



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

CURRICULUM TEORIA E CRITICA LETTERARIA

**IL VORTICE GRECO-PROVENZALE
NELL'INFERNO DE *I CANTOS***

Relatori: Chiar.mo Prof. Davide Susanetti
Chiar.ma Prof.ssa Francesca Manzari

Laureanda: Eloisa Bressan

622600-FIM

Anno Accademico 2011/2012

*Elain, Tiresis, Alcmena
'Mid the silver rustling of wheat,
Agradiua, Anhes, Ardenca,
From the plum-coloured lake, in stillness,
From the molten dyes of the water
Bring the burnished nature of fire;
Briseis, Lianor, Loica,
From the wide earth and the olive,
From the poplars weeping their amber,
By the bright flame of the fishing torch
Remember this fire.*

E. Pound, *The Alchemist*, 1912

Indice

L'inferno de <i>I Cantos</i> : l'ipotesi di un sentiero	p. 5
Introduzione	p. 5
Le metamorfosi, gli dèi, il mare	p. 7
Eleonora, Elena, ἐλέναυγ	p. 14
Grecia e Provenza, mito e <i>vidas</i>	p. 22
Canto I, traduzione e commento	p. 33
Canto II, traduzione e commento	p. 59
Canto IV, traduzione e commento	p. 91
Canto V, traduzione e commento	p. 123
Canto VI, traduzione e commento	p. 161
Bibliografia	p. 193

L'inferno de *I Cantos*¹: l'ipotesi di un sentiero

Introduzione

Accingendosi alla lettura del celebratissimo poema epico del XX secolo, *I Cantos* di Ezra Pound, è facile trovarsi disorientati nella galassia di citazioni – adattate, tradotte o in lingua – di cui l'opera è per gran parte costituita. Nella composizione di questo testo, Pound si serve infatti di un metodo che è stato definito “ideogrammatico” e che consiste nell'affiancamento degli elementi all'interno dell'opera senza che ne siano esplicitati discorsivamente i legami. “Il discorso ideogrammatico è formato di tratti contigui, cioè il fatto che una cosa sia posta accanto ad un'altra ci induce a cercarne la relazione²”: è questo tipo di sintassi compositiva che permette di dare senso all'universo apparentemente disorganico de *I Cantos*. Difficile, dunque, sarebbe rendere conto in una sola volta di tutti i percorsi che questo poema lunghissimo e complessissimo propone al lettore: nel commento qui presentato si è scelto di focalizzare l'attenzione sulla ricostruzione di uno dei tanti possibili sentieri all'interno di una selezione di Canti, quello che interseca lo “spirito” della Grecia antica con quello della Provenza trobadorica medievale.

L'intreccio, la sovrapposizione, a volte la trasfigurazione di questi due poli culturali antichi risulta evidente dalla lettura e dall'analisi dei Canti 2, 4 e 5, ma al loro svisceramento si è voluto aggiungere quello dei Canti 1 e 6, incentrati rispettivamente sulla Grecia e sulla Provenza, con legami meno frequenti rispetto agli altri, ma che permettono di approfondire temi specifici.

Ciò che risulta maggiormente preso in considerazione da Pound nella costruzione di questa intersezione culturale è l'universo del mito per quanto riguarda la Grecia classica e quello delle *vidas* dei trovatori – costruite appunto su modelli mitici – per quanto riguarda la Provenza. Tuttavia, questo legame nasconde ragioni poetiche e filosofiche profonde e complesse, che si cercherà di mettere in evidenza nelle prime pagine

grazie ad una trattazione polarizzata dei temi trattati diffusamente ma per necessità formale poco organicamente nel commento.

La traduzione e l'annotazione esegetica dei Canti di Pound – operazione, quest'ultima, a mio avviso fondamentale per una loro profonda comprensione – costituisce la parte più cospicua di questo lavoro: all'interno di essa si è cercato di mantenere l'equilibrio tra le necessità esplicative che i singoli "ideogrammi" comportano e il tentativo di svolgimento dei legami sintattici che li tengono assieme. Si tratta, naturalmente, di un procedimento molto delicato, che mi è stato reso possibile da una parte grazie alla proficua collaborazione con i miei relatori, ciascuno esperto di uno delle due culture al centro della mia riflessione, dall'altra grazie alla consultazione dei commenti a *I Cantos* già esistenti in lingua inglese, in particolare "A guide to the Cantos of Ezra Pound" (1985) di W. Cookson e "A companion to the Cantos of Ezra Pound" (1993) di C. F. Terrell. Queste due importanti opere sono state quanto più possibile utilizzate con oculatezza, e cioè come un'importantissima fonte di dati e informazioni da vagliare, verificare e interpretare a partire da solide basi critiche e testuali. Naturalmente, vista la portata non solo del poema, ma della produzione critica su Pound, ogni pretesa di completezza viene qui abbandonata: ci si accontenta di abbozzare un possibile attraversamento di una limitatissima parte dell'opera, che ho ritenuto particolarmente affine alla mia formazione personale e culturale, riservandosi la possibilità di ampliare in futuro questo spunto di riflessione che si è rivelato proficuo.

Le metamorfosi, gli dèi, il mare

Il grande poema di Ezra Pound, quello che fin dai suoi primi progetti giovanili egli pensava come “*une épopée de quarante ans*”³, inizia con un viaggio per mare. Si tratta del viaggio di Odisseo nell’XI libro dell’*Odissea*, e cioè del viaggio dell’eroe verso il regno dei morti, cui Circe lo spinge per poter consultare l’indovino Tiresia e conoscere il suo destino futuro, la possibilità e le modalità del ritorno. Quello intrapreso da Odisseo, e di conseguenza da Pound, è un viaggio verso la conoscenza, che risiede, però, nel passato: come per l’eroe omerico la costruzione di un futuro è possibile soltanto attraverso il contatto con i personaggi e i miti antecedenti⁴, così per il poeta moderno la ricerca di una nuova meta letteraria, e – più radicalmente – di una nuova società ideale da costruire, passano attraverso la consapevolezza dei rapporti storici e culturali che egli intrattiene con il materiale letterario utilizzato. La grande novità poetica enunciata da Pound fin dall’inizio del poema è, infatti, la profonda coscienza del distacco tra gli strati letterari che lo distaccano da ogni tempo e da ogni personaggio che egli sente di poter usare come “maschera”⁵: l’evocazione dell’archetipo di Odisseo e la sua sovrapposizione al poeta sono possibili solo tenendo bene in mente il fatto che le parole di Ulisse furono raccontate da Omero, tradotte in latino da Andreas Divus, e quindi rese in inglese dal poeta stesso, con la mediazione dell’epica anglosassone (*Seafarer*). “*The past, the past as it is brought to life in the present, and the present itself, as mental and emotional experience, are being discovered, absorbed, interpreted, and applied to create the future*”⁶.

Attraverso la riproposizione del modello omerico – mediata dall’*Ulisse* di Joyce e dal suo uso dell’*Odissea* come struttura “formante” del racconto, ma resa più fluida e concentrata grazie all’uso della poesia – il poeta americano dà una struttura alla sua opera immensa, configurandola fin da subito come una catabasi, cui seguirà la riunione con Penelope, la donna archetipica simbolo di bellezza e amore da cui scaturirà una nuova Itaca: “*for forty years I have schooled myself [...] to write an epic poem which begins «In the Dark Forest», crosses the Purgatory of human error, and ends in the light, «fra i maestri di color che sanno»*”⁷. In questo movimento ascendente è chiaro l’incrocio del modello omerico con quello dantesco, ai quali si intreccia quello delle *Metamorfosi* ovidiane, che – accennato già nel I Canto – diventerà il nucleo chiave del II: “l’archetipo omerico è affiancato, nel metodo mitico di Pound, da almeno due altri originali: le *Metamorfosi*, di cui dirà apertamente il Canto

seguinte [il II], ma che già qui [nel I Canto] paiono agire nella sostituzione e sovrapposizione di voci, scritte e personaggi (Ulisse-P., Circe-Afrodite,...); e la *Commedia*, a cui rimanda subito la posizione di questo Canto: Pound traduce Omero-Divus, ma incomincia il suo poema con un viaggio agli inferi; la *nékuia* è l'incipit ideale in quanto punto di raccordo di due grandi tradizioni letterarie, e di antichità e modernità (qualcuno ha anche notato che Ulisse e P. sono entrambi appena usciti da una lunga guerra)⁸.

Come sostiene Bacigalupo, il motivo della metamorfosi comincia ad affiorare già dal primo Canto, grazie alla sovrapposizione della voce del poeta con quella di Odisseo e della figura di Circe con quella di Afrodite. Tuttavia, quello che possiamo definire il vero e proprio Canto della metamorfosi, e che si basa su una forte ripresa – tra gli altri – del testo ovidiano, è il II. La metamorfosi, nella poetica poundiana, è strettamente connessa con il mare, il cui colore cangiante, la cui natura mutevole e allo stesso tempo materna (dall'acqua nasce infatti Afrodite, dea dell'amore, motore dell'universo e della passione, dalla quale scaturiscono gioia e atrocità) è l'emblema della natura “*alive*” che costituisce il principio inverso a quello razionalizzante dell'archetipo odissiaco: “*we have about us the universe of fluid force, and below us the germinal universe of wood alive, of stone alive*”. Ed infatti, l'elemento acquatico è più che l'ambientazione, è l'elemento unificante, quasi il protagonista del Canto della metamorfosi: esso compare fin dai primi versi nel riferimento al poeta cinese So-shu (che sbatte “l'acqua del mare¹⁰”), nel racconto della relazione tra Poseidone e Tyro, nell'evocazione del grande episodio che occupa la maggior parte del Canto, quello del rapimento di Dioniso da parte dei pirati, per poi diventare il cristallo attraverso il quale osservare Ileutheria, la “bella Dafne delle sponde del mare¹¹”. Nell'ambiente marino che ci riporta alle origini della civiltà e che allo stesso tempo – coadiuvato dal ritmo poetico – ci traghetta in una realtà fluida, in cui una cosa scorre sull'altra e tutto sembra intersecarsi, è per la prima volta presentato all'interno de *I Cantos* il dio Dioniso. Egli, dio greco del vino, dell'estasi e della liberazione dei sensi, rappresenta l'essenza del mondo nel suo ininterrotto fluire, lo spirito divino della realtà, il frenetico flusso di vita che tutto pervade. Tuttavia in Pound la presenza del dio assume un significato preciso: infatti, se da una parte Dioniso è colui che ha potere sulla natura umana e sull'elemento naturale, così da poter trasformare i compagni di Acete in bestie marine e bloccare la nave facendo spuntare rami d'edera rampicanti sui remi e invertendo la corrente del mare, dall'altra egli sta a rappresentare un archetipo, un valore che permane

all'interno del flusso della metamorfosi. Nella concezione poundiana, il cambiamento continuo è la cifra del mondo sensibile, in cui tutto nasce, decade e muore; allo stesso tempo, però, il poeta americano è convinto che esistano una serie di valori permanenti che si ripropongono di generazione in generazione, di civiltà in civiltà, perché legati al flusso vitale, all'esistenza stessa e non ad una specifica cultura: *“committed as he is to the world of particulars inside time, where each decays, dies, or is subject to destruction, Pound is nevertheless deeply concerned with personal values. [...] Permanence is achieved through the gods [...] who express their supernatural will through perishable particulars¹²”*. Ma la conoscenza del principio divino passa attraverso l'accettazione della sua potenza, che è quella generativa, vitale, metamorfica del re-sacro primitivo: Dioniso rappresenta la forza della natura, e non accettarne l'esistenza – come fa Penteo – o tentare di raggirarla nella persecuzione dei propri scopi personali – come i compagni di Acete – porta a distruzione certa. L'accettazione, tuttavia, non è un semplice atto di fede: come ho esplicitato nel commento al verso in questione, l'“ho visto quello che ho visto¹³” di Acete è – certo – una descrizione mistica di un rapporto stretto con la divinità, dell'esperienza sensibile della nascita di un mito, ma non bisogna dimenticare che quello che Acete vede è il potere stesso della natura, il flusso metamorfico del reale che si esplica a velocità intensissima di fronte ai suoi occhi e di fronte al quale egli non può più dubitare dell'esistenza e della potenza del principio divino che regola l'eterna generazione (“e io venero¹⁴”).

La ricerca di valori permanenti che regolano il continuo e spaesante cambiamento del reale non è di certo invenzione poundiana, è, anzi, una delle linee guida più comuni tra i poeti del XX secolo: *“la plus grande tâche des poètes au vingtième siècle a été de découvrir sous le flux quotidien un permanent au regard duquel ce flux gagne une sens. Comme les chevaliers de la Table Ronde, ils se sont mis en quête du Graal. [...] Incapables de découvrir, ils furent contraints d'emprunter ou d'inventer¹⁵”*. La particolarità di Pound in questa tendenza è quella di credere in una sorta di neoplatonismo – derivato principalmente dalla lettura di Plotino, Porfirio, Giamblico, Scoto Eriugena e Gemisto Pletone – che si differenzia però dalle forme del Neoplatonismo tradizionale in quanto non disprezza il creato nella speranza di raggiungere e annullarsi nel divino: quello che interessa al poeta americano è conoscere “la forma originale” attraverso la molteplicità delle sue apparenze, che quindi diventano un elemento importantissimo di conoscenza e di conseguente elevazione spirituale. *“For Pound it is always this world that matters; and from his point of view the pagan*

*gods are always, whether by patronage or metamorphosis, more concretely involved with this world than is the Christian god or the Neoplatonic one*¹⁶. Questa volontà di comprensione del particolare per arrivare al generale avvicina il poeta americano ai metodi descrittivisti della scienza, i cui paladini nell'universo poundiano sono il botanico Charles Linné, l'entomologo Henri Fabre e il geologo paleontologo Louis Agassiz. Come il naturalista, il poeta “*par une observation exacte et scrupuleuse, assemble les fragments de son savoir et l'accumulation des détails permet enfin une lecture de la configuration secrète de l'univers. [...] Il ne cessa de souligner que la pensée moderne s'était bien dégagée de la méthode scientifique, de « l'étude minutieuse et directe de l'objet et de l'emploi exclusif de la comparaison » – non des systèmes abstraits et des pratiques journalistiques. L'audace avec laquelle il utilise tous les détails de l'existence humaine, n'est troublé par aucun doute touchant la connaissance elle-même, pas plus que ne l'es l'entomologue lorsqu'il décrit une espèce rare. La réalité n'est pas pour lui une « matière » inconnaissable, dont l'accès nous est fermé, elle reste un « monde »*¹⁷”. La materia del reale è, appunto, la metamorfosi, che Pound conosce e “venera”, come un tutto sacro e ordinato, che deve essere rispettato e conosciuto anziché sfruttato da “usura”, il pensiero occidentale sottomesso al denaro che stima ogni manifestazione della vita secondo il suo valore di mercato e costituisce pertanto l'essenza di ogni male.

La figura di Dioniso assolve, quindi, a due funzioni: dal punto di vista antropologico essa rappresenta il principio generativo sotteso alla natura, l'eterno evolvere dell'universo; in quanto figura del mito, invece, rende più accessibili le conclusioni filosofiche di Pound, costituendosi come archetipo esplicitato nella cultura arcaica di questo principio vitale e potendo così entrare in dialogo con gli altri archetipi occidentali e orientali evocati dal poeta secondo il suo metodo “ideogrammatico”.

Dei significati veicolati dalle *Metamorfosi* ovidiane rilette secondo questa prospettiva¹⁸ si fa portavoce il mare, impersonato in Poseidone nell'evocazione del mito di Tyro, le cui onde, i “tendini flessuosi dell'acqua¹⁹” sono l'unico specchio possibile della natura, come il poeta aveva scritto nella poesia *Blandula, Tenulla, Vagula*: “*Will not our cult be founded on the waves,/ Clear sapphire, cobalt, cyanine,/ On triune azures, the impalpable/ Mirrors unstill of the eternal change?*²⁰”.

Ma vi è un altro tipo di metamorfosi di cui Pound fa uso nella tessitura de *I Cantos*: quella che implica la trasmissione e la traslazione della conoscenza – di un'idea, un'immagine, una figura archetipica o di una divinità – da una lingua all'altra, da una cultura all'altra. Si tratta della forma che più interessa la mia analisi, poiché riguarda l'esperienza

letteraria stessa, e rende possibile quel continuo intersecarsi di forme e materiali della Grecia antica e della Provenza medievale sulla quale si incentra la mia riflessione: una diversa e affine attenzione e ricerca dell'invariabile, di una base mitica che costituisca un *continuum*, una forma sicura e permanente nel flusso del reale viene individuata da Pound, almeno in questi primi *Cantos*, nella sovrapponibilità delle *vidas* dei trovatori con alcuni miti greci. Guillem de Cabestan diventa, allora, un nuovo Iti: sebbene il ragazzino innocente – ucciso dalla madre per le colpe di cui si era macchiato il padre nei confronti della sorella di lei – non possa essere paragonato al trovatore cui viene strappato il cuore – imbandito alla sua adultera amante – la sostanziale analogia delle storie spinge il poeta a pensare che “*apparently there is something in the cannibalistic feast-revenge which, however times and customs change, remains fascinating to the folk imagination. Perhaps the idea inevitably recurs, or perhaps it is retained and reshaped in oral tradition, or perhaps it is taken from a written source, i. e. Ovid, and translated by the mediaeval mind into mediaeval terms; but in any case it is a constant element in a world characterized by change, and its constancy would seem to guarantee of its intrinsic validity as an index to a «permanent basis in humanity»²¹*”. Questo è il principio compositivo sul quale si impernia la struttura complicatissima del poema; esso potrebbe essere tuttavia misinterpretato. L'interesse per ciò che resta, che si trasmette, che si ripropone da un luogo all'altro e da un tempo all'altro non significa, infatti, mancanza di precisione nella conoscenza e nella presentazione della concretizzazione in questione: l'effetto ottenuto tramite questo metodo non è quello di una confusionario ammasso di simili, ma piuttosto quello di una giustapposizione – che a volte diventa sovrapposizione – tra elementi individuati nella loro cultura di appartenenza e riproposti nel maggior rispetto possibile dell'originale. Così Pound, nel momento in cui vuole riproporre l'XI libro dell'*Odissea*, usa come medium il testo inglese più vicino ad Omero che possa trovare: il *Seafarer*. Questo procedimento si inserisce in quello che è uno degli sforzi maggiori de *I Cantos*, “*this effort simultaneously to capture the constant element in the flux and yet to honour the thing as it was at the point where it was captured*²²”.

Se l'elemento acquatico è il simbolo della natura metamorfica dell'universo sensibile, esso è presente nei cinque Canti presi in considerazione con funzioni diverse. Nel Canto I, come già visto, esso è l'elemento attraverso il quale si svolge il viaggio di Odisseo, ma non solo: il riferimento ad Afrodite nel finale ci permette anche di legarlo alla nascita della dea e quindi alla creazione, la quale – certo – è una

forma di metamorfosi, ma con un'energia ed una momentaneità molto diverse rispetto al passaggio di forma in forma. Nel Canto IV, invece, l'acqua è "cristallina", è "il liquido cristallo che scorre/ sotto alle ginocchia degli dèi²³": il cristallo è il perfetto incontro tra la durezza della pietra e la fluidità dell'acqua che deve essere raggiunto in poesia²⁴; nel Canto V si passa dai "tre tipi di blu" del verso 19, che riprendono i "trini azzurri" della poesia citata in precedenza, all'acqua cupa e inquietante del Tevere in cui viene scoperto il mantello del duca di Gandia, Giovanni Borgia²⁵: questa volta, l'acqua è specchio del clima che prevale nel Canto – o almeno nella sua parte finale – di un sentimento oscuro e impenetrabile di passione e violenza che domina una parte delle corti italiane del Rinascimento²⁶. Nel Canto VI, infine, il mare è l'elemento attraverso il quale viene compiuto un altro viaggio, parallelo ma in contrasto con quello di Odisseo, il viaggio di Luigi VII ed Eleonora di Aquitania verso la Terrasanta in occasione della seconda crociata, nel 1147. Il parallelo è fortemente voluto da Pound, il quale apre il Canto con un riferimento alle peripezie odissiache ed alle parole delle stesse sirene che chiudono il Canto I ("*What you have done, Odysseus, / we know what you have done*²⁷") e trasforma volutamente quello che secondo le fonti fu un viaggio via terra in un viaggio per mare ("*went over seas till day's end (he, Louis, with Eleanor*²⁸"), da Occidente verso Oriente e ritorno.

Il viaggio di Odisseo e di Luigi è un viaggio di ristabilimento della regalità: di risposta all'offesa subita da un re acheo nel caso della guerra di Troia, di reazione alla caduta del regno di Edessa nel caso della seconda crociata. Ciò che fa la differenza, però, tra questi due viaggi in Oriente è da una parte il loro esito, dall'altra il percorso di ritorno. Mentre infatti Odisseo partecipa alla guerra dopo esservi stato costretto e mette la sua astuzia a disposizione dei comandanti per la buona riuscita della spedizione, il re di Francia si presenta – nell'immagine che ce ne trasmette Pound ma anche nella tradizione storica – come un re timido, privo di spirito di iniziativa, eccessivamente pio, e che perciò porta la sua missione militare al fallimento. Allo stesso modo, il ritorno dell'eroe greco è caratterizzato da un viaggio lungo e arduo, ma audacemente intrapreso e altamente formativo, compiuto perseguendo l'idea precisa di poter recuperare il proprio regno e fondarvi un governo retto, mentre il ritorno di Luigi VII è segnato dallo scacco, dalla depressione del fallimento e della vergogna: durante la crociata egli perde, infatti, la relazione con la moglie Eleonora, troppo "potente" – nel senso vitale del termine – per farsi fagocitare da un marito inetto e incapace di ristabilire la sua regalità. Come figure di re "buoni", che

governano in modo giusto ma che conformemente ai caratteri del re-sacro primitivo gestiscono anche le loro funzioni vegetative in maniera potente, vengono contrapposti a Luigi Guglielmo IX (nonno di Eleonora d'Aquitania, cui la tradizione attribuisce "l'invenzione" del canto trobadorico, famoso per le sue numerose avventure con le donne delle quali cantò nelle sue composizioni) e Raimondo di Tolosa (zio di Eleonora, che era diventato principe di Antiochia e vi aveva creato una corte di stampo occitanico) dal lato provenzale; dal lato greco, invece, i due eroi Odisseo e Teseo, prototipi del buon governatore (Odisseo dopo la guerra di Troia ristabilisce l'ordine a Itaca, Teseo è l'eroe sinecista di Atene). Il punto centrale di questo viaggio per mare speculare ma opposto è però Eleonora: a Pound infatti interessa contrapporre alle figure dei re buoni quella del re inetto, ma rafforza ulteriormente il contrasto mettendo accanto al re stesso una donna che incarna in sé la natura, la generazione, la potenza inesausta ma funesta della forza "germinale". La duchessa di Aquitania, con la sua curiosità e spregiudicatezza, trascina il marito nella sventura di una spedizione che è troppo audace per lui: l'uomo che non ha in sé i mezzi per stare accanto ad una donna "divina" nella sua spietata ansia di azione, di conoscenza, di creazione, è destinato a soccombere, e da essa non avrà che sventura (e perciò Pound racconta, dopo la storia del divorzio tra i due, il groviglio degli intrighi politici e familiari provocati dalle sue seconde nozze, dal quale finirà per essere soffocata anch'essa²⁹). La figura di Eleonora e la sua sovrapposizione con quella mitica della Tindaride Elena meriterà una trattazione più dettagliata, basti qui mettere in rilievo come nel suo opporre Luigi VII e il suo viaggio verso la Terrasanta ad Odisseo ed alle sue peregrinazioni da e verso Itaca, Pound crei attraverso l'elemento marino una sovrapposizione Provenza-Grecia: non si tratta, qui, di *vidas* di trovatori e miti greci, ma di storia leggendaria i cui legami col mito vengono suggeriti al lettore attraverso il metodo ideogrammatico. Come si tenterà di sottolineare più attentamente in seguito, il mito serve a dare spessore ad una storia meno conosciuta ma contemporaneamente più vicina e "percorribile", nella quale il poeta americano ritrova le origini romanze dello "spirito" e della poetica europei.

Proprio l'Europa costituisce un ultimo spunto di riflessione, soprattutto in rapporto all'incipit del poema: il viaggio per mare intrapreso da Odisseo e con il quale si aprono *I Cantos* è anche il viaggio fisico e spirituale di Pound verso l'Europa. Fin da giovanissimo, infatti, egli ebbe l'occasione di visitare il vecchio continente, nel quale decise di passare, poi, la maggior parte della sua vita, convinto che solo nello

studio della poesia europea e delle sue radici avrebbe trovato quegli elementi che – combinati con il suo bagaglio americano, in particolare con l’esperienza di Whitman³⁰ – gli avrebbero permesso di trovare la forma adatta all’espressione del moderno.

Eleonora, Elena, ἑλένας

Uno dei nessi più significativi e ricorrenti in questa prima sezione de *I Cantos* è quello costituito dalla sovrapposizione tra la moglie di Menelao e la duchessa di Aquitania, sviluppata da Pound fin dall’inizio del poema. Prendendo spunto dal passo eschileo in cui il nome di Elena viene fatto risalire alla radice “ἐλ-” del verbo αἰρέω (“distruggere”), e giocando in particolare su uno degli aggettivi con cui Eschilo spiega il nome di Elena, ἔλανδρος (“distruttrice di uomini”) – il quale fonicamente si avvicina ad “Eleonora” – il poeta americano sostituisce il nome della duchessa a quello di Elena nel II stasimo dell’*Agamennone*³¹, ottenendo il celebre “Eleonora, ἑλένας, ἑλεπτολις” al v. 11 del Canto II.

Interrogandosi sulle ragioni della guerra di Troia, il Coro di anziani argivi identificava emblematicamente la discordia con la donna meravigliosa il cui rapimento aveva causato anni di guerre e dolori: il nome di Elena diventa allora un nome voluto dal fato, che racchiude in sé la potenza distruttrice della bellissima regina, “τίς ποτ’ὀνόμαζεν ὄδ’/ ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως,/ μὴ τιν ὄντιν’οὐχ ὀρῶμεν προνοί-/ αἰσι τοῦ πεπρωμένου/ γλῶσσαν ἐν τύχαι νέμων,/ τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει-/ κῆ θ’Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως/ ἑλένας ἔλανδρος ἐλέ-/ πτολις”, “chi applicò questo nome troppo, troppo sincero – una potenza, certo, segreta a noi, capace di vibrare la lingua a segno, indovina del fato – a Elena, sposa scortata da lame, fulcro di scontri? Elena – trasparente ormai – vuol dire schianto di navi, di terre, d’uomini vivi³²”. Questo passo eschileo assume una rilevanza sostanziale nella composizione de *I Cantos*, o quantomeno nella loro prima sezione “infernale”. Su di esso, infatti, il poeta modula la costruzione del suo archetipo di Afrodite, del quale Elena rappresenta l’incarnazione mitica.

L’archetipo afrodisiaco è, per Pound, la potenza generativa della natura, e si identifica grossomodo con il femminile, cui il poeta oppone il modello maschile di ricerca razionale. Come si cercherà di mettere in evidenza

qui e nel commento ai testi, l'opposizione di questi due principi mira non alla prevaricazione dell'uno sull'altro, ma al completamento dell'uno nell'altro, al bilanciamento di queste due potenze, alla costituzione di un "centauro" (figura attraverso la quale Pound stesso esprime il suo ideale poetico), di un equilibrio, cioè, tra la maschile "*thinking word-arranging, clarifying faculty*" e le femminili "*energizing, sentient, musical faculties*"³³.

Nella percezione e nella presentazione che ne propone Ezra Pound in questa prima sezione del poema, l'archetipo di Afrodite è un principio potentissimo, che ha a che fare con la generazione, con la metamorfosi, con la vegetazione e con tutto ciò che riguarda la natura ed il suo aspetto di genitrice. Ma non solo: il principio femminile è "*semen motum*", produce il movimento degli eventi, ma la sua potenza è tanto coinvolgente quanto smisurata ed è causa di catastrofi se non opportunamente considerata e bilanciata dall'archetipo maschile.

Queste dualità tra l'archetipo femminile e quello maschile e tra la forza generatrice e distruttrice compresenti in quello femminile sono presentate dal poeta già a partire dal primo de *I Cantos*, nel quale alla figura di Odisseo, che è l'incarnazione mitica del modello dell'uomo desideroso di conoscere, confidente nella forza della sua ragione, si affianca quella di Afrodite, che emerge nel suo splendore quasi accecante d'oro e di bronzo, nella sua divina compostezza che non ha bisogno di parole e che, comparando sul finire del Canto, si impone quasi come un miraggio inseguito dal poeta-Odisseo: Afrodite è la causa del movimento – basti pensare alla rilettura che Pound compie dell'incipit di una celeberrima canzone dantesca nel finale del Canto XCI, sostituendo con la dea stessa gli angeli che nel *Convivio*³⁴ muovono il "terzo cielo", il cielo di Afrodite per l'appunto – ma anche, in qualche modo, lo scopo verso il quale tende l'intero "viaggio" del poema, un principio impenetrabile ed inafferrabile ma l'unico che può garantire al poeta – e ai suoi personaggi-eroi – l'accesso al "paradiso". Allo stesso tempo, all'interno del Canto I, l'ambivalenza dell'archetipo femminile è presentata nella figura di Circe, donna potente, ammaliante, che per di più domina la natura – potere che non appartiene, ad esempio a Elena – ma il cui amore porta alla distruzione: Odisseo riesce infatti ad evitarne gli incantesimi soltanto grazie ai consigli di Hermes.

Il nesso Elena-Eleonora nel Canto II è il primo evidente nesso Grecia-Provenza all'interno de *I Cantos*: si tratta di un binomio importante, ripreso più volte nella selezione di Canti qui proposta, tanto da configurarsi come un topos, vista anche la sua ricorsività all'interno del poema. È il mare stesso che ci racconta³⁵ la sovrapposizione su base

eschilea delle due donne, emblemi mitico-storici della bellezza e delle calamità che ne possono derivare. Elena ed Eleonora sono qui sovrapposte in quanto generatrici di conflitto, ma con un riferimento soltanto accennato, che sarà poi espanso nei Canti successivi. Tuttavia, c'è un altro elemento molto importante nel Canto in questione: quello al mito di Ileutheria – di probabile invenzione poundiana – e proprio per questo ancora più significativo. Secondo Eva Hesse infatti «*Euletheria*» dans le « Canto II » est bien une personnification mythique de la liberté, mais d'autre part c'est (vraisemblablement) la créature marine «*Eleutheria*» qui dans sa phase passive attend la fécondation sous forme de corail immobile, et dans la période de fécondation parcourt les océans comme une méduse pacifique. Le thème est repris dans le « Canto XXIX » (par la citation : « fuyant quelle meute de tritons ») et se poursuit avec l'introduction en contraste de *Pernella et Cunizza*. *Pernella* qui se trouve en bonnes mains et cherche à consolider sa fortune, personnifie le côté statique de la nature féminine, tandis que *Cunizza*, qui court d'amant en amant et dilapide ses biens, illustre la phase errante et dynamique d'*Eleuthéria*³⁶: se da una parte abbiamo la rappresentazione di Elena come portatrice di discordia – Elena che nelle parole degli anziani troiani “si muove come una dea ed ha il volto di un dio³⁷” ma deve essere rispedita agli achei perchè porta con sé “doom”, il destino, che è un destino funesto – dall'altra Pound ci presenta una possibile spiegazione dell'archetipo in una creatura che riproduce sul piano biologico la duplicità di Elena stessa, e quindi del principio afrodisiaco. Questo principio vitale ha bisogno, come necessità fisica, e come Ileutheria, di alternare momenti di “vita statica” a momenti di “vita dinamica”: gli ultimi, tuttavia, sono più numerosi ed “eccessivi” dei primi. Si tratta di un'osservazione naturalistica di cui Pound trova il riflesso in ambito mitico e storico “*les sympathies du poète vont aux hommes qui dans leur affirmation vitale imitent les excès de la nature*³⁸”. Se il Canto II si incentra principalmente sulla figura di Elena e sulla guerra da lei scatenata, lo sviluppo dell'intreccio tra le due donne non si limita alla sovrapposizione del personaggio mitico a quello storico³⁹ in quanto generatori di conflitti – di quello troiano la regina di Sparta, della guerra dei Cent'anni Eleonora, che fu prima regina di Francia e poi d'Inghilterra – ma prosegue lungo i Canti che ho preso in considerazione, caricandosi di nuove sfumature e rinvigorendosi nella sua funzionalità poetica e teorica.

Nel Canto IV, infatti, l'archetipo della donna distruttrice è rappresentato da Diana, un'altra dea in stretto rapporto con la natura: è la divinità del selvatico, della caccia, e compare in relazione al mito di

Atteone. Pound costruisce l'episodio creando un contrasto coloristico tra la luce dorata e scintillante emanata dalla dea ed il buio in cui lei si nasconde per prendere il bagno aiutata dalle sue ancelle: il momento in cui Atteone irrompe nella grotta crea una forte rottura nell'atmosfera rarefatta del Canto. Ma ciò che interessa di più è che, anche in questa situazione, nella tensione tra un principio maschile ed uno femminile in cui quest'ultimo si carica di una potenza eroticamente forte ma allo stesso tempo altrettanto pericolosa, si verifica una sovrapposizione Grecia-Provenza. La figura di Atteone, che viene trasformato in cervo e rincorso fino ad essere sbranato dai suoi stessi cani, si fonde, infatti, con quella del trovatore Peire Vidal⁴⁰, il quale, innamorato di donna Loba di Puegnautier, detta "la lupa", si vestiva con pelli di lupo per corteggiarla. Un gruppo di cacciatori lo scambiò però per un lupo vero e gli dette la caccia; Peire non morì, ma fu portato al castello dell'amata, dove venne deriso da lei e dal marito. Ma al di là del dato mitico, resta il fatto che le due figure presentate da Pound sono accomunate nel loro tentativo di mettersi in rapporto con il selvatico, con la forza del femminile, con la quale però non riescono a trovare un dialogo, finendo per esserne cacciati. Nello stesso Canto, si sviluppa inoltre un secondo tema legato all'amore infelice nel quale si inspessisce il nesso greco-provenzale: il tema delle nozze funeste, con la sovrapposizione del mito di Tereo, Procne e Filomela alla *vida* del trovatore Guillem de Cabestan. Qui, tuttavia, Pound non investiga il principio femminile come duplice tensione alla generazione e alla distruzione, ma approfondisce un tema preciso, quello dei matrimoni truci e del cannibalismo, il quale, certo, rimanda ai matrimoni catastrofici di Elena ed Eleonora, senza però sovrapporsi in una ripresa specifica.

