Cantos* di Pound, *Ulysses* e *Finnegans Wake* di Joyce, *Pilgrimage* di D. Richardson, *L'uomo senza qualità* di Musil, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di C.E. Gadda, *La vita istruzioni per l'uso* di G. Perec, *Paradiso* di José Lezama Lima, *Gravity Rainbow* di Thomas Pinchon. Sono il "libro assoluto" che H. Blumenberg descrive in *La leggibilità del mondo*, o l'"enciclopedia aperta" di cui scrive I. Calvino nelle sue *Lezioni Americane*. Analizzando il romanzo di Gadda, Calvino ne parla come di una "enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo" in cui è presente il tentativo di rappresentare il mondo "come un garbuglio, o groviglio, o gomito, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento." Anche se "spesso il disegno si perde, i dettagli crescono fino a coprire tutto il quadro." Sul labirinto nell'età moderna cfr. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989; G.R. Hocke, *Il mondo come labirinto*, Roma, Theoria, 1989 [1977]; A. Bonito Oliva, *Luoghi del silenzio imparziale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

⁵⁹ P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ Dall'intervista di D. Hall apparsa in *The Paris Review*, vol. 7, n. 28, Londra, Summer-Fall 1962.

organicità in cui i dettagli hanno una propria autonomia rispetto all'intero, ma che proprio perché inseriti in quell'ordine acquistano, per giustapposizione, un significato "altro". Ma come tutti i grandi "corpus" che intendevano rinchiudere tutto il sapere i *Cantos* non hanno raggiunto il loro scopo:

E ciò perché è assolutamente impossibile includere *tutto* il sapere in un "corpus" dalla forte matrice unitaria, il che implica rimozione, esclusione, rifiuto di tutto quello che non coincide - al millimetro! - con l'ideologia in questione.⁶¹

Il labirinto diviene comunque, la struttura nascosta, il principio organizzativo, la "ragione prasseologica"⁶² sulla quale si fondano i rimandi, gli incroci e i collegamenti interni all'opera, espressione di una cultura barocca che arriva fino ai giorni d'oggi⁶³. "Skip anything you don't understand and go on until you pick it up again" scriverà Pound in una sua lettera.⁶⁴

Con il Modernismo l'opera d'arte, romanzo o poesia che sia, diviene "un'opera di ingegneria dedalica, il modello della follia metodica"⁶⁵ che accomuna molti degli artisti modernisti da J. Joyce a T.S.Eliot⁶⁶, da D. Richardson⁶⁷ a G. Stein⁶⁸. In opere di questo genere i frammenti visibili "in modo miope" e giustapposti paratatticamente con ciò che precede o che segue, danno origine ad un senso di smarrimento, di sequenza caotica tipica di un labirinto.

Ma il labirinto moderno è ormai un corridoio senza fine. Dublino, la città, la vita, il tempo, l'uomo, tutto è labirinto. Ci si perde proprio quando si crede di aver trovato il centro o l'uscita poiché ogni possibile e comunque irreperibile apertura è murata. Nella vastità sterile della moderna terra desolata non si giunge al centro perché l'unità di senso è ormai impossibile, si può solo vagare nella molteplicità dei meandri e dei vicoli ciechi. Il labirinto

⁶¹ R. ROMANO, introduzione a AA.VV., *Il sapere come rete di modelli*, Padova, Panini, 1981, p. 2.

⁶² P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 3.

⁶³ Cfr. O. CALABRESE, *op. cit.*

⁶⁴ Lettera a Sarah Perkins del 15 gennaio 1934 in E. Pound, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 250.

⁶⁵ G.R. HOCKE, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁶ Come non pensare alla cura maniacale, ai riferimenti colti, alle citazioni, ai giochi linguistici arguti e sottili con cui sono costruiti *Ulysses*, *Finnegans Wake* o *The Waste Land*. O anche all'eroe joyciano dal nome fin troppo indicativo: Stephen Dedalus.

⁶⁷ Di *Pilgrimage* S. Siciliani scrive: "Una modalità strutturale possibile è quella di un labirinto unicursale: una sola entrata e unica uscita, una metafora trasparente della vita intesa come viaggio, pellegrinaggio verso un luogo altro da quello di partenza." S.Siciliani, *Documenti per una autobiografia minima*, Bari, Adriatica, 1988, pp. 42-3.

⁶⁸ Anche per G. Stein, i raffinati giochi linguistici e sonori, le concrezioni e le stratificazioni foniche hanno la loro matrice nell'immagine del labirinto.

dei *Cantos*, come quello modernista, non ha più un ‘centro’⁶⁹, non un porto sicuro su di un mare che è divenuto un luogo buio, sconfinatamente periferico, in cui non ci sono punti di vista privilegiati da cui abbracciare con lo sguardo l’universo nella sua totalità per scoprirne i segreti. A più riprese Pound si lamenterà della mancanza di una capitale “culturale” in America e teorizzerà su “the value of centralization, in matters of knowledge and art”⁷⁰.

Nel moderno l’uomo è spinto alla periferia dell’universo, la sua coscienza decentrata non ha punti di riferimento. Può solo tentare di trovare la forma, l’ordine del caos raffigurati proprio dalla spirale e dal labirinto dove ordine e caos si fondono e si generano uno dall’altro. In essa tutto è noto e ignoto allo stesso tempo, si cerca ciò che oscuramente già si conosce, la fine è un inizio e l’ignoto è qualcosa che si è sempre saputo. Ogni elemento nei *Cantos* entra in un sistema aperto, complesso e reticolare, producendo significati plurimi e diramazioni impreviste.⁷¹

ogni minimo oggetto è visto come il centro d’una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s’allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l’intero universo.⁷²

Cantos, allora, come testo labirintico espressione della massima *hybris* modernista, della volontà di superamento dei limiti imposti all’uomo. È il tentativo di conquistare, come gli eroi dei miti greci, gli elementi che sono preclusi all’esperienza umana: il fuoco come Prometeo, l’aria come Dedalo, l’acqua come Ulisse. Eroi che sono tutti impersonificazioni metaforiche dei diversi tentativi dell’artista modernista e d’avanguardia di sperimentare. Anche i *Cantos* sono l’espressione di questo insuperarsi che però termina nel caos, nel perdersi senza raggiungere la cripta, il “locus absconditus” capace di irradiare significato:

I lost my center
fighting the world (App. 117)

⁶⁹ Solo Eliot, com’è noto, troverà il suo “Still centre”.

⁷⁰ In *Literary Essays*, op. cit. p. 220.

⁷¹ I *Cantos*, come altre opere moderniste, sono simili a quanto narra Borges nel suo racconto “Il giardino dei sentieri che si biforcano”: “Pensai a un labirinto di labirinti, a un labirinto sinuoso e crescente che abbracciasse il passato e l’avvenire”, in *Finzioni*, Milano, Mondadori, 1980, p. 73.

⁷² CALVINO, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 117.

Dopo i grandi spazi marini di *The Seafarer*, il percorso dei *Cantos* presenta un labirinto la cui via va restringendosi sempre più fino a farsi sottile come un capello:

to enter the presence at sunrise
up out of hell, from the labyrinth
the path wide as a hair (Canto 93)

Pound vede cioè la sua opera vicina alla morte, al naufragio. Con la fine dei *Rock-Drill Cantos* termina anche il viaggio di Ulisse:

That the wave crashed, whirling the raft, then
Tearing the oar from his hand,
 broke mast and yard-arm
And he was drawn down under wave,
[...] nostou... (Canto 95)

Come in Dante, Ulisse muore in un vortice marino, sommerso da una “dark mass of great water” (Canto 96).

Spesso si parla del fallimento dei *Cantos*⁷³. Il fallimento è nel voler cercare di includere nei *Cantos* tutto il labirinto, nel voler disegnare la mappa di un luogo di per sé incartografabile tentando di ordinarne i frammenti e continuando a credere nell’unità. Ma il fallimento di tale opera è scritta in modo ineluttabile nell’essere un’opera modernista, “an endless poem, - dirà Pound - of no known category [...] all about everything.”⁷⁴

I *Cantos* non possono essere conclusi, perché il *nostos* moderno è condannato a rimanere per sempre incerto, discontinuo, frammentario⁷⁵, ridondante, impuro, un informe ammasso di macerie. L’opera modernista è esposta al viaggio infinito, senza approdo finale, alla circolarità metamorfica in cui inizio e fine non sono più distinguibili. Un labirinto acentrato pieno di continue giravolte, nodi e corridoi, in cui “qualsiasi punto [...] può

⁷³ Calvino afferma che non si può credere di “vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne.” I. Calvino, “La sfida del labirinto”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 116.

⁷⁴ E. POUND, lettera del 17 marzo 1917 a J. Joyce, in Pound/Joyce. *The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, F. Read (ed.), Londra, Faber & Faber, 1967, p. 102.

⁷⁵ La discontinuità e l’incertezza sono scritte anche nel mito originario: “Odisseo non è solo un errante: va ricordato che è anche un sopravvissuto. E quanti di noi reagiscono in quanto sopravvissuti. Andiamo avanti precariamente, mai completamente sicuri di dove ci condurrà la prossima tappa del viaggio e se raggiungeremo o meno la meta.” H. Fisch, *Un futuro ricordato*, Bologna, Mulino, 1988, p. 13.

essere collegato con qualunque altro”.⁷⁶ un sistema reticolare e rizomatico che cresce senza limite e che occupa tutto lo spazio. È quella che Kern definisce una *superficie a meandri* che “si cancella a una visione complessiva della superficie.”⁷⁷ Una pluralità di linee, senza inizio né fine e senza un centro, ovvero sia senza iniziazione, trasformazione o salvazione. Dirà Eliot in *East Cooker*:

And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate

Una dimensione di solitudine, disperata e claustrofobica che possiamo raffigurare come un oceano senza fine o una “terra desolata” che somiglia molto al deserto-labirinto⁷⁸ di cui narra J.L. Borges nel suo “I due re e i due labirinti”. Un labirinto “dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo.” Un deserto d’acqua, un labirinto indistinguibile⁷⁹, un perenne camminare senza mai fermarsi⁸⁰ che trasforma il finito in infinito

dal finito, sebbene conchiuso, si può sempre sperare d’uscire, mentre la vastità infinita è prigioniera, perché senza uscita. Così ogni luogo senza uscita diventa infinito.⁸¹

Labirintica sarà dunque anche la nostra lettura perché siamo noi stessi,

⁷⁶ G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Rizoma*, Parma, Pratiche, 1977 [1976], p. 27.

⁷⁷ H. KERN, *op. cit.*, p. 12. Cfr. anche G. Deleuze e F. Guattari, *Rizoma*, *op. cit.*

⁷⁸ “Dans toutes les anciennes langues, de l’Inde à l’Irlande, le nom de la mer a pour synonyme ou analogue le *désert* et la *nuit*.” J. Michelet, *op. cit.*, p. 3. E anche se il deserto e l’oceano “sono in realtà gli aspetti spaziali di due miti opposti” essi “tendono a diventare riflessioni speculari gli uni degli altri.” H. Fisch, *op. cit.*, p. 180-81.

⁷⁹ “And the quaint mazes in the wanton green/For lack of tread are indistinguishable” dirà Titania in *A Midsummer Night’s Dream*, (II, i, 99-100).

⁸⁰ Una forma di nomadismo interiore che porterà in territori lontani, inospitali o cibernetici come forma di ulteriore avvicinamento a se stessi. È una delle condizioni dell’uomo post-moderno. Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Mille plateaux*, Parigi, Ed. de Minuit, 1980; o anche B. Chatwin, *In Patagonia*, Milano, Adelphi, 1982 [1975]; Hakim Bey, *T.A.Z.*, Milano, Shake, 1994; L. Sepúlveda, *Patagonia Express*, Milano, Feltrinelli, 1995.

⁸¹ M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 101.

inoltrandoci nel reticolo, a creare il labirinto. Come per un lettore di opere ipertestuali o come un *navigatore* di Internet⁸², il labirinto non è un'architettura, ma è "lo spazio che si sviluppa davanti al viaggiatore che procede senza mappa nel reticolo stesso."⁸³ L'esegesi dei *Cantos*, come quella di altre opere moderniste, è infinita⁸⁴, poiché in un luogo di tali dimensioni

non ci si sposta da un punto all'altro; non si parte di qui per andare là; nessun punto di partenza e nessun inizio al cammino. Prima di cominciare, già si ricomincia; non si è ancora finito che già si ripete⁸⁵

È il tentativo (anche di Eliot e Joyce) di scrivere "un volume sferico, finito e senza limiti, che tutti gli uomini scrivono e in cui sono scritti."⁸⁶ È la nuova realtà moderna in cui la conoscenza non è più accumulazione progressiva, ma è sviluppo reticolare, plurimo, modulare, combinatorio:

ove nessuna direzione è privilegiata, nessuna proprietà è fondamentale, e dove le trasformazioni non sono necessariamente cumulative né lineari, ma aperte e indeterminate.⁸⁷

Così la poesia di Pound che era iniziata con l'avventurarsi in mare aperto spinta da curiosità e volontà di rinnovamento alla ricerca delle proprie radici e dell'identità nazionale, termina col perdersi negli stretti meandri della storia umana. Le poche tracce di luce - "acorn of light" - sfuggono al disegno complessivo, al principio ordinatore, all'"asse che non vacilla", e

82 Anche il viaggio nel reticolo/labirinto della "madre di tutte le reti" è un insieme di metafore legate al mare.

⁸³ P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁴ Cfr. P.C. BORI, *L'interpretazione infinita*, Bologna, Mulino, 1987. U. Eco scrive invece dei pericoli di una "semiosi illimitata" in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990. In "Vorticism", un altro "nodo" fondamentale nella poetica poundiana, si legge: "The work of art which is most 'worth while' is the work which would need a hundred works of any other kind of art to explain it." Anche Foucault in *L'archeologia del sapere* (Milano, Rizzoli, 1980 [1969], p. 32.) afferma: "i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente delimitati [...] esso si trova preso in un sistema di rimandi ad altri libri, ad altri testi, ad altre frasi: il nodo di un reticolo." Sul rapporto tra intertestualità e labirinto cfr. F. Gozzi, "La rottura dei codici: il linguaggio protagonista", in G. Cianci (ed.), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991, pp. 291-93.

⁸⁵ M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁷ AA.VV., *La sfida della complessità*, *op. cit.*, p. 334. Queste nuove teorie stanno trovando una loro applicazione nelle ricerche sui frattali, sulle reti neuronali e sui sistemi fuzzy. Cfr.: S. Cammarata, *Reti neuronali*, Milano, Etas Libri, 1990; Idem, *Sistemi Fuzzy*, Milano, Etas Libri, 1994; B. Kosko, *Fuzzy thinking: the new science of fuzzy logic*, Englewood Cliff (N.J.), Prentice Hall, 1993, trad. it. *Il Fuzzy-pensiero*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995; Idem, *Neural networks and fuzzy systems*, Englewood Cliff (N.J.), Prentice Hall, 1992; B. Soucek, *Dynamic, genetic and chaotic programming*, New York, J. Wiley & Sons, 1992.

continuano ad essere discontinue, non riescono a comporre un Paradiso Terrestre:

But the beauty is not the madness
Tho' my errors and wrecks lie about me
And I am not a demigod,
I cannot make it cohere. (Canto 116)

L'opera si conclude nei cuniculi di un labirinto infinito, buio e silenzioso in cui il senso *possibile* si coordina e si concretizza in un palinsesto indipendente da istanze centrali o gerarchizzate:

To make Cosmos -
To achieve the possible -
Muss., wrecked for an error,
But the record
 the palinsest -
a little light
 in great darkness -
cuniculi - (Canto 116)

5.

“THE AFFLATUS OF RUINS”: LA ROMA DI EZRA POUND

Art is a matter of capitals
EZRA POUND

Immagini di città reali o leggendarie, storiche o mitiche sono protagoniste di molta letteratura occidentale. Da sempre la città, intesa come atto di ribellione ed affermazione sulla Natura e sulla volontà divina, rappresenta l'espressione più visibile ed eclatante del volere umano. Le città mitizzate sono state solitamente capitali politiche e culturali, o città dalle caratteristiche strutturali particolari che hanno finito per divenire un archetipo comune a tutta la cultura occidentale. È impossibile pensare alla Bibbia, all'Iliade, alla Eneide, al Gilgamesh senza collegare queste opere ad altrettante città. Allo stesso modo non è difficile riconoscere ancora oggi Babele come metafora di presunzione, Sodoma e Gomorra di perversione e lussuria, Troia e Cartagine di distruzione, Atene di cultura e democrazia, Roma di potere. *Topos* doppio, le immagini di città evocano associazioni vivide, suggestioni, idealizzazioni che finiscono col mescolarsi ad immagini concrete di città conosciute, cosicché una metropoli reale può fornire il materiale per un mito letterario e viceversa. Anche le città ideali e simboliche di E.A. Poe, W.B. Yeats, James Joyce e T.S. Eliot si fondono spesso con città reali.