Riferimenti molto più puntuali alle due figure emblematiche dell'archetipo di Afrodite si trovano, invece, negli ultimi due Canti presi in considerazione: il V ed il VI. Nel Canto V ci viene presentata una "nuova Troia", una "Troia in Alvernia"⁴¹, modulata – di nuovo – sulla *vida* di un trovatore: Peire de Maensac, il quale si innamorò perdutamente della moglie di Bernart de Tierci, la sedusse e la rapì, barricandosi nel castello del delfino d'Alvernia, e difendendosi di lì dagli attacchi di de Tierci, che godeva invece del sostegno della Chiesa. Pound rilegge un frammento di storia mitizzata medievale usando la sua lente speciale, che nel dato storico e nella tradizione letteraria cerca "ciò che ritorna", sotto a cui si cela necessariamente ciò che permane, quel sostrato, quell'idea che è il fine ultimo della conoscenza. La piccola Troia in Alvernia è certamente parallela storicamente alla guerra tra Achei e Troiani, anche se non lo è evidentemente sul piano della tradizione

letteraria e culturale: i cicli epici che sono stati cantati sul conflitto troiano originale nulla hanno a che vedere con il ricordo che si tramanda nelle raccolte di *vidas* riguardo al conflitto tra i protetti del delfino d'Alvernia e il castellano di Tierci. "If Achaia is Provence, it is not unreasonable to find «Troy in Auvergnat», where Cantos V and XXIII put it. [...] The parallel breaks down at one point however; the Dauphin protected the lovers successfully for the rest of their days and this second Iliion did not fall⁴²". Tuttavia, quello che le due guerre condividono e che permette di sovrapporle come immagini del ricorrente sono due elementi: il ruolo della donna e quello del canto. Pound identifica esplicitamente la moglie traditrice di Bernart con la Tindaride, entrambe sono causa di un amore funesto che contrappone l'amante al marito: le proporzioni però sono in questo caso diverse, il valore germinale, potente di Elena non è messo in rilievo e la sovrapposizione tra le due donne sembra essere soltanto superficiale, diversamente da quello che era precedentemente avvenuto per Circe o Diana o Eleonora. Anche la dimensione del canto è parallela, importante, ma allo stesso tempo differente: in opposizione alla già citata epica composta sulle vicende di Troia, cui risale l'intera tradizione culturale e letteraria romanza, le *canso* composte dagli assediati in Alvernia hanno un valore molto più giocoso e leggero, di *divertissement*. Tuttavia, l'importanza del canto nelle due culture permette di assimilarle l'un l'altra: nella percezione del poeta esse sono legate da una parallela sensibilità all'amore e al canto, alla poesia, che non può essere casuale, ma che anzi va sondata fino in fondo per capire l'esperienza poetica antica e fondarvici quella del Novecento.

Tra le righe del Canto V possiamo scoprire anche l'evocazione di un ulteriore personaggio femminile, che ha però a che fare più con l'orrido ed il demonico che con la bellezza e la fecondità, sebbene sappia sfruttare una certa capacità ammaliante: si tratta di Clitemnestra, la moglie di Agamennone che, per ottemperare alla giustizia vendicativa imposta dal demone degli Atridi, uccise il marito a tradimento nella vasca da bagno. Pound si serve delle parole allarmate pronunciate di fronte al misfatto dal Coro della tragedia eschilea per riprodurre l'atmosfera di sgomento e di paura di fronte alla morte del duca Alessandro de' Medici, avvenuta per mano del cugino (nel 1537). Il fantasma della regina bugiarda e assassina non è quindi esplicitamente evocato, ma non si può in questa sede trascurare il riferimento ad un femminile traditore, pericoloso e insidioso, nel quale cova segreta la vendetta. È un modello che si oppone a quello di Afrodite, Elena ed Eleonora: sebbene infatti la bellezza e il fascino di queste ultime sia

spesso causa di catastrofi, esse non covano volontariamente il male, né vengono possedute da demoni⁴³, ma portano l'uomo alla rovina perché incapace di contenerne la potenza. Esistono uomini che riescono a configurarsi in un rapporto di equilibrio con questo potere generativo: sono i prototipi già citati dei re-sacri primitivi (Odisseo, Teseo, Guglielmo IX, Raimondo di Tolosa), i buoni governatori che al loro potere politico abbinano il loro potere fecondativo. Questa convinzione profonda della necessità di combinazione e armonia tra i due principi deriva a Pound dalla lettura del trattato *Physique de l'amour: Essai sur l'instinct sexuel* (1903) di Remy de Gourmont (1858-1915), che egli tradusse dal francese nel 1921, col titolo *The Natural Philosophy of Love*. Se però questo testo lo spinse a formulare una teoria per cui l'uomo funziona da elemento riproduttivo attivo e la donna invece da elemento "conservatore" della natura, il suo rapporto personale con le donne – in particolare con le amatissime Dorothy Shakespear e Olga Rudge – gli permise l'elaborazione di una concezione del femminile meno misogina di quanto egli stesso abbia voluto far credere nei suoi pamphlet e saggi: "an underlying principle in *The Cantos* is a radical revision of religious and symbolic expression through various evocations of *Venus/Aphrodite*. In *Canto 1*, *Venus is worthy of worship—«Venerandam»—and is addressed throughout the poem as Venus, Cythera, or Kypriis. To read these representations of the goddesses merely as part of a patriarchal plot to interpret woman as muse is to deny the importance of Shakespear and Rudge in Pound's life. The thirteenth printing of *The Cantos* ends with «FRAGMENT (1966)»: «That her acts / Olga's acts / of beauty / be remembered. // Her name was Courage / & is written Olga // These lines are for the / ultimate CANTO // whatever I may write / in the interim» [24 August 1966]⁴⁴".*

I personaggi maschili che riescono a immaginare ed attuare un rapporto produttivo e utile con il femminile, nel Canto VI si trovano accostati – come già accennato – in opposizione a Luigi VII, il re inetto che non sa gestire la forza vitale di sua moglie, Eleonora di Aquitania. Assimilata ad Elena più che per la sua bellezza per il suo fascino raffinato e la sua intelligenza priva di eccessivi scrupoli, che la portò a sposare il futuro re di Inghilterra dopo il suo divorzio con Luigi, Eleonora è presentata da Pound nella sua veste di distruttrice desiderabilissima: già ne presentiamo l'interesse spirituale e intellettuale nella sottolineatura del suo legame di parentela con Guglielmo IX, archetipo del buon governatore, dalla sessualità attivissima⁴⁵. Ma la vera natura della regina di Francia si dispiega nell'impietoso confronto con Luigi VII, il quale è troppo pio, dal carattere riservato e incapace di prendere

decisioni strategiche, diversamente dalla moglie, che si dimostra abile nel tessere rapporti orientali, approfittare delle occasioni che le si presentano e mettere a frutto la sua intelligenza: il matrimonio tra Eleonora e Luigi è rovinoso perché il principio afrodisiaco non può essere contenuto da un “malvagio governatore”, da un re che non ha in sé la forza sessuale necessaria a dominare il principio femminile o a raggiungere con esso un prolifico equilibrio.

Nello stesso Canto, si mette in evidenza un altro elemento di cui si è già parlato riguardo al Canto precedente, ma che viene qui declinato in riferimento unicamente ad Eleonora: quello della composizione poetica, qui veicolato tramite la figura di Bernart de Ventadorn. Il trovatore, dopo essere stato allontanato dal suo signore, Ebole III di Ventadorn – la cui moglie Bernart aveva sedotto –, si era infatti recato presso la corte della neodivorziata Eleonora in Aquitania e se ne era innamorato, ricambiato. Egli aveva composto per la duchessa numerose canzoni, salvo poi ritrovarsi di nuovo solo ed abbandonato quando la donna funesta si risposò col potente Enrico II e se ne andò in Inghilterra. Emerge, qui, un altro ruolo fondamentale che l'archetipo di Elena-Eleonora incarna nella concezione poundiana: quello di musa; il femminile è causa motrice degli eventi a livello biologico ed esistenziale, ma anche poetico: esso è musa ispiratrice, essenziale allo sviluppo del canto. Pound considera l'emblema storico-filosofico dell'origine erotica e sessuale della poesia la sovrapposizione delle due civiltà antiche in cui questi temi si intrecciano, quella greca e quella provenzale. Esse – che nella sua ricostruzione storico-culturale risultano più vicine di quanto non siamo portati a credere – svilupparono infatti una particolare sensibilità al mito come spiegazione di stati d'animo e dei culti misterici che erano, nella Grecia antica, di varie e complesse forme, ma che servivano a mettersi in un dialogo pacifico e stimolante con le forze della natura e che furono poi reinterpretati nelle corti occitaniche come culti d'amore, in cui la purificazione dei sensi e la signoria su di essi portava alla salvezza dell'anima. Se questi culti finirono storicamente per sparire a causa – almeno secondo l'analisi di Pound – della corruzione cui conseguiva l'ammissione di neofiti che non erano adatti a parteciparvi, una certa aristocrazia dell'anima può ancora seguirne le orme e, avventurandosi, forse, nel percorso de *I Cantos*, trovare un cammino spirituale adatto: “*we should consider carefully the history of various cults or religions of orgy and of ecstasy, from the simpler Bacchanalia to the more complicated rites of Isis or Dionysus – sudden rise and equally sudden decline. The corruption of their priesthods follow, probably, the admission thereto of one neophyte who was not*

properly «sacerdos». [...] Christianity and all other forms of ecstatic religion [...] are not in inception dogma or propaganda of something called the one truth or the universal truth; they seem little concerned with ethics; their general object appears to be to stimulate a sort of confidence in the life-force. Their teaching is variously and constantly a sort of working hypothesis acceptable to people of a certain range of temperament – a “regola” which suits a particular constitution of nerves and intellect, and in accord with which the people of this temperament can live at greatest peace with «the order,» with man and nature. The old cults were sane in their careful inquisition or novitiate, which served to determine whether the candidates were or were not of such temper and composition. One must consider that the types which joined these cults survived, in Provence, and survive, today – priests, maenads and the rest – though there is in our society no provision for them⁴⁶”.

Nella ricerca di equilibrio tra l’archetipo maschile e quello femminile che leggiamo nei primi *Cantos* di Pound c’è qualcosa in più rispetto ad uno scontro vagamente primitivistico e semplicistico: c’è la consapevolezza storica dell’accumularsi delle tradizioni, dei miti e dei testi, compresente alla convinzione del permanere delle idee platoniche, degli archetipi che riemergono in ogni epoca, ma che all’interno di certe culture hanno una parentela particolarmente stretta, dovuta al rapporto privilegiato che esse hanno avuto l’occasione di sviluppare con il “naturale” e alle forme di ricerca della conoscenza che esse hanno intrapreso e delle quali è tuttora possibile fruire. *“The folk tradition, which is connected in ancient Greece with the name of Tereus or Atreus, and many centuries later, with the name of Guillem de Cabestanh [...] is conceived as a force that expresses itself at various times and places through individuals, legendary or otherwise; and parallel with this force, it seems, is the divine procreative force, which no amount of cunning can thwart. [...] Pound’s world is based on the recommendation to «be fruitful and multiply».* In this respect, as in many others, Pound is a die-hard, and it is possible that *The Cantos* may be the last great unqualified affirmation in English poetry of fertility and procreation, of the life force expressing itself through both man and nature, and as such, harmonizing their wills⁴⁷”.

Riguardo a questa “divina forza procreatrice”, la creazione di un nesso greco-provenzale che sovrapponga senza confondere le figure di Elena ed Eleonora parla di una filiazione che l’autore riesce a leggere tra le due culture, e che ci permette di costruire un’analisi di questa particolare connessione a due livelli, quello misterico-esoterico e quello poetico-letterario.

Grecia e Provenza, mito e *vidas*

Se l'inferno de *I Cantos* è ricco di rimandi paesaggistici e coloristici al mondo mediterraneo greco-provenzale, un mondo lucente, caratterizzato dai toni dell'oro e del verde, dagli oliveti e da una luminosità tanto brillante da risultare quasi accecante⁴⁸, il più forte legame tra le due culture è invece costituito nel testo dalla ripetuta sovrapposizione tra mito greco e le *vidas* dei trovatori. Meglio, la creazione di questo nesso si sviluppa su piani diversi, che assumono spessore differente ma contribuiscono a creare un topos complesso: quello "imagistico" che ne avvicina ambienti, paesaggi e colori, quello "mitologico", che è anche quello messo maggiormente in evidenza dal poeta, e quello della composizione poetica, che emerge soltanto velatamente dalla lettura de *I Cantos*, ma che può essere ricostruito combinando con queste "tracce" lo studio e la lettura delle opere saggitiche di Pound.

È noto che le biografie dei trovatori provenzali sono delle composizioni a posteriori, costruite su di aneddoti ricavabili dalle loro stesse poesie – dove possibile arricchiti con variazioni e rimandi al mito – e funzionali probabilmente all'introduzione di compositori sconosciuti all'uditorio delle corti italiane. Sulla base di questo rapporto "di genere" tra *vidas* provenzali e tradizione mitologica antica, Pound costruisce, però, una relazione molto più complessa tra le due culture. Nella ricerca del sostrato comune e delle analogie tra la biografia di Guillem de Cabestan ed il mito di Tereo, tra quella di Peire Vidal ed il mito di Atteone, tra quella di Peire de Maensac ed il mito di Paride ed Elena, egli approfondisce la sua ricerca dell'universale, di ciò che resta, di ciò che dà fondamento alla storia: si tratta di un'indagine possibile grazie al senso "spaziale" del tempo che caratterizza l'approccio di Pound e che abbandona la prospettiva cronologica della storia per immergersi invece nell'eterno presente culturale⁴⁹. Attraverso questa possibilità di far reagire su di un piano orizzontale diverse culture ed elementi letterari – sempre restando, tuttavia, "fedele all'accavallarsi delle esperienze dell'uomo" e mantenendo "una soddisfacente autonomia formale⁵⁰" – egli percorre il cammino dal particolare all'universale, ritrovando quest'ultimo proprio nell'assimilabilità di Grecia e Provenza e nel ricorrere del mito dall'una all'altra civiltà: "*with the help of his continuous present Pound has reduced two things to their essential unity and advanced that fusion of Greek and Provençal legend which is the principal intellectual design of Cantos I-VII. In a kind of poetry wherein literary reference is «of the process», as he would say, in which knowledge*

*on the reader's part is essential to understanding, Pound has passed from the particular image to the ordering universal*⁵¹.

Dekker definisce le manifestazioni dell'immaginazione investigate da Pound nell'inferno dei suoi *Cantos* come “primary”, “originarie”, cioè, “essenziali”, le più vicine a quel mondo di archetipi, di idee, cui il poeta americano vuole avvicinarsi, “*which, peculiar to no one race or time, may change their shape slightly with each metamorphosis, yet retain an archetypal identity and power*⁵²”: se, infatti, i testi greci da cui egli attinge sono alla base della cultura e della poesia europea – si tratti dell'*Odissea*, dei lirici o della tragedia – le biografie provenzali costituiscono i primi esempi di racconto in prosa in lingua volgare (“*ces premiers specimens de l'art de conter en prose, fort semblables aux nouvelles italiennes du XIV^e siècle, auxquelles ils ont servi de modèles, sont les humbles et lointains ancêtres du roman moderne*⁵³”); la possibilità di distillare degli archetipi a partire da queste forme originarie consentirà allora di raggiungere le radici della cultura, sarà il risultato del dialogo con Tiresia, passaggio obbligato per il poeta-Odisseo nel suo viaggio verso la conoscenza.

Ma il nodo centrale che resta da sviscerare riguardo a questa prima sezione de *I Cantos* è il perché Pound abbia scelto di legare tra loro due culture così distanti a livello temporale, geografico e intellettuale, apparentemente accomunate soltanto dalla matrice mediterranea.

Una prima ragione di questa sovrapposizione è da ricercare nell'estrema importanza che la poesia greca e quella provenzale ebbero nella formazione dello stile poundiano e nella storia della poesia secondo la sua ricostruzione. Da esse infatti, egli fa scaturire le “forze” della poesia in lingua inglese, che si contrappongono allo stile swinburniano o tennysonian, “«tutto 'legato' [...] di sonorità elisabettiane di quarta mano» che rendeva indistinte e fondeva le diverse parole e sillabe⁵⁴”. Queste forze positive provenienti dalla tradizione poetica greca e provenzale furono incanalate da Pound, Hilda Doolittle e Richard Aldington in tre principi, funzionali a rinnovare la poesia del XX secolo in lingua inglese: “1. *Direct treatment of the «thing» whether subjective or objective.* 2. *To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.* 3. *As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome*⁵⁵”. Tra questi precetti, quello che più riguarda il rapporto poundiano con la poesia “mediterranea” ed il rapporto interno tra la tradizione poetica greca e quella provenzale è il terzo, relativo alla musicalità della frase, alla melodia, all'armonia in contrapposizione al “metronomo”.

Ciò che distingue, infatti, la poesia ellenica e quella di Provenza (dalla prima, secondo Ezra Pound, scaturì “*practically all the poetry of the «ancient world»*”; dalla seconda “*practically all that of the modern*⁵⁶”) è il fatto che esse componessero per musica, con la musica, e secondo una metrica quantitativa anziché accentuativa: “*both in Greece and in Provence the poetry attained its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were most closely knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urge or necessity bound up within it. The Romans writing upon tablets did not match the cadences of those earlier makers who had composed to and for the Cythera and the Barbitos*⁵⁷”. Il legame tra composizione poetico-letteraria e musica andò perduto, secondo Pound, nel momento in cui Dante ed i suoi contemporanei iniziarono a scrivere trattati filosofici in versi, e il suono, l’accompagnamento musicale iniziò quindi a svilupparsi autonomamente, diventando la sonata. Si tratta, per il poeta americano, di una perdita gravissima, che deve essere colmata attraverso il ritorno ad una poesia che combini gli elementi formali e musicali principali delle due tradizioni poetiche originarie: egli auspica da una parte la separazione tra le parole e le sillabe propria della tradizione provenzale, e di cui fu maestro Arnaut Daniel, e dall’altra una poesia modulata sulle forme della metrica accentuativa antica, che cerchi di riprodurne ritmi ed effetti, in piena coscienza del fatto che “*the movement of poetry is limited only by the nature of syllables and of articulate sound, and by the laws of music, or melodic rhythm*⁵⁸”. Il verso libero è inscrivibile all’interno dello schema ritmico pensando la poesia secondo un sistema musicale: come un musicista che scrive in tempo quattro quarti non è obbligato a scrivere quattro sole note per battuta, così il poeta che compone secondo uno schema metrico quantitativo avrà una grande libertà compositiva nel rispetto della melodia e della ritmica del “brano” in questione. Grazie a questa sensibilità musicale è possibile, per Pound, rintracciare in Euripide e nei cori delle tragedie greche eminenti esempi di verso libero: “*if the earnest upholder of conventional imbecility will turn at random to the works of Euripides [...] or to almost any notable Greek chorus, it is vaguely possible that the light of vers libre might spread some faint aurora upon his cerebral tissues*⁵⁹”.

Per quanto riguarda invece la separazione tra le parole cui accennavo sopra, che Pound mutua dalla poesia provenzale, essa costituisce un elemento basilare del suo processo compositivo: se infatti la scissione tra le parole è per il poeta fondamentale al rinnovamento della lingua inglese – altrimenti persa in un flusso senza capo né coda in cui i suoni

si confondono, e con essi i significati – la necessità di demarcazione è anche quella della descrizione precisa, dell'esattezza dell'entomologo nella descrizione del reale. "*In nature are signatures/ needing no verbal tradition,/ oak leaf never plane leaf*"⁶⁰: l'apprezzamento per la linea demarcatrice – teorica e fonica – e per "la separatezza, non la fusione, delle sillabe e il suono che fa risaltare il suono, non quello che lo prolunga" derivano a Pound dal suo assiduo e intenso studio delle poesie di Daniel, "uno che inizia una canzone con i fonemi *autet et bas*, o inserisce *prims* tra *entrels* e *fuoiills*"⁶¹.

Grecia e Provenza sono dunque intersecate nell'esperienza poetica di costruzione del verso, che implica per Pound un necessario ritorno alle origini, in quanto "*it is a return to nature and reason*"⁶², a quell'equilibrio dei principi opposti che abbiamo già messo in risalto nella composizione de *I Cantos*, e che – ancora una volta – è volto al raggiungimento dell'armonia, "*harmony, the fitting thing*"⁶³.

Grecia e Provenza in quanto matrici originarie da seguire per un rinnovamento stilistico, ma non solo: esse sono connesse, nella riflessione poundiana, attraverso un altro importantissimo legame, che fa luce sulla ricorrenza dei riferimenti intrecciati a queste due tradizioni letterarie e culturali in questa sezione de *I Cantos*.

Nel suo saggio *The Spirit of Romance*, Pound afferma infatti: "*consider the history of the time, the Albigensian Crusade, nominally against a sect tinged with Manichean heresy, and remember how Provençal song is never wholly disjunct from pagan rites of May Day. Provence was less disturbed than the rest of Europe by invasions from the North in the darker ages; if paganism survived anywhere it would have been, unofficially, in the Langue d'Oc. That the spirit was, in Provence, Hellenic is seen readily enough by anyone who will compare the Greek Anthology with the work of the troubadours. They have, in some way, lost the names of the gods and remembered the names of the lovers. [...] The question: Did this "close ring", this aristocracy of emotion, evolve, out of its half memories of Hellenistic mysteries, a cult [...], a cult for the purgation of the soul by a refinement of, and a lordship over, the senses?*"⁶⁴. Questa citazione merita di essere accuratamente sviscerata in modo da mettere in evidenza il legame esoterico che lega, dal punto di vista storico-filosofico, l'esperienza greca e quella provenzale, tanto che esse possono essere considerate particolarmente vicine nel loro rapporto con la verità misterica, con la particolarità che la Provenza perde "*the names of the gods*" e ricorda "*the names of the lovers*"⁶⁵.

Esiste, quindi, per Pound una continuità tra i culti misterici della Grecia arcaica e il culto di amore che si sviluppò in Provenza secondo le

modalità del misticismo: un culto – cioè – che non si basa sulla follia dei sensi ma su di una proporzione per la quale l'intelletto sta all'anima come i sensi stanno alla mente e l'estasi corrisponde quindi alla natura esatta della percezione. Il legame tra Grecia e Provenza è, innanzitutto, un legame di coscienza, che si distingue secondo Pound in due modalità, quella del “*phantastikon*”, e cioè degli uomini le cui menti sono racchiuse come delle bolle di sapone che si limitano a riflettere delle immagini sfuocate e parziali del macrocosmo⁶⁶, e quella “germinale”, in cui i pensieri sono nella mente “*as the thought of the tree is in the seed, or in the grass, or the grain, or the blossom*”⁶⁷: quest'ultima è una forma di coscienza estremamente poetica e poetica, che sta in strettissimo rapporto con l'universo vitale, e che lo interpreta attraverso il sistema simbolico degli dèi⁶⁸. Se la poesia toscana sviluppa esclusivamente la forma di percezione “fantastica”, l'esperienza provenzale si pone come snodo tra la dimensione greca e quella medievale italiana, e prefigura l'una pur mantenendo dei residui della coscienza germinale dell'altra, anche se, naturalmente, l'universo vitale non viene più interpretato dai trovatori attraverso il segno della divinità.

Questa comune vicinanza e questo dialogo con il cuore delle cose, questo rapporto di filiazione tra Grecia e Provenza, nell'analisi di Pound viene fatto risalire a ragioni storico-geografiche: la regione occitanica era stata da una parte meno soggetta alle invasioni di popoli del Nord che interessarono il resto dell'Europa e dall'altra meno soggetta agli influssi romani e cristiani grazie ad un particolare rapporto con la civiltà greca, dalla quale Marsiglia fu fondata in tempi antichissimi. Questo rapporto esclusivo con la “mediterraneità” greca allontana la Provenza dalla religiosità di tipo romano, funzionale al mantenimento dell'ordine sociale, e la avvicina invece ai culti misterici greco antichi, che hanno come scopo la selezione di un certo tipo di sensibilità (attraverso i riti iniziatici), che possa raggiungere mediante l'esperienza estatica la pace con il sistema, con l'ordine naturale delle cose. Da questo rapporto specifico e particolare tra mondo greco e provenzale – combinato con alcuni aspetti del culto cristiano⁶⁹, soprattutto quello della devozione alla Vergine, che presenta contatti con le forme antiche di devozione ad Afrodite, e che tramite la glorificazione di Beatrice operata da Dante, sfocia nel culto di “Amor” dei poeti italiani del Trecento, “*a new paganish god, neither Erôs nor an angel of the Talmud*”⁷⁰ – nasce quel culto misterico ed esoterico che permetteva, attraverso la pratica dell'amore cavalleresco, di interpretare l'ordine divino, il cosmo, attraverso il sentimento.

Il passaggio dei riti misterici da Eleusi alle terre di Provenza è mediato dalla storia sommersa dell'occultismo europeo⁷¹, dalla connessione dei poeti provenzali con gli eretici albigesi: “in «*Terra italica*» Pound assigns the tradition an origin of much higher antiquity [...], and this is in conformity with the occult opinion at the turn of the century: «On the other hand the cult of Eleusis will explain not only general phenomena but particular beauties in Arnaut Daniel or in Guido Cavalcanti [...]. I suggest that students trying to understand the poesy of southern Europe from 1050 to 1400 should try to open it with this key» (1973b, 58-9). The «key» is the putative link between the Albigensian heretics and the poets of Provence⁷²”. I catari albigesi – contro i quali fu organizzata la crociata indetta da papa Innocenzo III (1209-1229), considerata come la conquista militare del Sud della Francia da parte del re e che determinò la fine delle corti provenzali – erano, secondo Pound, accolti ad una proibita “Chiesa dell'amore”, i cui culti, come abbiamo visto, venivano dalla Grecia ed erano contaminati con il culto ortodosso cattolico: essa fu poi portata avanti, sebbene evolvendosi in forme diverse, dalla tradizione italiana tramite Sordello, Cavalcanti, Dante e Boccaccio.

Il secondo nodo saldissimo e complesso che lega Grecia e Provenza è quindi la derivazione del culto mistico di amore sviluppatosi tra i trovatori dai culti misterici greci, attraverso i quali le due culture mantengono un rapporto privilegiato con la forza generatrice della natura e con il mondo degli archetipi, ponendosi in una situazione di equilibrio e pace cosmici: esse diventano, così, i fari da seguire lungo il percorso di rinnovamento del pensiero e della civiltà moderni, minati da “*the deliquescence of Christianity into a form of sentimentalism, the need for some rich and imaginative form of life in a world grown pale, mechanical and abstract*”⁷³.

Tuttavia, queste due forme culturali non sono del tutto sovrapponibili: vi è tra di loro una differenza sostanziale che rende quella provenzale ancora più perfetta e percorribile. Se infatti il mondo classico è dominato da un'estetica incentrata sulla qualità plastica e sulla sua soddisfazione immediata, “*plastic to coitus[,] plastic plus immediate satisfaction*”, quello provenzale sviluppa una proporzione “*between the fine thing held in the mind, and the inferior thing ready for instant consumption*”⁷⁴. Il misticismo amoroso dell'amore cavalleresco è diverso infatti da quello ascetico: esso non si consuma in un amore contemplativo, ma è costituito proprio dalla tensione che si crea tra due “meccanismi” umani, “*between the predominant poles of two human mechanisms*”⁷⁵. L'ascetismo di coloro che disprezzano il corpo come aspetto deterioro della vita è ampiamente criticato da Pound (ad

esempio: “[the troubadours] are opposed to a form of stupidity not limited to Europe, that is, idiotic ascetism and a belief that the body is evil⁷⁶”), che trova nei trovatori, e poi nei toscani del Trecento italiano il farmaco contro questa “malattia dell’anima” (“Gandhi to-day is incapable of making the dissociation that it is not the body but its diseases and infirmities which are evil. The same statement is true of the mind: the infections of the mind being no less hideous than those of the physique⁷⁷”). Ma se la poesia di Dante e Guido Cavalcanti rappresenta una forma ancora più intellettualizzata di estetica, complicata dal concetto di virtù, quella dei trovatori permette un perfetto equilibrio e una sana proporzione tra l’esperienza fisica e quella ascetica, spirituale, che Pound riteneva mancante nell’estetica greca.

Intrecciate da un punto di vista poetico, mistico e misterico, Grecia e Provenza costituiscono ne *I Cantos* un “vortice”, un’ “energia strutturata” resa visibile dall’intrecciarsi delle due culture, il cui corso farà sfociare Pound – diversamente da Eliot e Joyce – nel suo “paradiso”: “Joyce, Eliot, and Pound, were close students of Dante, and all three, however differently, were involved in the recovery of the Mediterranean past by archaeology and anthropology. In Dantesque terms, Eliot managed an Inferno (The Waste Land) and fragments of a Purgatorio (Ash Wednesday, The Four Quartets). Joyce constructed in *Ulysses* the century’s Inferno and in *Finnegan’s Wake* a Purgatorio [...]. Pound has attempted a Paradiso, a vision of the world’s splendour encompassing, as he configures the design, both of Persephone’s kingdoms.⁷⁸”. E proprio il ratto di Persefone in tre fasi, “la discesa”, “la ricerca” e “l’ascesa” si rappresentava negli antichi misteri eleusini.

NOTE

¹ In questo lavoro si è presa in considerazione una sezione de *I Cantos* infernali, i quali – immaginando un’organizzazione dantesca dell’opera poundiana – comprendono approssimativamente i primi trenta Canti. La selezione è stata effettuata in modo da proporre un’analisi coerente alla tematica affrontata: si sono quindi scelti i *Cantos* 1-6, con l’esclusione del 3, non significativo nel percorso di approfondimento dell’intreccio tra Grecia e Provenza. Il testo originale cui si farà riferimento è quello pubblicato nel 1975 per i tipi di Faber & Faber, Londra.

² Bacigalupo, *L’ultimo Pound*, 1981, p. 14

³ Pound in Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l’Herne*, 1965, p. 375

⁴ Ovvero contemporanei al protagonista nella finzione del testo, ma “precedenti” in quanto le uniche informazioni su di loro disponibili all’autore derivavano dalla tradizione a lui trasmessa dai suoi predecessori. Vd. Most, *Il poeta nell’Ade*, 1992, p. 1020

⁵ Dall’esperienza della “maschera” alla Browning – dell’evocazione, cioè, di un personaggio che si esprime attraverso il poeta – che pure era stata importantissima nella composizione delle prime raccolte poundiane (si pensi in particolare a *Personæ*), Pound prese le distanze nella scrittura del suo poema epico, preferendo ad essa la coscienza della realtà storica o di finzione letteraria del personaggio (vd. Canto II, vv. 1-3 e commento).

⁶ Read, *Pound, Joyce, and Flaubert...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 143

⁷ Pound, *Money Pamphlets by £*, in Brooke-Rose, *Lay me by Aurelie*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 243

⁸ Bacigalupo, *L’ultimo Pound*, 1981, p. 19

⁹ Pound, *Spirit of Romance*, 1970³, p. 92

¹⁰ Pound, *Cantos*, 1975, II, v. 5

¹¹ Pound, *ibidem*, II, v. 124

¹² Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963, pp. 75-76

¹³ Pound, *Cantos*, 1975, II, v. 107

¹⁴ Pound, *ibidem*, v. 106

¹⁵ Clark, *Notes sur la suprême fiction...*, in *Cahiers de l’Herne*, 1965, p. 387

¹⁶ Dekker, *Myth and Metamorphosis*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 294

¹⁷ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l’Herne*, 1965, pp. 381-382

¹⁸ “The result of Ovid’s method in the *Metamorphoses* is a restless and fluctuating surface which is very much like Pound’s picture of life”, Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963, p. 74

¹⁹ Pound, *Cantos*, 1975, II, v. 25

²⁰ Pound, *Personæ*, 1912³, p. 53. Vd. anche il commento a Canto V, v. 19, in cui si nominano “il topazio e tre tipi di blu”.

²¹ Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963, pp. 73-74

²² Dekker, *ibidem*, p. 74

²³ Pound, *Cantos*, 1975, IV, vv. 70-71. Vd. anche commento.

²⁴ “*Istrian marble blackens in the shade, is snow or salt-white where exposed to the sun [...]. For this Istrian stone seems compact of salt’s bright yet shaggy crystals. Air eats into it, the brightness remains. Amid the sea, Venice is built from the essence of the sea*”, A. Stokes, *The Stones of Rimini*, in Davie, *Poet as Sculptor*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 202. Vd. anche Canto VI, v. 7 e commento.

²⁵ “*Sink the damn thing!*”, Pound, *ibidem*, V, v. 116

²⁶ Alle corti italiane come teatro di intrighi ed omicidi nel Canto V si opporranno, poi, i “*Malatesta Cantos*”, in cui il poeta descrive con grande ammirazione “l’armigero che costruisce il TEMPIO (il maiuscoletto è di P.: c. 9) per una donna e vi seppellisce Gemisto Pletone” e che “prepara una restaurazione del paganesimo. [...] Poco dopo Sigismondo viene a sua volta sconfitto e muore (1468) senza aver compiuto il suo tempio, ma il popolo lo celebra come un nume della fertilità e Pound, interpolando uno dei versi-chiave del poema, indica in lui un Veltro la cui aurea luce riverbera nell’oscurità”, Bacigalupo, *L’ultimo Pound*, 1981, p. 47

²⁷ Pound, *Cantos*, 1975, VI, vv. 1-2

²⁸ Pound, *ibidem*, VI, v. 13

²⁹ Come racconta l’incipit del Canto VII: “*Eleanor (she spoiled in a British climate)*”, Pound, *ibidem*, VII, v. 1

³⁰ “*Personally I might be very glad to conceal my relationship to my spiritual father and brag about my more congenial ancestry – Dante, Shakespeare, Theocritus, Villon, but the descent is a bit difficult to establish. And, to be frank, Whitman is to my fatherland [...] what Dante is to Italy and I at my best can only be a strife for a renaissance in America of all that lost or temporarily mislaid beauty, truth, valour, glory of Greece, Italy, England and all the rest of it*”, Pound, *What I feel about Walt Whitman* (1909), in Bacigalupo, *L’ultimo Pound*, 1981, p. 12

³¹ Vd. anche Canto II, nota al v. 11, dove riporto la traduzione che Pound propose del passo in questione.

³² Eschilo, *Oresteia*, Savino, 1989, Agamennone, vv. 681-690

³³ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 52

³⁴ Da “voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete” (Dante, *Convivio*, Cudini, 2005, p. 61) si arriva, nel Canto di Pound, a “*O Queen Cytherea, / che ‘l terzo ciel movete*” (Pound, *Cantos*, 1975, XCI); vd. anche Canto I, vv. 72-76 e commento.

³⁵ Vd. commento al Canto II, v. 10.

³⁶ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l’Herne*, 1965, p. 381

³⁷ Pound, *Cantos*, 1975, II, vv. 17-18

³⁸ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l’Herne*, 1965, p. 381

³⁹ La storicità della figura di Eleonora d’Aquitania è tuttavia fortemente minata nelle fonti dell’epoca e nella tradizione storica e letteraria che ne sono derivate – o almeno di quelle fruibili da Pound – dal processo di mitizzazione del personaggio.

⁴⁰ Nella sovrapposizione della *vida* del trovatore con il mito di Atteone, Pound mantiene la consapevolezza degli strati letterari che lo separano dall’oggetto del suo canto e che si intersecano nella tradizione stessa di cui lui fruisce. La biografia di Vidal è infatti mutuata dal tema del mito, come da stilema nella scrittura delle vite dei trovatori medievali: Pound esibisce questo legame

facendo “mormorare Ovidio” al trovatore stesso. Ovidio racconta la storia di Atteone, sulla quale è modulata quella di Peire Vidal: chiudendo il cerchio si può quindi dire che il trovatore canta la sua stessa vita ricordandone la fonte originale.

⁴¹ Pound, *Cantos*, 1975, V, v. 61

⁴² Ramsey, *Pound, Laforgue...*, 1951, p.53

⁴³ In questo caso poco incide il modo in cui si vuole interpretare il comportamento di Clitemnestra nell'*Agamennone* eschileo, come – cioè – una vera possessione o un consapevole allineamento ad una forma di giustizia arcaica.

⁴⁴ *Pound Encyclopedia*, 2005, p. 273

⁴⁵ Pound, *Cantos*, 1975, VI, vv. 10-12

⁴⁶ Pound, *Psychology and Troubadours in Spirit of Romance*, 1970³, p. 95

⁴⁷ Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963, p. 60

⁴⁸ Esempi di questo mondo mediterraneo sono rintracciabili diffusamente nei Canti analizzati, dal campo di olivi con cui si chiude il Canto II all'apertura del Canto IV, con il “*choros nympharum*” che danza nell'erba “sotto agli alberi di mele” e che riporta alla mente la celebre descrizione di Atene come *locus amoenus* del I stasimo dell'*Edipo a Colono*: “*Ospite di questa terra dai bei cavalli, sei giunto nel posto migliore del mondo, a Colono biancheggiante, dove più assiduo l'usignolo effonde il lamento melodioso nelle valli verdeggianti, sull'edera color di vino, sul fogliame inaccessibile del dio, ricco di grappoli, ombroso, immune dai venti d'ogni tempesta*” (Sofocle, *Edipo a Colono*, Cerri, 2008, vv. 668-680).

⁴⁹ “*The past was a graveyard, a museum. It was Pound's determination to obliterate such a configuration of time and history, to treat what had become a world of ghosts as a world eternally present*”, Davenport, Persephone's Ezra, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969.

⁵⁰ Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, 1981, p. 43

⁵¹ Ramsey, *Pound, Laforgue...*, 1951, p. 52

⁵² Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963, p. 55

⁵³ Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, in Dekker, *ibidem*

⁵⁴ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 116

⁵⁵ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 3

⁵⁶ Pound, *ibidem*, p. 91

⁵⁷ Pound, *ibidem*

⁵⁸ Pound, *ibidem*, p. 93

⁵⁹ Pound, *ibidem*

⁶⁰ Pound, *Cantos*, 1975, LXXXVII

⁶¹ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 118-119

⁶² Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 92

⁶³ Pound, *ibidem*

⁶⁴ Pound, *Spirit of Romance*, 1970³, p. 90

⁶⁵ Pound, *ibidem*

⁶⁶ “*Their minds are, that is, circumvolved about them like soap-bubbles reflecting sundry patches of the macrocosmos*”, Pound, *ibidem*, p. 92.

⁶⁷ Pound, *ibidem*, p. 92

⁶⁸ “*And the strength of the Greek beauty rests in this, that it is ever at the interpretation of this vital universe, by its signs of gods and godly attendants and oreads*”, Pound, *ibidem*, p. 93.

⁶⁹ “Many of the troubadours, in fact nearly all who knew letters or music, had been taught in monasteries (St. Martial, St. Leonard and the other abbeys of Limoges). Visions and the doctrines of the early fathers could not have been utterly strange to them”, Pound, *ibidem*, p. 91.

⁷⁰ Pound, *ibidem*, p. 92

⁷¹ “I thought [...] that Pound was imitating the «mythological method» of Joyce in his allusions to the Albigensian Crusade, the Manichaeans, and though erroneously – that there was no more reason to suppose that Pound took any of this seriously than there was to suppose that Eliot was an adept of a fertility cult because of the allusions to such cults in *The Waste Land*. In taking this line, I was being faithful to the still prevailing New Critical spirit of textual autonomy, which separated questions of authorial belief rigorously from those purely formal considerations that were the proper concern of the literary scholar. It is now clear to me that I was mistaken in this assumption. Pound’s allusions to the Albigenses in fact appeal to an understanding of the secret history of Europe that was current in London occult circles at the turn of the century. Far from being a mere rhetorical device, this parallel is part of the historical content of the poem”, Surette, *The Birth of Modernism*, 1993, pp. 101-102. Per un’accurata analisi dell’occultismo poundiano e delle sue fonti, che esula qui dai miei propositi, rimando a questo saggio imprescindibile.

⁷² Surette, *ibidem*, p. 100

⁷³ Righter, *Myth and Literature*, in *Pound Encyclopedia*, 2005, p. 259

⁷⁴ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 151

⁷⁵ Pound, *Spirit of Romance*, 1970³, p. 94

⁷⁶ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 150

⁷⁷ Pound, *ibidem*

⁷⁸ Davenport, *Persephone’s Ezra*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 171

CANTO I

Traduzione e commento

AND then went down to the ship,

Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward 5
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess
Then sat we amidships, wind jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.
Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, 10
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and peopled cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter of sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven 15
Swartest night stretched over wretched men there.
The ocean flowing backward, came we then to the place
Aforesaid by Circe.
Here did they rites, Perimedes and Eurylochus,
And drawing sword from my hip 20
I dug the ell-square pitkin,
Poured we libations unto each the dead,
First mead and then sweet wine, water mixed with white flour
Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads,
As set in Ithaca, sterile bulls of the best 25
For sacrifice, heaping the pyre with goods,
A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.
Dark blood flowed in the fosse,
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides
Of youths and of the old who had borne much, 30
Souls stained with recent tears, girls tender,
Men many, mauled with bronze lance heads,
Battle spoil, bearing yet dreory arms,
These many crowded about me, with shouting,
Pallor upon me, cried to my men for more beasts, 35
Slaughtered the herds, sheep slain of bronze,

E poi scendemmo alla nave,

La chiglia si avviò contro i frangenti, nel mare divino, e
Noi drizzammo l'albero e la vela su quella nave nera,
Portammo pecore a bordo, ed anche i nostri corpi
Carichi di lacrime, e venti in poppa 5
Ci portarono in avanti con panciute vele,
Opera di Circe, la dea dalle belle chiome
Poi ci sedemmo nel mezzo della nave, mentre il vento bloccava il timone,
Così a vele spiegate andammo per mare fino alla fine del giorno.
Il sole a riposo, ombre sull'intero oceano, 10
Poi arrivammo ai confini dell'acqua più profonda,
Alle terre Cimmerie, e alle città popolate
Coperte di nebbia a trama fitta, mai trafitta
Dallo sbarluccichio dei raggi del sole
Né quando tende verso le stelle, né quando si volge indietro dal cielo: 15
La più nera notte si estende sopra a quegli uomini disgraziati.
Grazie all'Oceano che scorreva al contrario, arrivammo al luogo
Predetto da Circe.
Qui celebrarono i riti, Perimede e Euriloco,
Ed estraendo la spada dal mio fianco 20
Scavai il fosso di un cubito quadrato,
Vi versammo libagioni per ogni morto,
Prima idromele e poi vino dolce, acqua mischiata a farina bianca,
Poi io dissi molte preghiere sulle pallide teste dei morti,
Come si fa ad Itaca, sterili tori tra i migliori 25
Per il sacrificio, colmando la pira di beni,
Una pecora soltanto per Tiresia, nera, e un campanaccio.
Sangue scuro scorreva nel fossato,
Anime dall'Erebo, corpi cadaverici, di spose,
Di giovani e dei vecchi che molto avevano sopportato, 30
Anime macchiate da lacrime recenti, tenere ragazze,
Molti uomini, le teste straziate da lance di bronzo,
Spoglie di battaglia, portando ancora armi sanguinanti,
Tutti questi si affollarono attorno a me, gridando,
Pallore su di me, urlai ai miei uomini per altre bestie, 35
Massacrarono i greggi, pecore uccise dal bronzo,

Poured ointment, cried to the gods,
 To Pluto the strong, and praised Proserpine,
 Unsheathed the narrow sword,
 I sat to keep off the impetuous impotent dead, 40
 Till I should hear Tiresias.
 But first Elpenor came, our friend Elpenor,
 Unburied, cast on the wide earth,
 Limbs that we left in the house of Circe,
 Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other. 45
 Pitiful spirit. And I cried in hurried speech
 “ Elpenor, how art thou come to this dark coast?
 “ Cam’st thou afoot, outstripping seamen? ”
 And he in heavy speech
 “ Ill fate and abundant wine. I slept in Circe’s ingle 50
 “ Going down the long ladder unguarded,
 “ I fell against the buttress,
 “ Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus
 “ But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied,
 “ Heap up mine arms, be tomb by sea-bord, and inscribed: 55
 “ *A man of no fortune, and with a name to come.*
 “ And set my oar up, that I swung mid fellows.”

And Anticlea came, whom I beat off, and then Tiresias Theban,
 Holding his golden wand, knew me, and spoke first:
 “ A second time? Why? man of ill star, 60
 “ Facing the sunless dead and this joyless region?
 “ Stand from the fosse, leave me my bloody bever
 “ For soothsay.”
 And I stepped back,
 And he strong with the blood, said then: “ Odysseus 65
 “ Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
 “ Lose all companions.” And then Anticlea came.
 Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,
 In officina Wecheli, 1538, out of Homer.
 And he sailed, by Sirens and thence outward and away 70
 And unto Circe.
 Venerandam,
 In the Cretan’s phrase, with the golden crown, Aphrodite,
 Cypri munimenta sortita est, mirthful, oricalchi, with golden
 Girdles and breast bands, thou with dark eyelids 75
 Bearing the golden bough of Argicida. So that

1 – E poi scendemmo alla nave: il primo verso del primo de *I Cantos* di Ezra Pound inizia con una congiunzione, ad indicare che l'opera, fin dal proprio incipit, non si costituisce come testo letterario a sé, ma si pone in dialogo e si innesta in una lunga tradizione letteraria. “*Les Cantos dans leur ensemble se présentent comme [...] a work in progress sans forme définitive, une œuvre ouverte encore grosse d’un infini de réalisations possibles. Même le début n’en est pas un : le premier vers du poème commence in medias res et en mi-phrase [...]. Démarrer un poème de cette longueur par une conjonction de coordination montre bien qu’on a affaire à un flux textuel sans origine ni fin*”¹. Questa “e” palesa che, a diversi livelli, c’è qualcosa che sta prima, e che è necessario alla comprensione de *I Cantos*: consci del fatto che il Canto I si presenta come una traduzione dell’XI libro dell’*Odissea*, possiamo infatti chiederci, con Kenner, “cosa viene prima di «And»?”². Questa domanda comporta una riflessione sull’importanza conferita da questa congiunzione al tempo antico, rispetto al quale Omero poteva dire “*and then*”, un tempo più antico ancora rispetto ai riti di evocazione dei morti che Pound considerava il residuo più arcaico all’interno del poema omerico (“*The Nekuia shouts aloud that it is older than the rest, all that Island, Cretan, etc., hinter-time, that is not Praxiteles, not Athens of Pericles, but Odysseus*”³). Ma ciò che viene prima sono anche, pensando all’organizzazione dell’*Odissea* stessa, i dieci libri precedenti all’undicesimo qui tradotto; nella vita di Ezra Pound, invece, “il tempo trascorso a Wyncote e in Pennsylvania e a Hamilton e al Wabash, prima di imbarcarsi”⁴ anch’egli nel suo viaggio verso il vecchio continente. Nella storia compositiva dell’opera, infine, questo “*and*” pone una cesura rispetto agli anni della crisi, in cui il materiale poetico sembrava sfuggire alla capacità unificante di Pound, e che determinarono la revisione e la risistemazione degli *Ur-Cantos* nelle raccolte “*A draft of XVI Cantos*” (1925) e “*A draft of XXX Cantos*” (1930) che conosciamo. Tutti questi elementi sono messi in risalto da Pound attraverso la sua specifica volontà di “legarli” con una “e” e non di opporli con un “ma” al suo incipit: il testo omerico corrispondente apre infatti il Canto XI con “*αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ᾽*”, che vale piuttosto “ma quando”, non “e poi”. Sicuramente nella traduzione poundiana largo spazio ha lo sforzo a non tarpare le ali al ritmo ed alla scorrevolezza del testo in nome di un risultato più aderente alle parole, ma credo che esso sia contestuale al non volersi opporre, ma piuttosto innestare in un “prima”.

Inoltre, iniziare un poema epico, che il poeta stesso definisce “*the tale of the tribe*”, “*the speech of a nation through the mouth of one man*”, “*a poem including history*”⁶ sotto la guida del testo omerico significa fare i

conti con la tradizione epica in prosa, che aveva trovato la sua ultima, grandiosa espressione nell'*Ulisse* di Joyce (1922), la cui composizione Pound aveva seguito passo per passo. *"In Ulysses Joyce retained Stephen, the figure of his own alienation, intellectuality, creative impulse and sense of history, but complemented him with the more comprehensive Bloom, l'homme moyen sensuel of 1904. He set them in a full presentation of the historical city, a material entity almost as alive as its denizens [...]. He left them in the shadows of the historical city's biological counterpart, the non intellectual force of physical nature, Molly Bloom. Ulysses is a personal epic in which the modern city dwellers live their daily lives and enact their fates against a social, political and metaphysical background that includes the history of western civilization at least since Homer"*⁷. La prosa era dunque il linguaggio dell'epica del XX secolo, e di questo Pound si mostra consapevole quando, nella prima versione del Canto I, si chiede se non dovrebbe piuttosto lasciare *"the word to novelists?"*⁸. Tuttavia, consapevole del fatto che l'opera di Joyce *"appeared to end an era and clear the way for the new"*⁹, egli continuò a cercare una forma nella quale poter costituire come entità complessa e integrante la figura del romanziere in quanto recettore della storia morale contemporanea, quella dello storico capace di vedere la contemporaneità nella prospettiva del passato e quella del poeta lirico, libero di esprimere la sua visione ideale del futuro. Questa ricerca di una forma nuova, adatta al suo scopo poetico, diventò una preoccupazione primaria tra il 1919 e il 1922, anni in cui il poeta si trovava in un impasse compositivo, che portarono alla riorganizzazione del poema nel 1923, e, con essa, allo spostamento di questo Canto dalla terza alla prima posizione, spostamento molto importante a livello teorico e formale. Pound aveva infatti compreso che ciò che aveva reso possibile la riuscita di *Ulysses*, e che aveva reso Joyce un *"modern epic writer"*¹⁰ era l'uso di un'"impalcatura" omerica: *"Joyce had integrated within his Homeric «scaffold» the chaotic multiplicity of modern life, and archetypal hero, a compelling plot, and a vertical depth which evokes history and myth: «Joyce combine le moyen âge, les ères classiques, même l'antiquité juive, dans une action actuelle»"*¹¹. Solo grazie a questa forma la superficie moderna, la trama e la caratterizzazione modernistica e la struttura storica potevano trovare la loro sintesi epica: Pound decide di adottare la stessa impalcatura ma, grazie anche all'uso della poesia (il cui compito è di andare oltre le condizioni della coscienza moderna scoperte dalla prosa¹²) di usarla in modo nuovo, e cioè come forma anziché come progressione prestabilita. *I Cantos* dovevano essere una forma aperta,

nella quale egli avrebbe cercato di costruire un'esperienza letteraria originale, basandosi sull'intera tradizione, e non servendosi di un continuo parallelo tra contemporaneità e antichità. *“Thus whereas Joyce’s scaffold adheres closely to Homer, Pound’s is a universal archetype of epic form, an overarching ideal structure which the modern poet must in one sense fill and in another sense make new¹³”*. Questa forma è stata definita un’ “energia strutturata”, paragonabile a un nodo o un vortice, i quali sono una determinata struttura, assolutamente indipendente dai materiali che la costituiscono e che la rendono visibile (“il vortice non è l’acqua ma un’energia strutturata resa visibile dall’acqua¹⁴”): allo stesso modo, questo Canto “non è più un saggio di «versione da Omero», ma una messa in mostra di «Omero» in quanto struttura persistente, «dal quale, attraverso il quale e dentro il quale» scorrono immaginazioni, culture, lingue¹⁵”.

Ma iniziare un poema epico sulla scorta del poema omerico significa anche la scelta di un eroe: Odisseo, che sarà ne *I Cantos* uno dei personaggi, ma soprattutto uno degli archetipi più ricorrenti. Egli incarna infatti la saggezza, la fiducia nelle proprie possibilità, l’astuzia multiforme – cui deve l’epiteto πολύμητις – ma anche il comandante capace e il buon governatore. *“The things that the polumetis knew were the things a man then needed for living. The bow, the strong stroke in swimming, the how-to-provide and the high hat, the carriage of the man who knew how to rule, who had been everywhere, Weltmensch, with «ruling caste» stamped all over him, so that a red, cracked skin and touseled hair as he came out of the underbrush left him «never at loss». [...] And as Zeus said: «A chap with a mind like THAT! the fellow is one of us. One of US»¹⁶”*. Odisseo rappresenta l’unificazione della mente volenterosa di scandagliare la realtà, di quel “viaggio verso la conoscenza¹⁷” che costituisce un elemento fondamentale de *I Cantos* stessi (rappresentato emblematicamente dall’episodio delle sirene), con il volere effettivo, che gli consente di agire e di portare a buon fine le sue imprese.

Oltre alla scelta di Odisseo come “eroe” e personaggio conduttore del poema, un significato importante riveste anche la scelta dell’argomento trattato e riportato in vita dal primo Canto: la νέκυια, il percorso odissiaco di discesa agli inferi, il viaggio attraverso il mondo dei morti (o, più precisamente, il rito di richiamo dei morti che consente di stabilire con loro il contatto grazie al sangue delle vittime sacrificali) che gli permette di parlare con il defunto indovino Tiresia per conoscere il suo futuro. All’interno del νόστος di Odisseo, che costituisce l’argomento del poema omerico, l’episodio della νέκυια è fondamentale

perché rappresenta il culmine di qualsiasi ritorno, e cioè il ritorno e il contatto con il passato, di cui il poeta ha bisogno per costruire il suo nuovo progetto, così come ne aveva bisogno Ulisse per ritornare alla sua Itaca. Se *I Cantos* sono una sorta di viaggio da isola ad isola nella corrente della cultura occidentale e orientale, “*like Odysseus the poet must visit the world of the past in order to find his way in the present. As Dante had Virgil for his guide, so Pound, in a sense, here chooses Homer for his*”¹⁸. Così facendo, Ezra Pound ricalca in qualche modo il percorso dei poeti epici antichi stessi. È stato infatti notato che la rassegna dei personaggi incontrati da Odisseo durante la *nekuia* rispetta una struttura precisa e funzionale a rappresentare i diversi generi di *epos* arcaico e a mettere quindi in relazione “Omero” con i suoi predecessori, con la tradizione poetica in cui egli si inserisce: “nella finzione dell’*Odisea*, Ulisse conosceva personalmente [...] i personaggi che vede nella *Nekyia*: ma nella verità storica, per l’autore della *Nekyia* l’unica fonte di informazioni su questi eroi ed eroine morti era la tradizione orale epica trasmessa a lui dai suoi predecessori. Perciò l’eroe epico, che nell’Ade si confronta con il passato eroico, può essere inteso come una *figura* per il poeta epico stesso che si confronta con il passato poetico del suo genere: l’eroe vede i suoi genitori e predecessori eroici, ma questi possono essere interpretati come gli antenati poetici del poeta stesso. La genealogia che entra in gioco in queste *Eoiai* metapoetiche è quella dell’autore. In nessun’altra parte dell’*Odisea* Ulisse rappresenta il bardo epico altrettanto che qui”¹⁹. Questa forma di dialogo col passato poetico nel mondo infero diventerà uno stilema dell’epica arcaica (ripercorso da Virgilio, Lucano, Silio Italico), nel quale Pound si inserisce pienamente: “attraverso tutto il resto della tradizione epica, gli episodi in cui l’eroe epico interroga l’Ade (*nekyia*) o scende nell’Ade (*katabasis*) continueranno a fornire al poeta epico un’occasione importante per definire la sua tradizione e per stabilire il suo posto in essa, per determinare l’identità dei poeti passati ch’egli sceglie come i *suoi* predecessori, e per dire la natura dei rapporti che intratterrà con loro”²⁰.

Il viaggio nel mondo del passato è un passo necessario per costruire un percorso di ritorno che consenta di costituire una nuova civiltà: “*according to the Homeric parallel, the nostos would be completed when the poet, in the wake of Odysseus, became united again with Penelope (the archetypal woman, for Pound a symbol of beauty): their union would symbolize a reconstituted Ithaca (the city of the imagination, Pound’s «city of Deioce»)*”²¹. Ma non solo: la discesa all’inferno è anche un’immersione del poeta nella sua stessa psiche, alla ricerca delle sue

capacità creative e poetiche, di un'estetica originale, che sappia rendere conto di quegli "states of mind which form the basis of Pound's visions of a permanent world of truth"²². "It [Canto I] represents also (as Gourmont urged that every work of art should) a quest for the poet's own esthetic"²³.

1/ 2 – E poi scendemmo alla nave,/ la chiglia si avviò contro i frangenti, nel mare divino, e: per la qualità della traduzione di Pound ed un'analisi dettagliata del rapporto tra il testo greco e quello inglese si rimanda a Robaey, *Pound traduttore di Omero*, 1989. Tuttavia mi pare importante sottolineare attraverso l'analisi esemplificativa dei primi due versi come l'attenzione del poeta si concentri non sulla precisione del significato, ma sulla resa del suono e del ritmo del testo (Pound, lodando la traduzione latina dell'Odissea di A. Divus scrisse: "a crib of this sort 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"²⁴), sul modo in cui il rapsodo "shapes air"²⁵, formando così la sua cadenza, il suo respiro, la sua psiche ("Psyche te menos te, says Homer, equating the two: his breath and strength, all that is to be alive"²⁶). Forte dell'esperienza traduttiva del *Seafarer* anglosassone (1911), il poeta si lancia alla ricerca dell'energia della poesia omerica, traducendola in questo modo: "And then went down to the ship/ Set keel to breakers, forth on the godly sea, and". Il verso 1, fino alla cesura, si costituisce su una serie di nasali, introdotte da "and" e ripetute da "then" e "went", mentre la chiusura con "ship" anticipa quello che sarà il tema fonico del verso successivo, ossia le sibilanti: "set", "breakers", "sea", con la brevità di "sea" che ribatte "set" ed "and" al v. 2 che da una parte conclude ad anello il distico, dall'altra genera un forte *enjambement* con il verso successivo, figura impensabile nel testo omerico. Le parole omeriche sono rienergizzate: "l'and funziona come un verbo, trasmette forza. Anche l'enfatico *forth* funziona come un verbo, mentre *godly* pervade il mare con forze animate"²⁷. Questa energia della parola, di un ritmo, di una forza che si propone di ripercorrere quella del rapsodo antico spinge le "panciute vele" lungo il mare de *I Cantos*.

3 – Noi: nell'incipit di questo poema non compare alcun soggetto. O meglio, nei primi due versi il soggetto è un noi sottinteso che si concretizza al verso 3 in un esplicito "we" e che, grazie all'ipotesto di riferimento possiamo identificare con Odisseo e i suoi compagni. Diversamente dai poemi epici antichi, non c'è nessuna presentazione dell'eroe, e diversamente dall'incipit dell'*Inferno* dantesco manca anche una presa di posizione in prima persona da parte del poeta stesso. Si

conferma, in questo modo, la volontà di scrivere la già citata “*tale of the tribe*” di cui Pound desidera farsi portatore: egli navigherà attraverso tutte le epoche, alla scoperta di ciò che è stato, per ricavarne una possibilità futura, ma il protagonista del poema resta un “noi” collettivo, un’epoca intera. Ciò non significa che il poema non abbia eroi o soggetti, ma piuttosto che essi sono degli archetipi che si concretizzano attraverso diversi strati culturali e testuali: “*Les « je » qui foisonnent dans les Cantos se distribuent en séries. Hormis la série des voyageurs (Ulysse, Acoetès, Hanno, Apollonius de Tyane, Dante, Adams, Ra-Set, etc.), on trouve celle des hommes de guerre (Ulysse, de nouveau, les conducteurs de la Renaissance, Napoléon) ; celle des hommes et des femmes d’état (les souverains chinois, Elisabeth 1^{ère} d’Angleterre, les pères fondateurs de la nation américaine, Benito Mussolini) ; celle des sages et des magistrats de génie (Confucius, Sir Edward Coke, Martin van Buren) ; celle des femmes fatales (Hélène, Circé, Parisina d’Este) ; celle des emprisonnés (le Tasse, Lovelace, les déserteurs et les criminels de l’armée américaine) ; celle des devins (Tirésias, la sybille de Cumès, Henry James) ; celle des poètes et des artistes (les troubadours, les primitifs italiens, Yeats, les vorticistes), celle des forces anti-vie (les banquiers, les marchands d’armes, mais également les Anglais, les Juifs, les Bolcheviks, les Bouddhistes, les lotophages)²⁸⁷”. All’interno di questa moltitudine di soggetti che affiorano dal testo poundiano, la forza e il compito dell’io del poeta, paralleli a quelli di Ulisse in questo primo Canto (“*I dug the ell-square pitkin [...] Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads*”) sono quelli di governare il loro andirivieni, di sottolinearne i legami, di comporli in una forma complessa all’interno della quale i riferimenti in un primo tempo spaesanti si ricompongono mano a mano nella struttura e diventano comprensibili anche per chi in partenza non aveva le basi per comprenderli.*

7 – Opera di Circe, la dea dalle belle chiome: la dea Circe, sorella del re della Colchide, era maga esperta e abitava l’isola di Eea. Fu lei a trasformare in porci i compagni di Odisseo, discese a perlustrare l’isola sotto la guida di Euriloco, il quale, rimasto in disparte ad osservare non cedette agli inviti di Circe, ma tornò alla nave per dare l’allarme al comandante. Odisseo corse a salvare i compagni: gli si fece incontro Hermes, consegnandogli un fiore divino, il cui odore lo avrebbe salvato dagli incantesimi della maga. Quando Circe vide fallire il suo incantesimo e Odisseo rivoltarsi contro di lei sguainando la spada, lo pregò di risparmiarla, offrendosi a lui come amante: egli accettò solo dopo essersi fatto promettere di annullare il sortilegio sui suoi compagni

e di non fare uso dei suoi filtri magici contro di lui, com'era pratica delle maghe contro i loro amanti. L'evocazione di Circe nell'incipit de *I Cantos* è fondamentale, in quanto ella incarna un altro degli archetipi ricorrenti all'interno del poema: quello della femminilità, “*de la femme fatale, qui, en tant que semina motum (germe du mouvement) met toujours en branle les événements – en bien ou en mal*²⁹”, e che si incarna di volta in volta sul piano divino in Afrodite, su quello mitico in Elena di Troia, su quello storico in Eleonora di Aquitania, in Cunizza da Romano o, più avanti, in Parisina Malatesta. L'archetipo femminile, la forza germinale della natura si contrappone continuamente all'archetipo razionalizzante di cui è emblema Odisseo: il contrasto non è, però, volto alla prevaricazione dell'una sull'altra, ma piuttosto alla continua tensione verso l'equilibrio, parallela a quella che Pound ricerca nella sua poesia³⁰. Circe è particolarmente significativa tra le incarnazioni di questo archetipo perché introduce innanzitutto gli elementi che poi saranno propri soprattutto delle figure di Elena e di Eleonora, e cioè la bellezza irresistibile ma distruttiva, l'amore funesto (dal quale, nel testo omerico, Odisseo prende le distanze grazie al consiglio di Hermes: “ὦ Κίρκη, πῶς γάρ με κέληι σοὶ ἦπιον εἶναι, / ἦ μοι σὺς μὲν ἔθηκας ἐνὶ μεγάροισιν ἐταίρους, / αὐτὸν δ' ἐνθάδ' ἔχουσα δολοφρονέουσα κελεύεις / ἐς θάλαμόν τ' ἵεναι καὶ σῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς, / ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήης, / Οὐδ' ἂν ἐγὼ γ' ἐθέλωμι τεῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς, / εἰ μὴ μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὁμόσοιαι, / μὴ τί μοι αὐτῶι πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο», “«O Circe, come puoi chiedermi di essere gentile con te che nella casa mi hai trasformato in porci i compagni e che, trattenendomi qui, mi inviti con subdolo intento a entrare nel talamo e a montare sopra il tuo letto per rendermi, non appena io mi denudi, fiacco e impotente? No, non voglio montare sopra il tuo letto se non consenti, o dea, a promettere con giuramento solenne che non mediti altro danno contro di me»³¹”): ella contiene in sé l'immagine di Afrodite, nella sua a volte disastrosa potenza. Ma grazie al suo potere sul destino degli uomini, che trasforma in porci (sacri a Persefone), la maga richiama anche la dea dei morti, presso la cui casa consiglia ad Odisseo di recarsi per conoscere il suo futuro. Inoltre, Circe è anche potente sugli animali selvaggi, che nell'isola di Eea le scodinzolano attorno (“Ἀμφὶ δὲ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες, / τοὺς αὐτῆ κατέθελεξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν, / Οὐδ' οἱ γ' ὄρμηθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοὶ γε / οὐρήϊσι περισσαινόντες ἀνέσταν”, “Intorno ad essa vagavano lupi montani e leoni che ella aveva stregato somministrando filtri nocivi. Non assalirono gli uomini, ma si alzarono agitando le lunghe code³²”), così come le pantere e i leopardi sono mansueti agli ordini di Dioniso sulla nave di Acete nel Canto II;

infine, l'episodio della metamorfosi dei compagni di Odisseo anticipa la mutazione, la sovrapposizione, la trasfigurazione a volte delle forme e dei soggetti che sarà una delle linee guida de *I Cantos*, in particolare del Canto II. In relazione al mito a lei connesso, Circe diventa allora più che l'archetipo della femminilità: nella sua figura infatti si incrociano una serie di piste che verranno percorse nel dispiegarsi del poema.

17/ 18 – Arrivammo al luogo/ Predetto da Circe: Circe, nel X canto dell'*Odissea*, aveva indicato ad Ulisse la strada per giungere al regno dei morti: “Ἀλλ’ὀπὸτ’ἄν δὴ νηὶ δι’ Ὠκεανοῖο περήσεις,/ ἔνθ’ ἄκτῆ τε λάχεια καὶ ἄλσος Περσεφονείης/ μακρὰι τ’ αἴγειροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίσκαρποι,/ νῆα μὲν αὐτοῦ κέλοισι ἐπ’ Ὠκεανῶϊ βαθυδίνῃ,/ αὐτὸς δ’ εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα”, “Ma quando con essa [la nave] avrai varcato l’Oceano, là dove è una spiaggia bassa e il bosco di Persefone e alti pioppi e salici che perdono i frutti anzitempo, tira in secco la nave sulle sponde d’Oceano dai gorgi profondi e va’ di persona dentro la casa muffita di Ade³³”.

21 – Scavai: come già fatto notare (vd. commento al v. 3), nel testo inglese Ulisse dice qui per la prima volta “io” (“*I dug*”), ed è anche la prima volta che la parola viene pronunciata all’interno del poema. È l’eroe mitico a parlare per il poeta, il quale riporta le sue parole così come Omero le racconta a sua volta nell'*Odissea*: Pound rinuncia “completamente alla convenzione di un uomo che parla, sebbene molto più tardi la convenzione di un uomo che riflette avrebbe dominato gli 11 *Cantos* scritti a Pisa³⁴”.