In questo contesto Roma occupa una posizione particolare perché il carattere altamente evocativo delle sue strade e delle sue rovine nelle varie epoche storiche è stato spesso fonte di molta poesia, buona e meno buona. Simbolo dell'efferatezza e della caducità del potere durante il Rinascimento, Roma è passata poi a rappresentare, con il Romanticismo, la fragilità della cultura. In questo senso l'immagine di Roma dominata da monumenti in rovina, coperti di cespugli ed erbacce, ma deserta, è tipicamente romantica. Con la fine dell'Ottocento e con lo sviluppo delle grandi metropoli, questa concezione di Roma decade. L'idea stessa di città capace di generare archetipi universali, aggreganti, muta radicalmente per trasformarsi nel suo opposto: simbolo di isolamento e alienazione dell'individuo dalla comunità.¹

¹ Basti pensare alla reazione di Joyce durante il suo soggiorno romano tra il luglio 1906 e il marzo 1907, che vede Roma come malattia e noia. Per lui i monumenti non sono altro che ossa scheletriche.

In particolare, tutta la letteratura anglo-americana, da Spenser a Wallace Stevens, da Shakespeare ad Auden, è attraversata da un particolare interesse per Roma. Con Ezra Pound, essendo questo il caso che ci interessa, la questione si presenta complessa ed articolata.

Com'è noto Pound elesse l'Italia quale sua patria di adozione perché rappresentava ai suoi occhi la mitica *homeland* di cui Roma era la capitale. *Urbs* per eccellenza e sacro *reservoir* di cultura, immagini di Roma sono rintracciabili in molte meditazioni sulla città che Pound ha disseminato nelle sue opere, da *Rispostes* (1912), a *Maubeley* (1921), ai *Cantos*, ai suoi saggi critici.

Egli certo ereditava molta tradizione a lui più o meno vicina. Oltre a conoscere le riflessioni sulla città di Baudelaire, di Laforgue e di Whitman, conosceva certo la Roma di Browning e quella che Henry James tratteggiò in *Italian Hours* (1909). La Roma di James, in particolare, oltre ad essere la 'città eterna', costituiva quasi un monumento alla immaginazione storica, per la sua capacità di sopravvivere comunque, nonostante i grandi cambiamenti attraverso i quali era passata. Roma rappresentava un'atmosfera in cui l'esperienza individuale acquistava un respiro di universalità.

This unbroken continuity of the impressions I have tried to indicate is an excellent example of the intellectual background of all enjoyment in Rome. It effectually prevents pleasure from becoming vulgar, for your sensation rarely begins and ends with itself; it reverberates – it recalls, commemorates, resuscitates something else. At least half the merit of everything you enjoy must be that it suits you absolutely; but the larger half here is generally that it has suited some one else and that you can never flatter yourself you have discovered it. It has been addressed to some use a million miles out of your range, and has had great adventures before ever condescending to please you.²

Questa visione transtorica di una Roma affascinante ma pericolosa, eterna ma morente, illuminata ma corrotta fu percepita dallo stesso Pound che amava, non tanto la Roma a lui contemporanea, quanto quella di Catullo, di Propertio e di altri poeti della Roma Augustea.

La Roma antica era per Pound prima di tutto “la capitale”, una città che ha valore in quanto centro culturale, “vortice” che trae forza dalla sua periferia:

Joyce rappresenta bene l'uomo moderno, sradicato, senza passato che si trova a vagare in una città che non solo vive come di vita propria, ma si trasforma anche in nemica.

² H. JAMES, *Collected Travel Writings: the Continent*, The Library of America, New York, 1993, pp. 444-45.

the great Roman vortex, an understanding of, and an awakening to, the value of a capital, the value of centralization, in matters of knowledge and art, and of the interaction and stimulus of genius foregathered. *Ubicumque Romana lingua dominatur!*³

Una città che, come poche altre, incarna questo duplice mito di città intesa come antico e leggendario modello di efficienza ed anche come fonte di ispirazione per la realizzazione di una ideale civiltà moderna.

Ultimately, all these things proceed from a metropolis. Peace, our ideas of justice, of liberty, of as much of these as are feasible, the immaterial, as well the material things, proceed from a metropolis. Athens, Rome, the Cities of the Italian Renaissance, London, Paris, make and have made us our lives.⁴

Per Pound, esponente tra i massimi del Modernismo inglese, la *civitas terrena* non si tramuta, dunque, in *civitas inferi*. A differenza di quanto spesso accadrà nella letteratura del Novecento, per l'autore dei *Cantos* la città non è un inferno spirituale, fisico e morale, ma è bensì – sulle orme dell'amato Whitman – il luogo che ancora costituisce simbolicamente il centro dell'universo: il “vortex” di energia, il punto d'incontro tra cielo, terra ed inferno, ciò che si oppone alla Provincia, barbara ed invidiosa, desiderosa solo di conformismo e consuetudine.

There are (axiom I) two great pulls against civilisation (i.e., any great coherence or concentration), namely, the jealousy of the poor and the jealousy of the province. For *poor* and *province* read slave and barbarian [...] The capital, the vortex, is that which draws intelligence into it, not that which builds up walls for its own protection – i.e., isolation or 'advantage'.⁵

Roma, come altre grandi capitali, sembra possedere la stessa energia centripeta di un vortice, anzi essa è l'incarnazione stessa del “vortex”, così come Pound l'aveva definito nel 1914, quando, abbandonato lo statico e prezioso lirismo imagista, si era indirizzato verso forme d'arte d'avanguardia, fondando, assieme a Wyndham Lewis, il Vorticismo. Difatti, il vortice è

a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a

³ E. POUND, “The Renaissance” [1914], in *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an Introduction by T.S. Eliot, Londra, Faber, 1985 [1954], p. 220.

⁴ E. POUND, “Provincialism the Enemy” [1917], in Ezra Pound, *Selected Prose. 1909-1965*, edited with an Introduction by William Cookson, Londra, Faber and Faber, 1973, p. 170.

⁵ E. POUND, “Pastiche. The Regional. II”, *New Age*, XXV, 9, 26 giugno 1919, p. 156.

VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.⁶

Vortice, dunque, come immagine di una città quanto mai utopica ed astratta, di cui Roma, la Roma Augustea, è uno dei modelli che il moderno può tentare di ricreare.

Roma, la città, diviene dunque un *topos* retorico per individuare la relazione che lega l'uomo alle sue capacità creative. Mondo nel senso latino di *mundus*, cioè 'solco', 'traccia', quel solco e quella traccia che veniva segnata attorno al luogo su cui doveva essere fondata una città.⁷ Un segno e una traccia come atto creativo e 'scrittura'.

Se, quindi, la città è in quanto tale legata alla scrittura, il 'tradurre' e l'imitare sono legati, per Pound, all'idea stessa di capitale in quanto essa è il luogo del confronto e dell'attraversamento, è il luogo "through which, and into which, ideas are constantly rushing".

Nel suo articolo "The Renaissance" Pound stabilisce un chiaro rapporto tra le due idee:

The value of a capital or metropolis is that a man in a capital cribbs, quotes or imitates, someone else immediately lets the cat out of the bag and says what he is cribbing, quoting or imitating.⁸

'Tradurre' implica *cribbing* e *imitating*, tutti valori che Pound considera positivi perché per lui "tracciare" è prima di tutto "ri-tracciare", "ri-scrivere":

The first step of a renaissance, or awakening, is the importation of models for painting, sculpture or writing.⁹

Imitazione e originalità sono operazioni collegate in quanto l'originalità è condizionata da preesistenti forme di discorso. Lo scrittore è sempre un *rewriter*, e il problema risiede solo nel differenziare e nell'autenticare tale riscrittura. Ciò si realizza non con l'aggiunta di qualcosa di completamente nuovo, ma attraverso uno smembramento e una rielaborazione di ciò che è stato già scritto: MAKE IT NEW.

⁶ E. POUND, "Vorticism" [1914], in E. Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York, A New Directions Book, 1970, p. 92.

⁷ Cfr. MIRCEA ELIADE, "Il simbolismo del "centro"", in *Il mito dell'eterno ritorno* [1949], Roma, Borla, 1949, p. 31. Sulla simbologia del centro cfr. M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano, Jaka Book, 1980 [1952]; R. Guenon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1975 [1962]. Sul significato del centro nell'arte cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Roma, Borla, 1984 [1948]; R. Arnheim, *Potere del centro*, Torino, Einaudi, 1984.

⁸ E. POUND, "The Renaissance", *op. cit.*, p. 214.

⁹ E. POUND, "The Renaissance", *op. cit.*, p. 214.

Difatti, l'arte non si sviluppa in base a processi *rivoluzionari* perché “a period of revolution is not favourable to art, since it puts pressure upon the poet, both direct and indirect.”¹⁰ L'arte è *evoluzione*, in quanto articola paradigmi appartenenti alla tradizione. Come dirà Eliot, “True originality is merely development”,¹¹ a cui Pound aggiungerà “Originality [...] is often sheer lineage, is often a closeness of grain”.¹² Ma a differenza di quanto Eliot afferma in “Tradition and The Individual Talent” riguardo al lavoro del poeta, al suo “continual surrender of himself” in quanto “the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality,”¹³ la riscrittura in Pound tradisce la sua ansia, identificandosi nel prodotto di un autore che imprime sul suo materiale la sua identità:

despite any proclamation about artistic detachment or any theories of writing, [...] It is a struggle against provincialism, a struggle for the rights of personality.¹⁴

La mancanza di un radicale e nuovo *discourse* è compensata dalla grammatica, dell'identità personale che filtra, comunque, in una traduzione, così come in un componimento originale: “A great age of literature is perhaps always a great age of translations.”¹⁵

La scrittura, come le capitali moderne o le città mitiche e leggendarie, è costruita secondo un modello archetipico, il simbolismo del ‘centro’. È legata, cioè, al credo che la creazione archetipica sia investita del prestigio del “centro.” La città e la scrittura sono ‘luoghi’ dove è possibile rinascere rinnovandosi, e sono, a loro volta, fonte di ispirazione e conoscenza.

In questo senso si comprende come Pound, impegnato nella costruzione di una tradizione americana e moderna, vedesse l'antica Roma come un modello per una nuova e vitale civiltà: “Latin is really “modern.” We are just getting back to a Roman state of civilization, or in reach of it.”¹⁶

Sfogliando le raccolte di Pound, la città eterna appare subito in *Canzoni*

¹⁰ T.S.ELIOT, “The Modern Mind”, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londra, Faber and Faber, 1980 [1933], p.136.

¹¹ T.S.ELIOT, “Introduzione” a E. Pound, *Selected Poems*, Londra, Faber and Faber, 1928, p. x.

¹² E. POUND, “Irony, Laforgue, and Some Satire”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 280.

¹³ T.S. ELIOT, “Tradition and The Individual Talent” [1919], in *The Sacred Wood*, Londra, Faber and Faber, 1983 [1920], pp. 52-3.

¹⁴ E. POUND, “Provincialism the Enemy” [1917], in Ezra Pound, *Selected Prose. 1909-1965*, edited with an Introduction by William Cookson, Londra, Faber and Faber, 1973, p. 165.

¹⁵ Ezra POUND, “Notes on Elizabethan Classicists”, *Literary Essays by Ezra Pound*, p. 232.

¹⁶ Lettera di Pound a Felix E. Schelling del 9 luglio 1922, in E. Pound, *Selected Letters 1907-1941*, edited by D.D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1982, p. 179.

(1911). I versi, in realtà, sono una traduzione dal francese di un ben noto sonetto di Joachim Du Bellay (1522-1560) tratto dalle *Antiquités de Rome* (1558). La scelta, come sempre in Pound, è meno innocente di quanto possa sembrare ad un primo esame. È un approccio a Roma mediato da un'altra cultura. È mediato, come lo sarà anche il rapporto con l'*Odissea* nel Canto 1, in cui Pound non utilizzerà l'originale omerico, ma la traduzione di Andrea Divus Justinopolitanus del 1538. Difatti, Pound apprezzava le traduzioni medievali e rinascimentali dei Classici, perché molti di quei traduttori, grazie alla loro abilità, erano riusciti a compensare "any loss in transition; a new beauty has in each case been created."¹⁷

Per Du Bellay, e per tutto il Rinascimento, l'idea di Roma era legata alla vecchia concezione del *translatio imperii*, ovvero il trasferimento, la 'traduzione' dell'impero, a cui era collegato anche il concetto di *translatio studii* come trasferimento/traduzione del sapere. In base a questa teoria, Roma era l'erede della ricchezza culturale sia di Troia, sia dell'antica Grecia.

Sia come teoria della storia, sia come strumento ermeneutico, e sia, infine, come pratica linguistica, la traduzione, in quanto *translatio*, è al centro della meditazione su Roma sia di Du Bellay sia di Pound. Entrambi non sono interessati al *translatio imperii*, ma al *translatio studii* come primo passo di un Rinascimento della cultura. Entrambi i poeti sono interessati a rendere la tradizione accessibile al lettore onde evitare l'erosione del tempo implicito nell'apprendimento di lingue diverse o nella ricerca di testi fondamentali.¹⁸

To tranquillize the low-brow reader, let me say at once that I do not wish to muddle him by making him read more books, but to allow him to read fewer with greater result.¹⁹

a crib [...] may make just the difference of permitting a man to read fast enough to get the swing and mood of the subject, instead of losing both in a dictionary.²⁰

Pound considerava Du Bellay una figura centrale nel trasferimento della poesia lirica dall'Italia all'Inghilterra:

The Italians [...] had renewed the art [of lyric poetry], they had written in Latin, and some little even in Greek, and had used the Hellenic meters.

¹⁷ E. POUND, "Translators of Greek: Early Translators of Homer", in *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit. p. 249.

¹⁸ Cfr. POUND, *Literary Essays*, op. cit., p. 34.

¹⁹ Ezra POUND, "How to Read" [1928], *Literary Essays by Ezra Pound*, p. 16.

²⁰ Ezra POUND, "Translators of Greek" [1918], *Literary Essays by Ezra Pound*, p. 264.

DuBella translated Navgherius into French, and Spenser translated DuBella's adaptations into English., and then as in Chaucer's time and times since then, *the English cribbed their technique from over the channel.*²¹

Leggere, scrivere, tradurre, imitare sono visti come processi di incorporazione e assimilazione, quasi una consustanziazione. Il poeta è trasformato in ciò che legge, ma, allo stesso tempo, trasforma ciò che legge nella sua sostanza, nel suo testo. Uno scambio corporeo che implica distruzione e smembramento, ma anche ri-creazione e ricostruzione. I morti devono essere divorati e digeriti per far generare nuova vita: la cultura è una forma di cannibalismo.

par quels moyens donc ont-ils [les Romains] pu ainsi enrichir leur langue, voire jusques à l'égaliser quasi à la grecque? Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés les convertissant en sang et nourriture. (I.vii)²²

Nella serie di articoli "I Gather the Limbs of Osiris,"²³ Pound, al pari di Iside che raccoglie e ridona vita alle sparse membra dilaniate di Osiride – contemporaneamente dio dei morti e dio della fertilità,²⁴ – raccoglie e traduce opere di autori poco noti, dimenticati o appartenenti ad altre culture, intendendo così far rinascere la poesia inglese ed americana, reimmettendo nella 'tradizione' moderna quei componimenti-reliquia, da *The Seafarer* alla poesia provenzale di Arnaut Daniel, che lui riteneva necessari per generare il "nuovo" servendosene "come di rottami di grandi naufragi."²⁵ Per Pound l'esercizio della traduzione è sia apprendistato, sia raccolta di testi, "membra da far risorgere in un nuovo corpo linguistico."²⁶

La traduzione, così come il sacrificio di sangue compiuto da Ulisse che lo metterà in contatto con i morti – cioè con il passato che può ancora parlare – ci immette nel regno senza tempo della tradizione, in quanto mostra quei testi ancora vivi e rinnovati nel presente. Con la traduzione, "knowledge a

²¹ E. POUND, "The Tradition" [1913], *Literary Essays*, p. 92.

²² DU BELLAY: *Défense et illustration de la langue française* (1549), Parigi, Larousse, 1985, p. 60.

²³ Ora in E. POUND, *Selected Prose. 1909-1965*, W. Cookson (ed.), Londra, Faber and Faber, 1973. Sono complessivamente dodici articoli pubblicati tra novembre 1911 e febbraio 1912. Si tratta di una discussione metacritica sulla relazione tra poesia e traduzione, tra autore "sintomatico", cioè "a reflection of tendencies and modes of a time", e "donativo", ovvero un autore che introduce nell'arte "something which was not in the art of his predecessors." È il primo tentativo di condensare una guida alla cultura che poi si concretizzerà in *ABC of Reading* (1934) e *Guide to Kulchur* (1938).

²⁴ Cfr. JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Boringhieri, 1987 [1922], pp.569-607.

²⁵ R. BODEI, Introduzione a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Bologna, Mulino, 1985, p. 7.

²⁶ C. RICCIARDI, *EIKONES*, Napoli, Liguori, 1991, p. 20.

shade of a shade” dirà Pound in *Cantos* 47, il poeta rende contemporanei diversi periodi storici e luoghi geografici, attraverso un gioco di specchi arguto dal sapore barocco che include identità e differenza: Roma antica, la Francia rinascimentale della *Pleiade*, l’Europa moderna.

Curiosamente anche Sigmund Freud in *Il disagio della civiltà* (1929) compara Roma e le sue stratificazioni di rovine a “un’entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un’entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti.”²⁷ Trasponendo questa immagine in termini poundiani: la traduzione è una stratificazione di tradizioni, di culture e di altre traduzioni in cui nulla scompare, in cui tutto coesiste e contribuisce all’arricchimento semantico e letterario di una civiltà.

“Roma” rappresenta bene questo caso dato che la poesia di Du Bellay è una traduzione di una poesia latina rinascimentale di Giovanni Vitali, e la poesia di Du Bellay fu a sua volta tradotta da Edmund Spenser in *The Ruin of Rome* (1591).

Per Du Bellay, come per Pound, era però necessario scegliere e selezionare i modelli in modo corretto e il criterio era quello della convergenza tra la situazione particolare dell’autore e quella del suo modello: la vera imitazione prefigura una concordanza di identità alla base dei due discorsi, parallela ma necessariamente e autenticamente differente.

entende celui qui voudra imiter que ce n’est chose facile de bien suivre les vertus d’un bon auteur, et quasi comme se transformer en lui, vu que la nature, même aux choses qui paissent très semblables, n’a su tant faire que, par quelque note et différence, elles ne puissent être discernées. Je dis ceci pour ce qu’il y en a beaucoup en toutes langues qui, sans pénétrer aux plus cachées et intérieures parties de l’auteur qu’ils se sont proposé, s’adaptent seulement au premier regard et s’amusant à la beauté des mots perdent la force des choses. (I, VIII)²⁸

La traduzione diviene, dunque per Pound, una composizione originale, quella che il poeta definisce una *interpretative translation*, cioè una traduzione critica di un testo antico, del quale tentare un’interpretazione originale e un’attualizzazione attraverso una “riscrittura” in cui “the ‘translator’ is definitely making a new poem”.²⁹

²⁷ S. FREUD, “Il disagio della civiltà”, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1976, p. 563.

²⁸ DU BELLAY: *Défense et illustration de la langue française* (1549), Parigi, Larousse, 1985, pp. 61-2.

²⁹ E. POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 200.

Sebbene la tradizione e il passato siano presenti in Pound a frammenti, poiché “We do NOT know the past in chronological sequence”³⁰ ed il tempo e le sue concrezioni “return ill sorted, pell mell, in confusion”³¹, tuttavia sono frammenti di materiale ancora vivo che, come i resti architettonici dell’antica Roma, prendono nuova vita dal contatto con un’arte moderna e vitale. E in questa ricomposizione il Modernismo mostra la sua volontà di catturare la totalità attraverso il frammento,³² il desiderio di ricomporre il *corpus* smembrato del tempo e della tradizione.

Anche la difesa della cultura nazionale e del *sermo patris*, è portato avanti in modo analogo da Pound e da Du Bellay. I loro saggi sono pieni di appassionate discussioni contro le troppo piatte traduzioni dei testi classici, ma anche di auspici e di incoraggiamenti per il futuro, per una produzione più tipicamente ‘nazionale’. Entrambi vedono la propria nazione come una madre, “mère des arts, des armes et des lois,”³³ ma una madre inadeguata, quasi una matrigna

Si tu m’as pour enfant avoué quelquefois,
Que ne me réponds-tu maintenant, ô cruelle?³⁴

che in Pound diverrà un’amante, “a maid with no breasts,”³⁵ e sia la Francia che l’America sono spesso associate ad immagini di sterilità e malattia.

Ma ancora più significativo è che entrambi i poeti si pongono nei confronti della propria nazione come “infanti”, nel senso etimologico di *infantis*, incapaci di parlare, *voiceless*. È per questa paura del silenzio, nel poeta e nella cultura, che entrambi rivolgono la loro attenzione a Roma, così che spesso visioni reali o immaginarie della città eterna hanno anche a che fare con la natura e la persistenza dell’afflato poetico. Difatti se le rovine hanno ispirato timori di caducità e di fuggevolezza, per i poeti esse hanno anche parlato di una morte metaforica, quella del silenzio. L’afflato delle rovine, si potrebbe dire, si è anche tramutato in rovina dell’afflato.

³⁰ E. POUND, *Guide to Kulchur*, Londra, Petr Owen, 1978, p. 60.

³¹ E. POUND, *Gaudier-Brezska*, op. cit., p. 40.

³² Sono molte le opere che nel ‘900 tentano questa impresa. Per esempio: *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert, *Cantos* di Pound, *Ulysses e Finnegans Wake* di Joyce, *Pilgrimage* di D. Richardson, *L’uomo senza qualità* di Musil, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di C.E.Gadda, *La vita istruzioni per l’uso* di G. Perec, *Paradiso* di José Lezama Lima, *Gravity Rainbow* di Thomas Pinchon. Sono il “libro assoluto” che H. Blumenberg descrive in *La leggibilità del mondo*, o l’“enciclopedia aperta” di cui scrive I. Calvino nelle sue *Lezioni Americane*.

³³ J. DU BELLAY, *Les regrets* [1558], Parigi, Larousse, 1988, p. 57.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ E. POUND, “N.Y.”, in *Collected Early Poems of Ezra Pound*, New York, A New Directions Book, 1982, p. 185.

La fine dell'ispirazione è un tema centrale nei sonetti Du Bellay e in *La Défense et illustration de la langue française*, così come in alcuni componimenti di Pound³⁶. Componenti che danno voce ai timori e i tormenti del poeta di essere destinato ineluttabilmente a scrivere una poesia meno ricca di quella degli antichi, a non essere letto e relegato inevitabilmente nell'oblio. Il silenzio della pagina bianca che sempre incombe sul poeta può essere rotto non tanto con un atto creativo *tout court*, quanto da un processo di ricerca e di scoperta. Inventare vuol dire trovare e selezionare il materiale appropriato, sia i concetti da comunicare, sia i metodi con cui comunicarli. Anche in questo senso i poeti latini erano i maestri dell'arte dell'imitazione. Seguendo il loro esempio, la cultura e la lingua divengono strumenti d'ermeneutica, e gli scrittori dei *craftsmen* capaci di usare materiali e metodi appropriati ai loro scopi con coerenza, integrità e a volte con ispirazione. Dunque anche in questo, Roma, la *promised land*,³⁷ l'antica madre sapiente, erede del tesoro culturale della Grecia, che aveva spostato l'asse culturale verso occidente lungo il corso del sole, poteva essere fonte di ispirazione e di un rinnovato approccio alla tradizione.

Si comprende, quindi, come per Du Bellay, la grandezza di un popolo si identificasse con la sua lingua. La grandezza di Roma non si fondava sui monumenti e sulle sue rovine, che anzi suggerivano transitorietà e decadimento in quanto simbolo di un mondo e di un'esistenza caduca, ma sulla lingua:

La gloire du peuple romain n'est moindre, comme a dit quelqu'un, en l'amplification de son langage que de ses limites. Car la plus haute excellence de leur république, voire du temps d'Auguste, n'était assez forte pour se défendre contre l'injure du temps par le moyen de son Capitole, de ses thermes et magnifiques palais, sans le bénéfice de leur langue pour laquelle seulement nous les louons, nous les admirons, nous les adorons. (II, XII)³⁸

Pound, a sua volta, in "*Ubi cumque lingua romana ibi Roma*" identificherà in maniera netta la nascita e il declino di una civiltà con la nascita e il declino della sua lingua:

Rome rose with the idiom of Caesar, Ovid, and Tacitus, she declined

³⁶ Si veda, ad esempio: "Mask", "Scriptor Ignotus", "Famam librosque Cano" e *Hugh Selwyn Mauberley*.

³⁷ È noto che Du Bellay dopo un soggiorno a Roma (1553-57) che ridimensionò le sue aspettative politiche cantò Roma con ben altri colori, ma su questo aspetto più personale non mi soffermo.

³⁸ DU BELLAY: *Défense et illustration de la langue française* (1549), Parigi, Larousse, 1985, pp. 113-14.

in a welter of rhetoric, the diplomat's 'language to conceal thought', and so forth. [...] If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays.³⁹

Per il poeta americano, Roma – *Corpore Laniato*⁴⁰ – è la città che sebbene conquistata, saccheggiata e distrutta, come altre città mitiche, ha saputo ri-costruirsi, ri-fondarsi, ri-scrivere. D'altronde, la grandezza di Roma, come città, nasce con la ri-scrittura della cultura greca. Non a caso Pound anteporrà ai versi tradotti da Du Bellay l'esergo "Troica Roma resurges," una citazione da Propertio (*Elegie*, IV, i, 87) che sottolinea le capacità rigenerative e metamorfiche della città eterna.

Anche l'interesse per Propertio, di cui Pound ammira in particolare la 'cadenza',⁴¹ era legato al fatto che l'opera del poeta latino presenta quelle che Pound definisce "certain emotions as vital to me in 1917, faced with the infinite and ineffable imbecility of the British Empire, as they were to Propertius some centuries earlier, when faced with the infinite and ineffable imbecility of the Roman Empire."⁴² Dunque ancora una volta il vigore e l'universalità della cultura romana erano capaci di fornire esempio e possibili risposte ai problemi del mondo moderno:

the Roman poets are the only ones we know of who had approximately the same problems as we have. The metropolis, the imperial posts to all corners of the known world.⁴³

La poesia di Propertio a distanza di secoli diviene lo strumento per denunciare le nequizie dell'imperialismo inglese, gli orrori della guerra mondiale, il servilismo di poeti strumenti nelle mani dei potenti, la fragilità di un certo tipo di cultura che si asservisce all'autorità. Si trasforma in una voce che risuona di un'eco potente per rivendicare l'autonomia dell'artista da ogni costrizione morale e politica. Propertio diviene dunque una maschera adatta alla condizione moderna, in cui si mescolano vita pubblica e vita privata, poesia e politica, amore e potere e *Homage to Sextus Propertius* è una trasposizione mitica ed archetipica di eventi che Pound avverte come pressanti e attuali, anche se trasferiti su un diverso piano temporale.

³⁹ E. POUND, *ABC of Reading*, Londra, Faber and Faber, 1979 [1951], pp. 32-33.

⁴⁰ Così Roma viene definita da Pound in *Three Cantos, Poetry*, X, 5, Agosto 1917, p. 250.

⁴¹ Lettere ad Harriet Shaw Weaver del 19 luglio 1916, p. 87

⁴² Lettera all'editore dell'*English Journal* del 24 gennaio 1931 in E. Pound, *Selected Letters 1907-1941*, edited by D.D. Paige, Londra, Faber and Faber, 1982, p. 231.

⁴³ Lettera a Iris Barry del 27 luglio 1916, *Letters*, p. 90.

Anche per questa ‘troiana’ capacità di rinnovamento di una cultura in grado ancora di ‘parlare’ anche dal buio dei tempi, Roma, in Pound, è avvolta in una luce mitica e si confonde con altre città mitiche poundiane, avendone le stesse caratteristiche e qualità. Se Troia è la città che rimane “but a heap of smouldering boundary stones” (*Cantos*, 4), Roma, Ecbatana, Wagadu sono molto più di una città, sono un’idea. I loro spessi muraglioni si smaterializzano, i loro monumenti e la loro cultura assurgono a simbolo stesso della forza della cultura che riappare e rifiorisce ovunque.

Questa immagine utopica della città come centro di cultura, di cui Roma è uno dei prototipi, ritorna con particolare vigore e ricca di risonanze, nelle città magiche e simboliche presenti nei *Pisan Cantos*, metafore di un mondo, quello uscito dalla Seconda Guerra Mondiale, ormai giunto alla sua conclusione e che necessita di una rifondazione. Durante il periodo fascista, questo amore per Roma, aveva seguito la sorte della Roma mussoliniana. Roma era divenuta più concretamente un mito geopolitico attraverso il quale Pound critica le incapacità dell’Europa moderna di indicare forme più vitali e generose di civiltà. Come per Stendhal, l’Italia e Roma erano divenute “a hope for the future,” soprattutto in senso sociale e politico.

Oggi l’Europa ha bisogno di una metropoli; il pensiero umano ha bisogno d’un foro centrale. Parigi ha servito, Londra ha servito, Berlino e Roma serviranno. L’Italia Medioevale servì; l’Italia del Rinascimento fu scuola dell’Europa intiera.⁴⁴

Dopo la guerra, il poeta, sopravvissuto al naufragio, deve poter ricostruire una ‘città’, tutto un ‘mondo’ capace di superare la distruzione e che si identifica in città mitiche e indistruttibili:

yet say this to the Possum: a bang, not a whimper,
with a bang not with a whimper
To build the city of Dioce whose terraces are the colour of stars. (*Cantos*, 74)

La prima di queste città è Ecbatana, capitale della Media e fondata da Dioce, conquistata e distrutta nel 550 a.C. da Ciro che pose fine al suo leggendario splendore: i suoi merli d’oro che proteggevano il palazzo del re, le sette file di mura degradanti a terrazza sulla collina che avevano, come scrive Erodoto, i colori delle stelle. Ectabana è il luogo della mente in cui, dopo la fine del Fascismo, il progetto poetico può rinascere e attuarsi.

⁴⁴ E. POUND, “Jus Italicum”, *Meridiano di Roma*, VI, 34, 24 agosto 1941, p. 1.

A Ecbatana si aggiunge la mitica città africana di Wagadu la cui leggenda fu inclusa da Leo Frobenius nel suo *African Genesis*. Da lui Pound apprese che “Four times Wagadu stood there in all her splendour, four times Wagadu disappeared and was lost to human sight.” Quattro volte distrutta, ma ogni volta “she won a new beauty which made the splendour of her next appearance still more glorious.”⁴⁵ Una città dotata di una forza generativa immensa, una città ideale, immateriale, luogo della coscienza e della conoscenza:

Wagadu is not of stone, not of wood, not of earth. Wagadu is the strength which lives in the hearts of men and is sometimes visible because eyes see and ears hear the clash of swords and ring of shields, and is sometimes invisible because the indomitability of men has overtired her, so that she sleeps [...] Should Wagadu ever be found for the fifth time, then she will live so forcefully in the minds of men that vanity, greed, and dissension will never be able to harm her.⁴⁶

Una città che nei *Pisan Cantos* è ormai indistruttibile perché ricostruita nella mente del poeta:

4 times was the city rebuilt, Hoo Fasa
Gassir, Hoo Fasa dell'Italia tradita
now in the mind indestructible, Gassir, Hoo Fasa
With the four giants at the four corners
and four gates mid-wall Hoo Fasa
and a terrace the colour of stars
pale as the dawn cloud, la luna (*Cantos*, 74)

Anche Roma, come Wagadu, forse è stata distrutta, tuttavia essa è “now in the mind indestructible” (*Cantos*, 74). La città ideale ed utopica è dunque il luogo della mente, l'archetipo indistruttibile, il luogo dove il sogno del rinnovamento culturale diviene sempre possibile. È la creatura proteiforme di pietra impastata di malta onirica, di fluidi leggendari, che esala un respiro mitico e ancestrale.