21 – The ell-square pitkin: “ell-square” e “pitkin” sono due parole di sapore anglosassone che Pound conia per tradurre il greco “βόθρον ὀρυξ’ ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα” (“scavai una fossa di un cubito per lungo e per largo³⁵”). L’esperienza di traduzione del *Seafarer* è fondamentale nella traduzione di Omero che il poeta intraprende in questo Canto: il poema anglosassone è quanto di più vicino ad Omero Pound riesca a trovare nella propria tradizione culturale (“*these lines, which alone in the works of our forebears, are fit to compare to Homer*³⁶”), e serve da elemento chimico di trasformazione delle “diverse qualità della poesia filtrate dal sud” che – a seconda delle situazioni – arricchisce e rende “inglesi”, o respinge rifiutando di “assimilarle”³⁷. Il lavoro sul *Seafarer* è un lavoro sulla lingua dell’epica in generale, sull’importanza del ritmo e della musicalità, dell’energia della narrazione e sul modo in cui il rapsodo dà forma all’aria, creando con suoni accompagnati da musica un racconto affascinante: questa stessa

energia, che passa attraverso una elaborata ricerca lessicale e metrica³⁸, egli vuole infondere al testo omerico rivitalizzato in inglese. Allo stesso tempo, richiamandosi al *Seafarer* nella stoffa linguistica di questo primo Canto, egli riporta il pubblico inglese alle radici della loro tradizione, così come Omero costituisce l'origine della tradizione letteraria e culturale mediterranea.

27 – Tiresia: per sapere se e come sarebbe rientrato in patria, Odisseo deve rivolgersi all'indovino Tiresia che, sebbene nel mondo dei morti, mantiene intatte le sue facoltà mentali. Tiresia, che aveva sperimentato la vita in entrambi i sessi, rappresenta tutto lo scibile sull'esistenza umana. È una figura guida degli eroi, e ricomparirà nel Canto II in connessione col mito di Penteo, Dioniso e Acete. Anche l'indovino tebano, infatti, è intimamente connesso con la metamorfosi e con il dionisiaco: egli aveva sperimentato la più sorprendente delle metamorfosi, ed aveva tentato invano di persuadere Penteo ad accettare i riti bacchici portati a Tebe da Dioniso per evitare di incorrere nella vendetta del dio. Il personaggio di Tiresia verrà poi scelto da T. S. Eliot in *The Waste Land* come osservatore onnisciente ma impotente nel caos della modernità: “*I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea, / The typist home at teatime, clears her breakfast, lights / Her stove, and lays out food in tins*”³⁹.

42 – Elpenore, il nostro amico Elpenore: si tratta di uno dei compagni di Odisseo, morto fortuitamente nella casa di Circe e lasciato insepolto dai compagni per la fretta della partenza. “C'era fra noi Elpenore, giovanissimo, non troppo coraggioso in battaglia né molto solido nella mente, che in cerca di fresco si era steso ubriaco lontano dai compagni nella sacra casa di Circe. Udendo le voci e il frastuono dei compagni in movimento, si alzò d'improvviso scordandosi nella mente di tornare indietro scendendo lungo l'erta scala e cadde a capofitto dal tetto: il collo gli si staccò dalle vertebre, l'anima scese nell'Ade⁴⁰”: quella di Elpenore è “l'unica morte accidentale dei poemi⁴¹”. L'anima del giovane viene dunque a richiamare una decorosa sepoltura, per recuperare la sua dignità e non diventare causa di sventure per Odisseo stesso, il cui atto empio avrebbe provocato l'ira degli dei: “μή τοι τι θεῶν μῆνυμα γένωμαι”, “che io non abbia a diventare per te ragione dell'ira divina⁴²”.

46 – Misero spirito. E io gridai con parole affrettate: due interessanti particolarità della traduzione poundiana possono essere messi in evidenza a partire da questo verso. Esso costituisce la resa dei vv. 55-56 del testo omerico: “τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶι,/ καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων”, “io, vedendolo, scoppiai in lacrime e provai nell’animo pietà, e a lui rivolgendomi dicevo parole alate⁴³”. La versione in lingua inglese condensa due versi in uno, seguendo uno schema particolare: “sulla falsariga dell’inglese possiamo ricostruire il seguente e quasi regolare greco: “ἐλέησά τε θυμῶι ἔπεα πτερόεντα προσηύδων⁴⁴”. Pound divide i versi greci a metà, assemblando poi questi emistichi per ottenere una base di partenza più compatta per la sua traduzione, avvicinandosi così incredibilmente alla figura dell’aedo, il quale aveva a disposizione delle formule della durata di un emistichio delle quali poteva servirsi per costruire e riempire il suo verso; questo percorso “pre-omerico” di costruzione dell’ “esametro” pensato in emistichi era per lui percorribile grazie alla struttura del verso inglese, anch’essa bipartita⁴⁵.

L’altra particolarità messa in evidenza dalla traduzione di questi versi, ma riscontrabile in vari punti del Canto I, è la tendenza di Pound ad eliminare l’espressione troppo personale della pietà, che secondo lo scrittore americano non sarebbe confacente all’epica arcaica e che tradirebbe quindi l’arcaicità dell’episodio della *nekuia*: notiamo dunque la sparizione di τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα, mentre “la prima persona di ἐλέησά si muta in un impersonale *pitiful spirit*⁴⁶”. La traduzione di Pound si muove con sapienza di versificazione, cercando di condensare al massimo il testo omerico per distillarne le proprietà più interessanti, e raggiungere una traduzione che sia anche una riproposizione della forza letteraria, poetica e narrativa del testo, un delicato equilibrio tra “1. *Real speech in the English version. 2. Fidelity to the original: a. meaning; b. atmosphere*”. “*Everything that stops the reader must go, be cut out. And then everything that holds the mind, long after the reading, i.e., as much as is humanly possible, must be clamped back on the moving prose*⁴⁷”.

49 – E lui con gravi parole: il verso ribatte l’ “io gridai con parole affrettate” del v. 46, e dà l’idea di una riproposizione del ritmo formulare omerico. Si tratta di una scelta poetica poundiana, e non di una mera traduzione, poiché l’*Odissea* in questo caso presenta due formule molto diverse tra loro: “καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων” al v. 56 (“e a lui rivolgendomi dicevo parole alate”) e “ὁ δὲ μ’οἰμῶξας ἠμείβετο μύθῳ” al v. 59 (“ed egli replicava tra i singhiozzi⁴⁸”).

L'operazione si iscrive proprio nel tentativo di riprodurre, oltre al significato, il sapore, l'atmosfera dell'originale, tentativo che abbiamo appena visto essere uno dei punti cardine dello sforzo traduttivo di Pound.

55/ 56 – Ammucchia le mie armi, che io abbia una tomba in riva al mare, iscritta:/ “un uomo sventurato, ma con fama che verrà: il verso 55 è un composto trimembre ricavato dai versi 74 e 75 omerici, “ἀλλά με κακκῆαι σὸν τεύχεσιν, ἅσσα μοι ἔστι, / σῆμά τέ μοι χεῦναι πολυῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης” (“ma bruciami con tutte le mie armi ed erigimi un tumulo sulla riva del grigio mare⁴⁹”), con eliminazione della formula “ἅσσα μοι ἔστι” e dell'aggettivo “πολυῆς”, ma soprattutto con aggiunta dell'idea dell'iscrizione. Il suggestivo motivo dell'iscrizione non è omerico, ma fu ricavato da Pound con tutta probabilità dai testi elegiaci latini – all'interno dei quali costituisce un topos – che il poeta americano apprezzava moltissimo. Si pensi, ad esempio, alla famosa elegia del fantasma di Cinzia, in cui la donna morta, apparsa al poeta in sogno, gli affida le sue volontà: “*hic carmen media dignum me scribe columna, / sed breve, quod currens vector ab urbe legat: / «Hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra: / accessit ripae laus, Aniene, tuae»*”, “qui scrivi al centro d'una colonna questo epitaffio degno di me, ma breve, che lo possa leggere pure il frettoloso viandante venendo da Roma: «Qui nella terra di Tivoli l'aurea Cinzia riposa: alla tua riva, o Aniene, s'è aggiunta una nuova lode»⁵⁰”. Per rendere in inglese il pathos omerico, Pound recupera uno stilema della poesia latina e lo integra nella sua traduzione dell'*Odissea*. Questa soluzione porta con sé, però, un errore di traduzione: il greco “ἀνδρὸς δυστήνοιο, καὶ ἔσοομένοιοι πυθέσθαι”, con la mediazione della versione latina “*virī infelicis et cuius apud posteros fama sit*⁵¹” viene infatti reso con “*a man of no fortune, and with a name to come*⁵²”, che si basa su un'interpretazione errata di “*fama*”, considerato che “l'espressione intera vale semplicemente, come dice l'edizione didotiana, *etiam posteri ut sciant*⁵³”. Tuttavia, l' “uomo sventurato, ma con fama che verrà” costituisce un momento importante nella costruzione poetica poundiana, ed acquista particolare rilievo all'interno di questo Canto d'apertura. L'uomo il cui nome, la cui fama devono venire, altri non è infatti che il poeta stesso, che deve farsi strada in una tradizione profonda e solida e nell'inferno della modernità per dare forma ad un'opera cristallina, che possa essere lo specchio di un paradiso possibile e futuro.

58 – Anticlea: madre di Ulisse, la cui morte era avvenuta in sua assenza. Tuttavia egli è costretto ad allontanarne l’anima dal sangue poiché per primo dovrà lasciare abbeverarsi Tiresia, come gli era stato prescritto da Circe: “μηδὲ ἔαν νεκῶν ἀμεινῆνὰ κάρηνα/ αἵματος ἄσοον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι”, “e non lasciare che le teste esangui dei morti si avvicinano al sangue prima che tu abbia interrogato Tiresia⁵⁴”.

58/ 59 – Tiresia Tebano/ che teneva la sua verga d’oro: il “*golden wand*” impugnato da Tiresia è, in questo contesto, molto significativo. Esso infatti richiama subito alla memoria quel “ramo d’oro” che – prima di essere il titolo di un libro fondamentale nella formazione poundiana e rivoluzionario nella produzione culturale degli inizi del XX secolo – è l’oggetto di cui Enea deve munirsi per recarsi nel regno dei morti, necessario dono per Proserpina, secondo la profezia della Sibilla: “*Latet arbore opaca/ aureus et foliis et lento vimine ramus,/ Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis/ lucus et oscuri claudunt convallibus umbrae./ Sed non ante datur telluris operta subire,/ auricomos quam qui decerpserit arbore fetus./ Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus/ instituit; primo avolso non deficit alter/ aureus et simili frondescit virga metallo*”, “C’è, nascosto in un albero opaco, un ramo, d’oro le foglie e il flessibile stelo, a Giunone infernale consacrato; lo copre tutto il bosco e di oscure valli lo serrano le ombre. Ma non è concesso a nessuno nei segreti della terra di scendere, se prima non abbia colto dall’albero il pollone con la sua chioma d’oro. Questo la bella ha stabilito che le portino in dono, Proserpina; spiccato il primo, non viene meno un altro, dorato, ma frondeggia una verga di uguale metallo⁵⁵”. Il ramo d’oro, secondo l’analisi di Frazer, sarebbe il ramo di vischio, il quale, non crescendo sulla terra, ma sospeso sul tronco di un altro albero, è perciò considerato pianta sacra. Inoltre, il vischio prende “un ricco color oro [...] qualche mese dopo essere stato tagliato⁵⁶”, al quale potrebbe essere dovuto il suo nome; in moltissime culture esso veniva considerato una scheggia del sole o del fulmine divino, del quale raccoglieva in sé le magiche proprietà, venendo a rappresentare la vita stessa. Per questo nei riti misterici esso veniva offerto alla moglie di Ade “come simbolo di vita nelle tenebre della morte: Virgilio introdusse per primo nella letteratura questo motivo, prendendolo dall’impiego che aveva nei misteri di Persefone («Giunone infernale») e che a lui era noto da opere di eruditi greci⁵⁷”. Probabilmente, il “χρῦσεον σκῆπτρον” del testo omerico altro non è altro che il fido bastone di Corniola donato a Tiresia da Atena, ma la traduzione di Pound è tendenziosa: oltre che a farci pensare alla posteriore discesa all’Ade di Enea e a richiamare le

teorie di Frazer sull'importanza rituale del ramo d'oro, essa prefigura l'immagine del caduceo di Hermes, con cui si chiuderà questo Canto (v. 76: "il ramo d'oro dell'Argicida"). Tenuto conto, poi, dell'importanza che gli inni omerici acquistano nell'ultima parte del componimento (vv. 73-76), è necessario sottolineare il rimando all'*Inno a Hermes* che il bastone dorato di Tiresia racchiude. Ai versi 527-538, Apollo, in occasione del loro giuramento di amicizia, offre in dono ad Hermes una verga dorata, con la quale potrà portare a termine ogni vittoria, che si tratti di parole o di fatti, purché retta; allo stesso tempo, però, egli nega al dio messaggero il dono della profezia, che è una concessione di Zeus, impossibile da apprendere per lui o per qualsiasi altro degli immortali. Nel suo brandire uno scettro d'oro – con il quale peraltro Hermes rivestiva il suo ruolo di psicopompo, scortando le anime dei defunti nel regno di Ade – l'indovino Tiresia rappresenta da una parte un residuo di vita che affiora nel regno delle ombre, dall'altra una sorta di fusione tra le qualità apollinee e quelle di Hermes, tra il vaticinio e l'astuzia, tra il canto e l'azione.

60 – Una seconda volta? Perché?: il testo greco ora comunemente accettato riporta come prime parole di Tiresia “διογενὲς Λαερτιάδῃ, πολυμήχαν’Ὀδυσσεῦ/ τίπρ’αὐτ’ ”, “Laerziade divino, Odisseo vario di risorse, perché mai⁵⁸”. La mancata coincidenza della traduzione poundiana col testo omerico tradito è dovuta ad un'erronea interpretazione di “αὐτ’” al verso 93: Pound – seguendo Divus, traduttore latino che al verso 68 afferma di usare come mediatore tra lui e il testo omerico – lo traduce con “*a second time*”, ignorando che “αὐτε in principio di discorso introduce spesso una movenza colloquiale (marcata da impazienza o irritazione) relativa a qualcosa che avviene non tanto «di nuovo» quanto «questa volta»⁵⁹”. Mary de Rachelwitz, invece, spiega questo errore come una traduzione approssimativa di “διογενὲς” (“divino, nato da Zeus”), confuso con “διγυνοῦς” (“nato due volte”): “il termine *Digonos* richiama i miti collegati con la rinascita, una seconda nascita. L'avvertimento di questo continuo «doppio» sta già nel *Canto I*, quando Tiresia esclama: «a second time, why...?». Dove la traduzione del Divus è incerta, Pound prende una decisione «ispirata». Più tardi, interrogato da vari lettori, o copre le tracce, o ammicca alla filologia. Quando nel 1942, con fresca nella mente la traduzione del Romagnoli, gli chiesi il perché del: «una seconda volta» che non trovavo nell'edizione bilingue di Samuel Clark, che s'era cominciato a leggere ad alta voce in greco, mi diede una risposta evasiva, o forse troppo oscura perché la capissi o la ricordassi. Ma insisteva sui vari livelli di lettura,

sul senso anagogico⁶⁰". Anche un'incerta traduzione basata su un'analogia fonetica che non trova riscontro grammaticale riesce a collocarsi coerentemente nell'universo di rimandi e di significati da costruire de *I Cantos*.

64/ 67: E io indietreggiai...E poi venne Anticlea: rispetto all'Ur-Canto III, questa versione è molto più condensata. Precedentemente leggevamo: "*And I stepped back,/ Sheathing the yellow sword. Dark blood he drank then,/ And spoke: «Lustrous Odysseus/ Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,/ Lose all companions.» Foretold me the ways and signs./ Came then Anticlea, to whom I answered:/ «Fate drives me through these deeps. I sought Tiresias,»/ Told her the news of Troy. And thrice her shadow/ Faded in my embrace⁶¹*". Pound lasciava quindi più spazio all'episodio della madre, che invece nella versione definitiva si limita ad arrivare, dando inizio alla svolta dell'ultima parte del Canto.

68/ 69: Riposi in pace Divus. Voglio dire, quello è Andrea Divus,/ In officina Wecheli, 1538, da Omero: questi due versi costituiscono un cambio di direzione forte e interessantissimo all'interno del Canto. Si abbandona infatti la traduzione dell'*Odissea*, la voce narrante non è più quella di Ulisse alla corte di Alcinoò, ma quella del poeta del XX secolo, che mette a riposo "Andrea Divus", curatore di un'edizione cinquecentesca dell'*Odissea* in latino, e dal quale solo ora l'autore rivela di aver tratto la sua traduzione. Questa rivelazione è innovativa ed importantissima: essa esprime infatti la completa consapevolezza da parte di Pound degli strati testuali che lo separano dal testo omerico originale, e ancor più dalle parole di Odisseo, che sono state raccontate da Omero, tradotte da Divus per poi arrivare alla sua traduzione inglese. Il testo moderno non può che configurarsi come anello di una lunga catena testuale precedente, deve tenere conto di ciò che è già stato scritto, farne tesoro e servirsene per trovare una nuova forma ed esprimere nuovi significati atti a descrivere un percorso nella modernità: Ezra Pound ne è consapevole e non ascrive il suo lavoro al genere della novellistica, ma lo inserisce sapientemente in una ricerca "epica" di lunghissima tradizione. "*This is not a work of fiction/ nor yet of one man⁶²*".

L'evocazione di questo gioco di scatole cinesi che si risolve nella figura di Divus che parla attraverso Pound è stato a lungo preparata all'interno del Canto, nonostante il lettore ne rimanga ignaro sino alla rivelazione improvvisa: con un gioco di rimbalzi, infatti, ci accorgiamo che il poeta si

è sovrapposto ad Odisseo. Così come l'eroe omerico versa il sangue ai morti, Pound offre la sua voce, modulata in una lingua e in un metro adatti al *modus loquendi* dei fantasmi che parlano attraverso di lui nella sua riproposizione dell'incipit dell'XI libro dell'*Odissea*. “*For blood has been brought to Divus, twentieth century blood, and Divus has all this time been speaking, though not in his Latin but in an English prepared for him: speaking through the preparer of that English as Homer in 1538 had spoken through him. [...] It was by learning to rehearse the Psyche’s gestures of the Seafarer-bard that Pound prepared an English for Divus to speak through him when he was finally possessed by Divus, who had been possessed by Homer, who in his time had been possessed by Odysseus and prompted by a Muse*”⁶³. L’evocazione di un ulteriore fantasma è inoltre riconoscibile in questi versi: si tratta di quello dantesco, uno dei maggiori rappresentanti del modello della discesa agli inferi, imprescindibile per Pound. Anche Dante, infatti – sebbene con modalità diverse – si preoccupa nel suo poema di collocarsi nella tradizione, ad esempio in passi come questo: “Taccia Lucano ormai là dove tocca/ del misero Sabello e di Nassidio,/ e attenda a udir quel ch’or si scocca./ Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio;/ ché se quello in serpente e quella in fonte/ converte poetando, io non lo ‘nvidio;/ ché due nature mai a fronte a fronte/ non trasmutò sì ch’amendue le forme/ a cambiar lor matera fosser pronte”⁶⁴. La scelta del traduttore da evocare, infine, non è certo casuale: nei *Literary Essays*, dopo aver raccontato l’acquisto dell’edizione dell’*Odissea* in questione quasi come un colpo di fulmine (“*In the year of grace 1906, 1908 or 1910 I picked from the Paris quais a Latin version of the Odyssey by Andreas Divus Justinopolitanus (Parisiis, In officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII), the volume containing also the Batracomyomachia, by Aldus Manutius, and the Hymni Deorum rendered by Georgius Dartona Cretensis*”⁶⁵), egli ne elogia la semplicità e la capacità di rendere il movimento e il ritmo dell’originale, senza insistere pedantemente sul significato delle parole, capacità che Pound reputa indispensabile nella via impervia verso una buona traduzione dell’epica omerica⁶⁶: “*Divus’ Latin has, despite these wems, its quality; it is even singable, there are constant suggestions of poetic motion; it is very simple Latin*”⁶⁷. Facendo abbeverare alla fonte della propria conoscenza poetica un traduttore del passato, Pound si inserisce in una lunga tradizione, invitando il lettore ad essere consapevole delle distanze e delle manipolazioni che separano la verità dalla parola poetica, e allo stesso tempo a giocare con i significati nuovi senza mai dimenticare

quelli più o meno antichi che si nascondono dietro di essi, e che costituiscono le fondamenta del poema epico della modernità.

70/ 71: E lui navigò, presso le Sirene e quindi all'esterno e lontano/ E sino a Circe: dopo il radicale cambio d'attitudine del poeta ai versi precedenti egli non riporta più le imprese di Odisseo con precisione, ma si limita a riassumerle approssimativamente e senza osservarne l'ordine cronologico (Odisseo infatti, nel libro XII, tornerà prima da Circe e poi affronterà le Sirene). Il passaggio di Odisseo presso le Sirene sarà poi ripreso nell'incipit del Canto VI con le parole "*what you have done, Odysseus, we know what you have done*⁶⁸", che richiamano, appunto, quelle delle Sirene lusingatrici nel poema omerico.

72/ 76: Venerandam...Cinture e fasce sui seni, tu con scure palpebre: Pound cita, qui, un estratto dal secondo Inno omerico ad Afrodite (Inno omerico 6), nella traduzione latina di Giorgio Dartona Cretese, compresa nel volume in cui si trovava l'*Odissea* di Divus. "*Venerandam auream coronam habentem pulchram Venerem/ Canam, quae totius Cypri munimenta sortita est/ [...] Capite vero super immortalis coronam bene constructam posuere/ Pulchram, auream: tribus autem ansis/ Donum oricalchi aurique honorabilis*⁶⁹" ("che io canti la Venere veneranda dalla bella corona, che ebbe in sorte la difesa dell'intera Cipro [...] [Le ore] posarono sul capo della dea immortale una corona ben lavorata, bella, d'oro: un dono onorevole d'oro e di bronzo dai tre cerchi").

Pound sfrutta la casuale adiacenza dei due testi come un'occasione per giustapporre alla figura di Odisseo quella di Afrodite. Essa è "venerabile", appare in tutto il suo splendore, cinta d'oro e di rame, "in stile cretese", e sta a simboleggiare – come già notato a proposito della figura di Circe – la femminilità, la passione in tensione con la forza attiva e intellettuale di Odisseo: essa è la forza erotica che può avere risvolti funesti, ma che allo stesso tempo stimola l'uomo a compiere grandi imprese. Con l'evocazione di Afrodite, non a caso introdotta dal nome di Circe, si crea "*a kind of hierarchy in the feminine. [...] The sirens are alluring but destructive. Circe is seductive and bestializing. When properly managed by Odysseus however, she can become a potent and desirable ally. Aphrodite seems to represent a still higher manifestation of the same force*⁷⁰". O meglio, Afrodite è la forza stessa, al suo stato puro, che contiene tutte le sue incarnazioni mitiche e storiche: essa si abbevera dell'ambrosia versata da Pound per evocarla, ma non

ha storie da raccontare. Con la sua semplice, luminosa presenza dorata si impone come uno dei principi guida e dei numi tutelari de *I Cantos*. Nella prima versione di questo testo, invece, la contaminazione con gli inni omerici era costruita diversamente, ed adombrava dei problemi di poetica: “*And a certain’s Cretan’s/ Hymni Deorum:/ (The thin clear Tuscan stuff/ Gives way before the florid phrase.)/ Take we the Goddess, Venus:/ Venerandam*”⁷¹. Sebbene la precisa intenzione poundiana non sia chiara, possiamo leggere in questa frase un riferimento alla purezza cristallina della composizione omerica, che lasciò spazio, “*to the «florid», mellow richness of later writers, of which the Hymns are representative*”⁷². Il fatto che il poeta abbia deciso di eliminare questa ulteriore sfumatura restituisce al riferimento agli inni omerici il puro compito di introdurre come figura cardinale quella di Afrodite, motore dell’azione e della vita stessa ne *I Cantos*. Anche la dea attraversa nel poema una sorta di percorso dantesco, da un “inferno” in cui genera azione, ma soprattutto sventura, ad un paradiso in cui è simbolo di salvezza e redenzione: si pensi al Canto XC, “*from under the rubble heap/ m’elevasti/ from the dulled edge beyond pain,/ m’elevasti/ out of Erebus, the deep-lying,/ from the wind under the earth,/ m’elevasti/ from the dulled air and dust,/ m’elevasti/ by the great flight,/ m’elevasti*” o al XCI, “*O Queen Cytherea,/ che ‘l terzo ciel movete*”⁷³.

75 – Con scure palpebre: Pound si basa sulla traduzione di Giorgio Dartona, che traduce con “*nigras...palpebras*” il greco ἐλικοβλέφαρη , che significa piuttosto “dalle palpebre arcuate” o “dagli occhi rotanti e vivi”⁷⁴.

76 – Che porti il ramo d’oro dell’Argicida: ritorna qui il ramo d’oro che al verso 64 si trovava nelle mani di Tiresia. Si tratta però in questo caso del caduceo di Hermes, l’ “Argicida”, ovvero l’uccisore del gigante Argo. È proprio questo epiteto a indicarci il percorso da seguire per interpretare meglio la relazione tra Afrodite e la verga del dio messaggero: nel primo inno omerico ad Afrodite, anch’esso tradotto dal Cretese, si racconta la storia d’amore tra la dea ed Anchise e molto spazio viene lasciato al racconto di lei, che si presenta come una regina frigia, rapita dal “*χρυσόραυς Ἀργειφόντης*”⁷⁵, “l’uccisore di Argo dal bastone dorato”, per divenire la moglie di Anchise e partorirgli dei figli. Tuttavia, nel testo poundiano è Afrodite stessa a brandire il caduceo che, come già visto, Frazer aveva dimostrato racchiudere – sottoforma di frammento del sole o del fulmine di Zeus – la vita stessa ed il potere su di essa: la dea ci viene quindi presentata da Pound nel pieno della sua

potenza, come colei che governa la vita e la morte degli uomini, e che gioca con le loro sorti. L'epiteto "Argicida", infatti, non può non ricordare – almeno fonicamente – il ruolo di "assassina degli Argivi" assunto dalla dea durante la guerra di Troia, sottolineando il potere altamente distruttivo dell'amore già presente nella figura di Circe, e che poi sarà sviluppato nei Canti successivi principalmente nei personaggi di Elena ed Eleonora d'Aquitania, e nella loro sovrapposizione. Ma pur giocando con le sorti degli uomini (essa è messa in relazione a Hermes in quanto, come lui, è una "death-dealer in the name of physical love"⁷⁶), o proprio per questo, Afrodite prefigura il premio, la visione del poeta dopo la discesa agli inferi, nella cui perfetta contemplazione il poema si esaurirà: "Per essere stato poeta scienziato, osservatore di cose, portatore del germe strutturalista, Pound è diventato man mano il più spirituale, il più immateriale. È anche lui artefice di un tempio della luce «che solo amore e luce ha per confine» (*Paradiso* XXVIII, 54)⁷⁷".

76 – Così che: inutile lanciarsi nel rintracciare in queste parole una possibile traduzione di un "ut" latino nel testo di Dartona. Si tratta, evidentemente, di un'apertura al Canto successivo, e a quello successivo ancora, un invito – come se ne trovano moltissimi all'interno del poema, si veda, ad esempio, il commento a II, 158 – a non fermarsi alle prime parole, alle prime difficoltà interpretative, ma a proseguire con la lettura ed a lasciare il mosaico ricomporsi da sé, a farsi guidare dal flusso della parola.

NOTE

-
- ¹ Pollock, *Éclatement et dissolution*, 2007, p. 5
 - ² Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 457
 - ³ Pound, *Letters*, 1982, p. 274
 - ⁴ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 457
 - ⁵ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XI, v. 1
 - ⁶ Cookson, *A collection of statements...*, in Cookson, *Guide*, 1985, p. XVIII
 - ⁷ Read, *Pound, Joyce, and Flaubert...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 130
 - ⁸ Pound, in Read, *ibidem*, p. 131
 - ⁹ Read, *ibidem*
 - ¹⁰ Read, *ibidem*, p. 134
 - ¹¹ Read, *ibidem*, p. 133
 - ¹² “For Pound the prose tradition had discovered the conditions of modern consciousness; poetry had to accept those conditions but to go beyond them”, Read, *ibidem*, p. 135
 - ¹³ Read, *ibidem*, p. 140
 - ¹⁴ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 196
 - ¹⁵ Kenner, *ibidem*, p. 200
 - ¹⁶ Pound, *Guide to Kulchur*, 1966², p. 146
 - ¹⁷ “First must thou go the road/ to hell/ And to the bower of Ceres' daughter Proserpine,/ Through overhanging dark, to see Tiresias,/ Eyeless that was, a shade, that is in hell/ So full of knowing that the beefy men know less than he,/ Ere thou come to thy road's end/ Knowledge the shade of a shade,/ Yet must thou sail after knowledge/ Knowing less than drugged beasts phtheggometha/ thasson/ φθεγγόμεθα θᾶσοον”, Pound, *Cantos*, 1975, XLVII
 - ¹⁸ Glenn, *Analyst*, VIII, p. 4
 - ¹⁹ Most, *Il poeta nell'Ade*, 1992, p. 1020
 - ²⁰ Most, *ibidem*
 - ²¹ Read, *Pound, Joyce, and Flaubert...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 139
 - ²² Read, *ibidem*
 - ²³ Glenn, *Analyst*, VIII, p. 2
 - ²⁴ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 264
 - ²⁵ Kenner, *Blood for the ghosts*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 334
 - ²⁶ Kenner, *ibidem*
 - ²⁷ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 462
 - ²⁸ Pollock, *Éclatement et dissolution*, 2007, p. 6
 - ²⁹ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 380
 - ³⁰ Egli definisce infatti la poesia come un “centauro”, una situazione di equilibrio tra la facoltà razionalizzante e quella musicale “energizzante”, che

devono riuscire a “muoversi” allo stesso ritmo nel testo poetico. (*Literary Essays*, 1960, p. 52 e Canto II, commento al v. 156).

³¹ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, X, vv. 337-344

³² Omero, *ibidem*, X, vv. 212-215

³³ Omero, *ibidem*, X, 508-512

³⁴ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, pp. 470-471

³⁵ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XI, v. 25

³⁶ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 64

³⁷ Pound in Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 203

³⁸ “*To break the pentameter, that was the first heave [...]. The iambic pentameter imposed on speech an arbitrary measure, alien not only to the fall of stresses in speech but to the cadences in which Homer, at the beginning of all things, had enacted the bardic way of being alive in the presence of heroic imaginings*”, Kenner, *Blood for the ghosts*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, pp. 335-336. Rimando a questo saggio per quanto riguarda lo studio metrico intrapreso da Pound e le innovazioni da lui introdotte nella versificazione inglese del XX secolo.

³⁹ Eliot, *The Waste Land*, in Eliot, *Poesie*, Sanesi, 1996, p. 124

⁴⁰ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, X, vv. 552-560

⁴¹ Ferrari, *ibidem*, X, n. 55

⁴² Omero, *ibidem*, XI, v. 73

⁴³ Omero, *ibidem*, XI, vv. 55-56

⁴⁴ Robaey, *Pound traduttore di Omero*, 1989, p. 82

⁴⁵ “*I once got a man to start translating the Seafarer into Chinese. It came out almost directly into Chinese verse, with two solid ideograms in each half-line*”, Pound, *A B C of Reading*, 1934, p. 51

⁴⁶ Robaey, *Pound traduttore di Omero*, 1989, p. 82

⁴⁷ Pound, *Letters*, 1982, p. 273, 275

⁴⁸ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XI, v. 56/ v. 59

⁴⁶ Omero, *ibidem*, XI, vv.75-76

⁵⁰ Properzio, *Elegie*, Fedeli, 1988, IV, 7, vv. 83-86

⁵¹ Divus, in Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 261

⁵² Per un uso simile di “fama”, si confronti la fine della I sezione di *Homage to Sextus Propertius*: “*a name not to be worn out with the years*” (Pound, *Homage to...* in Pound, *Selected Poems*, 1977¹², p. 81).

⁵³ Robaey, *Pound traduttore di Omero*, 1989, p. 85

⁵⁴ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, X, vv. 536-537

⁵⁵ Virgilio, *Eneide*, Carena, 1971, VI, vv. 136-144

⁵⁶ Frazer, *Ramo d'oro*, De Bosis, 2012⁵

⁵⁷ Carena, in Virgilio, *Eneide*, 1971, VI, n. 15

⁵⁸ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XI, vv. 92-93

⁵⁹ Ferrari, in Omero, *Odissea*, 2001, VI, n. 13

⁶⁰ De Rachelwitz, in Pound, *I Cantos*, 1985, p. XXIII

⁶¹ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 264

⁶² Pound, *Cantos*, 1975, XCIX

⁶³ Kenner, *Blood for the ghosts*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 332, 335

⁶⁴ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, XXV, vv. 94-102

⁶⁵ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 259

⁶⁶ Questo tipo di attenzione è riconoscibilissima nei suoi consigli a W.H.D.Rouse, che durante gli anni '30 lavorava ad una traduzione dell'*Odissea*.

Ad esempio: “*I think the openings of the books need especial care. This first page of book two is bad. I mean it is just translation of words, without you imagining the scene and event enough, and without attending to the English idiom. The «THOKOS», I suppose central chair, if more than one; king’s chair. People have been trying to translate this for 400 years. Can’t be done easy*” (Pound, *Letters*, 1982, p. 271).

⁶⁷ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 264

⁶⁸ Pound, *Cantos*, 1975, IV, v. 1 e commento.

⁶⁹ G. D. Cretensis, *Hymni Deorum*, II, in Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 266

⁷⁰ Glenn, *Analyst*, VIII, p. 8

⁷¹ Pound, *Ur-Cantos*, III, in Glenn, *ibidem*

⁷² Glenn, *Analyst*, VIII, p. 8

⁷³ Pound, *Cantos*, 1975, XC e XCI

⁷⁴ Vd. anche Canto V, v. 49 e commento

⁷⁵ *Homeric Hymns*, Evelyn-White, 1914, V, v. 117

⁷⁶ Glenn, *Analyst*, VIII, p. 9

⁷⁷ De Rachelwitz, in Pound, *I Cantos*, 1985, pp. XXIII-XXIV

CANTO II

Traduzione e commento

HANG it all, Robert Browning,

there can be but the one “ Sordello ”
But Sordello, and my Sordello?
Lo Sordels si fo di Mantovana.
So-shu churned in the sea. 5
Seal sports in the spray-whited circles of cliff-wash,
Sleek head, daughter of Lir,
 eyes of Picasso.
Under black fur-hood, lithe daughter of Ocean,
And the wave runs in the beach-groove 10
“ Eleanor, ἑλένας and ἐλέπτολις ”
 And poor old Homer blind, blind, as a bat,
Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men’s voices
“ Let her go back to the ships,
Back among Grecian faces, lest evil come on our own, 15
Evil and further evil, and a curse cursed on our children,
Moves, yes she moves like a goddess
And has the face of a god
 and the voice of Schoeney’s daughters,
And doom goes with her in walking, 20
Let her go back to the ships,
 Back among Grecian voices ”.
And by the beach-run, Tyro,
 Twisted arms of the sea-god,
Lithe sinews of water, gripping her, cross-hold, 25
And the blue-gray glass of the wave tents them,
Glare azure of water, cold-welter, close cover
Quiet sun-tawny sand-stretch,
The gulls broad out their wings,
 nipping between the splay feathers, 30
Snipe come from their bath,
 bend out their wing-joints,
Spread wet wings to the sun-film,
And by Scios,
 to left of the Naxos passage, 35
Naviform rock overgrown,

M

ALEDIZIONE, Robert Browning,

può esserci soltanto l'unico " Sordello ".
Ma Sordello, e il mio Sordello?
Lo Sordels si fo di Mantovana.
So-shu sbattè l'acqua del mare. 5
La foca si diverte nei cerchi spruzzati di bianco dei flutti sotto agli scogli
Testa lucida, figlia di Lir,
occhi di Picasso.
Sotto il cappuccio di pelliccia nera, flessuosa figlia di Oceano,
E l'onda corre nel solco della battigia 10
" Eleonora, ἐλένηαις and ἐλέπιτοις! "
E il povero vecchio Omero cieco, cieco, come un pipistrello,
Ascolta, ascolta il mare che cresce, mormorio di voci di uomini antichi
" Lasciatela tornare alle navi,
Di nuovo tra volti greci, perché il male non si abbatta su di noi, 15
Male e ancora male, e una maledizione che cade sui nostri figli,
Si muove, sì, si muove come una dea
Ed ha il volto di un dio,
e la voce delle figlie di Scheneo,
E il destino cammina assieme a lei, 20
Lasciatela tornare alle navi,
di nuovo tra voci greche ".
E presso la battigia, Tyro,
braccia contorte del dio del mare,
Tendini flessuosi dell'acqua, che la afferrano, incrociati, 25
E il vetro grigio-blu dell'acqua li protegge,
Bagliore azzurro dell'acqua, freddo che impregna, stretta coperta,
Silenziosa distesa di sabbia abbronzata dal sole,
I gabbiani distendono le ali,
beccando tra le piume spiegate. 30
Beccaccini tornano per il bagno,
stendono le giunture delle ali,
Allargano le ali bagnate alla patina del sole,
E presso Scio,
a sinistra del passaggio di Nasso, 35
Roccia a forma di nave ricoperta di vegetazione,

algae cling to his edge,
There is a wine-red glow in the shallows,
a tin flash in the sun-dazzle.

The ship landed in Scios, 40
men wanting spring-water,
And by the rock-pool a young boy loggy with vine-must,
“ To Naxos? Yes, we’ll take you to Naxos,
Cum’ along lad ” “ Not that way! ”
“ Aye, that way is Naxos ” 45
And I said “ It’s a straight ship ”.
And an ex-convinct out of Italy
knocked me into the fore-stays,
(He was wanted for manslaughter in Tuscany)
And the whole twenty against me, 50
Mad for a little slave money.
And they took her out of Scios
And off her course,
And the boy came to, again, with the racket,
And looked out over the bows, 55
and to eastward, and to the Naxos passage
God-sleight, then, god-sleight
Ship stock fast in sea-swirl,
Ivy upon the oars, King Pentheus,
grapes with no seeds but sea-foam, 60
Ivy in scupper-hole
Aye, I, Accetes, stood there,
and the god stood by me,
Water cutting under the keel,
Sea-break from stern forrards, 65
wake running off from the bow,
And where was gunwale, there now was wine-trunk,
And tenthril where cordage had been,
grape-leaves on the rowlocks,
Heavy Vine on the oarshafts, 70
And, out of nothing, a breathing,
hot breath on my ankles,
Beasts like shadows in glass,
a furred tail upon nothingness
Lynx-purr, and heathery smell of beasts, 75
where tar smell had been,

le alghe si attaccano alla sua estremità,
C'è uno sbarluccichio rosso-vino nelle secche
Un riflesso di latta nella luce accecante del sole.

La nave approdò a Scio 40
Poiché gli uomini volevano acqua di sorgente,
E presso la roccia immobile nella corrente un ragazzino fradicio di mosto,
“ A Nasso? Sì, ti porteremo a Nasso,
Vieni con noi, su ” “ Non da quella parte! ”
“ Oh sì, da quella parte è Nasso ” 45
E io dissi “ È una nave onesta ”
Ed un galeotto che veniva dall'Italia
mi spinse sugli stralli
(Era ricercato per massacro in Toscana)
E tutti e venti contro di me, 50
Resi folli da un po' di denaro
E lo portarono fuori da Scio
E dalla sua rotta.
E il ragazzo rinvenne, di nuovo, con il baccano,
E guardò fuori al di là della prua, 55
e verso Est, e verso il passaggio di Nasso.
Prestigio di un dio, quindi, prestigio di un dio
Il ceppo della nave fermamente piantato nel vortice del mare,
Edera sui remi, Re Penteo,
uva senza semi se non di schiuma del mare, 60
Edera nell'ombrinale,
Oh sì, io, Acete, stavo lì,
e il dio stava accanto a me,
Acqua che si infrangeva sotto la chiglia,
Irruzioni del mare dalla poppa in avanti 65
la scia che scorreva dalla prua,
E dove c'era il trincarino c'era ora un tralcio di vite,
E viticci dove c'era stato cordame,
foglie d'uva sugli scalmi,
Vigne pesanti sui pali dei remi, 70
E, dal nulla, un respiro,
un caldo respiro sulle mie caviglie,
Bestie selvagge come riflessi sul vetro,
una coda pelosa nel nulla,
Fusa di lince, e odore d'edera e di bestie, 75
dove c'era stato odore di catrame,

Sniff and pad-foot of beasts,
 Eye-glitter out of black air.
 The sky overshot, dry, with no tempest,
 Sniff and pad-foot of beasts, 80
 fur brushing my knee-skin,
 Rustle of airy sheaths,
 dry forms in the *æther*.
 And the ship like a keel in ship-yard,
 slung like an ox in smith's sling, 85
 Ribs stuck fast in the ways,
 grape-cluster over pin-rack,
 void air taking pelt
 Lifeless air become sinewed,
 feline leisure of panthers, 90
 Leopards sniffing the grape shoots by scupper-hole,
 Crouched panthers by fore-hatch,
 And the sea blue-deep about us,
 green-ruddy in shadows.
 And Lyæus " From now, Acoetes, my altars, 95
 Fearing no bondage,
 fearing no cat of the wood,
 Safe with my lynxes,
 feeding grapes to my leopards,
 Olibanum is my incense, 100
 the vines grow in my homage ".

 The back-swell now smooth in the rudder chains,
 Black snout of a porpoise
 where Lycabs had been,
 Fish-scales on the oarsmen. 105
 And I worship.
 I have seen what I have seen.
 When they brought the boy I said
 " He has a god in him,
 Though I do not know which god " 110
 And they kicked me into the fore-stays.
 I have seen what I have seen.
 Medon's face like the face of a dory,
 Arms shrunk into fins. And you, Pentheus,
 Had as well listen to Tiresias, and to Cadmus, 115
 or your luck will go out of you.

Annusare e zampettare di bestie,
scintillio degli occhi nell'aria scura.

Il cielo troppo lontano, secco, senza tempesta,
annusare e zampettare di bestie, 80
pelo che strofinava la pelle delle mie ginocchia,
Brusio di guaine ariose,
forme secche nell'*etere*.

E la nave come una chiglia nel cantiere navale,
imbragata come un bue nell'imbragatura del fabbro, 85
I quinti attaccati fissi allo scalo,
grappoli sulla cavigliera,
aria vuota che diventa pelliccia,

Aria senza vita diventa muscolosa,
ozio felino delle pantere, 90
Leopardi che annusano i germogli di vite sull'ombrinale,
Pantere accovacciate sul boccaporto di prua,
Ed il mare di un blu profondo attorno a noi,
dalle ombre verdi rossicce,

E Lio: " Da ora, Acete, i miei altari, 95
Non temendo alcun legame,
non temendo alcun gatto selvatico,
Sicuro fra le mie linci,
dando grappoli d'uva in pasto ai miei leopardi,
il mio incenso è Olibano, 100
le viti crescono in mio onore " .

La risacca ora liscia sulle catene del timone,
il muso nero di una focena
dove c'era stato Lycabe,
Squame sui rematori. 105
E io venero.

Io ho visto quello che ho visto.
Quando portarono il ragazzo io dissi:
" Ha un dio in lui,
anche se non so quale dio " . 110

E mi spinsero sugli stralli.
Io ho visto quello che ho visto,
la faccia di Medone come quella di uno zeide,
Le braccia ridotte a pinne. E tu, Penteo,
Faresti meglio ad ascoltare Tiresia, e Cadmo, 115
o la tua fortuna si allontanerà da te.

And

In the half-light

E nella mezza luce.

1 – **Robert Browning:** (1812-1889), autore del poema epico *Sordello*, sul trovatore italiano del XIII secolo che scrisse in provenzale (vd. commento al verso 2). Browning reinterpreta l'immagine del trovatore come una maschera di se stesso: non è per lui possibile recuperare la vera personalità di Sordello, ma si può usare la “persona” dell'autore antico per rappresentare la propria versione soggettiva della realtà. Pound riconosce in Browning il suo padre letterario (“*Und überhaupt ich stamm aus Browning*”¹), e nel suo *Sordello* l'ultimo approdo della tradizione epica in lingua inglese, che egli intende portare avanti aggiungendovi, o meglio, includendovi, la dimensione mitologica (“*In England Robert Browning refreshed the form of monologue or dramatique monologue or “Persona”, the ancestry of which goes back at least to Ovid’s Heroides which are imaginary letters in verse, and to Theocritus, and is thence lost in antiquity*”²; “*there is here a certain lucidity of sound that I think you will find with difficulty elsewhere in English, and you very well may have to retire as far as the Divina Commedia for continued narrative having such clarity of outline*”³). Inoltre, Pound deve a Browning anche il principio – fondamentale nella composizione de *I Cantos* – della “condensazione”, che permette di trasmettere una molteplicità di significati attraverso il minimo “sforzo” verbale: questa tecnica corrisponde di fatto all’idea poundiana di composizione poetica. Secondo G. Highet, “*There is [...] a valuable story about Browning. His system was to write down on a slate, in prose, what he wanted to say, and then turn it into verse, striving after the greatest amount of condensation possible*”⁴.

3 – **Sordello:** (?1180?-1255), nato a Goito, nel Mantovano, da famiglia nobile ma povera, fu secondo un anonimo biografo provenzale “bell’uomo nella persona, buon cantore e buon trovatore e grande amatore”. Da giovane visse alla corte di Riccardo di San Bonifacio, signore di Verona, e, celebrandone in versi la moglie Cunizza da Romano, se ne innamorò, e lei di lui. Con il consenso dei fratelli di lei, Sordello la rapì. In seguito al matrimonio segreto tra lui e Otta di Strasso, fu costretto a fuggire anche dalla Marca Trevigiana, e si rifugiò in Provenza, alla corte di Raimondo Berlinghieri, dove compose molte rime d’amore e satiriche, secondo la tendenza della produzione trobadorica provenzale del periodo. Morto Berlinghieri, passò al servizio del genero di lui, Carlo I d’Angiò, e lo seguì in Italia nella spedizione contro Manfredi. Carlo lo ricompensò offrendogli in dono 5 castelli, che lui rifiutò, considerandosi molto più ricco attraverso la sua poesia. Il mito di Sordello, oltre all’anonima *vida* provenzale – romanzata per convenzione di genere –

deve moltissimo alla riscrittura di R. Browning, e a quella di Dante, che nel VI canto del *Purgatorio* descrive il trovatore isolato in una solitudine sdegnosa e statuaria: "...o anima lombarda,/ come ti stavi altera e disdegnosa/ e nel mover delli occhi onesta e tarda!⁵".

4 – Lo Sordels si fo di Mantovana: "Sordello veniva da Mantova", incipit della *vida* di Sordello tradotta da Pound nei *Literary Essays*. Anche nella traduzione in questione, egli cita l'incipit del testo provenzale in lingua originale, incipit che qui, con il suo passato remoto, separa il "vero" Sordello dal Sordello-maschera di Browning e di Dante e pare richiamarne allo stesso tempo l'ombra all'inizio di un Canto ambientato in una spiaggia popolata di personaggi del passato, quasi a costituire uno strascico della *vékua* omerica del Canto precedente, in cui i morti sono richiamati dalle parole scritte su di loro, che li hanno eternizzati e resi mitici. Citando la *vida*, Pound risponde alla domanda che si era posto al v. 3, indicando che il suo Sordello corrisponderà all'uomo descritto dai biografi provenzali e allo stesso tempo rifiutando la tecnica della "persona" di Browning, relegando il poeta italiano al passato, ad un altro paese e ad un'altra lingua, tracciando così una linea di demarcazione tra Sordello e se stesso. Come fa notare E. M. Glenn, il narratore sparisce dopo questo verso: "*what has happened here (in greatly reduced scale, of course) is rather like what happens in the beginning chapters of Madame Bovary, where the unidentified narrator-observer [...] imperceptibly fades away after having set the scene and introduced Charles Bovary*⁶".

5 – So-shu: adattamento di Shiba Shōjo, nome giapponese del poeta cinese della dinastia Han Ssu-ma Hsiang-ju (179-117), rappresentante della scuola di rima in prosa. Ssu-ma Hsiang-ju viene criticato da Li Po in un'allegoria da cui è tratto il verso citato, tramite una traduzione inedita di Fenollosa, docente di filosofia ed economia politica all'università imperiale di Tokyo, grande amico e collaboratore di Pound. Li Po disprezza Ssu-ma Hsiang-ju poiché crea schiuma al posto delle onde. Al riferimento a questa disputa letteraria si deve, forse, l'uso del verbo "*to churn*", che indica il movimento specifico dello scuotimento del latte nella preparazione del burro, a sottolineare il movimento nervoso ed energico creato da So-shu, in contrapposizione alla lunghezza del movimento della corsa delle onde verso la battaglia. Secondo altri studiosi⁷, So-shu sarebbe la versione giapponese del nome di un filosofo taoista cinese: Chuang Tzù (o Chuang Chou o Kwang Kau). Pound non apprezzava la filosofia taoista in quanto la considerava

la via dell'inazione, in contrasto alla sua certezza nell'efficienza della volontà e nella necessità dell'azione. Se accettiamo questa seconda identificazione di So-Shu, il verbo "to churn" potrebbe indicare semplicemente un'azione futile, poiché per quanto qualcuno "sbatta l'acqua del mare", non produrrà mai qualcosa di solido: "*So-shu, because of his Taoist beliefs, is committing what Pound would regard as a basic sin or stupidity: he is acting contrary to nature. [...] Line 5, therefore, may be paraphrased thus: So-shu (Taoist Chuang Tzu) dealt ineffectually with life (the welter of phenomena and experience)*"⁸⁷.

7 – Lir: (o Ler) divinità del mare dell'antica mitologia celtica. Pound considera le foche "figlie di Lir", con un possibile riferimento alla leggenda irlandese *I figli di Lir*, in cui i figli del dio del mare vengono trasformati in cigni dalla matrigna gelosa della loro dedizione per il padre. Più avanti, invece, le foche sono chiamate "figlie dell'Oceano", in riferimento alla mitologia classica (vd. nota al verso 9).

8 – Picasso: allusione alla facoltà "metamorfica" dell'artista, che cambia la forma delle cose che vede, così come gli occhi della foca-Proteo-figlia dell'Oceano hanno la capacità di prendere sempre nuove forme.

9 – Flessuosa figlia di Oceano: il rinvio più probabile è al libro IV dell'*Odissea*, quando Menelao racconta a Telemaco le vicende legate al suo νόστος: dopo essere partito da Troia senza aver voluto sacrificare ad Atena, egli era stato scaraventato in Egitto da una tremenda tempesta scatenata dalla dea, e non riusciva più a rientrare a Sparta. La ninfa Idotea, figlia di Proteo, dio del mare che conosceva passato e futuro ed aveva il potere di trasformarsi, spiegò loro come conoscere dal vecchio il modo per ritornare a casa: avrebbero dovuto nascondersi tra lo stuolo di foche di Proteo, travestendosi con pelli che lei stessa avrebbe fornito, e cercare di intrappolare il dio. Il rimando puntuale di Pound è al v.404, in cui le foche sono definite da Idotea "νέποδες καλῆς ἄλοσύδνης", "figlie della bella Teti", ninfa marina figlia di Nereo e discendente di Oceano. La foca, inoltre, è collegata ad un mito che "si ritrova nel folclore di quasi tutti i paesi europei", e che in questa sede anticipa il riferimento alla storia di Tyro e Poseidone (cfr. v. 24): "di solito l'eroe vede un branco di foche che nuotano verso una spiaggia deserta sotto i raggi della luna piena e che, liberatesi dalle pelli, si rivelano splendide fanciulle. L'eroe si nasconde dietro una roccia, mentre le fanciulle danzano nude sulla sabbia, e poi agguanta una delle pelli di foca,

acquistando così potere sulla fanciulla che prima la indossava e che cedendo al suo amplesso rimane incinta. Poi litigano. La fanciulla riprende la sua pelle di foca e si allontana a nuoto⁹". Attraverso questo animale magico, connesso al mare – sfondo costante di questo Canto "ambientato" su una spiaggia, e, più avanti, su una nave – e a miti misteriosi, viene introdotto il tema della metamorfosi, motivo fondamentale del Canto II (già anticipato, nell'incipit, dalla riflessione sulla possibilità dell' "unico Sordello"): la foca, che fa parte del regno del divino, dell'umano e del naturale, sta infatti al confine tra i due regni dell'esperienza, quello, fluido, della realtà fenomenica e quello, concreto, dell'eterno. "*It is amphibian in an enlarged sense*¹⁰". "*Our only measure of truth is [...] our own perception of truth. The undeniable tradition of metamorphoses teaches us that things do not remain always the same. They become other things by swift and unanalysable process*¹¹": per sopravvivere all'interno della realtà metamorfica l'intelligenza deve continuamente adattarsi ed acquistarne le forme incessantemente mutanti e "curve"¹²". Il travestimento in foca diventa allora l'unico modo possibile per mettersi in contatto con il mondo di Proteo ed averne ragione, "*pour s'orienter dans le monde du changement, de l'instabilité, pour maîtriser le devenir en jouant de ruse avec lui, l'intelligence doit, aux yeux des Grecs, en épouser en quelque manière la nature, en revêtir les formes, comme Ménélas se glissant dans la peau d'un phoque pour triompher des magies ondoyantes de Protée. L'intelligence doit donc, à force de souplesse, se faire elle-même mouvance incessante, polymorphie, retournement, feinte et duplicité*¹³".

Un riferimento interessante in questo contesto è quello all'esodo dell'*Andromaca* di Euripide, in cui Teti chiede a Peleo di aspettarla al "promontorio Sepiade¹⁴", luogo di culto della dea marina, associata alla seppia, un altro animale della metamorfosi. Come nota Anna Beltrametti, "tutto il complesso mitico incentrato su Teti e Peleo, il cui nome sembra derivato da pelòs, il fango, può apparire la reinterpretazione eroica di un mito delle origini, impostato sugli elementi primordiali [...] e creature mutanti o mutevoli, come la seppia o la foca, anfibia, di cui Foco, il fratellastro di Peleo porta il nome¹⁵".

10 – E l'onda corre nel solco della battaglia: questo verso cela molteplici significati. Considerato assieme al verso che lo segue, esso suggerisce l'immagine del mare che racconta la storia di Elena distruttrice, "*hence, the image may indicate that nature of things speak to us, that is, have significance to impress on us directly*¹⁶". Ma allo stesso tempo, l'uso del presente indicativo segnala un'azione ripetuta

costantemente: ciò che ricorre ci svela, allora, ciò che permane, in questo caso ciò che permane nella natura umana, il tipo di donna rappresentato da Elena. *“From this view, the line would be Pound’s equivalent for «the sun also rises», lacking, of course, the Biblical connotation of ennui, but conveying, through a natural image of repetition, the idea that Eleanor appears in human history over and over throughout time¹⁷”*.

11 – Eleonora: Eleonora d’Aquitania¹⁸ (1122-1204), regina di Francia e poi d’Inghilterra, nipote di Guglielmo IX d’Aquitania (il quale, secondo Pound sovrappose e compenetrò la musica moresca della Spagna alla poesia del Sud della Francia, raggiungendo la sintesi di diversi elementi etnici che Pound sognava di poter mettere in atto per l’America). Sposò Luigi VII di Francia, che, stando a quanto narra la leggenda, la lasciò quando in Terrasanta fu sparsa la voce di una relazione tra la regina e suo zio, Raimondo di Poitiers, con la quale essa soleva intrattenersi in lunghe conversazioni. Pochi mesi dopo il divorzio, Eleonora sposò Enrico II d’Inghilterra, portandogli in dote il ducato d’Aquitania. Quando il re fu costretto dalla critica situazione politica a co-eleggere al trono suo figlio, Enrico il Giovane, sposato alla figlia di Luigi VII, e i rapporti tra padre e figlio iniziarono ad inasprirsi, Eleonora appoggiò i figli contro Enrico II, dal quale fu persino fatta prigioniera. La sua destrezza politica ed i grovigli legali causati dai suoi due matrimoni furono tra le cause della Guerra dei Cent’anni tra Francia e Inghilterra.

11 – ἑλένας e ἑλεπτολις: Eleonora di Aquitania viene qui caratterizzata con le stesse parole con le quali il coro dell’*Agamennone* di Eschilo, ai vv. 689-690, designa la regina di Sparta Elena: “distruttrice di navi” e “distruttrice di città”, con gioco paraetimologico sul nome stesso della Tindaride, fatto risalire alla radice del verbo αἰρέω, “prendere”, “distruggere”. Pound tradusse il passo eschileo in questione in uno dei suoi saggi: “τὰν δοριγαμβρον ἀμφινει-/ κῆ θ’ἑλένας; ἐπεὶ πρεπόντως/ ἑλένας, ἔλανδρος ἐλέ-/ πτολις ἐκ τῶν ἀβροτίμων/ προκαλυμμάτων ἔπλευσεν/ ζεφύρου γίγαντος αὔραι¹⁹”, “*war-wed, author of strife, / fitly Helen, destroyer of ships, of men / destroyer of cities, / from delicate-curtained room / sped by land breezes²⁰*”. Nella rielaborazione che ne fa in questo Canto, però, il poeta gioca ancor più sui significati di questo passo sostituendo la seconda paraetimologia eschilea “ἔλανδρος” con il nome “*Eleanor*”, costruendo un nuovo gioco di parole sul nome della regina di Aquitania, che al suo interno contiene i suoni “*ele-*” (come appunto la radice dell’aoristo di αἰρέω) e “*aner*” (in greco “ἀνήρ”,

“uomo”). Pound assimila quindi e fonde in un unico, eterno personaggio, le due “regine tragiche” attraverso un ulteriore gioco di parole costruito sull’assonanza tra i loro due nomi: Eleonora diventa, così, una metamorfosi della mitica Elena. Entrambe *femmes fatales* bellissime e affascinanti, ma entrambe causa di discordia e sventura.

14 – Ascolta, ascolta il mare che cresce: il rumore del mare è quello che conferisce il ritmo all’intero Canto. Pound cerca qui di riprodurre un verso omerico dal quale era rimasto particolarmente colpito: παρά θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, “lungo la riva del mare fragoroso²¹”. Si tratta di una nuova forma di metamorfosi: la traduzione di un fenomeno fisico in una forma letteraria e la traduzione dell’effetto ricreato da una specifica forma letteraria in un nuovo testo. “*Of Homer two qualities remain untranslated: the magnificent onomatopœia, as the rush of the waves on the sea-beach and their recession in: παρά θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, untranslated and untranslatable; the absolute conviction that the words used [...] are in the actual swings of words spoken*²²”.

14 – Mormorio di voci di uomini antichi, “lasciatela tornare alle navi...”: inizia qui una citazione-rielaborazione che prosegue fino al v. 22. Il riferimento è al terzo canto dell’*Iliade*, quando Elena è invitata da Iride, che si nasconde sotto le spoglie della cognata Laodice, ad avvicinarsi alle mura per contemplare gli eserciti in riposo e il duello tra Paride e Menelao. Presso le porte Scee siedono gli anziani, che non possono più combattere a causa della vecchiaia, e che all’arrivo di Elena provano insieme meraviglia e paura per la bellezza della regina di Sparta e per la sventura che “cammina assieme a lei”. “Sedevano alle porte Scee gli anziani del popolo; per vecchiaia esenti da guerra, ma parlatori valenti, simili alle cicale, che nella selva, ferme sull’albero, mandano fuori la voce armoniosa: proprio così sulla torre sedevano i capi troiani. Come dunque videro Elena che saliva alla torre, l’uno all’altro diceva sommesso parole che volano: «Non è certo motivo di biasimo se per tale donna a lungo Troiani ed Achei dalle solide gambiere sopportano dolori: maledettamente somiglia d’aspetto alle dee immortali. Ma tuttavia, pur così bella, sulle navi ritorni, che a noi e ai nostri figli non resti sventura in futuro!»²³”. È interessante notare che nel testo omerico gli anziani non parlano del passo di Elena, ma si limitano a vederla “salire alla torre” e a notare la sua somiglianza con le dee immortali.

17 – Si muove, sì, si muove come una dea: questo verso è un esempio del metodo di traduzione di Pound, che non si limita a riprodurre i significati in un'altra lingua, ma li combina tra di loro arricchendoli di nuove sfumature. Come già notato, infatti, nel corrispondente passo dell'*Iliade* gli anziani non parlano del passo di Elena (cfr. nota precedente). Il connubio tra movimento e “divinità” della regina di Sparta è quindi invenzione poundiana, “condensata” ed estremamente efficace. Questa connessione tra l'incedere e la divinità della donna richiama inoltre un passo dell'*Eneide* particolarmente caro a Pound, che infatti lo cita come esempio di traduzione di G. Douglas nel suo saggio *Notes on Elizabethan Classicists*²⁴: “*dixit, et avertens rosea cervice refulsit/ ambrosiaequae comae divinum vertice odorem/ spiravere; pedes vestis defluxit ad imos,/ et vera incessu patuit dea*”, “Disse, e al voltarsi la rosea nuca rifulse in un effluvio d'ambrosia, profumo divino, dagli alti capelli. Fino ai piedi la veste fluì discendendo, e vera al passo si rivelò una dea²⁵”. Si tratta del momento in cui Venere lascia Enea dopo essergli apparsa sotto le spoglie di una cacciatrice: è proprio il suo passo a tradire la natura divina. La bellezza distruttrice di Elena si lega, attraverso questo riferimento testuale, alla potenza seduttiva della dea Afrodite. Ma il riconoscimento della divinità “*through grace*²⁶” compare anche in un passo di H. James, in cui lo scrittore descrive una donna in un dipinto di Sebastiano del Ponto: “*The lady, who is superbly handsome, is the typical Venetian of the sixteenth century, and she remains in the mind as the perfect flower of that society. [...] She walks like a goddess- as if she trod, without sinking, the waves of the Adriatic*²⁷”. Antichità e modernità sono finemente intrecciate tra loro a creare un'unica, efficace, immagine poetica.

19 – Figlie di Scheneo: Pound fa qui riferimento al mito di Atalanta, figlia di Scheneo, citando la traduzione del 1567 di Arthur Golding delle *Metamorfosi* di Ovidio, “*Atalant, a goodly Ladie, one/ of Schoeneyes daughters*”, con un probabile errore di memoria riguardo alla forma “*Schoeney*²⁸”. Atalanta fu, come Eleonora d'Aquitania ed Elena di Troia, una donna dalla mitica bellezza per la quale morirono moltissimi uomini valorosi: poiché infatti l'oracolo delfico le aveva consigliato di non sposarsi, ella decise che avrebbe concesso la sua mano soltanto a colui che l'avrebbe battuta in una gara di corsa, provocando una carneficina di giovani coraggiosi²⁹. La citazione da Golding è importante in riferimento alle osservazioni di Pound, secondo il quale il pubblico inglese ha dimenticato “il suo” Ovidio nel momento in cui questa traduzione è andata fuori stampa, poiché soltanto essa era una

metamorfosi letteraria tanto eccellente da poter essere considerata una “nuova bellezza”, paragonabile a quella del testo latino originale. Nel Canto della metamorfosi, anche il bello si metamorfizza e si riconcretizza nel tempo attraverso la traduzione: “*Or is not a new beauty created, an old beauty doubled when the overchange is well done? [...] But it is certain that “we” have forgotten our Ovid, “we” being the reading public, the readers of English poetry, have forgotten our Ovid since Golding went out of print*³⁰”.

23 – Tyro: figlia di Salmoneo, re della Tessaglia che fondò una colonia ai confini orientali dell’Elide, presso le sorgenti del fiume Enipeo. Tiro si innamorò del bellissimo fiume, e si aggirava presso le sue correnti nella speranza di sedurlo. Poseidone, dio del mare, decise di approfittare della situazione, e, dopo aver assunto l’aspetto di Enipeo, creò un flutto simile ad un monte, sotto al quale nascose sé stesso e Tiro, e giacque con lei dopo averla fatta addormentare. Quando la donna si risvegliò, egli le si presentò e la invitò a tenere nascosto il suo atto, con la promessa di una nobile stirpe divina. Tiro è una delle anime che si presentano ad Odisseo per raccontare la propria storia durante la νέκυια del canto XI dell’*Odisea*³¹, e si inserisce, quindi, in quella sorta di “coda” al Canto I già notata nel commento al v. 4. In questo canto di ambientazione marina, Pound sembra essere impressionato soprattutto dall’immagine dell’onda-monte che nasconde gli amanti: “πορφύρεον δ’ἄρα κῦμα περιστάθη, οὔρεϊ ἴσον,/ κυρτωθέν, κρύψεν δὲ θεὸν θνητὴν τε γυναῖκα”, “ribollente un’onda s’incurvò, simile ad un monte, si erse d’intorno avvolgendo il dio e la donna mortale³²”).

25 – Tendini flessuosi dell’acqua: diversamente dal Poseidone del testo omerico, definito dai suoi epiteti e caratterizzato dall’umanissima azione di “stendersi” (“γαῖοχος ἐννοσίγαιος [...] παρελέξατο”, “il dio che sostiene e scuote la terra [...] si stese³³”), Pound gioca su di un’immagine metamorfica del dio, a metà tra essere umano e onda marina.

34 – E presso Scio...: inizia qui una lunga riscrittura dell’episodio del rapimento di Dioniso, con espliciti rimandi alla versione ovidiana di *Metamorfosi*, III, 600 sgg. Il racconto del rapimento di Dioniso ragazzino da parte dei pirati tirreni risale all’inno omerico a Dioniso, e viene riscritto da Ovidio con grande dovizia di particolari. Il marinaio Acete, catturato dagli uomini di Penteo durante l’esplosione dei baccanali, racconta al principe la sua avventura: mentre faceva rotta con la sua nave verso Delo, aveva deciso di fermarsi a Chio per passare la notte.

Con sua grande meraviglia, il mattino dopo il suo equipaggio gli aveva portato come prigioniero un giovane ragazzo, di fattezze tali che egli vi aveva riconosciuto immediatamente un dio, e si era rifiutato di imbarcarlo, affinché l'empietà non apportasse sventure alla nave e ad i suoi marinai. Ma i suoi uomini, convinti che si trattasse piuttosto del figlio di un qualche ricco re, si erano ribellati al loro capitano per prendere il giovane in ostaggio. Una volta salito sulla nave, il dio si era fatto promettere dai marinai di essere portato a Nasso, dove avevano sede i suoi culti, ma, nel vedere che la nave faceva rotta verso altri lidi, egli si era infuriato: la nave si era allora arrestata in mezzo al mare come se fosse in un cantiere, viti ed edera avevano cominciato a crescere ovunque, mentre fiere feroci mettevano paura ai marinai che nel frattempo venivano trasformati in delfini. Soltanto Acete era stato risparmiato, grazie alla promessa di convertirsi ai riti dionisiaci.

35 – Nasso: la più grande delle Cicladi, famosa per il suo vino, e centro del culto dionisiaco: “«*Naxon*» ait Liber «*cursus advertite vestros./ Illa mihi domus est, vobis erit hospita tellus*»”, “«Puntate su Nasso, – dice allora Bacco. – Là è la mia dimora, quella terra sarà ospitale con voi»³⁴”.