Ma se Roma è decaduta e ha perso nel moderno il suo valore come punto di riferimento di capitale della cultura [“In the province of Tuscany is Rome, a city which formerly ...” (*Cantos* 96)],

O thou new comer who seek'st Rome in Rome

⁴⁵ LEO FROBENIUS e D.C. FOX, *African Genesis*, Londra, Faber and Faber, 1938, p. 110.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

And find'st in Rome no thing thou canst call Roman;
Arches worn old and palaces made common,
Rome's name alone within these walls keeps home. ("Rome" vv. 1-4)

sostituita da quella che Pound chiama "la doppia città di Londra e Parigi"⁴⁷, ha mantenuto, però, quel significato eterno ed archetipico di "rinascita" ed è destinata a risorgere. Il sogno di *The great Roman vortex* vive ancora:

Tutti i bei sogni d'impero, un impero universale, Roma, la restaurazione dell'impero e così via, sono approdati a poco. Il sogno tuttavia aveva un suo valore, poneva un modello per l'emulazione, un modello di procedura ordinata, e fu usato come sprone in ogni risveglio, dall'VIII al XVI secolo.⁴⁸

Roma, o meglio, l'idea di Roma è

[...] Rome's one sole monument
Rome that alone hast conquered Rome the town ("Rome" vv. 9-10)

È una città che si smaterializza in un'idea, che perde – come nel caso che segue riferito a New York – i suoi connotati reali per assumerne altri, ideali:

Ho guardato la città da alte finestre. È allora che i grandi palazzi perdono realtà e assumono poteri magici. Sono immateriali: cioè si vedono solo le finestre illuminate. Un quadrato dopo l'altro di fiamma, posto e tagliato nell'aria. Qui è la nostra poesia, perché abbiamo piegato le stelle alla nostra volontà.⁴⁹

I *Cantos* non si muovono verso una culminante definizione o visione di una specifica "city of Dioce". I Paradisi terrestri per Pound sono vari, si sono affermati e sono finiti, perché sono contesti spirituali o sociali che giungono in precisi momenti storici.

La forza di queste città è nella loro cultura e nella loro lingua, nelle idee che sopravvivono e che si rendono visibili solo ad alcuni, in momenti particolari. Per il poeta lirico sono una rappresentazione intuitiva della coscienza poetica di un tempo e di una nazione. Roma, Ecbatana, Wagadu si perderanno, ma non il loro sogno:

"I believe in the resurrection of Italy quia impossibile est

⁴⁷ E. POUND, "Patria Mia", OS 1296. In "Provincialism the Enemy", Pound scrive: "At present the centre of the world is somewhere on an imaginary line between London and Paris, the sooner that line is shortened, the better for all of us, the richer the life of the world" (*Op. cit.*, p. 170), arrivando ad auspicare la costruzione di un 'Channel Tunnel' che colleghi le due città.

⁴⁸ E. POUND, "Patria Mia", in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, p. 1314.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1283.

4 times to the song of Gassir
now in the mind indestructible. (*Cantos*, 74)

La distruzione che la storia porta con sé, i tradizionali e temuti *ravages of time*, vengono sconfitti dalla coscienza del poeta come costruttore di miti, rituali e arte. La capacità di rigenerarsi di queste città leggendarie è metafora, dunque, di qualunque nuova costruzione basata su una coerente visione umana, sia che si tratti di una società che di un poema. La città come la poesia deve rifarsi a modelli efficaci e rigenerarsi. E il potere del poeta è tutto qui, nella sua capacità di evocare la memoria e aiutare il “daemon Romain” a tornare in vita, restaurandolo ai suoi antichi splendori e glorie. Nel ridare vita alle ceneri di Roma il poeta si guadagna l’immortalità.

Città, dunque, come metafora di conoscenza e di ispirazione, ma anche come luogo dove, secondo un’interpretazione dai connotati psicanalitici, si potrebbe rinascere *in a finer tone*.

Anche Wallace Stevens in una tarda poesia del 1952 dedicata al filosofo americano Santayana parlerà di Roma come mitica *homeland*, dove si può morire maestosamente e concepire quella morte come una rinascita. Roma anche qui è “The threshold” oltre il quale c’è “that more merciful Rome / Beyond, the two alike in the make of the mind.”⁵⁰ Quella Roma oltre Roma stessa che per Pound vorrà dire Cina, Confucio: “I am leaving Rome in the direction of China.”

⁵⁰ W. STEVENS, “To an Old Philosopher in Rome,” in *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*, a cura di Holly Stevens, New York, Vintage Book, 1972, p. 371.

6.

POUND, PICABIA E IL DADAISMO

Literature is news that stays news.

EZRA POUND

Accostare il nome di Pound al Dadaismo può sembrare un azzardo. Se tanti fermenti nuovi e tanta carica eversiva sono contenuti nelle affermazioni programmatiche del poeta americano, lo stesso non può dirsi delle sue realizzazioni. Anche durante il suo periodo vorticista Pound fu il propugnatore di posizioni estetiche che certamente avevano punti di contatto con il Futurismo italiano o con le posizioni di Apollinaire in Francia, in quanto ne echeggiavano i toni, i modi, se non, a volte, le parole stesse. Ad esempio, nei suoi saggi critici, elementi futuristi sono rintracciabili nelle metafore di natura tecnico-scientifica – i frequenti riferimenti al movimento, all'energia e all'elettricità – che Pound iniziò ad utilizzare nel 1911.¹ Il radicalismo e la violenza della protesta futurista si ritrova invece in una lettera del 1913 in cui Pound dichiara la sua intenzione “to save the public's soul by punching its face,”² o in un articolo pubblicato nel febbraio 1914, in cui futuristicamente predice l'imminente presa del potere da parte dell'artista moderno, ed esalta il dissenso, la primitività e la combattività dell'avanguardia:

the artist has at last been aroused to the fact that the war between him and the world is a war without truce. That his only remedy is slaughter [] He must live by craft and violence. [...] To the present condition of things we have nothing to say but “merde”.³

Tuttavia, dal punto di vista della produzione poetica, sebbene nel dicembre 1912 egli scrivesse “I've been writing some new stuff in an utterly modern manner,”⁴ con questo riferendosi a una forma di poesia in cui il

¹ Ad esempio nei saggi “I Gather the Limbs of Osiris” (1911) e “The Serious Artist” (1913).

² E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, Londra, Faber and Faber, 1982, p. 13.

³ E. POUND, “The New Sculpture”, *The Egoist*, I,4, 16 febbraio 1914, p. 68.

⁴ Lettera del dicembre 1912, cit. in R. Humphreys (ed.), *Pound's Artists*, D.D. Paige (ed.), Londra, Tate Gallery, 1985, p. 39.

linguaggio liberato dalla natura statica e frammentaria dell'Imagismo diventava più dinamico e aggressivo, la sua poesia rimase piuttosto tradizionale. Solo successivamente, durante i suoi "solid years in Paris", Pound svilupperà quelle tecniche che lo porteranno a comporre i *Cantos*, il poema basato sulla collisione tra prosa e poesia, linguaggio quotidiano e disposizione grafica e visiva della pagina stampata.

In effetti, anche quando il Vorticismismo era in pieno fulgore, Wyndham Lewis considerava la poesia di Pound inadeguata, se comparata al programma rivoluzionario che veniva proclamato nelle pagine di *Blast*:

his fire-eating propagandist utterances were not accompanied by any very experimental efforts in his particular medium. His poetry [...] was a series of pastiches of old french or old italian poetry and could lay no claim to participate in the new burst of art in progress. Its novelty consisted largely in the distance it went *back* not forward.⁵

Addirittura Lewis giudicava l'inclusione delle poesie poundiane su *Blast* "as compromising", in quanto la sua idea di gruppo d'avanguardia era quello di "a battering ram that was all of one metal", mentre invece "a good deal of what got in seemed to me soft and highly impure."⁶

Tuttavia, Pound arrivando a Parigi nel 1920 avvertì una naturale affinità spirituale con i Dadaisti per quella caratteristica mescolanza di violenza critica e umorismo selvaggio che era simile, almeno in parte, al tono di certi manifesti apparsi su *Blast* e in altre produzioni ed iniziative vorticiste. L'esperienza parigina di Pound sembra difatti giocarsi esattamente su questi due poli del pensiero poundiano: "on the one hand we find the satirical and dynamic polemic clearing away the moribund and the rhetorical, and on the other the pursuit of a pure and formal beauty."⁷

Nel 1920 Pound avvertiva che i motivi artistici che nel 1908 lo avevano portato a stabilirsi a Londra "no longer exist."⁸ Effettivamente la sua attività di protagonista e animatore della vita culturale londinese, nonché di sostenitore e scopritore di nuovi talenti sembrava conclusa: la fase delle riviste d'avanguardia sembrava terminata, alcuni degli autori che Pound aveva contribuito a scoprire si stavano affermando, e la guerra aveva pro-

⁵ W. LEWIS, *Time and Western Man*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, [1927] 1993, p. 38.

⁶ W. LEWIS, *Rude Assignment*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, [1950] 1984, pp. 138-39.

⁷ J. ALEXANDER, "Parenthetical Paris, 1920-1925. Pound, Picabia, Brancusi and Léger", in R. Humphreys, *op. cit.*, p. 83.

⁸ E. POUND, "Here's Your Chance. Washington University", *Much Ado*, XI, 9, 1 novembre 1920, p. 2.

fondamente mutato il panorama culturale inglese in un modo ancora non del tutto chiaro.

Già prima del suo arrivo a Parigi, nel 1915, Pound aveva definito la capitale francese “the laboratory of ideas”, e soprattutto la considerava la città in cui “poisons can be tested, and new modes of sanity be discovered.”⁹ Difatti inizialmente Parigi per Pound si rivelò “pleasant, at least, as a marital cleanliness; hot tub after a fog, and a clear air with a recent vestige of rain.”¹⁰ Effettivamente, come osservò anche Wyndham Lewis quando andò a fargli visita nel suo studio parigino, Pound sembrava essere “much more in his element”¹¹. Dopo la morte del Vorticism, Pound era infatti in cerca di nuove relazioni artistiche (“after Gaudier, Lewis, Joyce, one wants something a bit meaty to excite one”¹²) e avvertiva il bisogno di far parte di una ricerca comune, sempre convinto che in arte e in letteratura “La ricchezza è lo scambio”.¹³

L'attenzione e la ricerca di Pound per tutto ciò che fosse nuovo nelle arti è testimoniata da una sua lettera del gennaio 1919 indirizzata a W.C. Williams in cui scrive: “All sorts of ‘projects’ artoliteresque in the peaceconferentialbolshevikair. Switzerland bursting into Dadaique Manifestoes re the nothingness of the All.”¹⁴ Dunque, una delle ragioni che sono dietro il suo trasferimento da Londra a Parigi era che nella capitale francese poteva trovare quelle novità e quegli stimoli che agissero come “a poetic serum to save English letters from postmature and American telegraphics from premature suicide and decomposition.” Sapeva che le tendenze più vitali in quegli anni si trovavano a Parigi, in quella città che lui stesso definiva “a paradise for artists.”¹⁵ Per questo motivo la sua prima pubblicazione sulla rivista dadaista francese *Dadaphone* appare essere una sorta di annuncio, un appello rivolto ai giovani artisti rivoluzionari, un'esplicita chiamata a raccolta:

DADA No I. Quelques jeunes hommes intelligents stranded in Zurich
desire correspondence with other unfortunates similarly situated in other
godforsaken corners of the earth.

⁹ E. POUND, “Remy de Gourmont” [1915], in E. Pound, *Selected Prose 1909-1965*, W. Cookson (ed.), Londra, Faber, 1973, p. 385.

¹⁰ E. POUND, “Parisian Literature”, *Evening Post*, New York, I, 49, 13 agosto 1921, p. 7.

¹¹ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, Londra, John Calder, 1982, p. 277.

¹² Cit. in Ch. Norman, *Ezra Pound*, New York, MacMillan, 1960, p. 241.

¹³ In E. POUND, “D’Artagnan Twenty Years After” [1937], in E. Pound, *Selected Prose 1909-1965*, op. cit. p. 427.

¹⁴ E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, op. cit., p. 207.

¹⁵ E. POUND, “The Island of Paris: A Letter”, *The Dial*, LXIX, 4, ottobre 1920, p. 406.

Ma perchè il Dadaismo?

In una lettera da Parigi, tra i molti gruppi parigini che si trovano “in a state of pleasing and possibly pregnant fermentation,” Pound definisce i dadaisti “more serious in experiment and more thorough than other people.”¹⁶ Nei confronti di questi artisti, che qualifica “young and very ferocious”, Pound provava una grande affinità. In particolare dei dadaisti apprezzava l’attacco contro l’atteggiamento ipocrita nei riguardi delle arti, l’abbandono di qualsiasi “pretense of impartiality” unita a grandi dosi di arguzia e originalità, i loro selvaggi attacchi satirici contro “the holy church of our century (journalism).”¹⁷ Condivideva con loro il disgusto per la civiltà, il disprezzo e la critica ideologica della società borghese, l’estremismo formale e l’audace sperimentalismo, e tutta una serie di posizioni estetiche che avevano profonde implicazioni politiche e che Pound aveva già sviluppato durante la sua permanenza a Londra.

Da una parte li ammira per le loro pubblicazioni che considera “very, very erratic in appearance,” ma che tuttavia contengono “various grains of good sense.” Dall’altra li apprezza per la loro ‘intelligence’, perché “They have no yet capital sunk in works and they indulge in the pious hope that their remains will not be used to bore others”. Ma soprattutto gradisce il loro utilizzo della satira, nonché il loro beffardo spirito agonistico:

They have expressed a desire to live or to die, preferring death to a sort of moribund permanence. They are so young and healthy that they still consider suicide as a possible remedy for certain troubles.¹⁸

Tutte caratteristiche che, ai suoi occhi, accomunavano i dadaisti con la sua precedente estetica vorticista. Anzi, come detto, si può affermare che la prosa poundiana aveva sempre avuto qualcosa di dadaista per quel gusto ad esagerare, a mescolare ironia e disprezzo per il pubblico medio, per quella tendenza di Pound ad essere sempre diverso e originale, a disorientare il lettore.

Anche dal punto di vista delle realizzazioni poetiche Pound apprezzava il modo frammentario e apparentemente illogico di scrivere dei dadaisti, la loro tipografia non ortodossa, quella capacità di includere osservazioni caustiche o materiale extra-letterario nei loro componimenti, nella consapevolezza che

¹⁶ E. Pound, “The Island of Paris: A Letter”, *The Dial*, LXIX, 6, novembre 1920, p. 635.

¹⁷ E. Pound, “The Island of Paris: A Letter”, *The Dial*, LXIX, 4, ottobre 1920, p. 406.

¹⁸ E. Pound, “The Island of Paris: A Letter”, *The Dial*, LXIX, 4, ottobre 1920, p. 407.

“Indiscipline is perhaps [...] the only basis of culture.”¹⁹ L'ordine si poteva creare dal disordine, e il caos e la confusione della vita moderna potevano essere liberatori e altamente stimolanti nella loro negazione di prevedibili rapporti logici e linguistici. Come Pound scriverà nel Canto XX: “confusion / Basis of renewals” (Cantos XX, 92).

Dunque, anche in poesia la predilezione poundiana per un'arte poetica basata sul frammento e sul montaggio di un'idea sull'altra troverà nel collage dadaista affinità e corrispondenze, che lo spingeranno a intensificare e perfezionare tale modalità compositiva, tanto da divenire successivamente un tratto caratteristico e connaturato alla scrittura poundiana *tout court*, ed essere utilizzato non solo nei suoi *Cantos*, ma anche nelle sue lettere e nei suoi saggi. Sembra dunque che Pound, dopo aver scritto i suoi primi sette *Cantos*, a Parigi trovò quegli stimoli e quelle idee che contribuirono, proprio nel momento di un difficile *impasse* creativo, a farlo evolvere dalla fase degli Ur-Cantos ai *Cantos* così come oggi li conosciamo.

Del Dadaismo Pound amava in particolare l'umorismo e la satira che, secondo il poeta americano, erano in grado sia di far piazza pulita di quanto era moribondo e retorico, sia di contribuire al perseguimento di una bellezza pura e formale. Da questo punto di vista, dunque, Pound tendeva a cogliere nel Dadaismo non tanto quell'atteggiamento distruttivo, nichilista e anti-artistico che poi sarebbe divenuto proverbiale, ma ad inquadrare questo movimento d'avanguardia nella tradizione satirica di Jules Laforgue al quale Pound lega sia Dada che T.S. Eliot:

Carrying on the satiric heritage of Laforgue, and of symboliste sonorities
this group is already taking its place in the sun, by right of intelligence,
more than by right of work yet accomplished.²⁰

In effetti, Pound, sebbene concordasse con il motto di Apollinaire secondo cui “on ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père”, riteneva che la reazione dadaista alla tradizione fosse solo un'esortazione ad una forma di rinnovamento che non intendeva “evade comparison with the past”. In questo senso, è significativa l'assenza sul suolo inglese del Dadaismo, cioè di quel movimento che portava alle estreme conseguenze il radicalismo nichilista contro le istituzioni culturali e i modi tradizionali di rappresentazione. Da questo punto di vista, il movimento zurighese esprimeva la necessità di un'alternativa al sistema borghese e coraggiosamente professava l'anti-arte,

¹⁹ E. Pound, “Paris Letter”, *Dial*, LXXI, 4, ottobre 1921, p. 463.