36 – Roccia a forma di nave ricoperta di vegetazione: la “roccia a forma di nave” da una parte anticipa quello che sarà l'episodio centrale del Canto, ossia la nave di Acete immobilizzata da Dioniso in mezzo al mare; dall'altra fa riferimento all'episodio dell'*Odissea* in cui Poseidone pietrifica la nave dei Feaci che aveva riportato Odisseo a Itaca, “αὐτὰρ ἐπεὶ τὸ γ' ἄκουσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,/ βῆ ῥ' ἵμεν ἐς Σχερίην, ὄθι Φαίηκες γεγάσιν./ Ἔνθ' ἔμεν. Ἡ δὲ μάλα σχεδὸν ἤλυθε ποντοπόρος νηῦς/ ῥίμφα διωκομένη. Τῆς δὲ σχεδὸν ἤλθ' ἐνοσίχθων,/ ὅς μιν λαῶν ἔθηκε καὶ ἐρρίζωσεν ἔνερθε/ χεῖρὶ καταπρηνεῖ ἐλάσας. Ὁ δὲ νόσφι βεβήκει”, “Come udì queste parole, Poseidone che scuote la terra mosse verso Scheria, dove vivono i Feaci. Qui aspettava: agilmente sospinta la nave, solcando il mare, molto si avvicinò. Le giunse vicino il dio che scuote la terra e la pietrificò, la radicò al fondo del mare, colpendola col palmo della mano, e già era lontano³⁵”.

37/ 38/ 39 – Alghe.../ ...sbarluccichio rosso-vino.../...riflesso di latta: secondo E. Glenn³⁶, questi tre dettagli ornamentali anticipano in realtà lo sviluppo del Canto. Le alghe, infatti, sono prefigurazione dell'edera e della vite che ricopriranno l'empia nave; lo sbarluccichio rosso-vino è un riferimento a Dioniso, il “ragazzino fradicio di mosto” e allo stesso tempo all'avidità senza scrupoli, violenta, dei marinai. Il

riflesso di latta, pare riprodurre invece il colore delle scaglie del pesce in cui saranno tramutati i compagni di Acete, o è una seconda indicazione dell'avidità dei marinai se si intende "tin" come forma di slang inglese per indicare il denaro. Meno convincente pare l'ipotesi per cui il rosso-vino e il riflesso di latta si riferirebbero rispettivamente alla porpora di Tiro e al commercio di metalli per il quale i fenici erano conosciuti: il nesso verrebbe quindi a creare un legame tra Tiro (almeno foneticamente legata alla città fenicia Tiro) e Dioniso, la cui "famiglia" tebana era di origine fenicia.

34 – Scio: antico nome di Chio, isola greca dell'Egeo Orientale.

43 – "A Nasso? ...: dal v. 43 al 45 il punto di vista è quello dei marinai, che cercano di imbrogliare il dio.

46 – E io dissi...: a parlare è ora Dioniso. I punti di vista si alternano e moltiplicano da qui in avanti (Acete, il dio, i marinai) in modo da creare un clima di tensione e confusione, quasi a richiamare la confusione di forme di cui è costituita la metamorfosi.

47 – Ed un galeotto che veniva dall'Italia: direttamente dalla descrizione ovidiana di Licabante, uno dei marinai di Acete. "*Furit audacissimus omni/ de numero Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe/ exsilium dira poenam pro caede luebat*", "Chi s'infuria con più tracotanza di tutti è Licabante, un tale che espulso da una città tirrena scontava con l'esilio un feroce delitto³⁷".

51 – Resi folli da un po' di denaro: si tratta della prima occorrenza, all'interno de *I Cantos*, del tema dell'avarizia o usura, la più potente forza distruttiva e malefica all'interno del poema. Pound "*accorde une importance primordiale aux conditions économiques; ce qu'il appelle "usure" désigne le système bancaire et financier, depuis son essor dans les états italiens du quattrocento jusqu'à son implication dans la course aux armements à l'origine de la Grande Guerre*³⁸". I marinai cadono in rovina perché l'avarizia li ha resi ciechi al potere vivente della natura. Come nota W. Cookson: "*this conflict between the splendour of the universe [...] and those who exploit it for the sake of money-lust is at the core of The Cantos*³⁹".

54 – Il ragazzo: si tratta di Dioniso, il dio greco del vino e dell'estasi. È tradizionalmente detto "il dio giovane", altri suoi nomi sono Bacco

(termine di origine ignota, probabilmente prestito linguistico dal lidio), Zagreo (probabilmente derivante dal nome del monte Ζάγρος, in Asia Minore, sebbene gli antichi analizzassero paraetimologicamente la parola come ζ-αγρεύς = *δι-αγρεύς, ossia “il cacciatore perfetto”), Iacco o Lieo (dal latino “*lyaeus*”, greco “λυαίος”, epiteto che significa “colui che scioglie dagli affanni”, e che si riferisce dunque a Dioniso in quanto dio del vino e dell’estasi⁴⁰). Secondo il mito, egli nacque dall’amore di Zeus per la mortale Semele, la quale, ascoltando un falso consiglio di Era gelosa, insistette per conoscere la vera identità del suo amante e quando egli rifiutò di rivelarla, lo respinse e fu per questo fulminata. Il bimbo fu però salvato da Hermes e cucito nella coscia di Zeus, dalla quale poi nacque. Quando Dioniso era ancora bambino, fu rapito e sbranato dai Titani. Rea gli ridonò la vita, e il dio venne allevato prima da Ino ed Atamante, travestito da fanciulla, e poi dalle ninfe del monte Nisa in Elicon, dove egli inventò il vino. Giunto alla maggiore età, egli cominciò a vagare per il mondo per farsi riconoscere come figlio di Zeus, armato di tirsi, serpenti e accompagnato da Satiri e Menadi: su chi non accettava i suoi culti ricadevano vendetta e follia. Qui Dioniso è in viaggio verso la “sua” Nasso.

59 – Re Penteo: nipote di Cadmo, Penteo fu re di Tebe. Quando Dioniso giunse nella sua città, e invitò le donne ad unirsi ai suoi culti sul monte Citerone, opponendosi ai consigli del nonno e dell’indovino Tiresia, il giovane sovrano si rifiutò di riconoscere il dio. Dopo essersi lasciato catturare, Dioniso lo fece impazzire: folle per il desiderio di spiare le Menadi, Penteo si travestì da donna e corse sul Citerone, dove le Menadi si scatenarono contro di lui, e la sua stessa madre, Agave, ne portò la testa sul tirso come trofeo⁴¹. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, si racconta che durante le orgie dionisiache Penteo riuscì a catturare Acete, il quale gli raccontò la sua storia per convincerlo a convertirsi al culto del giovane dio⁴². Penteo è quindi evocato in rapporto al passo ovidiano da cui Pound recupera l’episodio in questione, come interlocutore di Acete, ma egli rappresenta anche la figura mitica del cattivo governatore: il re di Tebe si pone infatti in forte opposizione a Dioniso e ai suoi culti, e quindi in opposizione alla realtà metamorfica e cangiante del reale e della conoscenza. La mente di Penteo non è capace di adattarsi alle situazioni, non è aperta al rapporto con l’altro, ma si arrocca sulle proprie idee provvedendo all’eliminazione di tutto ciò che è “diverso”. Per questo, egli può essere considerato come una figura di “usura”, principio malefico all’origine del disequilibrio (vd. v. 51), del conflitto e dell’infelicità, e che si esplicita nell’avidità di un

atteggiamento chiuso ed egoistico, che vuole trattenere il proprio potere anziché legittimarlo e coltivarlo saldamente in conformità con la forza generativa dell'universo⁴³.

62/ 63 – Oh sì, io, Acete, stavo lì, e il dio stava accanto a me: Il dio si trova davvero accanto ad Acete, sotto le spoglie di un ragazzino innocente (vd. v. 110: “Ha un dio in lui, anche se non so quale dio”), ma la divinità di cui egli racconta in questo momento è una divinità del tutto diversa, costituita da un climax di percezioni che vanno dalla vista dell'edera sui remi, al rumore dell'acqua sotto la chiglia, alla sensazione “tattile” del fiato sulle caviglie, all’ “odore d'edera e di bestie” (v. 75), passando attraverso la sensazione di soffocamento creata dall'inversione della rotta e dai tralci di vite e di edera che ricoprono d'un tratto la nave, quasi con voracità. Questo approccio “sensoriale” alla divinità, è tipico del “neoplatonismo poundiano”: una forma di neoplatonismo che si differenzia in alcuni aspetti fondamentali dalle forme canoniche “*which stress the inferiority of «created things» and the desirability of turning away from them toward the Prime Mover. For Pound it is always this world that matters; and from his point of view the pagan gods are always, whether by patronage or metamorphosis, more concretely involved with this world than is the Christian god or the Neoplatonic one*”⁴⁴. La serie di “prestigi” provocati da Dioniso per manifestarsi e punire gli empi marinai ricalca dunque il corrispondente passo delle *Metamorfosi* di Ovidio, ma si carica di significati aggiunti all'interno del Canto e dell'universo poundiano, in cui è chiaro che “*though the roots of things are in heaven, we worship best by understanding their particular manifestations on earth*”⁴⁵. Rispetto per questo mondo, per le sue regole ed i suoi equilibri significa dunque rispetto per gli dèi e garanzia di mantenimento del κόσμος, dell'ordine, poiché “*sacred to Dyonisus are the vine, the ivy, the rose, panthers, lions, lynxes, etc. They are [...] manifestations of his power and affection, and they are, each of them, to be valued accordingly*”⁴⁶. Non è un caso che questa dettagliata descrizione plurisensoriale degli “effetti” della rabbia di Dioniso non sia presente nel testo ovidiano, nel quale invece troviamo il dio che “con la fronte ricinta di tralci e di grappoli d'uva, agita un'asta fasciata di pampini” (“*ipse racemiferis frontem circumadatus uvis/ pampineis agitat velatam frondibus hastam*”⁴⁷): Pound elimina la presenza antropomorfa di Dioniso in questa sequenza (mentre al v. 73 in maniera speculare al testo latino, le bestie sono “come riflessi sul vetro”, “*beasts like shadows in glass*”) per rivelarcene, invece, la

presenza negli elementi naturali, come se pampini, linci, pantere ed edera costituissero i tasselli del mosaico dell'essenza divina.

75 – Odore d'edera e di bestie: la sensazione dell'olfatto non è presente nel testo ovidiano, ma il riconoscimento della divinità attraverso l'odore è un τόπος della letteratura greca. Si può pensare, ad esempio, all'*Ippolito* di Euripide: “ὃ θεῖον ὁσμῆς πνεῦμα [...] ἔστ' ἐν τόποισι τοιοῖς” Ἄρτεμις θεά”, “*Questo profumo divino [...] la dea Artemide è vicina*⁴⁸”.

88/ 89 – Aria vuota che diventa pelliccia,/ Aria senza vita diventa muscolosa: ancora una volta, è interessante notare le differenze tra questi versi suggestivi e il corrispondente passo ovidiano. Mentre nel testo delle *Metamorfosi* Dioniso è circondato da “fantasmi vuoti di linci” (“*simulacraque inania lyncum*⁴⁹”), ossia pura apparenza, “prestigio” inconsistente, illusorio, nel Canto l'immagine viene declinata diversamente. Se dunque al già citato v. 75 le bestie-riflessi ricalcavano i “fantasmi” del testo ovidiano, qui è l'aria stessa a caricarsi della consistenza fisica, “muscolosa” del mondo animale, ed assieme ad essa si carica di veridicità e pathos il racconto di Acete. Non si tratta in questo caso di un “prestigio” rivelatore, ma dell'apparire improvviso di un segno chiaro, che parla apertamente all'uomo che conosce l'importanza del κόσμος: “*the sudden appearance of Dionysus' pards out of the aether may indeed be a revelation, but, for the mind accustomed to seeing individual lynxes, leopards and roses as a manifestation of divine forces, such metamorphoses belong to the same order of reality*⁵⁰”). Nella visione di Pound, Acete conosce la realtà del segno, tanto che egli non lo coglie e non lo descrive a posteriori – dopo essersi dedicato al culto del dio – come un vacuo fantasma illusorio volto a spaventare sé e soprattutto gli empì compagni, ma come il solidificarsi dell'aria in qualcosa di incredibile e pauroso, e tanto più incredibile e pauroso in quanto si tratta di qualcosa di terribilmente vero.

95 – I miei altari: è molto importante, all'interno de *I Cantos*, l'esperienza dell'istituzione di nuovi culti, della ricomposizione di un ordine divino nel caotico universo umano. Al riferimento, come in questo caso, a miti di ristabilimento del proprio potere e della propria autorità da parte di un dio si affiancano, all'interno del poema, le situazioni in cui il poeta stesso “inventa” delle divinità – si pensi, ad esempio alla “principessa Ra-Set⁵¹” nel Canto XCI, in cui Pound interseca tra loro due antiche divinità egiziane, Ra, dio maschile *par excellence* e Set,

“always considered a «typhonic» power, associated with moisture and passivity, which may be taken as feminine qualities. [...] Ra-Set is therefore seen to emerge as a syncretic deity of the poet’s invention, representing the essential cosmic equilibrium of good and evil. A parallel conception is inherent in the teachings of Plotinus, who, in a broad sense, does not recognize the existence of evil but only of a sort of compensation between the various levels of existence, while the universe as a whole is one beatific godhead⁵²”. Il culto non è quindi inteso come fanatica devozione, ma come una sana pratica per vivere in armonia con la natura e le sue forze: esso testimonia dell’immortalità dei valori di fronte alla caducità delle vite e dei fatti umani. La continuità, la durata, è dunque raggiunta attraverso gli dèi, *“who express their supernatural will through perishable particulars⁵³”*. L’esperienza della metamorfosi, della presenza e del potere del dio, *“leads to the institution of ceremony and places of worship⁵⁴”*, che da una parte rappresentano il ritorno all’armonia, al κόσμος che era stato alterato, dall’altra rappresentano un elemento fondamentale della tradizione e della saggezza che sempre si trasmette e che rende l’universo umano così interessante, vasto e interconnesso in tutte le sue parti. Ed Acete, l’uomo che “ha visto”, che conosce la realtà della presenza del dio, non può fare altro che “venerare” (v. 106).

100 – Olibano: “franchincenso”, resina aromatica usata nell’incenso e nei profumi. Si tratta del più pregiato, il “vero”, “franco”, per l’appunto, incenso. Il suo nome deriva dall’arabo “*al-lubàn*”, “il latte”, in riferimento al colore della sostanza che viene estratta dall’albero. Secondo i Romani, l’uso di incenso nei sacri riti era stato introdotto da Bacco⁵⁵.

107 – Io ho visto quello che ho visto: le parole apparentemente criptiche di Acete si caricano di significato se confrontate con un passo dell’articolo *Psychology and Troubadours*, ripubblicato come un capitolo del saggio *The Spirit of Romance*: *“I believe in a sort of permanent basis in humanity, that is to say, I believe that Greek myth arose when someone having passed through delightful psychic experience tried to communicate it to others and found it necessary to screen himself from persecution. Speaking aesthetically, the myths are explications of mood; you may stop there, or you may probe deeper. Certain it is that these myths are only intelligible in a vivid and glittering sense to those people to whom they occur. I know, I mean, one man who understands the Laurel, and another who has, I should say, met Artemis. These things*

*are for them real*⁵⁶. L' "ho visto quello che ho visto" di Acete diventa quindi quasi la descrizione di un'esperienza mistica: e cioè di colui che, a stretto rapporto con la realtà fisica, tattile, tanto terrorizzante quanto deliziosa della divinità, non trova le parole per descrivere la vivida realtà della sua esperienza. Il racconto, il mito, nasce dal tentativo razionalizzato di comunicazione di questo genere di esperienze, che però rimangono nel loro profondo comprensibili e "scintillanti" soltanto nell'animo di chi le ha vissute. Presentandoci il racconto di Acete e Penteo, Pound ci ricorda che ci troviamo di fronte ad un'epifania nel suo momento di trasformazione in racconto mitico.

115 – Tiresia: profeta tebano, cui Era aveva tolto la vista, ma che Zeus aveva ricompensato con il dono della conoscenza di passato e futuro. Nelle *Baccanti* di Euripide egli appare insieme a Cadmo mentre sale il Citerone per unirsi ai riti dionisiaci celebrati dalle donne, e cerca invano di convincere Penteo ad accettare il nuovo dio, facendo leva sul potere della sua profezia. Anche nelle *Metamorfosi*, Tiresia mette in guardia Penteo dall'empietà: "*quam felix esses, si tu quoque luminis huius/ orbis*" ait *«fieres, ne Bacchica sacra videres!// Namque dies aderit, quam non procul auguror esse,/ qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber;/ quem nisi templorum fueris dignatus honore,/ mille lacer spargere locis et sanguine silvas/ foedabis matremque tuam matrisque sorores./ Evenient; neque enim dignabere numen honore,/ meque sub his tenebris nimium vidisse quereris*", "«che fortuna sarebbe per te, se anche tu fossi privato di questa luce! Così non vedresti i sacri riti di Bacco. Giorno infatti verrà, prevedo, e tra non molto, che qui arriverà un nuovo dio, Bacco Libero, figlio di Semele, e se tu non lo onorerai innalzandogli templi, sbranato sarai e in pezzi volerai da mille parti, imbrattando di sangue le selve nonché tua madre e le sorelle di tua madre. Succederà, dato che non renderai onore al dio, e allora ti lagnerai che in questo buio io abbia visto troppo bene»⁵⁷".

115 – Tiresia, e Cadmo: nonno di Penteo, figlio del re fenicio Agenore. La sorella di Cadmo, Europa, fu rapita da Zeus. Mandato da suo padre a cercarla, Cadmo giunse all'oracolo di Delfi, il quale gli consigliò di abbandonare la ricerca, di seguire una vacca e di fondare una città laddove essa si sarebbe accasciata. Fu così che nacque la città di Tebe. Il re cedette in seguito il trono di Tebe al nipote Penteo, e quando Dioniso giunse in città facendo impazzire le donne, che scapparono a celebrare i baccanali sul Citerone, scongiurò assieme a Tiresia il nipote di accettare e onorare il nuovo dio. Entrambi i personaggi sono importanti e

ricorrenti in questa prima parte del poema: per consultare l'indovino tebano si compie, infatti, il viaggio di Ulisse riportato da Pound nel Canto I. Tiresia rappresenta la conoscenza verso la quale è volto l'intero viaggio de *I Cantos*, ed a questa stessa conoscenza si oppone, significativamente, il “re Penteo”, ostinato e vero cieco, poiché la sua è una cecità ben più profonda di quella sensoriale del vecchio. Per quanto riguarda Cadmo, invece, egli ritornerà nel Canto IV non nella veste di re saggio che capisce la necessità di accogliere i sacri riti di Dioniso, ma come eroe che sa affrontare l'ignoto e sfruttare i pochi mezzi a sua disposizione ed il favore degli dèi per fondare una città. In opposizione al nipote Penteo, Cadmo è un “buon re”, eroico fondatore della sua solida città.

124 – Eleutheria: cortocircuito probabilmente involontario tra i nomi “Ilizia”, la dea greca che presiede al parto, e “Eleutheria”, cioè l'*Eleutheria dichotoma*, una specie di medusa, che Pound vede come una “Dafne delle sponde del mare”: le sue braccia non più trasformate in rami, ma tessuti trasparenti e riflettenti, in “coralli”, “*a theme of Ovid-Dafne, my own myth, not changed into a laurel but into a coral*⁵⁸”. Nel creare il suo mito, il poeta fa reagire la scienza con la tradizione mitologica e letteraria. L'Eleutheria (il cui nome, peraltro, contiene la radice greca “ἐλευθερ-”, che significa “libero”) presenta infatti una particolarità a livello riproduttivo, il fenomeno della “*génération alternante*⁵⁹”: ciò significa che esistono due forme dello stesso organismo, una asessuata e fissa, l'altra sessuata e mobile. Alla luce di questo processo, il parallelo tra biologia e mitologia si fa ancor più interessante e ricco: “*there are miraculous changes of woman (the female) into stone (coral), for the female medusa (the free swimmer) does produce the coral tree (fixed, asexual form)*⁶⁰”. Da un punto di vista puramente mitologico, il mito di Eleutheria e di Dafne rappresentano invece un processo per cui la donna che rifiuta l'amore forzato genera una situazione di doppia frustrazione in cui l'amante rimane inappagato, e la fanciulla rinuncia alla libertà “*for relative confinement, a lower type of being and intactness*⁶¹”. Pound sembra sostenere la necessità della libertà dell'amore, così come in altri testi manifesta grande rispetto per l'inviolabilità di Artemide, la dea vergine (ad esempio: “*And the goddess of the fair knees/ moving there with the oak-woods behind her,/ the green slope with white hounds/ leaping about her*⁶²”). Allo stesso tempo, però, il necessario destino di metamorfosi che le ragazze subiscono simboleggia la loro “condanna” per il loro rifiuto del dominio maschile e per la mancanza di realizzazione dal punto di vista sessuale.

124 – Dafne: figlia del fiume Peneo, se ne innamorò follemente Apollo, che lei, a causa di un sortilegio di Eros, respingeva fuggendo a perdifiato. In una delle sue corse disperate, invocò il padre Peneo, chiedendogli di liberarla dalla sua forma, dalla sua bellezza, che tanto dolore le arrecava. Il fiume accolse le sue preghiere e la trasformò in un alloro. Quella di Dafne è l'ultima delle metamorfosi che costellano questo Canto, e che qui viene ulteriormente amplificata da Pound con il gioco sulla medusa, "Dafne del mare".

126 – Chi dirà in che anno: questo verso sembra esplicitare il fatto che il mito di Iteuthera sia di invenzione poundiana; la vaghezza della datazione segnalerebbe infatti la postclassicità del mito in questione.

130 – E So-shu sbatté l'acqua del mare, anche So-shu...: Ha qui inizio una ripresa per immagini cruciali dei temi, delle figure e delle storie di questo Canto: il primo a riapparire è So-shu (vd. v. 5), seguito da Poseidone e Tyro, avvolti nella loro stretta coperta d'acqua, gli uccelli marini e le onde, che con il loro "colore della polpa dell'uva" richiamano la storia di Acete. Come al v. 5, So-shu sbatte l'acqua del mare ("*churned in the sea*"), ma qui, l'uso del verbo "*to churn*" si combina all'immagine della luna usata come zangola, a sottolineare ancor più la brutalità e la velocità del movimento, la "schiuma" che ne viene prodotta, di nuovo in contrapposizione al disteso movimento delle onde del mare, che dominano questo Canto dal punto di vista iconografico, e che sono un elemento imprescindibile della poetica poundiana, assieme ad ogni altro elemento naturale, cui il linguaggio deve conformarsi per essere preciso e quindi sincero: "*le langage tend à perdre son épaisseur, à devenir transparent, donnant à entendre la parole confuse et primitive de la nature. Un flux continu fait alterner, comme une respiration, des syntagmes courts avec des syntagmes plus étendus*⁶³". Qui l'acqua e le onde diventano l'ispirazione, il ritmo e il movimento stesso dei versi, un flusso continuo di immagine in immagine, quasi che le onde stesse, nel loro continuo avvicendamento armonico, portassero a galla fantasmi, storie e personaggi del passato, consegnandoli al presente ed al futuro: i "tendini di Poseidone" (v. 133), sono caratterizzati da divina permanenza e sono inoltre voce della "*sagetrieb*", termine inventato da Pound per indicare il trasmettersi della tradizione.

134 – Cristallino: l'uso dell'aggettivo "*hyaline*" nel testo inglese richiama il nome della ninfa Hyale, al servizio di Diana durante il fatidico bagno nella sorgente Gargafia cui assistette Atteone. Il mito di

Diana e Atteone sarà sviluppato ampiamente nel Canto IV, ed è qui evocato per sottolineare ancora una volta il tema della metamorfosi⁶⁴.

152 – La torre come una grande oca da un occhio solo: il fatto che la torre venga paragonata ad un’oca richiama i miti (come quello delle oche del Campidoglio) in cui emerge la funzione di guardiani destinata alle oche nel mondo romano. Tenendo conto del grande apprezzamento e del frequente uso da parte di Pound delle *Metamorfosi* ovidiane, si può citare l’episodio di Filemone e Baucide, nel cui cortile “c’era un’unica oca, guardiana di quella minuscola cascina” (“*unicum anser erat, minimae custodiae villae*⁶⁵”), o il v. 599 del libro XI, nel quale invece le oche sono descritte come “più accorte dei cani” (“*canibusve sagacior anser*⁶⁶”).

154 – Proteo: divinità marina, che aveva il potere di cambiare forma e conosceva il passato e il futuro. È dunque il simbolo principe di conoscenza e metamorfosi.

155 – Nell’odore del fieno sotto gli alberi di olivo: attraverso una sfumatura quasi “tonale” (dal “grigio oliva” dell’acqua, al “campo di olivi”, agli “alberi di olivo”), la scena viene spostata nella Grecia classica, con i suoi “fauni”, creature bestiali, metamorfiche e legate al culto di Dioniso (si accetta qui l’equivalenza, diffusasi a posteriori, tra fauni e satiri). Ma ciò che colpisce è il soggetto: “*we*”, “*noi*”: ciò che è stato “gridato” e “cantato” nell’antica Grecia si è talmente radicato ed è talmente presente nel contemporaneo da essere udibile, ascoltabile, comprensibile, pur nella sua continua metamorfosi e nella sua conflittualità problematica.

156 – E le rane cantare contro i fauni: Pound fa qui riferimento alle commedie di Aristofane, e in particolare alle *Rane*, in cui Dioniso e il suo servo, scesi nell’Ade con l’intenzione di riportare in vita Euripide poiché dopo la sua morte i buoni poeti sulla terra scarseggiano, sono accolti da un coro assordante di rane, gracidanti un inno a Dioniso stesso. Ma il rimando poundiano è più che altro ad una tecnica aristofanea: quella del “semicoro”, che vede una parte del coro contrapposta all’altra. L’importanza che il semicoro assume in Pound sta nella sua concezione della poesia come un centauro, in cui si devono armonizzare due tensioni diverse e fra loro opposte: quella intellettuale, razionale del pensiero e dell’ordine delle parole e quella musicale, sensibile, che dà energia, “*Poetry is a centaur. The thinking word-*

*arranging, clarifying faculty must move and leap with the energizing, sentient, musical faculties*⁶⁷. Il Canto si chiude quindi con un'immagine in cui il cambiamento di forma continuo e necessario rappresentato da Proteo, emblema della metamorfosi, si sovrappone al conflitto teso e regolato, volto al raggiungimento di un equilibrio instabile ma perfetto, che nella magia di un solo verso riuscito può riassumere tutte le forme del divenire.

158 – E: L'ultimo verso del Canto non costituisce una conclusione: non ci troviamo infatti di fronte ad una raccolta di testi in sé compiuti, ma ad un'opera aperta a infinite realizzazioni possibili; la congiunzione finale rappresenta allora un'apertura al "*tangle of works unfinished*⁶⁸" che è l'universo de *I Cantos*.

NOTE

¹ Pound, *Letters*, 1982, p. 218

² Pound, *A B C of Reading*, 1934, p. 78

³ Pound, *ibidem*, p. 191

⁴ G. Highet, *People, Places and Books*, in Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 7

⁵ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, *Purgatorio*, VI, v. 61-63

⁶ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 9

⁷ Fang in Glenn, *ibidem*, p. 8

⁸ Glenn, *ibidem*, p. 11

⁹ Graves, *Miti greci*, 1963, p. 247

¹⁰ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 11

¹¹ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 431

¹² “*Les traits essentiels de la mêtis [...] : souplesse et polymorphie, duplicité et équivoque, inversion et retournement, impliquent certaines valeurs attribuées au courbe, au souple, au tortueux, à l’oblique et à l’ambigu, par opposition au droit, au direct, au rigide et à l’univoque. Ces valeurs culminent dans l’image du cercle, lien parfait parce que tout entier retourné et refermé sur lui-même, n’ayant ni début ni fin, ni avant ni arrière, et que sa rotation rend à la fois mobile et immobile, se mouvant en même temps dans un sens et dans l’autre*”, Detienne, Vernant, *Les ruses de l’intelligence*, 1974, p. 55

¹³ Detienne, Vernant, *ibidem*, p. 56

¹⁴ Euripide, *Andromaca*, v. 1266 in *Tragedie*, Beltrametti-Pontani, 2002

¹⁵ Beltrametti in Euripide, *Tragedie*, Beltrametti-Pontani, 2002, n. 94

¹⁶ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 12

¹⁷ Glenn, *ibidem*

¹⁸ Per un approfondimento della figura di Eleonora e della sua percezione da parte di Pound, vd. Canto VI.

¹⁹ Eschilo, *Oresteia*, Savino, 1989, *Agamennone*, vv.686-692

²⁰ Pound, *Make it new*, 1935, p. 135

²¹ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XIII, v.220

²² Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 250

²³ Omero, *Iliade*, Cerri, 2003², III, vv. 149-160

²⁴ “*Thus sayd sche, and turnand incontinent/ hir nek schane, like unto the rose in may/ hir heuinly haris, glitterand bright and gay/ kest from forehead ane smell glorious and sueit/ hir habit fell doune, couering to her feit/ and in hir passage, ane verray god did kyith*”, Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 246

²⁵ Virgilio, *Eneide*, Carena, 1971, I, vv. 402-405

²⁶ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 15

²⁷ H. James, *Portraits of Places*, in Glenn, *op. cit.*, p. 16

²⁸ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 236

²⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², X, vv. 56-707

-
- ³⁰ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 235
- ³¹ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XI, vv. 235-259
- ³² Omero, *ibidem*, XI, vv. 243-244
- ³³ Omero, *ibidem*, XI, vv. 241-242
- ³⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 636-637
- ³⁵ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XIII, vv. 159-164
- ³⁶ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 16
- ³⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 623-624
- ³⁸ Pollock, *Éclatement et dissolution*, 2007, p. 2
- ³⁹ Cookson, *Guide*, 1985, p. 7
- ⁴⁰ Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, 1968 e Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique*, 1951
- ⁴¹ Euripide, *Baccanti*, Di Benedetto, 2004
- ⁴² Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 582 sgg.
- ⁴³ Sul “re-sacro” e il buon governatore, vd. Canto VI, commento a vv. 7-8.
- ⁴⁴ Dekker, *Myth and Metamorphosis*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 294
- ⁴⁵ Dekker, *ibidem*
- ⁴⁶ Dekker, *ibidem*
- ⁴⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 666-667
- ⁴⁸ Euripide, *Ippolito*, Susanetti, 2005, vv. 1392-1394
- ⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 668
- ⁵⁰ Dekker, *Myth and Metamorphosis*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 300
- ⁵¹ “*The Princess Ra-Set has climbed/ to the great knees of stone,/ She enters protection,/ the great cloud is about her,/ She has entered the protection of crystal*”, Pound, *Cantos*, 1975, XCI
- ⁵² De Rachelwitz, *Pagan and Magic Elements...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, pp. 180-181
- ⁵³ Dekker, *Myth and Metamorphosis*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 294
- ⁵⁴ Dekker, *ibidem*, p. 301
- ⁵⁵ Ovidio, *Fasti*, Canali, 1998, III, vv. 727 sgg.
- ⁵⁶ Pound, *Spirit of Romance*, 1970³, p. 92
- ⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 515-524
- ⁵⁸ Pound in De Rachelwitz, *Discretions*, in Terrell, *Companion*, 1993, vol. I, p. 7
- ⁵⁹ Dreyfus, *Grande Encyclopédie*, vol. XV, p. 820
- ⁶⁰ Glenn, *Analyst*, XVIII, p. 22
- ⁶¹ Glenn, *ibidem*
- ⁶² Pound, *Cantos*, 1975, XVII, vv. 9-12
- ⁶³ Pollock, *Éclatement et dissolution*, 2007, pp. 17-18
- ⁶⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, v. 138
- ⁶⁵ Ovidio, *ibidem*, III, v. 684
- ⁶⁶ Ovidio, *ibidem*, XI, v. 599
- ⁶⁷ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 52
- ⁶⁸ Pound, *Cantos*, 1975, CXVI, v. 22

CANTO IV

Traduzione e commento

P

ALACE in smoky light,

Troy but a heap of smouldering boundary stones,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Hear me. Cadmus of Golden Prows!
The silver mirrors catch the bright stones and flare, 5
Dawn, to our waking, drifts in the green cool light,
Dew-haze blurs, in the grass, pale ankle moving.
Beat, beat, whirr, thud, in the soft turf
 under the apple trees,
Choros nympharum, goat-foot, with the pale foot alternate, 10
Crescent of blue-shot waters, green-gold in the shallows,
A black cock crows in the sea-foam,

And by the curved, carved foot of the couch,
 claw-foot and lion head, an old man seated
Speaking in the low drone 15
 Ityn!
Et ter flebiliter, Ityn, Ityn!
And she went toward the window and cast her down,
 “ All the while, the while, swallows crying
Ityn! 20
 “ It is Cabestan’s heart in the dish ”
 “ It is Cabestan’s heart in the dish?
 “ No other taste shall change this. ”

And she went toward the window,
 the slim white stone bar 25
Making a double arch,
Firm even fingers held to the firm pale stone,
Swung for a moment,
 and the wind out of Rhodez
Caught in the full of her sleeve 30
 the swallows crying
‘Tis ‘Tis Ytis!
 Actæon
and a valley,
The valley is thick with leaves, with leaves, the trees, 35

P

ALAZZO in luce fosca,

Troia soltanto un ammasso di fumanti pietre di confine,
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Ascoltami. Cadmo dalle Prue dorate! 5
Gli specchi d'argento catturano le pietre risplendenti e si incendiano,
Alba, al nostro risveglio, cumuli nella fresca luce verde,
Rugiada nebbiosa offusca, nell'erba, pallide caviglie che si muovono.
Battito, battito, ronzio, tonfo, nel prato soffice
sotto agli alberi di mele,
Choros nympharum, piede di capra, si alterna al piede pallido, 10
Mezzaluna di acque striate di blu, verde-oro nelle basse profondità,
Un gallo nero canta nella schiuma del mare,

E presso il curvo, intagliato piede del letto,
artiglio e testa di leone, un vecchio seduto
Che parla a voce bassa 15
Ityn!
Et ter flebiliter, Ityn, Ityn!
Ed ella andò verso la finestra e si buttò giù,
“Allo stesso tempo, tempo, rondini che piangono
Ityn! 20
“È il cuore di Cabestan, quello che è nel piatto”
“È il cuore di Cabestan, quello che è nel piatto?”
“Nessun altro gusto cambierà questo.”