²⁰ E. Pound, “The Island of Paris”, *The Dial*, LXIX, 4, ottobre 1920, p. 408.

cosa inconcepibile in una nazione come la Gran Bretagna in cui la cultura tradizionalmente risemantizzava la realtà della storia. Per questo le opere moderniste non trasmettono mai “that sense of universal and hysterical negation so characteristic of the avant-garde”²¹ e la produzione letteraria di Pound, ma anche di James Joyce, T.S. Eliot or V. Woolf sono difficilmente collocabili nel contesto delle avanguardie europee.

Inizialmente, dunque, Pound aveva scambiato il nichilismo dadaista (quel “clearing up [of] all sort of debris mental and physical”) interpretandolo come un più semplice “Latin (futurist) instinct for a fresh start.” Credeva, cioè, che la Francia fosse impegnata a “seppellire rottami, a bruciare ciarpame” perchè si stava preparando “for a new start, even for half a dozen false starts, if necessary.”²² Ma Pound si sbagliava. Dada non era un nuovo inizio. Solo alcuni anni dopo si rese conto che “they wanted *table rase*, they wanted the dead things cleared out even if there was nothing to replace them.”²³ Questo atteggiamento, come Pound scrive nel 1920, non era accettabile perché la grande tradizione europea non può essere scartata indistintamente, in quanto essa ha già in sé quegli elementi in grado di produrre il nuovo:

It is foolish to scrap all the past (as it is foolish to carry corpses): European civilization is too rich, really rich, to chuck altogether. But the good apples damn well wont to be taken out of the barrel, and they want a bit of hunting for in the muck.²⁴

Pound sostenne sempre la necessità di salvaguardare gli elementi sovversivi e innovativi presenti nella tradizione. Riteneva che per i dadaisti il compito fosse più semplice perché non avevano “local elders whom they could respect.”²⁵ Così, l’appello di Pound al rifiuto, alla negazione non sarà mai così totale e definitivo come quello dei giovani dadaisti. Per lui ‘rompere con la tradizione’ vorrà sempre dire “desert the more obvious imbecilities of one’s immediate elders” perchè “only the mediocrity of a given time can drive the more intelligent men of that time to ‘break with tradition.’”²⁶

È evidente, allora, che Pound più che lodare le novità presenti nel la-

²¹ M. CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 140.

²² E. POUND, “On the Swings and Roundabouts”, *Vanity Fair*, XVIII, 6, agosto 1922, p. 49.

²³ E. POUND, *Jefferson and/or Mussolini*, Londra, Stanley Nott Ltd., 1935, p. 49.

²⁴ E. POUND, “Here’s Your Chance, Washington University”, *Much Ado*, XI, 9, 1 novembre 1920, p. 3.

²⁵ E. POUND, “René Crevel”, *Criterion*, XVIII, 71, gennaio 1939, p. 225.

²⁶ E. POUND, “Elizabethan Classicists”, *The Egoist*, IV, 8, settembre 1917, p. 120.

voro artistico di *les jeunes*, giudichi i dadaisti secondo i criteri da lui stesso formulati nel periodo vorticista, e che tutto sommato consideri Dada solo ‘la fase successiva’ a *Blast*. Questo appare evidente nel seguente brano tratto da *Guide to Kulchur* in cui Pound individua una chiara linea di discendenza che parte da *Blast* e arriva a Picabia:

As to the localization of sensibility, vide *Blast*. Vide the 1917 production of “dada”, vide the publications by Picabia from N. York of that time or about that time.²⁷

Dunque, con in mente l’estetica e il vocabolario del Vorticism, è possibile sostenere che la lettura della poesia di Picabia (*Pensées sans language, Unique eunuque*), della poesia e del teatro di Cocteau (*Poésies 1917-1920, Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel*) lo aiutarono a trovare quelle soluzioni ai problemi formali e strutturali dei *Cantos*, come Pound stesso scrisse su *The Criterion* alcuni anni dopo il suo soggiorno parigino:

You can trace a very vital critical action, sic: Wyndham Lewis, Picabia, Cocteau. Disjunct, not the conscious process of a conspiracy but lively minds meeting a common need *of the period*.²⁸

Tra i molti artisti parigini impegnati nella ricerca d’avanguardia in quel periodo, Pound individuò infatti quelli che egli riteneva fondamentali per un nuovo ‘risveglio’: Francis Picabia, Jean Cocteau, Constantin Brancusi e George Antheil. Scrisse con entusiasmo a Ford Madox Ford il 22 maggio 1921:

Brancusi, Picabia, Cocteau all more free and flightful than the moulting vultures of W.C.2. There is the intelligent nucleus for a movement here, which there bloody well isn’t in England.²⁹

Innanzitutto ci si potrebbe chiedere perché Pound abbia individuato tra gli artisti che gravitavano intorno alla galassia Dada proprio Picabia e Cocteau, dal momento che i due artisti si trovavano in una posizione piuttosto eccentrica all’interno del movimento dadaista. Infatti, anche se il sarcasmo, l’arguzia e la personalità di Picabia erano gli ingredienti principali di Dada³⁰,

²⁷ E. POUND, *Guide to Kulchur*, [1938] Londra, Peter Owen, 1978, p. 134.

²⁸ E. POUND, “D’Artagnan Twenty Years After”, *op. cit.*, p. 428.

²⁹ B. LINDBERG-SEYERSTED (ed.), *Pound/Ford. The Story of a Literary Frinedship*, New York, New Directions Book, 1982, p. 58.

³⁰ “Picabia was the dynamic under Dada”, in E. Pound, “D’Artagnan Twenty Years After”, *op. cit.*, p. 429.

nella primavera del 1921 - subito dopo l'arrivo di Pound a Parigi - Picabia si staccò dal Dadaismo. Quanto a Cocteau, egli non fu mai un membro ufficiale del gruppo dadaista-surrealista, sebbene partecipasse alle attività del movimento a Parigi, dove era già famoso per la sua collaborazione con Picasso, Satie, Diaghilev e Massine per il balletto *Parade*. André Breton lo considerava "the most detestable person now around"³¹ e non menziona neanche il suo nome nei suoi *Entretiens*. Tuttavia, Pound trovò questi due artisti "una compagnia congeniale" e intelligente, apprezzando in particolare la loro brillantezza e il loro valore intellettuale.

Tuttavia, l'atteggiamento di Pound non era sempre stato così favorevole, specialmente per quanto riguarda Picabia. Nel 1914, ad esempio, Pound si era espresso in maniera piuttosto negativa nei suoi confronti. Lo trovava "skittish"³² e definiva la sua pittura: "froth", "pretty brightness" e imitativa. In particolare in una lettera a John Quinn del 10 marzo 1916 nell'esaltare la figura e l'arte di Picasso scrive: "In all this modern froth – that's what it is, froth, 291, Picabia, etc., etc., etc., Derain even, and the French – there isn't, so far as I have had opportunity of knowing, ONE trace of this man's profundity."³³ Molto probabilmente in quegli anni Pound trovava lo stile pittorico di Picabia imitativo dei dipinti di Wyndham Lewis, visto che la sua pittura era segnata da nette e rigide linee meccaniche simili a quelle che caratterizzavano i quadri dell'artista inglese. Lo stesso Lewis nelle pagine di *Blast* aveva apprezzato Picabia proprio per la sua capacità di ridurre "things to empty but very clean and precise mathematical blocks, coldly and wittily tinted like a milliner's shop-front."³⁴

Ma Pound, più che ai disegni e ai dipinti di Picabia, era interessato al suo lavoro di scrittore. Come scrisse in una lettera a Wyndham Lewis del 27 aprile 1921, aveva intenzione di pubblicare un volume dal titolo *Four Modern Artists* che avrebbe incluso: Lewis, Picasso, Brancusi e Picabia: "I should take you, Brancusi, Picasso and surprising as it will seem to you Picabia, not exactly as a painter, but as a writer."³⁵ In un'altra lettera indirizzata a John Quinn, Pound invece parla di Picabia nei termini seguenti:

Picabia is alive, but as a thinker, regarding his painting in retrospect.
Though I think he has done some good pictures at one time or another.

³¹ M. SANOUILLET, *Dada in Paris*, Cambridge MA, MIT Press, 2009 [1965], p. 127.

³² B. LINDBERG-SEYERSTED, *Op. cit.*, p. 56.

³³ E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, op. cit., p. 74.

³⁴ W. LEWIS, "A Review of Contemporary Art", *Blast II*, luglio 1915, p. 41.

³⁵ E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, op. cit., p. 166.

[...] I am more interested in literature and music than in painting, or rather let us say I am interested [...] in Picabia as a live animal.³⁶

A volte sembra persino che, sebbene sostenga che “Picabia is not a bad painter”, Pound dubiti di lui come pittore nel senso stretto del termine: “He is perhaps not a painter at all. Take away the painting and there would still be nearly all of Picabia”³⁷

Per Pound Picabia era innanzitutto un satirico selvaggio, un arguto e sprezzante propagandista, che possedeva un particolare “genius for handling abstract concepts.” In alcune situazioni, Pound scriveva ancora nel 1937, “the excitement of mental peril which accompanied Francis Picabia” aveva “a vastly greater pedagogical value” in quanto “there was never a rubber button on the end of his foil. It wasn’t a foil, it was a razor sharp at the point.” “Le sue “capriole intellettuali” erano corrosive ed estremamente necessarie:

Even if Picabia’s sole virtue were corrosive, which I don’t for a moment grant, Europe in 1919-22 needed ammonia, it needed an *eau de Javel* triple strong, and a man who could cut the barnacles off Picasso, Cocteau, Marinetti, pitilessly but with consummate good humour was an asset to Europe.³⁸

Pound aveva una vera ammirazione per le qualità letterarie e per la capacità di Picabia di giocare con parole e concetti,³⁹ di stabilire connessioni insospettite e sorprendenti tra idee distanti, di riuscire a comprimere in una frase lo stato d’animo di un intero periodo,⁴⁰ di trasformare e capovolgere i cliché comunemente accettati.

The point is that Picabia is a sort of Socratic or anti-Socratic vacuum cleaner; beginning as a writer, with a sort of incomprehensible incoherence, punctuated by very clear and comprehensible incision of perfectly lucid statement, he has via a series of uneven works, and, later via the notable poems in “*Pensées sans Langage*” emerged into the powerful “Jesus Christ Restaquouere”.⁴¹

³⁶ Lettera del 21 maggio 1921 in H. Zinnes, *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York, New Directions Book, 1980, p. 246.

³⁷ E. POUND, “Parisian Literature,” *Evening Post*, I, 49, 13 agosto 1921, p. 7.

³⁸ E. POUND, “D’Artagnan Twenty Years After”, *op. cit.*, pp. 428-29.

³⁹ Anche Gabrielle Buffet, moglie di Picabia, scrisse che per suo marito “words [...] never have the close, absolute meaning of the dictionary.”

⁴⁰ Ad esempio, nel 1937 Pound ricorda l’occasione in cui in dieci righe Picabia “summarised a year’s work by Picasso.” E. Pound, “D’Artagnan Twenty Years After”, *op. cit.*, p. 428.

⁴¹ E. POUND, “Parisian Literature,” *op. cit.*, p. 7.

Nelle sue poesie, così come nella sua prosa, le parole sono correlate e arricchite attraverso la giustapposizione casuale e gratuita ad altre parole. Il testo diviene un'area di scontro e di incontro di entità verbali, lessemi e altro materiale. Ma l'intelligenza di Picabia e la sua audacia intellettuale si manifestavano tipicamente nel suo stile aforistico, nelle sue osservazioni taglienti e sfrenate, come "If you want to have clean ideas, change them like shirts." Pound fu colpito dalla sua prosa aforistica caratterizzata da un'illusoria "non-appearance of criteria", dalla concisione lucida e selvaggia delle osservazioni, dal montaggio brusco e casuale delle idee:

It is very annoying to people who want literature to bulk up, and who believe that every time one has an idea one should *embody* it in a polite essay. Picabia has found a new way of leaving his card. [...] Neither the squibs nor the photo can be "considered as literature" [...] not at least, as long as there are only a few dozen, but an accumulation of such wild shots ends by expressing a personality. This dispersing with literary mechanisms is perhaps the mark of extreme civilization.⁴²

Pound trovava lo stile aforistico di Picabia molto stimolante perché era una forma aperta in cui si poteva andare avanti proseguendo per successive aggiunte, per ulteriori accrescimenti, frammento dopo frammento. Questo lo indusse anche a pubblicare su *The Dial*, nel settembre del 1920, una traduzione di *Dust for Sparrows* di Remy de Gourmont, un'opera interamente basata sul montaggio frammentario e aforistico. Nell'introdurre questo testo, Pound scrive:

I do not offer an excuse for these detached and semi-detached paragraphs; I simply wish to indicate that they must be considered in their relation to the rest of his work. [...] The following pages are not intended as epigrams; they are indications and transitions of thought.⁴³

Pound collegava questo stile ad alcuni scritti vorticisti (i manifesti di Gaudier-Brzeska e Wyndham Lewis, ad esempio), ma in modo più significativo, lo abbinava al proprio metodo ideogrammatico.

There is also what I might call an ideographic tendency in the actual writing of some of the younger men [i.e. Picabia and Cocteau], but I do not think this is conscious. What must be conscious, even when not

⁴² E. POUND, "Paris Letter", *Dial*, LXXI, 4, ottobre 1921, p. 458.

⁴³ E. POUND, "'Dust for Sparrows' by Remy De Gourmont", *Dial*, LXIX, 3, settembre 1920, p. 219.

proclaimed, is the *nettoyage*, the clearing; [...] Picabia having gradually effaced all colour, all representation, nearly all design in his love for the absolute, gives up painting and after a few years produces “*Pensées sans langage*”.⁴⁴

Ad esempio, Pound considerava *Jésus-Christ Rastaquouère*⁴⁵ di Picabia il miglior esempio di stile aforistico:

Picabia is all of a piece [...] Precisely? Picabia's writing appears to be a lot of detached fragments? Let me put it another way: once at rare intervals a man appears who can dispense with certain mental furnishing – easy chairs, anti-macassars, what-nots, etc.⁴⁶

La stessa profonda stima Pound la provava per Jean Cocteau che è stato “the most long-lived of Pound's ties to the French avant-garde.”⁴⁷ L'autore americano era così legato a Cocteau che alcuni anni più tardi si rammaricò di non aver scritto uno studio monografico sulla sua opera.⁴⁸ Nel 1935 considerava Cocteau “The livest thing in Paris 1933 [...] a unique perceptive intelligence (as shown in his criticism) [...] the freest mind, and the purest, in Europe.”⁴⁹

Pound apprezzava l'intera produzione di Cocteau nel suo complesso. Assistette a *Les Mariés de la Tour Eiffel*, un vero e oltraggioso *play* dadaista, e lo definì “successful and amusing”⁵⁰ collegandolo a *The Enemy of the Stars*, il *play* vorticista di Wyndham Lewis (pubblicato su *Blast I*): “Cocteau has evolved the technique for Argol. In detail”⁵¹ intendendo dire che lo riteneva un *play* pieno di energia, azione, stilizzazione dei gesti, precisione di movimento.

Ma anche in questo caso è soprattutto alla poesia e alla prosa di Cocteau che dobbiamo rivolgerci, perché è chiaro che Pound lesse Cocteau (così come Picabia), al fine di misurare la propria produzione con quella dei suoi amici parigini.

⁴⁴ E. POUND, “Paris Letter”, *Dial*, LXXI, 4, ottobre 1921, p. 457.

⁴⁵ F. PICABIA, *Jésus-Christ Rastaquouère*, ill. di G. Ribemont-Dessaignes, Parigi, s.n., “Collection Dada”, 1920. Quest'opera fu successivamente tradotta e pubblicata su *The Little Review* (Juan Gris Number- winter 1925).

⁴⁶ E. POUND, “Parisian Literature”, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ A. CLEARFIELD, *op. cit.*, pp. 128-9.

⁴⁸ T.S. ELIOT, “Introduction”, a *Literary Essays of Ezra Pound*, Londra, Faber, 1985 [1954], p. xiv.

⁴⁹ E. POUND, “Jean Cocteau Sociologist”, *The New English Weekly*, 10 gennaio 1935.

⁵⁰ E. POUND, “Paris Letter”, *Dial*, LXXI, 4, ottobre 1921, p. 463.

⁵¹ E. POUND, “D'Artagnan Twenty Yersr After”, *op. cit.*, p. 425.

Come è stato notato, la recensione della raccolta *Poésies 1920* di Cocteau è interessante perché getta luce su alcuni futuri sviluppi della poetica di Pound. Il poeta americano scrive:

The life of a village is narrative [...] In a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are “cinematographic” but they are not a simple, linear sequence. They are often a flood of nouns without verbal relations.[...] if Cocteau and his semblables wish to reduce this sort of thing to a species of ideographic representation, it is not for us to demand a Vergilian eclogue. [...] The quality of perceptive intelligence, or of intellectual sensitivity [...] this quality may not, perhaps, contain the whole art, but with it Cocteau gives the feel of the age; and indicates the mode and modality of its hurrying ideation. (*École de Laforgue*, if you like).⁵²

Anche in questo caso l'accento è sulla frammentazione, la rappresentazione ideografica, la giustapposizione e la sovrapposizione di immagini. E con Noel Stock⁵³ c'è da chiedersi se la visione di una poesia così strettamente legata alla città, in quanto è nell'ambiente cittadino che le impressioni visive si sovrappongono e si intrecciano secondo una sequenza non lineare, non abbia avuto un qualche effetto su T.S. Eliot e sullo stesso Pound quando, più tardi nel corso dello stesso anno, cominciarono a rivedere *The Waste Land* la cui caratteristica distintiva è proprio la successione di scene e impressioni che si accumulano e si intrecciano le une alle altre.

Forse anche per questo, Pound tradusse il poema di Cocteau “The Cape of Good Hope”, che secondo F.S. Flint che recensì il poema per *The Chapbook* era

a collection of images placed one against the other, with few of the ordinary connecting links of speech, it being left to the reader to form the fusion in his mind. [...] The text jumps about over the page. “The margin does not frame the text; it is distributed over the page.”⁵⁴

Pound rintracciava queste qualità letterarie praticamente in tutta la produzione di Cocteau del periodo, tanto da spronare Agnes Bedford a leggere per intero la produzione dell'autore francese: “Read Cocteau (I suppose you do anyhow); read more if you haven't read all of him.”⁵⁵ Inoltre,

⁵² E. POUND, “Briefer Mention”, *Dial*, LXX, 1, gennaio 1921, p. 110.

⁵³ N. STOCK, *The Life of Ezra Pound*, San Francisco, North Point Press, 1982, p. 236.

⁵⁴ F.S. FLINT, “Some French Poets of Today”, *The Chapbook*, I, 4, 1919, p. 10.

⁵⁵ E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, op. cit., p. 285.

Pound trovava “considerable sense”⁵⁶ nel volume di Cocteau *The Cock and Harlequin* (1918), una sorta di manifesto per la musica e l’arte moderna francese. Ancora più interessante era *Mystère Laic* sulla pittura di De Chirico, perché “gave us the silk-fine web of indirect criticism.”⁵⁷ Difatti, Pound ammirava realmente lo stile critico di Cocteau per la sua ‘naturalzza’,⁵⁸ per quella capacità intellettuale di unire in un’unica forma sperimentalismo, limpidezza, freschezza e concisione. Inoltre, la caratteristica che unisce questi testi di critica è che, come nel caso di Picabia, sono basati sull’ ‘aforisma’. Ovvero, sembra che l’originalità e la trasgressività dadaista unite alla forma aforistica, da *Jesus-Christ Rastaquouère* a *Mystère Laic*, suggeriscano a Pound come combinare e giustapporre riferimenti storici, eventi politici e sociali con commenti personali, ricordi, considerazioni mordaci, riflessioni meno serie e ogni sorta di materiale diverso. Tutto avrebbe comunque contribuito a “express a personality”, essere una “rappresentazione ideografica” di un’epoca, e mostrare una “transizione di pensiero,” una forma perfettamente congruente all’idea di vortice e di ideogramma che Pound aveva sviluppato nei suoi anni londinesi come a “heaping together the necessary components of thought.”⁵⁹

Tali strategie compositive basate sulla citazione, il frammento, l’aforisma e il collage gli fornirono dunque uno strumento per gestire la varietà delle fonti a cui la sua poesia sempre più ricorreva. L’esperienza dadaista gli suggerì che nel tessuto del suo lavoro ora poteva includere sia prosa che poesia, sia elementi narrativi che non-narrativi, materiali letterari e non letterari senza compromettere l’unitarietà dell’opera stessa. Pound scoprì un metodo di citazione ideogrammatico che gli permetteva di impiegare il linguaggio non solo come mezzo, ma piuttosto come oggetto stesso di rappresentazione, facendo così crollare la tradizionale distinzione aristotelica tra poesia e storia.

Per questo motivo, la qualità letteraria di Picabia e di Cocteau fu da Pound considerata come una evoluzione dello stile vorticista:

The durable malady or limitation of the criticism in *Blast* is not that it is broken and jabby, but that there still hangs about it a ‘morning-after’. Lewis had escaped from the polite paragraph but the old inertia of momentum still led him to finish his sentences, often when the complete revelation of idea had been made in a single phrase.⁶⁰

⁵⁶ E. POUND, *Selected Letters 1907-1941*, op. cit., p. 167.

⁵⁷ E. POUND, “D’Artagnan Twenty Yesrs After”, op. cit., p. 422.

⁵⁸ E. POUND, “Our Contemporaries and Others”, *New Review*, I, 2, luglio 1931, p. 150.

⁵⁹ E. POUND, “ABC of Economics”, in E. Pound, *Selected Prose 1909-1965*, op. cit., p. 209.

⁶⁰ E. POUND, “D’Artagnan Twenty Yesrs After”, op. cit., p. 426.

Dopo il Vorticismo, il Dadaismo confermava e rafforzava la sua convinzione che il frammento fosse la modalità necessaria in arte moderna.

If you don't examine 'J.C. Rastaquouère' between 'BLAST' and *Le Mystère Laïc* you lose the chronological sequence in those états du cerveau états de l'âme wherethrough and whereby 'literature renews itself'.⁶¹

Ma la frammentazione doveva essere collegata, come in Picabia, ad un satirico *nettoyage*, alla chiarezza di espressione e alla perfezione della forma: "Picabia got hold of an instrument which cleared out whole racks full of rubbish."⁶²

Infatti, Pound interpretò il Dadaismo come "a period of aesthetic purism"⁶³ e esortò i suoi compatrioti americani che avevano un certo gusto per la letteratura o le arti a trasferirsi a Parigi perché sarebbe stato meglio "contrarre una certa eccentricità" "if there come with this a capacity for precise rendering of the image."⁶⁴ In modo molto perentorio, Pound, dichiarò:

I am pro-Cocteau, for the lucidity of his prose. I am pro-Picabia, for the lucidity of his mind. I am pro-Brancusi, I see damn little else in sculpture now making.⁶⁵

Tutto questo può essere riassunto da una fugace osservazione inserita da Pound in un articolo sulla scultura di Brancusi:

Where Gaudier had developed a sort of form-fugue or form-sonata by a combination of forms, Brancusi has set out on the maddeningly more difficult exploration toward getting all the forms into one form.⁶⁶

È tutta qui allora l'importanza per Pound della sua esperienza parigina e dadaista: mentre il Vorticismo significava una combinazione di forme diverse, il Dadaismo era il tentativo di riunire tutte le forme in una unica forma.

Prima dei *Cantos*, Pound tentò questa tecnica nella poesia "Kongo Roux", che compose per il numero speciale della rivista *391* edita da Picabia dal titolo *nonsense* di *Le Pilhaou thibaou* (luglio 1921). Il testo ha sicuramente un certo sapore Dada nel suo irregolare assetto tipografico, ma soprattutto in ciò che Clearfield descrive come: "a pastiche of historical references,

⁶¹ E. POUND, "D'Artagnan Twenty Yesrs After", *op. cit.*, p. 428.

⁶² E. POUND, *Guide to Kulchur*, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁶³ E. POUND, "Epstein, Belgion and Meaning", *Criterion*, IX, 36, aprile 1930, p. 473.

⁶⁴ E. POUND, "Thames Morasses", *Poetry*, XVII, 6, marzo 1921, p. 329.

⁶⁵ E. POUND, "After Election", *New Review*, I, 1, febbraio 1931, p. 55.

⁶⁶ E. POUND, "Brancusi", *op. cit.*, p. 4.

contemporary events, Pound's own bizarre theorizing about the Jews and international finance, and typical Dada *jeux d'esprit*.⁶⁷

Ce sont les siriges qui font les lieux-communs. F. P.

Il y a deux infinis : Dieu et la bêtise. Edgard VARÈSE.

KONGO ROUX

Femme, moyen nécessaire pour la reproduction.
Disciple, moyen (pas nécessaire) pour la reproduction.
Reproduction, pas nécessaire.

Réformateur
Dit le cochon : « O que le monde soit porcin.

Souscrivez (naturellement) à l'emprunt Papal **SOUVENIR**
Pour la patrie, tant que vous voulez, Mais pour Dernier auto-da-fé,
une Société anonyme de Pétrole, Mourir... Pourquoi ? Espagne n. d. 1759
Mourir... location rigide
Pétrole à 4.124
Souscrivez à l'

Historique
A Vérone on voit, voit encore, un orifice de boîte, c'est au Piazza dei Signori, un petit trou dans une tablette de marbre, avec l'inscription : Cette boîte est pour les dénonciations des usuriers et des contrats injustes d'usure. 1320-1921, on appelle ça le PROGRÈS.

Crédit
Croyance que l'autre va payer.
Crédit solide, croyance raisonnable que l'autre va payer.
C'est... dépend de la conduite de l'autre ;
Tous doivent avoir suffrage en tout ce qui concerne l'allocation des crédits... Ah ben oui.
C'est à vous, un tel, à 6 0 0
C'est à vous, Fulano, à 30 0 0. Fiche-moi la paix.
Paixtrôle.
Fiche-moi la Paixtrôle.
On veut les marchés de la lune. (O Jules unanime et Laforgue.)
Tout de même c'est l'Allemagne qui doit commencer,
vu que la France est fichue le jour où elle retire ses troupes des bords du Rhin.
(ben ouï ouï mon vieux, j'arrive de loing, pas d'illusion.)
vu que la France sera foutue, et que le Rhin était internationalisé par le traité d'Y y a cent ans. C'est l'Allemagne qui doit commencer en nous donnant un tout petit coin, un tout petit Heideberg, ou un tout petit Schaffaussen pour ville DENATIONALISTE, ville dénationaliste sans troupes, sans armée, sans aucune importance militaire, sans aucun gouvernement sauf pour balayer les rues, et pomper le gaz et l'électricité (pouvoir de la bouille blanche, le Rhin coule toujours).

On appellera
« KONGO »
ou Venusberg
ou la nouvelle
Athènes selon

Les révolutions ont été beaucoup moins coûteuses qu'on ne le suppose. Lisez Goncourt (qui n'aimait pas M^{me} Récamier) il dénonce le mauvais goût du Directoire (ayant supporté plusieurs sortes de mauvais goût dans son temps) — et quand il veut dénigrer les sans-culottes il trouve : LA NOTE, addition : plusieurs églises, plusieurs villas très chics) et le mobilier — non détruit en masse, mais plutôt vendu aux enchères, mis en vente sur les quais.

JE NE VEUX PAS, non, je ne veux pas de révolution, *seulement* vu que nous sommes gouvernés par la finance, vu que la cause des guerres est connue « aussi bien et clairement que la cause de la syphilis », c'est-à-dire la compétition pour vendre des « surplus » dans un marché qui rétrécit.

« voudrais, oui, je préférerais que les financiers gouvernassent directement qu'ils fussent responsables vis-à-vis des peuples ; au lieu de gouverner par une quantité de sales types, choisis par eux (les financiers) responsables vis-à-vis des financiers et « élus » par le peuple.

Christianisme : malgré qu'il ne soit plus la croyance de l'homme pensant européen, il n'y a pas une seule coutume, loi, convention ni de l'Europe, ni de l'Amérique qui ne soit pourrie à cause de cette base — lotem de tribu SHEENY, Yid, tabou, pourriture — Mosee habile politique — pourriture monothéiste.

MONOtheism, l'idée la plus crâment et immaturement idéologique, intellectuelle, maladivement cérébraliste, idée la moins fondée, la moins prouvée qui ait jamais été avalée par 3/8 de la race humaine.

« Jésus-Christ était nègre. » (Vair les écrits de Marcus Veray, un noir.)
Ainsi San Zeno.
Bravo Marcus !

SOMMAIRE

Femelle, chaos.
Mâle, point fixe de stupidité.
Femme, bouillotte roulante sur quatre totems... tabou et beretta.
Homme, particule imbécile magnétisée par l'inconnu.

Le contrôle des crédits internationaux = X
masque à gaz muselière = jeune homme

Etats-Unis d'Amérique, Diabetics Union for the suppression of sugar.
(Union des diabétiques pour la suppression du sucre)

Ezra POUND.

Nell'ottica dell'estetica poundiana e dei successivi sviluppi dei suoi *Cantos*, l'importanza di una composizione poco nota come "Kongo Roux" è che essa è stata il primo tentativo di combinare tanti materiali diversi e disparati: aforismi, battute provocatorie, radicali salti di logica, giochi di parole sulla riproduzione sessuale, la storia di Verona, il Credito Sociale, l'usura, attacchi alla religione. Tecnica e materiali che più tardi ritroveremo nei *Cantos*. La qualità dinamica nella disposizione degli argomenti, la giustapposi-

⁶⁷ A. CLEARFIELD, "Pound, Paris, and Dada," *Paideuma*, 1, primavera-autunno 1978, pp. 119-20.

zione dei dettagli verbali spesso incongruenti e la loro composizione grafica sulla pagina risentono della lettura dei testi di Picabia e Cocteau, perché è attraverso l'esperienza dadaista che Pound compie l'ultimo passo nello sviluppo di una poetica pienamente modernista. È durante il suo soggiorno parigino che Pound supera l'*impasse* creativo in cui si trovava al termine della sua esperienza vorticista e che gli consente di ideare un *long poem* basato sullo stile aforistico e sul frammento. Dopo le preziosità stilistiche dell'Imagismo e i tecnicismi del Vorticismismo che avevano portato a componimenti "hard and dry" ma sostanzialmente "brevi", Pound doveva fronteggiare il problema estetico con cui tutti i maggiori autori del Modernismo inglese dovettero confrontarsi: come si poteva arrivare a costruire un'opera di grandi dimensioni, un *long poem* partendo dal frammento, dall'immagine realistica, dall'epifania o dal correlativo oggettivo? Anche Pound in una nota al termine del suo saggio "Vorticism" scriveva nel 1914: "I am often asked whether there can be a long imagiste or vorticist poem." Tutti i modernisti giungono a porsi la stessa domanda. La risposta di Pound fu la seguente: "The Japanese, who evolved the hokku, evolved also the Noh plays. In the best 'Noh' the whole play may consist of one image. I mean it is gathered about one image. Its unity consists in one image, enforced by movement and music. I see nothing against a long vorticist poem."⁶⁸ Ci vorrà però ancora qualche anno, e soprattutto sarà necessario l'incontro con alcuni esponenti del Dadaismo, per spingere alle sue estreme conseguenze quel processo che, iniziato in periodo vorticista, porterà allo sviluppo di una forma letteraria capace di contenere tutte le forme, di includere i materiali più disparati, di organizzarli graficamente sulla pagina e spezzare la linearità logica del verso. Questa è la grande eredità dell'avanguardia storica, come anche Pound la riconosceva:

The verbal stirring of Apollinaire and Cocteau is not yet comprehended. [...] We no longer think or need to think in terms of monolinear logic, the sentence structure, subject, predicate, object, etc. We are as capable or almost as capable as the biologist of thinking thoughts that joint like spokes in a wheel-hub and that fuse in hypergeometric amalgams.⁶⁹

⁶⁸ E. POUND, "Vorticism", *Fortnightly Review*, XCVI, 573, 1 settembre 1914, p. 471.

⁶⁹ E. POUND, "Epstein, Belgium and Meaning", *Criterion*, IX, aprile 1930, vol V, p. 474.

7.

“THE NECESSARY COMBINATION”: PROSA E TEATRO IN
BETWEEN THE ACTS DI VIRGINIA WOOLF

...and so each venture
 Is a new beginning, a raid in the inarticulate
 With shabby equipment always deteriorating
 T. S. ELIOT

Nei confronti dei generi letterari, il pensiero occidentale ha sempre operato elaborando sistemi normativi di riduzione che in alcune epoche sono riusciti a rendere coeso e coerente un sistema complesso, ma che inevitabilmente hanno finito con l'escludere i 'generi ibridi', in quanto essi «sfuggono alle determinazioni concettuali [...] non hanno vera realtà ed esistono solamente al livello dell'apparenza empirica e contingente.»¹ Come scrive Bachtin

Nel tutto organico della letteratura, gerarchicamente organizzato, entrano soltanto i generi letterari compiuti con una loro fisionomia determinata e precisa.²

Basti pensare alla condanna che Hegel espresse, in pieno Romanticismo, nei confronti dell'ibridismo nel suo complesso, accomunando i generi letterari intermedi alle specie anfibe presenti in natura, che sebbene possano offrire numerosi lati di grazia e piacevolezza, testimoniano «non l'eccellenza e la libertà della natura, ma solo la sua impotenza a fissare le differenze essenziali [...e] non sono assolutamente in grado di raggiungere un grado di compiutezza.»³ E questo proprio in un periodo in cui le nette divisioni di genere andavano perdendo il loro valore tassonomico e rivelavano la natura illusoria di ogni essenza pura. Di fatti, è con il Romanticismo che il genere letterario inizia ad essere soggetto, come molti altri eventi, alla imprevedibilità ed a un divenire tumultuoso in cui la tradizionale ripartizione aristotelica appare inadeguata.