Ed ella andò verso la finestra,
la sottile colonna bianca di pietra 25
Che creava un doppio arco,
Salde anche le dita aggrappate alla salda pietra pallida,
Oscillarono per un momento,
e il vento da Rhodéz
La investì in pieno nella sua manica sciolta 30
le rondini che piangono
‘Tis ‘Tis Ytis!
Atteone
e una valle,
La valle è folta di foglie, di foglie, gli alberi, 35

The sunlight glitters, glitters a-top,
 Like a fish-scale roof,
 Like the church roof in Poitiers
 If it were gold.
 Beneath it, beneath it 40
 Not a ray, not a sliver, not a spare disc of sunlight
 Flaking the black, soft water,
 Bathing the body of nymphs, of nymphs, and Diana,
 Nymphs, white-gathered about her, and the air, air,
 Shaking, air alight with the goddess, 45
 fanning their hair in the dark,
 Lifting, lifting and waffing.
 Ivory dipping in silver,
 shadow'd, o'ershadow'd
 Ivory dipping in silver, 50
 Not a splotch, not a lost shatter of sunlight.
 Then Actæon Vidal,
 Vidal. It is old Vidal speaking,
 stumbling along in the wood,
 Not a patch, not a lost shimmer of sunlight, 55
 the pale hair of the goddess.

The dogs leap on Actæon,
 “ Hither, hither, Actæon,”
 Spotted stag of the wood,
 Gold, gold, a sheaf of hair, 60
 Thick like a wheat swat,
 Blaze, blaze in the sun,
 The dogs leap on Actæon.
 Stumbling, stumbling along in the wood,
 Muttering, muttering Ovid 65
 “ Pergusa pool pool Gargaphia,
 “ Pool pool of Salmacis ”
 The empty armour shakes as the cygnet moves.

Thus the light rains, thus pours, *e lo soleills ploivil*.
 The liquid and rushing crystal 70
 beneath the knees of the gods.
 Ply over ply, thin glitter of water,
 Brook film bearing white petals.
 The pine at Tagasako

La luce del sole scintilla, scintilla, sulla sommità,
 Come un tetto di squame di pesce,
 Come il tetto della chiesa a Poitiers
 Se fosse d'oro.
 Al di sotto di esso, al di sotto di esso 40
 Non un raggio, non una scheggia, non un disco in più della luce solare,
 riempie di fiocchi l'acqua soffice, nera,
 Che bagna il corpo delle ninfe, delle ninfe, e Diana,
 Ninfe, candido consesso attorno a lei, e l'aria, l'aria,
 Che oscilla, aria illuminata dalla dea, 45
 che accarezza la sua chioma al buio,
 Sollevandola, sollevandola e arruffandola.
 Avorio che si immerge in argento,
 adombrato, scurito
 Avorio che si immerge in argento, 50
 Non una macchia di colore, non uno sperso frammento di luce del sole.
 E poi Atteone Vidal,
 Vidal. È il vecchio Vidal che parla,
 incespicando nella foresta,
 Non un pezzetto, non uno sperso scintillio di luce del sole, 55
 la pallida chioma della dea.

I cani assalgono Atteone,
 “ Qui, qui, Atteone, ”
 Maculato cervo della foresta,
 Oro, oro, un fascio di capelli, 60
 Fitto come un fascio di grano,
 Bagliore, bagliore nel sole,
 I cani assalgono Atteone.
 Inciampando, inciampando nella foresta,
 Mormorando, mormorando Ovidio 65
 “ Pergusa stagno stagno Gargaphia,
 “ Stagno stagno di Salmace ”
 L'armatura vuota oscilla quando il cigno si muove.

Così la luce piove, così sempre di più, *e lo soleills plovil.*
 Il liquido cristallo che scorre 70
 sotto alle ginocchia degli dèi.
 Strato su strato, scintillio sottile dell'acqua,
 La pellicola del ruscello che porta petali bianchi.
 Il pino a Tagasako

grows with the pine of Ise! 75
 The water whirls up the bright pale sand in the spring's mouth.
 " Behold the Tree of the Visages! "

Forked branch-tips, flaming as if with lotus.
 Ply over ply
 The shallow eddying fluid, 80
 beneath the knees of the gods.

Torches melt in the glare
 set flame of the corner cook-stall,
 Blue agate casing the sky (as at Gourdon that time)
 the sputter of resin, 85
 Saffron sandal so petals the narrow foot Hymenæus Io!
 Hymen, Io Hymenæe! Aurunculeia!
 One scarlet flower is cast on the blanch-white stone.

And Sō-Gyoku, saying
 " This wind, sire, is the king's wind, 90
 This wind is the wind of the palace,
 Shaking imperial water-jets."
 And Hsiang, opening his collar
 " This wind roars in the earth's bag,
 it lays the water with rushes". 95
 No wind is the king's wind.
 Let every cow keep her calf.
 " This wind is held in gauze curtains "

No wind is the king's.
 The camel drivers sit in the turn of the stairs, 100
 Look down on Ecbatan of plotted streets,
 " Danae! Danae!
 What wind is the king's? "

Smoke hangs on the stream,
 The peach-trees shed bright leaves in water, 105
 Sound drifts in the evening haze,
 The bark scrapes at the ford,
 Gilt rafters above black water,
 Three steps in an open field,
 Gray stone-posts leading... 110

Père Henri Jacques would speak with the Sennin, on Rokku,

cresce col pino di Ise! 75
 L'acqua vorteggia la pallida sabbia brillante nella bocca della primavera
 " Guarda l'Albero dei Volti! "
 Punte di ramo biforcute, fiammeggianti come il loto.
 Strato su strato
 Il fluido non profondo che mulinella, 80
 sotto alle ginocchia degli dèi.

Torce si fondono nella luce accecante
 infiammano i baracconi,
 Blu agata che ricopre il cielo (come quella volta a Gourdon)
 lo scoppiettare della resina, 85
 Il sandalo color zafferano infiora il piede stretto Imeneo Io!
 Imene, Io Imene! Aurunculeia!
 Un fiore scarlatto è caduto dal bianco slavato della pietra.

E Sō-Gyoku, che dice
 " Questo vento, sire, è il vento del re, 90
 Questo vento è vento del palazzo,
 Che muove getti d'acqua imperiali."
 E Hsiang, aprendosi il colletto:
 " Questo vento ruggisce nella borsa della terra,
 riempie l'acqua di giunchi." 95
 Nessun vento è il vento del re.
 Ad ogni vacca il suo vitello.
 " Questo vento è trattenuto in tende di garza "
 Nessun vento è del re.

I guidatori di cammello siedono sulla volta delle scale, 100
 Guardano dall'alto Ecbatana, dalle strade a scacchiera,
 " Danae! Danae!
 Quale vento è del re? "
 Il fumo è sospeso sul ruscello,
 Gli alberi di pesco lasciano cadere foglie colorate nell'acqua, 105
 Un suono si spande nella nebbia della sera,
 La cortecchia si sbuccia al guado,
 Travi dorate sull'acqua nera,
 Tre passi in un campo aperto,
 Grigi pilastri di pietra che conducono... 110

Père Henry Jacques vorrebbe parlare con i Sennin, sul Rokku,

Mount Rokku between the rock and the cedars,
 Polhonac,
 As Gyges on Thracian platter set the feast,
 Cabestan, Tereus, 115

It is Cabestan's heart in the dish,
 Vidal, or Ecbatan, upon the gilded tower in Ecbatan
 Lay the god's bride, lay ever, waiting the golden rain.
 By Garonne " Saave! "

The Garonne is thick like paint, 120
 Procession, - " Et sa'ave, sa'ave, sa'ave Regina! "

Moves like a worm, in the crowd
 Adige, thin film of images,
 Across the Adige, by Stefano, Madonna in hortulo,
 As Cavalcanti had seen her. 125

The Centaur's heel plants in the earth loam
 And we sit here
 there in the arena.

Il monte Rokku tra la roccia e i cedri,
 Polhonac,
 Come Gige preparò la festa sul vassoio trace,
 Cabestan, Tereus, 115
 È il cuore di Cabestan quello che è nel piatto,
 Vidal, o Ecbatana, sulla torre dorata ad Ecbatana
 Si sdraia la donna del dio, si sdraia per sempre, aspettando la pioggia dorata
 Presso la Garonna “ Saave! ”
 La Garonna è densa come pittura, 120
 Processione, - “ Et sa’ave, sa’ave, sa’ave Regina! ”
 Si muove come un verme nella folla
 Adige, sottile pellicola di immagini,
 Attraverso l’Adige, Madonna in hortulo di Stefano,
 Come Cavalcanti l’aveva vista. 125
 Gli zoccoli del centauro si piantano nel fango della terra
 E noi sediamo qui
 laggiù nell’arena.

1/ 2 – Palazzo in luce fosca/ Troia soltanto un ammasso di fumanti pietre di confine: l'apertura di questo Canto riprende l'incipit delle *Troiane* euripidee, in cui la città si presenta come un ammasso di macerie fumanti, un “deserto di rovine”: “ἐρημία γὰρ πόλιν¹”. Il tema della rovina di Troia e della città ridotta a nient'altro che polvere è ripreso nell'*Eneide* quando, dopo aver sognato Ettore che gli consegnava i Penati della città con la raccomandazione di partire per mare e portarli verso “altre mura” più grandi di quelle di Ilio, l'eroe virgiliano sale sul tetto del palazzo e osserva il triste spettacolo che la guerra gli riserva: “nella messe così, quando la fiamma al furioso spirare degli austri si abbatte, o rapida dai monti la corrente torrenziale di un fiume devasta la campagna, devasta i seminati rigogliosi, fatica di buoi, e a precipizio travolge le foreste: sbigottisce ignaro, udendo il rumorio dall'alta punta di un sasso il pastore²”. E poco più avanti egli invoca la sua città natale con la formula “*Iliaci cineres et flamma extrema meorum*”, “ceneri d'Ilio e fiamma suprema dei miei³”. Il riferimento alla mitica guerra che ha ispirato i canti epici antichi è significativo all'interno di quello che vuole essere il poema epico della modernità: per rappresentare questo periodo storico complesso, in cui tutti i riferimenti, le certezze culturali ma anche di poetica che avevano ispirato gli autori greci e latini risultano inutili ed inefficaci, l'unica forma “epica” sostenibile e possibile è quella di “*an endless poem, of no known category, Phanopoeia (light- or image-making) or something or other, all about everything*⁴”. Il riferimento alle macerie di Troia si carica quindi di un duplice significato: da una parte esso richiama la parallela situazione dell'Europa in guerra, distrutta e ridotta in rovina (“Nel giro di tre settimane [dal 7 agosto 1914] la Biblioteca quattrocentesca di Lovanio era ridotta ad un ammasso di pietre annerite e i suoi mille incunaboli non erano che bianca cenere come conseguenza di un gesto intimidatorio di *Schrecklichkeit*, «palazzo in luce fosca...», così inizia il Canto IV, che adombra tale avvenimento rifranto nel fumo di Troia; le rovine entrano nella poesia di Pound con la guerra⁵”); dall'altra simboleggia la situazione del poeta che, sperduto nell'universo complesso e in continua metamorfosi del moderno, deve ripartire (e non a caso i versi in questione si trovano nell'incipit del Canto) dalla cenere delle certezze antiche per ritrovare o inventare una forma poetica che sia di nuovo significativa e rappresentativa.

3 – ANAXIFORMINGES!: “sovrani della lira”, si tratta di una ripresa dell'incipit della Olimpica II di Pindaro, in cui il poeta così definisce gli ὕμνοι che egli si accinge a cantare, “ἀναξίφορμιγγες ὕμνοι,/ τινα θεόν,

τιν' ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδίσομεν;”, “inni sovrani della lira, quale dio, quale eroe, quale uomo canteremo?⁶⁷”. E la citazione è forse da leggere in riferimento a questo secondo verso: quella che nell’epinicio di Pindaro non è che una domanda retorica per introdurre la lode di Terone, diventa una domanda pregnante per il poeta moderno, che si trova in un “cumulo di macerie” senza dei, senza eroi e senza uomini, o almeno senza la possibilità di sceglierne uno che sia pienamente valido e rappresentativo. Ciò che resta al poeta sono gli inni del passato e la sua stessa poesia “sovrana della lira”: Pindaro allude al vero accompagnamento musicale ai suoi componimenti; Pound si augura di poter riprodurre questa magia tra parola e musica che sembrerebbe relegata al tempo passato (*“Both in Greece and in Provence, the poetry attained its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were most closely knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urgency to bound up within it”*). Inoltre, la citazione da Pindaro si lega a quella iniziale dall’incipit delle *Troiane*. Anche nella tragedia euripidea, ed in particolare nelle parole della monodia iniziale di Ecuba, è declinato il tema del Canto: la distrutta regina di Troia si chiede infatti come debba esprimersi in quanto vittima, “τί με χρὴ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν;/ τί δὲ θρηνηῖσαι;” (“che devo fare? Sto zitta? Parlo? Mi lamento?⁶⁸”).

3 – Aurunculeia: sposa lodata nell’epitalamio LXI di Catullo, “*Non tibi, Au/ runculeia, periculum est,/ Nequa femina pulcrior/ Clarum ab Oceano diem/ Viderit venientem*”, “Rischio non c’è, Aurunculeia, che una di te più bella mai veda il giorno chiaro salire dall’Oceano⁹”. Il riferimento alla dolcezza ed alla freschezza dell’epitalamio di Catullo e, più avanti, a quello di Saffo, introduce il tema coniugale, che in questo Canto si ribalta presto in un tema di orrenda violenza contro natura. I matrimoni evocati, infatti, sono matrimoni di sangue, nati sotto il segno della sventura (“Pandione lo [Tereo] imparentò a sé dandogli Procne in sposa. Ma né Giunone che protegge i matrimoni né Imeneo e nemmeno una delle Grazie furono presenti a quelle nozze. Furono le Furie a reggere le fiaccole, fiaccole sottratte a un funerale; furono le Furie a preparare il letto, e un gufo immondo calò sul tetto e si appollaiò proprio sopra la camera nuziale¹⁰”): quello tra Tereo e Procne porterà alla morte per mano della madre del loro figlio Iti e quello tra donna Seremonda e il signore di Roussillon porterà al suicidio della sposa. Il tema del matrimonio e delle nozze funeste costituisce un ulteriore legame con la citazione euripidea dell’incipit: nelle *Troiane*, infatti, Cassandra pronuncia un imeneo allucinato, sostituendo il tradizionale saluto agli

sposi con l'invocazione di una divinità ctonia, che profetizza l'esito funesto delle sue nozze (“διδούσ ὃ Υμέναιε, σοί,/ διδοῦσ ὃ Ἐκάτα φάος/ παρθένων ἐπὶ λέκτροις/ ἅι νόμος ἔχει”, “questa luce è per te, dio delle nozze, per te, Ecate, signora dei morti, è così che si fa quando una ragazza si sposa¹¹”).

4 – Cadmo dalle prue dorate: è interessante il riferimento a Cadmo, che qui, diversamente da quanto avviene nel Canto II, non compare in veste dionisiaca, ma come eroe che dovette affrontare l'ignoto. Il mito racconta, infatti, che Zeus rapì e violentò la sorella di Cadmo, Europa, il padre Agenore ordinò a Cadmo e ai suoi fratelli di partire alla sua ricerca e di non tornare se non con Europa al loro fianco. I fratelli partirono tutti in direzioni diverse: Cadmo si recò all'oracolo delfico per sapere dove trovare sua sorella, ma l'oracolo gli consigliò di abbandonare le ricerche e di seguire una vacca per fondare una città nel punto in cui essa si sarebbe accasciata. Fu così che Cadmo fondò Tebe. Immerso nelle rovine delle culture precedenti, Pound invoca come protettore un eroe fondatore, che partendo dal nulla, con la sola forza delle sue “prue dorate” e della sua intelligenza, seppe ascoltare gli dèi (e quindi agire secondo natura) e fondare una potente città. La missione di Cadmo è la stessa del poeta moderno: trovare la propria strada nell'ignoto e facendo leva sulle proprie conoscenze e capacità fondare la propria “città”, il proprio monumento letterario. Il re Cadmo, in questo caso, rappresenta una delle tante incarnazioni dell'archetipo odissiaco, della forza conoscitiva che spinge l'uomo a navigare “oltre”. Non bisogna infatti dimenticare che il modello poundiano di Odisseo risente di una forte influenza del “folle volo” dantesco.

6 – Alba: l'immagine iniziale della distruzione di Troia si trasforma, poco a poco, in quella di un'alba, in cui la nebbia tende ancora a confondere le danze delle muse. È l'alba di una nuova epoca, di una nuova forma letteraria, nelle quali, però, il passato vive ancora, e, anzi, ne è parte fondante. Nella “fresca luce verde” del giorno nuovo si diffonde un'atmosfera di armonia che trasforma l'incubo delle macerie in un'immagine di sogno. “*As Peter Levi has said, there is something April-like about Pound's work – in purity of image he is excelled by no other poet, and just as night occurs so often in Shakespeare, dawn flashes through The Cantos*”¹². La sua predilezione ed il suo amore per le “albe” sono testimoniati anche dalle sue scelte di traduzione dal Provenzale: “*the alba, with its ambiguous treatment of the dawn as an end to the adulterous night of pleasure and the beginning of a new day,*

*and its tension between secular and religious values, plays an important part in Pound's total interpretation of Provençal culture*¹³".

8 – Battito, battito, ronzo, tonfo: variazione su un verso di W. Whitman nella poesia *Beat! Beat! Drums!*, presente nella raccolta *Drum Taps*, “*So fierce you whirr and pound you drums--so shrill you bugles blow*¹⁴”. I battiti ed i “tonfi” sono quelli prodotti dal coro di ninfe e satiri danzanti. Pound considera Whitman come lo specchio della nazione americana, tanto che “si può non sentire il bisogno di lui in patria. È nell’aria, il suo tonico. Ma se uno è all’estero; se uno sta per dimenticare i suoi diritti di nascita, per perdere la fede, essendo circondato da denigratori, allora uno può trovare in Whitman la forza che lo rassicura. Whitman sta a garante per la nazione¹⁵”.

10 – Choros nympharum: il coro di ninfe danzanti è una ripresa da un frammento di un epitalamio di Saffo in cui la poetessa descrive una danza di ragazze cretesi nell’erba, attorno ad un altare. Il paesaggio si popola di antiche divinità e personaggi mitologici, presentati attraverso il filtro della letteratura antica, che danno luogo ad un’atmosfera rarefatta e sospesa. “Κρηῆσαι νῦ ποτ’ ὄδ’ ἐμμελέως πόδεσσιν/ ὄρχεντ’ ἀπάλοις ἀμφ’ ἐρόεντα βῶμον...ποιᾶς τέρεν ἄνθος μάλακον μάτεισαι”, “Sì, le Cretesi di una volta armoniosamente coi piedi delicati danzavano intorno a un amabile altare¹⁶”. I riferimenti agli epitalami, il diradarsi della nebbia che rivela le danze delle ninfe, i colori cangianti e luccicanti (“blu”, “verde-oro”) fanno pensare a un risveglio magico, a una rinascita possibile e vicina della città distrutta. Essi introducono, invece, delle storie agghiaccianti e contro natura che rappresentano dal punto di vista dell’autore una costante dell’animo e dei rapporti umani.

Ma il coro di ninfe – alla luce dell’importanza del pensiero neoplatonico nell’opera di Pound – può anche essere considerato un’allusione all’*Antro delle Ninfe* di Porfirio, nel quale il filosofo neoplatonico compie una rilettura allegorica del libro XIII dell’*Odissea* (ma anche del poema intero come racconto dell’anima-Ulisse che va in cerca della sua vera patria). Nell’opera di Porfirio, ogni elemento viene letto simbolicamente: l’antro in cui Odisseo nasconde i doni dei Feaci rappresenta il cosmo ed è oscuro perché è fatto di materia; le ninfe rappresentano le anime, i manti delle ninfe i corpi; le due porte dell’antro rappresentano le vie di discesa e di risalita nel percorso dell’anima. Il coro di ninfe che scende nel campo di macerie postbelliche rappresenterebbe dunque, nel Canto poundiano, l’incarnazione delle anime e degli archetipi mitici che egli si accinge ad evocare.

16 – Ityn: viene qui introdotto uno dei miti sui quali è incentrato il Canto IV, quello di Tereo, Procne e Filomela. Il re di Atene Pandione dette in sposa la propria figlia Procne al re di Tracia Tereo, per ringraziarlo dell'aiuto fornitogli in battaglia. Un giorno Procne chiese al marito di andare ad Atene a supplicare suo padre di permettere alla sorella Filomela di renderle visita. Tereo accettò e si recò presso la corte di Pandione, dove si innamorò follemente della giovane cognata. Dopo aver quindi convinto il suocero ad affidargli Filomela, la portò in Tracia, la rinchiuso in una stalla abbandonata nella foresta e la violentò. La ragazza gli si rivoltò contro, invocando la vendetta degli dèi e gridando il suo dolore, tanto che Tereo fu costretto a tagliarle la lingua; quando ritornò da Procne le raccontò piangendo che la sorella era morta. Ma nel frattempo, Filomela si ingegnò e – costruito un telaio rudimentale – ricamò con caratteri purpurei su una tela bianca la sua storia e consegnò la stoffa ad una donna, pregandola a gesti di portarla alla regina. Procne, non appena ricevette il messaggio della sorella, cominciò da subito a pensare ad una vendetta adatta alle empietà commesse dal marito. Approfittando di un baccanale, raggiunse Filomela, la travestì da baccante e la portò al palazzo. Le due sorelle uccisero il figlio di Tereo e Procne, Iti, e ne imbandirono le carni a Tereo: quando egli domandò che il ragazzino venisse alla sua tavola (“*Ityn huc accersite*”, “Fate venire Iti»¹⁷”) Filomela comparve davanti a lui gettandogli addosso la testa del nipotino. Tereo, folle di furore, cercò di raggiungere le donne: Procne, però, si trasformò in una rondine, mentre Filomela in un usignolo. Tereo invece divenne un'upupa, “un uccello che ha una cresta diritta sul capo e uno smisurato becco che sporge come una lunga lancia. Upupa è il nome di questo uccello; a vederlo, sembra armato” (“*volucrem, cui stant in vertice cristae, / prominet immodicum pro longa cuspide rostrum: / nomen epops volucris, facies armata videtur*”¹⁸). Si dice che l'usignolo-Filomela ripeta senza sosta nel suo canto il nome del ragazzo di cui provocò la morte (“Iti, iti!”). Questo mito, oltre ad essere un mito di metamorfosi ed ad incarnare, quindi, uno dei temi prediletti da Pound, rappresenta una delle declinazioni del macabro pasto dei propri figli (come quello che servì Pelope al fratello Tieste) e viene messo in relazione dall'autore con gli aneddoti raccontati nella *vida* del trovatore Guillem de Cabestan. Qui, a lamentare Iti è “un vecchio seduto/ che parla a bassa voce”: si può dunque ipotizzare che si tratti del vecchio Pandione, che dall'Ade – in cui il dolore per questa tragica storia l'ha mandato prima del tempo – piange il nipote.

17 – Et ter flebiliter, Ityn, Ityn: “e ripetutamente, lamentevolmente, Ityn, Ityn”. La voce del “vecchio” sfuma e si trasforma, attraverso l’avverbio “ripetutamente” nel canto dell’usignolo, che piange senza tempo la vittima provocata dalla sua necessaria – ma non per questo meno crudele – vendetta. Il nome “Ityn”, inoltre, nasconde un gioco di parole in inglese: la sua pronuncia assomiglia infatti a quella del passato remoto “*eaten*”.

19/ 20 – Rondini che piangono Ityn: attraverso un procedimento tipicamente poundiano, due elementi dello stesso mito vengono intersecati tra di loro. Qui non è l’usignolo-Filomela a piangere Iti, ma la rondine-Procne. Il verso inoltre è intrecciato alla leggenda di Guillem de Cabestan: colei che “andò verso la finestra e si buttò giù” è, infatti, donna Seremonda, l’amante di Cabestan, che così reagì quando il marito la avvisò che le aveva appena servito in pasto il cuore dell’amante. Le rondini che piangono fanno da sottofondo al suicidio della nobildonna, quasi per compassione della medesima sorte da loro subita e a sottolineare come l’eterno ripetersi di ciò che ricorre manifesti ciò che permane, in questo caso il dolore di un’ “*ancient sadness*”¹⁹: “*only emotion endures*”²⁰.

21 – Cabestan: si tratta del trovatore Guillem de Cabestan, nella cui *vida* si racconta che divenne l’amante di donna Seremonda, moglie di Ramon di Roussillon, suo signore. Ramon venne a sapere dell’adulterio, verificò la correttezza delle sue fonti e quando scoprì che erano veritiere uccise Cabestan e ne servì il cuore in pasto alla moglie. La stessa storia è raccontata anche da Boccaccio nella IV novella della nona giornata del *Decameron*: “Messer Guiglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei; il che ella sapendo poi, si gitta da un’alta finestra in terra e muore, e col suo amante è seppellita”²¹. Apparentemente, la storia originaria fu tratta da una leggenda celtica, e attribuita anche al castellano di Couci in Francia, oltre che al signore tedesco Reinmar von Brennerberg²². Si tratta evidentemente di una ripresa medievale della storia di Tereo-Procne e Filomela, che spinge Pound a sovrapporre le due e a renderle eternamente contemporanee: l’intero racconto della sventura di donna Seremonda è infatti accompagnato dal pianto delle rondini. Il punto comune tra le due leggende che viene più enfatizzato è sicuramente quello del dolore: ai pianti delle donne-uccello costrette alla vendetta si sovrappone la composta dignità nella quale Seremonda risolve la sua tragedia. Ed è forse in questa dignità inscalfibile, che

costituisce a suo modo una forma di bellezza, il *trait d'union* tra il mondo greco e quello provenzale: entrambi seppero sublimare la sofferenza e le atrocità della vita in forme letterarie raffinate e storie avvincenti, destinate a permanere nei secoli e a fondare la cultura europea.

23 – «Nessun altro gusto cambierà questo»: variazione poundiana sulla famosa risposta che Seremonda dette al marito prima di suicidarsi, “*E sil respondet que l’era estatz si bons e si saboros que jamais autre manjars ni autre beures nol tolria la sabor de la boca quel cor d’en Guillems li avia laissada*”, “Ed ella rispose che [il pasto] era stato così buono e saporito che nessun altro cibo né nessun’altra bevanda le avrebbero mai tolto dalla bocca il sapore che il cuore del signor Guglielmo aveva lasciato²³”. Si tratta di una risposta vibrante di emozione, di dolore e di fierezza, che Pound condensa molto bene secondo il metodo che usa costantemente ne *I Cantos*: “*there is condensation to maximum attainable. It is impossible to make the deep as quickly comprehensible as the shallow*²⁴”.

29 – Rhodéz: forma antica del nome della città di Rodez, capoluogo del dipartimento *Midi-Pyrénées*, che Pound aveva visitato nel corso dei suoi viaggi a piedi attraverso la Provenza. Nelle sue descrizioni, ne parla come di una città mitica, quasi inesistente, una sorta di aldilà in cui è difficile ritornare: “*Cahors, Rodez : on ne devrait point les voir, et on ne les voit pas, car certains noms sont is lourds d’irréalité qu’on ne les trouve jamais – même si nos sens tentent de nous y faire accroire. [...] Je reconnais que j’ai été dans des lieux qui portaient ces noms, mais personne ne m’y a nourri de grenades, et je ne pense pas que j’y pourrai retourner un jour*²⁵”. Il tema del vento sarà ripreso più avanti in questo Canto in rapporto al *Prosimetro del vento* del poeta cinese Sung Yü.

30 – La investi in pieno nella sua manica sciolta: l’immagine evocata è fortemente drammatica: nel momento in cui donna Seremonda si getta dal balcone, infatti, il vento che viene dal Nord la investe gonfiandole la manica, e rendendo il suo suicidio una sorta di volo elegante, che la trasforma in uccello, pronto a far compagnia alle rondini che non smettono più di lamentare “Iti, Iti!”.

33 – Atteone: viene qui introdotto il mito di Diana e Atteone, uno dei più sviluppati all’interno di questo Canto. Atteone, nipote di Cadmo, durante una battuta di caccia, sorprese per caso Diana mentre prendeva

il suo bagno in una fonte all'interno di una grotta nella valle Gargàfia. La dea, irata perché un mortale aveva visto le sue nudità, lo punì trasformandolo in un cervo, e aizzandogli contro i suoi propri cani ed i suoi propri compagni di caccia²⁶. Pound riprende e declina il mito di Atteone per poi progressivamente sovrapporlo alle leggende raccontate nella *vida* del trovatore Peire Vidal²⁷. A condurre il lettore dalla tragica scena del suicidio di Seremonda alla foresta che diventerà la tomba di Atteone è il canto delle rondini, quasi che seguendolo ci si spostasse verso un'altra scena, altrettanto tragica e cruenta.

36 – Scintilla, scintilla: da notare come questo Canto ricco di musicalità e di pathos, sia ricco di ripetizioni martellanti, che ne costruiscono il ritmo e ne mantengono costante la tensione (vd. v. 35: “di foglie, di foglie”, v. 40: “al di sotto, al di sotto di esso”, v.43: “delle ninfe, delle ninfe”, v. 44 “e l'aria, l'aria”, v. 64 “inciampando, inciampando”, v. 65 “mormorando, mormorando” e v. 68: “stagno stagno”).

38 – Come il tetto della chiesa a Poitiers: più che al tetto della chiesa di Poitiers, di cui Pound parla nel suo diario di viaggio in Provenza (“*et l'on débouche dans une petite pareis, une église au portail ouvert, on y jette un coup d'œil, on voit jusqu'à l'abside tout en pierre. On y trouve les couleurs criardes d'un de ces barbouilleurs médiévaux qui savent si bien tirer le meilleur effet de leurs ratés*²⁸”), il riferimento è qui alla torre del palazzo di giustizia di Poitiers, la *Tour Maubergeon*, un tempo parte del palazzo dei duchi di Aquitania. In questa torre vi è una sala in cui “la luce indiretta che si diffonde [...] trova risposta in una luce riflessa dai muri in modo tale che si può trovare un punto in cui si è privi di ombra²⁹”. Immaginando che la luce scintillante del sole si rifletta, dunque, sul tetto a scaglie d'oro della Chiesa-torre si ottiene un effetto totalmente accecante, per cui c'è luce ovunque, una luce piena e irreale, nella quale non è possibile produrre ombra. La luce nella quale si viene immersi è tanto più abbagliante quanto più contrasta col “nero” delle acque dello stagno in cui si bagna la dea. Diana e le sue ancelle, infatti, protette dalla grotta, sarebbero completamente al buio se non vi fosse la dea a illuminare l'aria.

43 – Diana: Dea vergine della caccia della luna, delle montagne, delle selve e del “selvatico”. In quanto dea del “passaggio” è dea della nascita. In *Patria mia*, Pound sostiene che Diana sia particolarmente legata allo “spirito” americano, in quanto “fra noi [gli americani], forse perché

siamo un popolo giovane e inesperto rimane una fede in questo tipo – un tipo tutt’altro che semplice e, similmente, una fede nell’affetto; per meglio dire, in una intima simpatia che non è sessuale. Il nostro legame familiare è così fragile che ci formiamo un’altra famiglia legata a noi non dal sangue ma dal temperamento³⁰. Diana sarebbe dunque il simbolo di un rapporto asessuale, ribadito dalla sua eterna verginità. Violare il limite imposto dalla dea, come farà Atteone, significa entrare in una sfera di contatto non concessa, che inesorabilmente porta alla distruzione.

44/ 45 – L’aria/ che oscilla: ritorna il tema del vento (vd. v. 29); si tratta in questo caso di una leggera brezza che scompiglia i capelli della dea ed è da essa illuminata. La scena è fortemente coloristica: nel buio della grotta l’unica luce presente è quella emanata da Diana stessa, che a sua volta è del color dell’avorio e si immerge nell’acqua che da nera diventa, grazie ai riflessi della luce della dea, color argento.

51 – Non una macchia di colore, non uno sparso frammento di luce del sole: l’insistenza sulla totale mancanza di luce, sul buio pesto nel quale si svolge il lavacro della dea serve a separare ancora di più il mondo del sacro dal mondo umano, a sottolineare la totale invisibilità e inviolabilità della dea, ma allo stesso tempo la sua verità palpabile, poiché l’invisibilità non sta nella trasparenza ma nella mancanza di luce, nella frattura con il mondo esterno immerso nell’oro. Sarà proprio questa frattura che Atteone colmerà con un balzo inconsapevole.

52 – E poi Atteone: improvvisamente, compare alle porte della grotta il cacciatore, portando con lui la luce del mondo degli umani, e firmando così la sua sventura, già implicita in questo verso icastico che in quel “poi” racchiude un’intera storia, un intero destino.