¹ J.-M., SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche 1992, p. 38.

² M. BACHTIN, «Epos e romanzo», in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 446.

³ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, vol. 2, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 828.

Ciò è ancor più vero nel Novecento in cui ogni procedimento normativo, ogni principio di fondazione filosofica, estetica o morale, è stato messo profondamente in crisi, tanto da giungere a quella definitiva dissoluzione del concetto di genere di cui parla Croce. In crisi – Walter Benjamin parlerà di «fecondo scetticismo»⁴ nei confronti di uno sviluppo deduttivo delle forme artistiche – è proprio il modello conoscitivo e normativo su cui, da sempre, la teoria dei generi letterari è stata fondata, ovverosia il modello gerarchico, simmetrico, basato sul principio della radice, su una logica binaria, ad albero che procede per dicotomia. Un sistema che soffoca la pluralità e che non ha mai compreso la molteplicità, nascondendo la differenza e la forza innovativa di alcune opere letterarie.⁵ Nel Moderno, invece, i mutamenti di forma si susseguono così rapidamente che il genere stesso sembra aver perduto la sua funzione, fino a giungere alla sua eventuale liquidazione nelle avanguardie. I limiti tra i generi sono costantemente trasgrediti al punto che «per uno scrittore, non obbedire più alla separazione dei generi sarebbe persino un segno di autentica modernità.»⁶ Questa tendenza del cambiamento a trasformare in norma il gesto che la trasgredisce, ha reso l'opera il punto d'incontro dell'eterogeneo, trasformandola, come scriveva T.S. Eliot, in quella «mixture of [...] genres in which our age delights.»⁷ Di fatti, prima ancora che problemi ermeneutici, le opere moderniste e d'avanguardia pongono rilevanti problemi di categorizzazione, in quanto esse, spesso, esercitano uno spaesamento proprio a livello di riconoscimento del genere di appartenenza, che è una delle conoscenze preliminari che precedono l'esperienza estetica e che contribuisce ad orientare il giudizio critico del lettore. Anche attraverso la negazione di ogni cornice epistemologica, di ogni orizzonte d'attesa, l'arte del Novecento ha inteso, in modo più o meno evidente e consapevole, «fare di ogni opera un interrogativo sull'essere stesso della letteratura»⁸, una messa in discussione del proprio statuto. L'opera modernista cerca cioè di affermarsi nella sua essenza come appartenente alla «letteratura» *tout court*, senza distinzioni di genere.

Ma se è vero che tutti i generi vivono della propria instabilità in quanto il genere «è sempre nuovo e vecchio contemporaneamente [...] rinasce e si rinnova a ogni nuova tappa di sviluppo della letteratura e in ogni opera

⁴ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, p. 23.

⁵ Cfr. G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche 1981, p. 8

⁶ T. TODOROV, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993 [1978], p. 43.

⁷ T.S. ELIOT, «The Possibility of a Poetic Drama», *The Sacred Wood*, Londra, Methuen, 1983, p. 66.

⁸ T. TODOROV, *op. cit.*, p. 44.

individuale di quel dato genere,»⁹ il romanzo è la forma letteraria in cui tale mutabilità è stata maggiormente avvertita, poiché «è un genere che eternamente cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite.»¹⁰

Genere molto instabile, «in divenire e ancora incompiuto,»¹¹ privo di una forma ideale classica cui fare riferimento, il romanzo vive della sua costante ridefinizione e della negazione di qualunque classificazione normativa. Una forma che si sviluppa «provocando unicamente delle eccezioni a se stessa, che danno forma alla legge e a un tempo la sopprimono.» Nel romanzo l'unico modo d'individuare la regola è «l'eccezione che l'abolisce» ed ogni opera è «l'intera affermazione, la manifestazione già demolitrice, la presenza momentanea e subito negativa.»¹² Un genere aperto e polimorfo, capace di assorbire una varietà pressoché illimitata di linguaggi, stili e generi, tanto che alcuni romanzi appaiono seguire le regole compositive del *puzzle* o del *pastiche*. Molto lucidamente Bachtin ha scritto che «ogni romanzo nel suo complesso [...] è un *ibrido*,»¹³ per la sua capacità di assorbimento e la sua 'voracità' cui nulla sembra sfuggire¹⁴ che ne hanno fatto la forma letteraria dell'epoca moderna «perché il romanzo, rispetto alla stabilità istituzionale degli altri generi, tende a esprimere un acuto senso del provvisorio, del parziale, del relativo,»¹⁵ ed «esprime meglio di tutti le tendenze del divenire del mondo moderno.»¹⁶

È l'unico genere procreato e nutrito dall'epoca moderna della storia universale e perciò ad essa profondamente affine.¹⁷

L'ibridismo nel romanzo, dunque, non serve solo a generare forme nuove o a modificarne di preesistenti, ma diviene significato esso stesso, facendo di un'opera letteraria una riflessione metaletteraria al di là dell'idea stessa di genere.

Nei «generi» [...] nel corso dei secoli della loro vita si accumulano le forme della visione e della interpretazione di determinati aspetti del mondo. Per lo scrittore-mestierante il «genere» serve da sagoma esteriore, mentre

⁹ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 139.

¹⁰ M. BACHTIN, «Epos e romanzo», *op. cit.*, p. 481.

¹¹ *Ibidem*, p. 445.

¹² M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 115.

¹³ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 173-74.

¹⁴ Cfr. R. BOURNEUF e R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi 1981, pp. 18-19.

¹⁵ F. BERTONI, *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 13.

¹⁶ M. BACHTIN, «Epos e romanzo», *op. cit.*, 1979, p. 449.

¹⁷ *Ibidem*, p. 446.

l'artista autentico risveglia le possibilità di senso che in esso sono riposte.¹⁸

Anche Virginia Woolf in «The Narrow Bridge of Art» (1927) parla della insoddisfazione avvertita dagli scrittori modernisti nei confronti delle forme letterarie tradizionali, incapaci di contenere i significati nuovi e le esperienze contraddittorie del mondo moderno, all'origine di quelle «monstrous, hybrid, unmanageable emotions»¹⁹ di cui è piena la mente dell'uomo contemporaneo. Come Bachtin, la Woolf connette forma e contenuto, trasformando cioè il genere da strumento di classificazione a modello interpretativo della realtà. Anche per lei, l'opera letteraria prima di ogni altra cosa 'significa' attraverso la sua appartenenza ad uno o più generi, in quanto esso non è mai neutrale ma selettivo.

Ciascun genere è capace di padroneggiare soltanto determinati aspetti della realtà, gli sono tipici determinati principi di selezione, determinate orme di visione e di concezione di questa realtà, determinati gradi di ampiezza di visione e di profondità di penetrazione.²⁰

Già nel 1916 la Woolf scriveva che la ricerca di nuove forme narrative non nasceva da «a shallow impatience with tradition,» ma dalla certezza che «there is a form to be found in literature for the life of the present day.»²¹

When we speak of form, we mean that certain emotions have been placed in the right relations to each other; then that the novelist is able to dispose these emotions and make them tell by methods which he inherits, bends to his purpose, models anew or even invents for himself.²²

La Woolf predilige il romanzo proprio perché, genere *cannibale* come lei stessa lo definisce, è in grado di divorare e inglobare tutte le altre forme letterarie (oltre a materiali, testi, frammenti, stili e linguaggi) ed è capace, attraverso la dialogica presenza di generi diversi, di rendere

the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind.²³

¹⁸ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 345.

¹⁹ V. WOOLF, *Collected Essays*, vol. II, Londra, Hogarth Press, 1966, p. 219.

²⁰ PAVEL N. MEDVEDEV (M. Bachtin), *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Bari, Dedalo, 1978, p. 285.

²¹ VIRGINIA WOOLF, «Mr Symon's Essays» (1916), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. II, 1912-1918, Andrew McNeillie (ed.), Londra, The Hogarth Press, 1987, p. 70.

²² V. WOOLF, *Collected Essays*, vol. II, op. cit., p. 129

²³ *Ibidem*, p. 226.

Un romanzo ibrido che

will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted.²⁴

Tutta la carriera di Virginia Woolf è costellata da tentativi sempre diversi di trovare forme nuove che connettessero modalità narrative incongrue senza rinunciare ai vantaggi di ogni singolo genere. Da *To the Lighthouse* (1927), che definirà una «elegy»²⁵ per la sua mescolanza di poesia e romanzo; alla ideazione di un romanzo che rimanga «away from facts; free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play»²⁶; ad *Orlando* (1928) in cui la Woolf sembra esplorare i confini e la natura stessa del romanzo e che da sempre pone alla critica rilevanti problemi di classificazione, essendo di volta in volta definito parodia, biografia, anti-romanzo, romanzo di idee, *Bildungsroman*, romanzo storico, commedia storico-letteraria, fantasy, ed altro ancora; a *The Waves* (1931) un «play-poem novel»²⁷ modellato sulla struttura di un *play* in cui un coro di singole voci a turno si mescolano nella voce singola e oggettiva del narratore formale

In questa sede vorrei, però, soffermarmi su *Between the Acts* (1941), l'ultimo romanzo della Woolf e che verrà pubblicato postumo, perché in esso i generi diversi – narrativa e teatro – piuttosto che mescolarsi, catturando e traducendo in forma narrativa quelle che sono le loro caratteristiche fondamentali, rimangono chiaramente distinti. Un romanzo, dunque, che presenta parti narrative e parti teatrali e dalla cui combinazione si generano significati nuovi.

Dopo la conclusione di *The Years* (1937) sembra che l'idea che porterà alla composizione di *Between the Acts* stia già prendendo corpo:

The lesson of Here and Now [*The Years*] is that one can use all kinds of 'forms' in one book. Therefore the next might be poem, reality, comedy, play, narrative; psychology all in one.²⁸

La Woolf, come in altre occasioni, sembra partire dalla forma, dalla

²⁴ *Ibidem*, p. 224.

²⁵ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 3 1925-30*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 34, pagina del 27 giugno 1925.

²⁶ *Ibidem*, p. 128, pagina del 21 febbraio 1927.

²⁷ *Ibidem*, p. 139, pagina del 18 giugno 1927.

²⁸ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 4 1931-35*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 238, pagina del 21 agosto 1934.

visione di una forma che possa esprimere il suo senso dell'esperienza e che sia capace di «embody the exact shapes my brain holds.» Quando, mentre terminava la stesura di *Three Guineas* (1938), la forma per un nuovo romanzo comincia a prendere una sua fisionomia, essa appare chiaramente ibrida:

Will another novel ever swim up? If so, how? The only hint I have towards it is that its to be dialogue: & poetry: & prose; all quite distinct. No more long, closely written books.²⁹

L'ibridismo, dunque, in questo romanzo è innanzitutto un rifiuto del romanzo «closely written», cioè una sfida alla istanza formalista che aveva caratterizzato tutto lo *high modernism*, compresi molti dei romanzi della stessa Woolf, in cui la ricerca di unità formale era il tentativo di superare la frammentazione del Moderno. Negli anni trenta e quaranta questa operazione non è più possibile, perché l'*intero* risulta oramai artificioso, incapace di comunicare la contraddittoria pluralità dell'esistere. Frammentazione, dunque, come auto-interrogazione che preserva le tensioni e i paradossi del Moderno, come coscienza del caos e della fragilità di qualunque 'centro'. Come testimoniano molte opere del tardo modernismo, ad iniziare da *Finnegans Wake* di Joyce ai *Cantos* di Pound, i frammenti oramai sfuggono ad un disegno complessivo ed al principio ordinatore. Il disordine è tale da lasciare in sospeso anche l'ordine che l'artista tenta di raggiungere nell'arte, dando origine ad opere che continuano ad essere discontinue, a non ricomporsi in *new wholes*.

Ibridismo, allora, come tentativo di evitare quasi programmaticamente tale compiutezza, come apertura all'alterità, un'alterità che non si vuole dialetticamente riassorbire, ma che viene lasciata aperta, dialogicamente in-conclusa. Ibridismo come rifiuto di sopprimere l'alterità degli elementi che si trovano momentaneamente uniti nella sua struttura e «come garanzia d'una verità non parziale,»³⁰ che mette in dubbio, allo stesso tempo, la stabilità dell'opera e del singolo genere. Un romanzo che necessariamente sarà «random & tentative», che non pretende di «call in all the cosmic immensities», e che non sarà l'ennesimo tentativo «to embrace another whole – all parts contributing – not yet awhile.»³¹

Between the Acts appare, allora, sin nella sua fase di ideazione, un'opera

²⁹ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 5 1936-41*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 105, pagina del 6 agosto 1937.

³⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 127. vedi p. 135

³¹ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 5*, op. cit., p. 135, pagina del 26 aprile 1938.

fortemente sperimentale in cui la Woolf continua a infrangere i limiti della tradizionale forma ‘romanzo’ estendendone i confini come genere. Avrom Fleishman lo ha definito «a synthesis of fiction and drama, of contemporary satire and literary parody, of psychological analysis and aesthetic fantasy.»³² È un novel-play attraversato da una sorta di intima disgiunzione che lo costituisce, da una non riducibile molteplicità, un romanzo la cui struttura formale è lasciata radicalmente incompleta tanto che la stessa Woolf lo ritiene «too slight and sketchy».³³

Non diviso in capitoli, ma in una serie di ‘scene’ di varia lunghezza separate da spazi bianchi, *Between the Acts*³⁴ narra la storia di un gruppo di persone che in un giorno di giugno del 1939 si riunisce a Pointz Hall – la vecchia casa di campagna della famiglia Oliver – per assistere ad un *pageant* sulla storia dell’Inghilterra dal XVI° al XX° secolo. La rappresentazione teatrale, organizzata annualmente a scopi benefici – in questa occasione per raccogliere i fondi per l’illuminazione della parrocchia locale – è affidata ad attori dilettanti ed è diretta da Miss La Trobe, scrittrice anticonformista ed omosessuale che impersonifica nel romanzo il tema metanarrativo dell’artista woolfiano. Tutto questo sullo sfondo della sempre più pressante realtà contemporanea che si manifesta, al termine del romanzo, nel passaggio di bombardieri nazisti che in formazione tagliano il cielo sopra Pointz Hall.

Il romanzo procede seguendo i pensieri, le conversazioni e le emozioni dei vari personaggi, soffermandosi soprattutto sui piccoli tradimenti, le violenze e le tensioni delle convenzioni sociali e dei rapporti familiari che legano le tre coppie di personaggi principali: gli anziani fratelli, Mrs Lucy Swithin e Bartholomew Oliver, il nipote di questi, Giles, e sua moglie Isa, e una coppia di comuni amici, Mrs. Manresa e William Dodge. Inoltre la narrazione fornisce tutto ciò che ruota attorno alla rappresentazione: gli attori che si cambiano tra i cespugli, le indicazioni di scena e le reazioni

³² A. FLEISHMAN, *Virginia Woolf: a Critical Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 202.

³³ Lettera del 20 marzo 1941 a John Lehmann in V. Woolf, *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf 1936-1941*, vol. VI, Nigel Nicolson (ed.), Londra, Chatto & Windus, 1983, p. 482.

³⁴ Virginia Woolf comincia a lavorare al romanzo nella primavera del 1938, dopo *The Years* (1937) e la polemica femminista di *Three Guineas* (1938), e mentre scrive la biografia di Roger Fry (1940). Lavorò al romanzo con alti e bassi tra il 1938 e il 1939 e con più continuità e concentrazione dal maggio 1940, portandolo a termine il 23 novembre 1940. *Between the Acts* (o *Pointz Hall* come era inizialmente intitolato) viene ideato e composto in un periodo di grande incertezza storica e personale. All’angoscia del riacutizzarsi della malattia nervosa che segnò tutta la sua vita, si aggiunse l’incubo di un’invasione tedesca e la costante minaccia dei bombardamenti aerei dei nazisti che arrivarono a lambire anche la sua casa a Rodmell.

di Miss La Trobe, le interruzioni delle mucche, degli aerei, della pioggia, i commenti dei giornalisti locali, il discorso di ringraziamento del prete, i movimenti e le osservazioni del pubblico che funge da coro, ed è considerato parte integrante della rappresentazione. All'interno del romanzo viene, inoltre, inserito lo spettacolo teatrale che non è solamente raccontato, ma di cui vengono forniti ampi stralci, tanto da rendere il romanzo quasi una cornice per il *pageant*.

La *pièce* teatrale si apre con una bambina che non ricorda le battute e che rappresenta la giovane Inghilterra. A questo segue il primo atto, presieduto da Queen Elizabeth I, che in sostanza è un dramma rinascimentale – in cui è anche inserito un'ulteriore rappresentazione teatrale – che parla della colonizzazione dell'America. Il secondo atto, che imita una *Restoration Comedy*, è invece presieduto da Queen Anne ed ha come tema l'avidità e l'egoismo degli aristocratici. Il terzo atto è un melodramma vittoriano presieduto da una strana figura autoritaria – forse la caricatura della regina Vittoria – che poi risulta essere un *traffic constable* che vigila sulla prosperità e la rispettabilità degli inglesi e che parla di divisione di classe e di colonizzazione da parti di ipocriti missionari che prendono su di sé il peso dell'uomo bianco. Il quarto atto è invece dedicato al tempo presente in cui lo spettacolo consiste esclusivamente nella presenza sul palcoscenico di specchi e di altre superfici riflettenti che rimandano una immagine frammentata e instabile del pubblico presente in platea.

Le parti narrative, nonostante la frammentazione dell'azione e dei dialoghi che sembrano ricordare quegli «orts and fragments» che ricorrono spesso nella narrazione e che costituiscono – così intende la Woolf – l'essenza della vita umana, sono intenzionalmente convenzionali, se paragonate allo spettacolo teatrale molto più vivido e complesso. I personaggi principali, non particolarmente definiti e diversi dai raffinati e delicati borghesi dei precedenti romanzi della Woolf, sembrano dedicarsi solo a due attività: la guerra e l'amore, che sono le due azioni fondamentali che vengono espresse, pur se in modi diversi a seconda dei gusti letterari delle varie epoche, anche dal *pageant*.

D'altronde *Between the Acts* nasce nelle intenzioni della Woolf «to be a series of contrasts»,³⁵ una serie di opposizioni antitetiche sempre sul punto di sopraffarsi ma che invece sopravvivono una accanto all'altra in una «queer conglomeration of incongruous things». Un romanzo che doveva essere «a new combination of the raw & the lyrical»³⁶ e avere una struttura tanto

³⁵ V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf: volume 5*, op. cit., p. 159, pagina del 4 agosto 1938.

³⁶ *Ibidem*, p. 259, pagina del 19 gennaio 1940.

elastica e comprensiva da abbracciare vicende personali e vicende storiche, individuo e gruppo sociale, famiglia e società, presente e passato, unione e dispersione, continuità e discontinuità, natura e artificiosità, silenzio e dialogo, amore e odio, pace e guerra, realtà e fiction, comico e tragico, grandioso e triviale, cultura alta e cultura bassa. Da qui la necessità di una forma ibrida che attraverso l'uso di due generi diversi potesse fornire due visioni contrastanti del tempo e della realtà. Questo spiega anche l'interesse della Woolf per il teatro perché, come afferma R. Freedman, l'immaginazione della Woolf è naturalmente *dramatic*:

she orders oppositions in the way that drama does by juxtaposing opposite points of view, opposite styles, and opposite worlds. Her mode is the mode of tragicomedy in which detachment counters involvement, laughter counters tears.³⁷

Ma ancor di più, attraverso il teatro la Woolf rinuncia al monologico a favore del dialogico e dell'eteroglossio, come la stessa scrittrice appunta nel suo diario dopo la lettura di *Family Reunion* di T.S. Eliot:

A clever beginning, & some ideas; but they spin out: & nothing grips: all mist – a failure: a proof he's not a dramatist. A monologist. [...] does this failure confirm a new idea of mine – that I'm evolving in Pointz Hall about the drama?³⁸

Per questo la Woolf amava in modo particolare il teatro shakespeariano, l'unico capace di esprimere con la stessa forza e la stessa compiutezza natura e artificio, apparenza e realtà, e di contenere nella sua struttura – «the perfect elastic envelope» – una realtà che, come quella moderna, era costituita allo stesso tempo da «contrast and collision.»³⁹ Il teatro shakespeariano è per lei l'espressione libera e piena di una mente limpida, che la scrittrice contrappone al teatro e alla poesia moderna, inadatti a fronteggiare il presente, ma in grado solo di presentare una visione distorta e parziale. Da qui la necessità di sperimentare un genere che esprimesse un mondo pieno di esperienze contraddittorie e conflittuali, di immagini ed emozioni «incongruously coupled [which...] blend but do not mix.»⁴⁰

Between the Acts è, dunque, un romanzo, ma anche un *play*, e sarebbe

³⁷ R. Freedman, *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 268-69.

³⁸ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 5*, op. cit., p. 210, pagina del 22 marzo 1939.

³⁹ V. WOOLF, *Collected Essays*, vol. II, op. cit., p. 221.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 223.

sbagliato separare la prosa dal teatro perché parte dell'interesse e del significato di quest'opera è celato nella complessa relazione di forma e contenuto che i due generi veicolano. Già nel 1934 riflettendo sulla combinazione tra questi due generi la Woolf appunta nel suo diario:

the play demands coming to the surface – hence insists upon a reality which the novel need not have, but perhaps should have. Contact with the surface. Coming to the top. This is working out my theory of the different levels in writing, & how to combine them: for I begin to think the combination necessary. This particular relation with the surface is imposed on the dramatist of necessity: how far did it influence Shakespeare? Idea that one could work out a theory of fiction &c on these lines: how many levels attempted. whether kept to or not.⁴¹

La Woolf, attraverso questo gioco di generi in cui teatro e romanzo si interrogano vicendevolmente, riflette sulla convenzionalità delle due forme letterarie e sul senso della realtà. Costruire, infatti, una *fiction* che parla della realtà inglese contemporanea attorno alla finzione di un *pageant*, che presenta una visione letteraria della storia 'reale', dà alla Woolf una forma suggestiva di grande risonanza e flessibilità. La diegesi del romanzo è contrapposta ed appaiata alla mimesi teatrale, finendo con lo smascherare la finzione dello spettacolo a favore del suo effetto di realtà: il genere più mimetico viene utilizzato in funzione antimimetica. Allo stesso tempo, la rinuncia al romanzo tradizionalmente diegetico e la artificiosità del genere mimetico comportano la dissoluzione della distinzione tra realtà e finzione, tra arte e vita, tra attori e pubblico. Così lo spettacolo si mescola ai muggiti delle mucche che pascolano nella campagna circostante, alle rondini che sfrecciano nel cielo, al lugubre rombo dei bombardieri tedeschi, alla pioggia che interviene a interrompere il *play*. Il *pageant* sembra svolgersi *between the acts* della commedia sociale contemporanea, e gli eventi realistici della narrazione sono un intervallo *tra gli atti* del *pageant*, e non c'è modo di decidere se sia la narrativa a contenere il teatro o viceversa. Anche gli attori sono, allo stesso tempo, se stessi e le loro parti, mentre il pubblico è sia spettatore, sia protagonista del *pageant* quando, nell'ultimo atto della *pièce*, vengono riflessi da centinaia di superfici riflettenti.

La Woolf fa della rappresentazione teatrale una metafora di ogni azione umana, così che realtà e finzione vengono ridotte ad uno stesso livello di mimesi: sono entrambe reali nell'influire sulla immaginazione storica dei

⁴¹ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: volume 4*, op. cit., p. 207, pagina del 17 aprile 1934.

loro osservatori, e sono entrambe *fictional* in quanto equivalenti simbolici delle loro rispettive epoche storiche.⁴² È il tentativo di conciliare l'eterno significato della vita con l'apparente mutabilità degli eventi, di drammatizzare l'analogia tra l'illusione della vita e l'illusione teatrale.

La posizione intermedia è la condizione comune e nel romanzo tale posizione è mirabilmente simboleggiata dalla visione di un serpente nell'atto di ingoiare un rospo. Gli animali sono immobilizzati nel mezzo di un processo che potrebbe culminare indifferentemente in fusione o morte.

There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow; the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round – a monstrous inversion. (p. 61)⁴³

Tutto sembra rimanere sospeso in questo impasse mostruoso, nella frammentazione che non si ricompone, in una condizione ibrida che non prevede sviluppo. Così le relazioni e i rapporti sociali, i personaggi e la Storia rimangono sospesi tra amore e odio, tra parola e silenzio. Ed infine anche la forma stessa del romanzo rimane sospesa tra due generi letterari diversi.

La Woolf sembra essere cosciente dei rischi in cui anche lei stava incorrendo nel mescolare forme incongrue, quando alla fine del *pageant* Miss La Trobe è pervasa da un senso di fallimento:

the triumph faded. Her gift meant nothing. If they had understood her meaning; if they had known their parts; if the pearls had been real and the funds illimitable – it would have been a better gift. Now it had gone to join the others. 'A failure,' she groaned. (p. 124)

Il *pageant* ha suscitato grande dibattito. Cosa aggiunge al significato complessivo del romanzo? La Woolf non risponde, ma è chiaro che il *pageant* è una mediocre, ironica, disincantata, ma per certi versi anche nostalgica ed accorata visione di ciò che era il passato, di ciò che forse non è mai stato e non è più in un mondo, colto in tutta la sua banalità, ma sull'orlo di una crisi profondissima. Una parodia bonaria della storia inglese (mediato da cliché letterari) che mescola forme e stili letterari con frammenti di *nursery rhymes*, poesia, danze e canzoni popolari. Ma è anche il malinconico ten-

⁴² Cfr. A. FLEISHMAN, *op. cit.*, p. 213.

⁴³ Tutti le citazioni da *Between the Acts* sono tratte dall'edizione Penguin curata da Gillian Beer del 1992.

tativo di riportare attraverso l'arte, armonia, bellezza e unità in una realtà fatta di «orts, scraps, and fragments». È il nostalgico sforzo di salvare o far rinascere un passato collettivo che è morto o sta morendo, un mondo di cui Pointz Hall rappresenta forse l'ultimo guizzo di luce prima che l'oscurità ridiscenda. Ma tale tentativo si rivela fallimentare proprio perché l'artificialità dello spettacolo e l'artificialità delle convenzioni sociali in cui si muovono i personaggi della sezione narrativa, rendono l'arte e la realtà, il teatro e la vita assolutamente coincidenti.

Il teatro è appena un doppione della vita, la replica di una replica, una sorta di falsità al quadrato. [...] l'arte, lungi dall'essere una verità, o l'illusione di essa, è forse solo una pietosa menzogna? Vita e arte due false antinomie, due contraddittorie inautenticità, l'unica verità la morte, e l'impaziente colpo di spugna con cui riduce, annulla, confina alle tenebre, il mondo.⁴⁴

Così, mentre il *pageant*, in quanto storia nazionale, tende a unificare, fornendo un significato in cui riconoscersi e divenire coscienti di se stessi, il pubblico al termine di ogni atto si disperde, e tutti, compresi gli attori e Miss La Trobe (almeno nella sua opinione), si dimostrano inadeguati alla idea di civiltà del *pageant*. E il romanzo nel suo complesso ha questo andamento ondivago che va dalla separazione all'unità per poi dividersi nuovamente. Il tutto sottolineato da un grammofono che durante le pause dello spettacolo diffonde una canzone che parla di unità e dispersione, per poi, alla fine, arrestarsi definitivamente su «*dis(persal)*»:

The gramophone gurgled *Unity – Dispersity*. It gurgled *Un... dis...*
And ceased. (p. 119)

Inoltre, le parole degli attori si disperdono nel vento e il pubblico cita erroneamente o non ricorda quasi nessuna delle allusioni letterarie interne allo spettacolo. È il ritratto di una civiltà che ha ereditato quella terra dalle generazioni precedenti, che rappresenta in qualche misura una evoluzione – uno sviluppo che non implica miglioramento –, ma che è ancora preda di sentimenti violenti e primitivi («there's a sense in which we all, I admit, are savages still.» p. 118) ed è impastata dei detriti di un passato ormai dimenticato. La differenza storica tra passato e modernità è ridotta ad un cambio di abiti:

⁴⁴ V. AMORUSO, *Virginia Woolf*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 221-22.

‘D’you think people change? Their clothes, of course... But I meant ourselves... Clearing out a cupboard, I found my father’s old top hat... But ourselves – do we change?’ (pp. 73-74)

C’è una identità oltre l’apparenza, una continuità nella diversità che rende la storia statica, fonte in ogni epoca degli stessi pregiudizi e condizionamenti, e abitata da figure sempre uguali, da esseri umani che non evolvono:

‘I don’t believe [...] that there ever were such people. Only you and me and William dressed differently.’ (p. 104)

Anche l’arte è inutile e illusoria, incapace com’è di ordinare il caos, e di comunicare significati univoci. Il *pageant* suscita una qualche reazione nel pubblico che, come anche il lettore, rimane perplesso sul significato della rappresentazione, che né soddisfa e né commuove. Ognuno cerca di rintracciarvi un senso. «But what does she mean?» spesso si chiede il pubblico, a disagio nei confronti di un significato che sembra sfuggire e che rimane indistinto. Alcuni trovano lo spettacolo insulso ed inconcludente, altri brillante ed intelligente.

They all looked at the play Each, of course, saw something different. (p. 126)

È desiderio di tutti giungere ad un significato certo:

How difficult to come to any conclusion! She wished they would hurry on with the next scene. She liked to leave a theatre knowing exactly what was meant. (p. 98)

Fino al commento espresso dal compiaciuto reverendo che al termine del *play* fornisce un’interpretazione che, sebbene accurata, risulta superficiale e banale, e diviene una ‘tortura’ per la regista.

Ciò che sembra interessante è che il pubblico nel suo complesso pare preoccuparsi di trovare un significato – «I must say I like to feel sure if I go to the theatre, that I’ve grasped the meaning» (p. 118) – di capire quale sia l’intreccio. Ma questo, forse, non era l’intento di Miss La Trobe

The plot was only there to beget nothing [...] Don’t bother about the plot: the plot’s nothing. (p. 56)

Gli spettatori dovrebbero riferirsi di più alla propria esperienza e alle emozioni che il *play* ha cercato di suscitare, assumendosi le proprie responsabilità

e agendo da protagonisti nella vicende personali e collettive, recitando anche quelle «unacted parts» che li hanno relegati al ruolo di pubblico muto nella vita così come nello spettacolo. L'illustre passato che hanno ereditato dovrebbe renderli maggiormente responsabili del loro presente. E se la Woolf in «Modern Fiction» (1919) attaccava la falsità e il potere tirannico delle strutture narrative tradizionali di Bennett, di Wells e di Galsworthy, incapaci di rendere nella sua pienezza la realtà dell'esperienza («The writer seems constrained [...] by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot»⁴⁵), ora sembra voler attaccare il ruolo del pubblico che, sempre alla ricerca di un'interpretazione certa, di un intreccio comprensibile e inequivocabile, di un significato tangibile e sostanziale, si sottomette all'autorità del narratore e, per similitudine, è facile preda di capipopolo e dittatori. La stessa Miss La Trobe maledice il suo pubblico incapace di 'divenire' il *pageant*, tanto da desiderare di riuscire a scrivere un *play* che faccia a meno di spettatori:

'Curse 'em!' She felt everything they felt. Audiences were the devil. O to write a play without an audience: *the play*. (p. 107)

Tuttavia, *Between the Acts* si conclude ottimisticamente con Isa che riflette sul suo matrimonio e sulla sua vita che, come un testo teatrale, necessita di un nuovo intreccio e di una partecipazione più diretta:

Surely it was time someone invented a new plot, or that the author came out from the bushes... (p. 128)

Su Isa e Giles, nonostante le reciproche incomprensioni e i piccoli tradimenti, si alza il sipario della scena futura, ma che il lettore potrà solo immaginare. Il loro è un futuro che, nuovamente, sarà caratterizzato da passioni contrastanti, odio e amore:

Left alone together for the first time that day, they were silent. Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night. (p. 129)

È un futuro incerto, che implica ancora il ritorno a passioni selvagge, ad un'umanità primitiva, in cui anche la protezione di una 'casa' non è più garantita:

⁴⁵ V. WOOLF, *Collected Essays*, vol. II, op. cit., p. 106.

The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks. (pp. 129-30)

Ed è su questo futuro in cui ognuno potrà divenire protagonista della propria vita, che il romanzo si conclude, suggerendo una finale ibridazione tra vita e teatro, tra realtà ed illusione:

Then the curtain rose. They spoke. (p. 130)