52 – Atteone Vidal: con un improvviso cortocircuito, Pound affianca nello stesso verso i nomi dello sfortunato cacciatore del mito classico e del *troubadour* di Tolosa. Essi sono accomunati dallo stesso destino: nella *vida* di Peire Vidal leggiamo infatti che egli era follemente innamorato di donna Loba di Puegnautier. Poiché il nome della dama significava “lupa”, egli si faceva chiamare da lei “lupo” e si travestiva con pelli di lupo sulle spalle, finché un gruppo di cacciatori, con i loro mastini e levrieri lo scambiarono per un lupo vero e lo cacciarono. Vidal fu sbranato dai cani e, portato al castello di donna Loba, suscitò grandi risate da parte della donna e di suo marito per la follia di cui era stato

capace³¹. Entrambi i personaggi, da cacciatori, inseguitori di qualcosa o di qualcuno (gli animali selvatici nel caso di Atteone; la donna amata e il canto nel caso del trovatore), diventano prede. Inoltre, un ulteriore legame tra Peire Vidal e il mito greco evocato in questo Canto, è costituito da una diversa versione della *vida* del trovatore, anch'essa presente nella raccolta di Chabaneau³², nella quale a Vidal viene tagliata la lingua dal cavaliere di Saint-Gilles “*per so qu'el dava ad entendre qu'el era drutz de sa molher*” (“poiché faceva capire di essere l'amante di sua moglie”). Peire sarebbe dunque da una parte Atteone, dall'altra Filomela: cacciatore e usignolo. Ed in quanto figura mitica a sé egli è, infatti, cacciatore di donne e di fama e usignolo in quanto maestro di canto (“*e cantava miehls d'ome del mon, e fo bos trobair*”, “e cantava meglio di ogni altro uomo al mondo, e compose delle belle *canço*³³”). La sovrapposizione forte tra Atteone e Vidal, si iscrive nella credenza di Pound in qualcosa di ricorrente all'interno della storia culturale dell'uomo: in particolare, egli rileva un legame particolare tra il mondo classico e quello provenzale. Questa affinità viene riscontrata nella dimensione della composizione poetica ma anche in quella dello “spirito” delle culture (“*that the spirit was, in Provence, Hellenic, is seen readily enough by anyone who will compare The Greek Anthology with the works of the troubadours*³⁴”), ed in particolare nel loro rapporto col mito. I miti sovrapponibili di Atteone e Vidal nascondono dietro di sé un sistema di valori che li rende pregnanti e universali, anche a distanza di secoli, e che li ha resi dei pilastri costitutivi della cultura europea moderna. Intersecandoli tra loro, Pound da una parte ne evidenzia le differenze, oltre alle affinità (leggendo la *vida* di Peire Vidal, ad esempio, si constaterà che essa è molto meno tragica del corrispondente mito greco: il trovatore viene infatti guarito da un medico. Ciò la dice lunga, sulle differenze tra la cultura cortese dei *jongleurs* e quella epica greco-latina), dall'altra realizza quello che è il principio fondamentale de *I Cantos*: l'appiattimento del tempo, la resa del tempo come un'entità inesistente che gli permette di raccontare il mito come qualcosa di vivo e palpitante, denso di significati moderni, non antiquari. “*There are no dates in myths [...]. In a century obsessed with time, with archaeological dating, with the psychological recovery of time (Proust, Freud), Pound has written as if time were unreal, has, in fact, treated it as if it were space. [...] To say that The Cantos is «a voyage in time» is to be blind to the poem altogether. [...] Pound cancelled in his own mind the dissociations that had been isolating fact from fact for four centuries. [...] In Pound's spatial sense of time the past is here, now; its invisibility is our blindness, not its absence. The nineteenth century had put*

*everything against the scale of time and discovered that all behavior within time's monolinear progress was evolutionary. The past was a graveyard, a museum. It was Pound's determination to obliterate such a configuration of time and history, to treat what had become a world of ghosts as a world eternally present*³⁵.

53/ 54 – È il vecchio Vidal che parla,/ incespicando nella foresta: la foresta, regno di Diana, luogo dell'indefinito, in cui la cultura degli uomini viene a contatto con la natura, è il luogo fisico di intersezione tra i due miti. Il trovatore, famoso per la sua follia (*"e fo dels plus fols homes que mai fossen"*, "e fu uno degli uomini più folli mai esistiti"³⁶) vaga senza meta nella selva, "incespicando" nel suo delirio, fuggendo -forse- da quegli stessi cani che prima di lui sbranarono l'eroe mitico. Vidal racconta la storia di Atteone: nemmeno lo spettro della morte incombente riesce a fermare il suo canto, che ripercorrendo il mito prefigura il suo destino.

59 – Maculato cervo della foresta: Atteone in fuga, vittima inerme, subisce nella corsa la sua metamorfosi, è un cervo agli occhi dei cani, incuranti del suo "fascio di capelli" dorati. La leggenda di Peire Vidal e il mito di Diana e Atteone, intrecciati tra loro, creano una forma nuova, consapevole del passato e volta a creare quell'epica fondante di cui Pound sentiva la tragica mancanza nella cultura europea ed americana della prima metà del XX secolo. "[...] *The Cantos are in a way fugal. There is a start, descent to the shades, metamorphoses, parallel (Vidal-Actaeon). All of which is matter for littlers and Harvud instructors unless I pull it off as reading matter, singing matter, shouting matter*³⁷".

65 – Mormorando, mormorando Ovidio: Peire Vidal, nella sua folle corsa nella foresta mormora senza sosta le parole di Ovidio. La storia di Atteone che ci viene raccontata diventa quindi un racconto nel racconto, un canto nel canto: *"the myth of Actæon is first treated directly, and then seen through Provençal eyes*³⁸".

66/ 67 – Pergusa...Gargaphia...Salmace: una serie di stagni e paludi mitiche si confondono nella memoria di Vidal. Pergusa è il lago sulla riva del quale Persefone fu rapita da Ade: oltre ad essere dunque il simbolo del passaggio tra due mondi, essa anticipa la storia di Cigno cui si fa riferimento al verso 68. Nelle *Metamorfosi* leggiamo infatti che *"haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae,/ nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros/ carmina cynorum labentibus audit in*

undis” (“non lontano dalle mura di Enna c’è un lago che si chiama Pergo; l’acqua è profonda. Neppure il Caistro sente cantare tanti cigni sopra le onde della sua corrente³⁹”). Gargaphia è invece la valle sacra a Diana dove si trovava la grotta nella quale ella fu sorpresa da Atteone: “*vallis erat picei set acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succintae sacra Dianae*” (“c’era una valle tutta coperta di picee e di aguzzi cipressi, chiamata Gargaphia, sacra a Diana dalle vesti succinte⁴⁰”). Salmacide, infine, è il nome della fonte protetta dall’omonima ninfa, vanitosa e pigra. Si tratta, di nuovo, di un luogo che ha a che fare con la metamorfosi: dopo essere stato teatro della storia impossibile tra Salmacide e Ermafrodito, esso acquisì il potere di rendere molli le membra e di rendere “semiuomo” qualsiasi uomo vi si immerga⁴¹.

68 – L’armatura vuota oscilla quando il cigno si muove: si fa qui riferimento al mito del duello tra Achille e Cicno, figlio di Nettuno. Il Pelide infatti non riusciva ad avere la meglio nella battaglia contro questo avversario, che anzi lo provocava esponendosi e restava illeso di fronte ai suoi attacchi feroci. Ma quando la sua provocazione oltrepassò il limite, Achille lo prese a colpi in testa, lo disorientò fino a farlo cadere e lo strangolò con i lacci dell’elmo. Tuttavia grande fu la sua sorpresa nel momento in cui, tolta l’armatura allo sconfitto, la trovò vuota: il dio del mare aveva trasformato il figlio in un cigno bianco⁴². La storia di Cicno e Achille chiude il monologo di Vidal, e racchiude il senso dell’inutilità della violenza: tutti gli sforzi di Achille contro il figlio del dio si rivelano infatti vani e privi di utilità. L’armatura che apparentemente cede all’atto violento, ma che si rivela vuota se non per il fatto di racchiudere un cigno pronto a librarsi nell’aria ricorda la personalità di Peire stesso, sempre pronto a far colpire la propria corazza, a pagare con esemplari mutilazioni e in ultima istanza anche con la vita la fedeltà a se stesso, grazie alla quale superava ogni avventura tornando a dedicarsi a quel canto che era il suo stimolo vitale. Per Pound, la metamorfosi ha un valore simbolico in rapporto alla relazione tra l’uomo e l’universo: parlando della poesia del trovatore di Tolosa egli scrive “*so strong is his power of recollection that he experiences his early metamorphosis and presumably regains contact with the life-giving force. Vidal has gambled everything and won*⁴³”.

69 – E lo soleills plovil: “e piove il sole”, ultimo verso della *canço* di Arnaut Daniel “*Lancan son passat li giure*”, “Quando sono passati i geli”, tradotta da Pound nei *Literary Essays*⁴⁴. Nel congedo di Arnaut, il

verso vuole esprimere una possibilità assurda: “*Bertran, non cre de sai lo Nil/ mais tant de fin joi m’apoigna/ Tro lai on lo soleills poigna,/ Tro lai on lo soleills plovi!*” “Bertran, non credo che mi possa mai arrivare tanta perfetta gioia di qua dal Nilo fino a dove tramonta il sole, fino a dove il sole piove”, mentre per Pound il paradosso della luce, del sole che “piove” da una parte riprende e amplifica il tema della luce abbagliante già ampiamente declinato lungo l’intero Canto; dall’altra anticipa il riferimento al mito di Danae fecondata da una pioggia dorata al v. 102.

70/71 – Il liquido cristallo che scorre/ sotto alle ginocchia degli dèi: il tema del cristallo è molto importante all’interno de *I Cantos*, poiché rappresenta la ricerca della pietra filosofale. Il poema può infatti essere visto come una discesa in un inferno neodantesco, in cui la rettificazione spirituale è rappresentata dalle fatiche che il poeta si sente di prendere sulle sue spalle per la salvezza della società futura. “*The poet, in his function as vates [...] descends into the «magna nox animae» by assuming a role in which he suffers vicariously the spiritual crisis of the age. Heedless of the dangers to which his mind is thereby exposed, he descends into the underworld, as Dante before him [...], in his search for the philosophers’ stone*⁴⁵”. Questa pietra che contiene la possibilità di rigenerazione di un’intera civiltà viene identificata col cristallo per la sua magica combinazione di fluida trasparenza dell’acqua e solidità della pietra, “*The lines in Canto IV [...] bring to mind the hermetic inscription on the Porta Magica in Rome: Aquam torrentum convertes in petram*⁴⁶”. Questa compresenza di purezza, trasparenza, fluidità e di resistenza inattaccabile della roccia è inoltre un simbolo della poesia come mutazione della fluida esperienza soggettiva in una pietra preziosa dal valore reale, universale e oggettivo. La poesia-cristallo è qualcosa di estremamente complesso e sedimentato, che – come il linguaggio nella definizione di Emerson (“*the etymologist finds the deadest world to have been once a brilliant picture. Language is fossil poetry*⁴⁷” – contiene al suo interno milioni di sfaccettature da scoprire.

72 – Strato su strato: questa immagine deriva probabilmente da una poesia di T’ao Ch’ien (presente nella raccolta *Personae: To-Em-Mei’s “The Unmoving Cloud”*), che comincia così: “*the clouds have gathered, and gathered,/ and the rain falls and falls,/ the eight ply of the heavens/ are all folded into one darkness*⁴⁸”. In realtà, questa versione deriva da un’erronea traduzione di Fenollosa, che scrive “*eight surface*” al posto di “*eight points of the compass*”. La versione erronea fu fatta

reagire da Pound con il “*pli selon pli*” di Mallarmé⁴⁹, con il quale egli descrive lo spiegarsi e il richiudersi di un ventaglio.

73 – La pellicola del ruscello che porta petali bianchi: con questa immagine, l’ambientazione del Canto si sposta in Giappone. Da notare come l’immagine della superficie dell’acqua come di una “pellicola” sia funzionale a rendere l’idea dell’omogeneità del flusso, quasi essa fosse uno degli “strati” cristallini che la costituiscono.

74 – Il pino a Tagasako: riferimento ad un dramma giapponese che narra la storia di una coppia che invecchia assieme, simboleggiata dal parallelo invecchiare di una coppia di pini, il primo dei quali a Tagasako e l’altro a Sumiyoshi. Pound, seguendo un’intuizione di Fenollosa, considera il dramma Nō giapponese (sviluppatasi a partire dal XV secolo) come un corrispettivo del dramma greco antico.

75 – Ise: baia famosa per il suo bosco di pini ad Ano, menzionata alla fine del dramma Nō *Tamura*. A causa della sua fama dovuta ai pini, Pound confonde Ise con Sumiyoshi, dove cresce il pino corrispettivo a quello di Tagasako (vd. nota precedente).

76 – L’acqua fa vorteggiare la pallida sabbia brillante nella bocca della primavera: quello del vortice è un simbolo importantissimo nella poetica poundiana. Egli prese infatti parte al movimento vorticista, sviluppatosi in Inghilterra negli anni ’10 del XX secolo e fu il coniatore stesso, assieme a Wyndham Lewis, del termine “Vorticismo”. I vorticisti vedevano l’arte come risultato finale di un vortice di emozioni “energizzanti”, “saldanti”, “unificanti”: “*we might come to believe that the thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying. A force rather like water when it spurts up through very bright sand and sets it in swift motion*”⁵⁰.

77 – L’albero dei Volti: si tratta di un’altra cattiva traduzione di Fenollosa, il quale così traduce “*seimei zyu*”, che significa in realtà “alberi della vita”, sinonimo di “pini” in Tagasako.

81 – Sotto alle ginocchia degli dèi: gli dèi, qui come al verso 71, sono descritti immersi nell’acqua (vorticoso o di cristallo) sino alle ginocchia, quasi ridotti al rango di ninfe e fiumi, e cioè ad una forma di divinità

legata profondamente al ciclo della natura, nel quale Pound riconosce il senso intimo del mito.

84 – Come quella volta a Gourdon: Gourdon è una città del sud della Francia che Pound visitò nel suo viaggio del 1912, e che lo impressionò per il colore del suo cielo: *“et, ma foi, il était bien plaisant de flâner sur cette place dans le bleu du soir, car tout ce bleu, très clair, un peu lavande, m’enveloppait serré, se refermait de tous côtés: le sommet de Gourdon est si étroit que toutes les rues y aboutissent, et aucune n’est bien longue. Pour une fois, le ciel était vraiment comme une tente, et non comme cette cuvette qui écrase la plaine⁵¹”*. Il cielo visto come una tenda che cinge stretto il poeta ricorda l’onda con la quale Poseidone cinge stretta Tyro e nasconde il suo stupro nel Canto II (“e il vetro grigio-blu dell’acqua li protegge...freddo che impregna, stretta coperta⁵²”); tuttavia, mentre lì la stretta è una sorta di prigionia che le onde creano per la vittima del loro re Poseidone, nel Canto IV si tratta di una sorta di abbraccio panico, nel quale il poeta sprofonda senza rimpianti nel blu che lo costringe da tutti i lati: il cielo è visto come una confortevole tenda in cui riposare indisturbati.

86/ 87 – Imeneo Io! Imene, Io Imene! Aurunculeia!: di nuovo un riferimento all’epitalamio LXI di Catullo. Anche il sandalo color zafferano reintroduce il tema coniugale, essendo lo zafferano il colore di Imeneo. Ancora una volta, il tema nuziale è tinto di tristezza e malinconia: le danze nuziali sono, infatti, subito seguite dal riferimento al “fiore scarlatto” “caduto sul bianco slavato della pietra” e quindi alla perdita della verginità vista come “caduta” della tenerezza e della purezza fanciullesca.

88 – Un fiore scarlatto è caduto sul bianco slavato della pietra: si tratta di un riferimento ad un frammento di Saffo (117 D/ 105b Voigt) nel quale la perdita della verginità è vista come un atto violento, paragonata a quello dei pastori che con incuria calpestano i fiori delicati sui monti. “Ὅϊαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποιμένες ἄνδρες/ πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δὲ τε πόρφυρον ἄνθος”, “come il giacinto sui monti i pastori calpestano coi piedi, a terra il purpureo fiore⁵³”: il tema è, di nuovo, quello di un imeneo tragico, di una felicità mancata e si lega alla citazione iniziale dalle *Troiane*, in quanto nessun “fiore” è più calpestato di quello delle prigioniere di guerra. Allo stesso tempo, la citazione si intreccia ad un τόπος della poesia provenzale per cui il cavaliere ricordava la sua amata alla vista di gocce di sangue nella neve.

89 – Sō-Gyoku: forma giapponese del nome del poeta cinese Sung Yü (IV sec. a. C.), autore del *Prosimetro del vento*, nel quale il re Hsiang di Ch'u e il poeta discutono del vento. Il tema è classico e presente anche nel Re Lear: nessun re può controllare gli elementi naturali («*Where's the king?*» «*Contending with the fretful element:/ Bids the winds blow the earth into the sea,/ Or swell the curled water 'bove the main,/ That things might change or cease;/ [...] Strives in his little world of man to out-scorn/ The to-and-fro-conflicting wind and rain*»⁵⁴), «*Dov'è il re?*» «*Alle prese cogli elementi in furia: ordina ai venti di soffiare via la terra e inabissarla dentro al mare, o di gonfiare le onde crespe tanto al disopra della terraferma da cambiare il mondo o cancellarlo; [...] Pretende, nel suo microcosmo umano, di sopraffare, come per scherno, il conflitto dei venti con la pioggia*»).

101 – Ecbatana: capitale dei Medi (corrisponde all'attuale Hamadan, in Iran) fatta costruire dal re Deioce in occasione della sua salita al trono. La città fu costruita in modo da specchiare, nelle sue sette mura concentriche, le orbite dei pianeti: «fece costruire una fortezza grande e potente, quella che ora è chiamata Ecbatana, con delle cinte di mura che erano concentriche. La costruzione è stata condotta in modo che ogni cerchia di mura superi la vicina solo con i bastioni. [...] Sette sono in tutto le corone di mura: nell'ultima sono racchiusi la reggia e i tesori. [...] I bastioni della prima cinta sono bianchi, quelli della seconda neri, quelli della terza, purpurei, della quarta, azzurri, della quinta, rosso arancione: con tali colori sono stati dipinti i bastioni di cinque corone di mura; le ultime due hanno i baluardi argentati l'una, dorati l'altra»⁵⁵. La città era dunque simbolo della volontà di stabilirsi al centro del mondo, di rispecchiare il mondo stesso nel suo funzionamento: «*the underlying idea was to create a cosmic centre – hence the symbols of the planets in the concentric walls of Ecbatana which mark off the sacred space*»⁵⁶. Ecbatana è una città sacra, l'*umbilicus mundi*, una sorta di città tempio in cui il rapporto tra umano e divino avviene in perpendicolarità perfetta. «Guardare dall'alto» Ecbatana significa perciò guardare dall'alto il funzionamento dell'universo stesso, ma anche mettersi al posto di dio raggiungendo lo zenit del cammino spirituale cui l'organizzazione della città è volta: «*Ecbatana, the temple city, conceived on the principle of the Sumerian ziggurat, represents the macrocosmic aspect of the sacred archetypal edifice*»⁵⁷. I riferimenti alla città di Ecbatana e al mito di Danae costituiscono il *trait d'union* con l'incipit del Canto successivo, nel quale vengono ripresi di nuovo in prospettiva

soteriologica (“*the bride awaiting the god’s touch*”, V, v. 3) e di nuovo con vertiginose prospettive (“*and from parapet looked down*”, V, v. 7).

102 – Danae: figlia di Acrisio, re di Argo, fu rinchiusa dal padre in una torre di bronzo poiché un oracolo aveva predetto che sarebbe stato ucciso dal figlio della figlia. Ma Zeus, vedendola dall’alto, la visitò ugualmente sottoforma di pioggia dorata: nacque così l’eroe culturale Perseo. Essendolo venuto a sapere, Acrisio chiuse Danae e Perseo in una cassa e li gettò in mare. La corrente li portò presso l’isola di Serifo, dove re Polidecte li salvò; Perseo, venuto a sapere della profezia, decise di non avvicinarsi ad Argo, ma si recò invece a Larissa, dove per caso si trovava anche il nonno, che l’eroe colpì erroneamente con il suo giavellotto. Il mito di Danae, in questo Canto, era già stato anticipato al verso 69, con la citazione da Arnaut Daniel. La pioggia dorata che scende dagli dèi e feconda un’umana costituisce un tipo di relazione verticale uomo-dio che rende la torre in cui viene rinchiusa la principessa “*human receptacle of divine seed and archetype for the poem of the women who bear children to gods*”⁵⁸. Etnologicamente, possiamo infatti leggere dietro a questo mito il momento di transizione tra i riti di fertilità della terra e il culto degli dèi olimpici: la donna rappresenterebbe la grande madre ctonia e la pioggia dorata gli dèi celesti. Il riferimento a Danae arricchisce, dunque, quello ad Ecbatana: quest’ultima rappresenta la costruzione dell’uomo che cerca la comunicazione con dio, mentre il mito della pioggia dorata racconta la discesa sulla terra del dio, il suo manifestarsi ai mortali: “*the golden rain of light into Danaë’s lap [...] symbolized the sexual consummation of the marriage of earth and heaven in the form of rain and light*”⁵⁹.

103 – Quale vento è del re?: la storia di Danae si interseca, qui con il *Prosimetro del vento*: Acrisio, padre di Danae, fa infatti parte di quei re che vogliono controllare le forze della natura. Egli pensa di poter bloccare il disegno degli dèi semplicemente nascondendo loro la figlia, non si rassegna ad accettare il corso degli eventi disposto dalla natura ed è così doppiamente rovinato: perde la gioia di avere al suo fianco la figlia ed il nipote e muore comunque come profetizzato.

106 – Un suono si spande nella nebbia della sera: quasi secondo il principio aristotelico del dramma che si deve concludere in una sola giornata, il Canto che si era aperto con un’immagine di alba immersa nella nebbia e nella luce verde si conclude al tramonto, di nuovo immerso nella nebbia e caratterizzato dai colori dominanti lungo il

componimento: il nero del buio nella grotta del lavacro di Diana, l'oro della luce del sole e della pioggia di Zeus, i colori dei fiori che cadono nell'acqua.

110 – Grigi pilastri di pietra che conducono...: i pilastri appaiono in una visione fulminea, nella quale il poeta sembra non riuscire a distinguere la meta alla quale il sentiero conduce. Tuttavia, il tema dei pilastri e dei gradini di pietra grigia (“*the grey stone posts/ and the stair of gray stone*”) ritornerà nel Canto XVI, sulla via che conduce ai Campi Elisi. “*Skip anything that you don’t understand and go on till you pick it up again*⁶⁰”, consiglia Pound: solo attraverso la ricomposizione dei frammenti si può costruire un possibile senso del moderno.

111 – Père Henry Jacques: si tratta di un gesuita francese, nominato nelle Lettere di Pound⁶¹, che mostrò apprezzamenti per la religione cinese.

111 – Sennin: giapponese per il cinese “*hsien*”, che significa “genio, geni”. Tuttavia, la traduzione letterale di sennin in cinese è “*hsin-jen*”, “eremita” o “filosofo” che ha raggiunto l’immortalità resistendo al desiderio. Il gesuita che apprezza la cultura cinese e vuole dunque “parlare” con i saggi rappresenta la compenetrazione tra diverse forme di saggezza lontane nel tempo e nello spazio, ma vicine nella loro ricerca etica e di conoscenza: allo stesso modo, più avanti nel poema, gli insegnamenti di Confucio verranno integrati alla cultura europea (“*Kung said: are classic of heaven,/ They bind through the earth/ and flow/ With recurrence/ action, humanitas, equity/ ne ultra crepidam,/ for greater exactness*⁶²”).

111 – Rokku: errata trascrizione della traduzione giapponese del nome di un luogo in Cina, probabilmente *Taipeh (Taihoku)* in Taiwan. Secondo Pound “*either a mountain or an Island*⁶³”.

113 – Polohnac: si tratta del visconte Eraclio III di Polohnac. Il trovatore Guillem de Saint Leidier si era follemente innamorato della moglie del visconte, la quale, però, promise di ricambiare il suo amore e di tenerlo come suo cavaliere se fosse stato suo marito in persona a chiederglielo. Guillem sfruttò dunque le regole del *trobar clus* per comporre una *canço* in cui il visconte pregasse la sua donna per lui (“*& acordet se que fezes un vers en persona del marit, quel maritz pregues sa domna per lui*⁶⁴”), ottenendone così i favori. La *vida* del trovatore

dimostra il potere dell'arte della parola, e presenta, inoltre, l'ennesimo matrimonio infausto, all'insegna del tradimento, che assumerà sfumature più tragiche nella sovrapposizione con un episodio delle *Storie* erodotee.

Inoltre, il riferimento al trovatore che compone un verso d'amore facendolo pronunciare al marito dell'amata è anche un riferimento alla tecnica della "persona" letteraria, usata da Browning e perfezionata da Pound nella raccolta *Personæ*, del 1909, e che, pur essendo poi rifiutata all'interno de *I Cantos*, fu propedeutica alla loro scrittura.

114 – Come Gige preparò la festa sul vassoio trace: con un ultimo cortocircuito tra Grecia e Provenza, la storia del visconte di Polohnac e di Guillem de Saint Leidier viene sovrapposta a quella di Candaule e Gige. Candaule, re di Lidia, introdusse segretamente la sua guardia del corpo, Gige, nelle sue stanze affinché potesse ammirare la bellezza della regina nuda. La regina, tuttavia, scoprì il piano e – offesa per essere stata considerata un oggetto sessuale – sedusse Gige e lo convinse ad uccidere il re ed a sposarla⁶⁵. Quella che nella *vida* del trovatore era una semplice storia di abilità poetica e adulterio viene incupita da questo accostamento: Pound suggerisce che Polohnac, inoltre, "prepari la festa sul vassoio trace" assieme a Gige, e che quindi uccida anch'esso il suo nemico. Allo stesso tempo, Polohnac e Gige sono assimilati a Tereo: il vassoio viene infatti dalla Tracia, terra natia del marito di Procne. Personaggi e miti si ripresentano alla fine di questo Canto, portando con loro la tragicità dei loro destini, la violenza che hanno dovuto subire, ma quasi mettendosi in coda per la processione lungo la Garonna – e poi lungo l'Adige – che dal loro "inferno" di incomprensione e dolore può forse portarli verso la pioggia dorata, verso il paradiso.

117 – Sulla torre dorata ad Ecbatana: il mito di Danae viene definitivamente messo in relazione con la città-tempio Ecbatana, e allo stesso tempo il rito viene messo in relazione con il mito. La ragazza sale infatti spontaneamente sulla torre, ad attendere "per sempre" il contatto col dio, eterna messaggera e tramite tra i due mondi. Il mito classico viene dunque reinterpretato secondo una prospettiva etnologica che sfocia in un esito quasi teurgico: Danae raccoglie nel grembo quella stessa luce che per i Neoplatonici rappresenta il principio del tutto ed, essendone fecondata, incarna l'emblema divino della generazione, che è la forza della natura, della metamorfosi, di tutto ciò che diviene.

119 – Garonna: fiume della Francia sud-occidentale, costeggiato da Pound nei suoi viaggi in Provenza e lungo le rive della quale egli vide “*la plus grande église romane que j’ai jamais vue, et, après San Zeno, la plus belle*”⁶⁶. In uno spazio che più non è assimilabile allo spazio fisico, ma piuttosto allo spazio della mente e della cultura, la processione che inizia lungo la Garonna si snoda fin sulle rive dell’Adige, unendo tra loro le due più belle chiese romane.

121 – Et sa’ave, sa’ave, sa’ave Regina!: si tratta di una processione religiosa che “si muove come un verme”, e nella quale l’immagine della Madonna è portata attraverso la folla lungo la Garonna, la quale è giustapposta alla luce e ai colori della superficie dell’Adige. La processione, simbolo di pietà religiosa e di grande compostezza, viene però vista sotto un altro aspetto da Pound in una delle sue lettere al padre: “*This worm of the procession had three large antennae, and I hope to develop the motive later, text clearly states that this vermiform object circulated in the crowd at the Church of St. Nicholas in Toulouse. No merely mediaeval but black central African superstition [sic] and voodoo energy squalling infant, general murk and epileptic religious hog wash with chief totem magnificently swung over whole*”⁶⁷.

123 – Adige, sottile pellicola di immagini: la descrizione dell’Adige come “sottile pellicola” (“*film*”) riprende il verso 73, in cui l’acqua-cristallo è definita “la pellicola del ruscello”.

124 – Dall’altra parte dell’Adige, Madonna in hortulo di Stefano: si tratta di un riferimento al dipinto “*Madonna del Roseto*” attribuito a Stefano da Verona (1397ca.-1438ca.) o a Michelino da Besozzo (1370ca.-1455ca.), che Pound vide nel 1912 a palazzo Lavezzola Pompei, situato appunto “dall’altra parte dell’Adige” rispetto a San Zeno. Il dipinto si trova attualmente al museo di Castelvecchio a Verona. La Madonna veronese fa da specchio a quella della processione lungo la Garonna.

125 – Come Cavalcanti l’aveva vista: nel sonetto XXXV, “Una figura de la donna mia”, Cavalcanti racconta che in San Michele in Orto si adora una Madonna dipinta su modello della sua donna, e che a questo sono dovuti i suoi miracoli, sebbene “dicon, ch’ è idolatra, i Fra’ Minori,/ per invidia, che non è lor vicina”⁶⁸. Pound sovrappone l’immagine della donna di Cavalcanti a quella della *Madonna in hortulo* di Stefano, a sua volta sovrapposta a quella della Madonna in processione. Si crea così un gioco di sacre effigi che fa rispecchiare tra loro epoche diverse sullo

sfondo comune della tradizione mariana e della devozione. Il riferimento a Maria è inoltre da mettere in relazione con la figura di Danae come tramite femminile tra mondo umano e divino.

126 – Gli zoccoli del centauro si piantano nel fango della terra: come alla fine del Canto II (v. 156), riaffiora il tema della doppia natura della poesia: “centauro” in quanto continua tensione tra pensiero razionale e ispirazione sensoriale, “energetica”. Il fatto che gli zoccoli del centauro siano piantati nel fango vuole probabilmente alludere alla persistenza delle credenze ctonie, “pagane”, nella cultura moderna.

128 – Laggiù nell’arena: si tratta dell’arena di Verona, che viene presa come riferimento da Pound per la sua posizione poetica. Sedere nell’arena significa per lui, infatti, poter osservare allo stesso tempo tutte le età, tutti i luoghi, tutti i livelli del tempo: l’arena è un luogo magico di conflagrazione, di contemporaneità, di semplice compresenza di presente e passato, in cui tutto si interseca a svelare nuovi significati. *“Four of them «sat there» [1920 or 1921], one of the group being T. S. Eliot, and...they had felt that past, time, history, was present around them⁶⁹”*.

NOTE

-
- ¹ Euripide, *Troiane*, Susanetti, 2008, v.26
- ² Virgilio, *Eneide*, Carena, 1971, II, vv. 304-308: “*in segetem veluti cum flamma furentibus austris/ incidit aut rapidus montano flumine torrens/ sternit agros, sternit sata laeta bovomque labores/ praecipitesque trahit silvas; stupet inscius alto/ accipiens sonitum saxi de vertice pastor*”
- ³ Virgilio, *ibidem*, II, v. 431
- ⁴ Pound in *An anthology of statements by Ezra Pound on The Cantos* in Cookson, *Guide*, 1985, p. XVII
- ⁵ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 17
- ⁶ Pindaro, *Olimpiche*, Ferrari, 1998, II, vv. 1-2
- ⁷ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 91
- ⁸ Euripide, *Troiane*, Susanetti, 2008, vv. 110-111
- ⁹ Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³, LXI, vv. 86-90
- ¹⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², VI, vv. 426-432
- ¹¹ Euripide, *Troiane*, Susanetti, 2008, vv. 445-446
- ¹² Cookson, *Guide*, 1985, p. 10
- ¹³ McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, 1972, p. 12
- ¹⁴ Whitman, *Leaves of Grass*, Loving, 1998
- ¹⁵ Pound, *Patria mia*, 1958, p. 86
- ¹⁶ Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986, fr. 16 Voigt-93D
- ¹⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², VI, v. 652
- ¹⁸ Ovidio, *ibidem*, VI, vv. 672-674
- ¹⁹ Cookson, *Guide*, 1985, p. 11
- ²⁰ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 14
- ²¹ Boccaccio, *Decameron*, Branca, 1985, IX, IV
- ²² «Chastelain de Couci» in *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*, 2012
- ²³ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 100
- ²⁴ Pound in *An anthology of statements by Ezra Pound on The Cantos* in Cookson, *Guide*, 1985, p. XIX
- ²⁵ Pound, *Sur les pas des troubadours*, Sieburth-Dunner, 2005, p. 103
- ²⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², III, vv. 155-252
- ²⁷ Vd. “Atteone Vidal”, v. 52.
- ²⁸ Pound, *Sur les pas des troubadours*, Sieburth-Dunner, 2005, p. 51
- ²⁹ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 432
- ³⁰ Pound, *Patria mia*, 1958, pp. 75-76
- ³¹ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 66
- ³² Chabaneau, *ibidem*, p. 64
- ³³ Chabaneau, *ibidem*
- ³⁴ Pound, *Spirit of Romance*, 1970³, p. 90

-
- ³⁵ Davenport, *Persephone's Ezra*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, pp. 156-157
- ³⁶ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 64
- ³⁷ Pound in *An anthology of statements by Ezra Pound on The Cantos* in Cookson, *Guide*, 1985, p. XIX
- ³⁸ Cookson, *Guide*, 1985, p. 11
- ³⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994², V, vv. 385-387
- ⁴⁰ Ovidio, *ibidem*, III, vv. 155-156
- ⁴¹ Ovidio, *ibidem*, IV, vv. 285-388
- ⁴² Ovidio, *ibidem*, XII, vv. 71-145
- ⁴³ McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, 1972, p. 50
- ⁴⁴ Pound, *Literary Essays*, 1960, pp. 120-123
- ⁴⁵ De Rachelwitz, *Pagan and Magic Elements...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, pp. 156-157
- ⁴⁶ De Rachelwitz, *ibidem*, p. 196
- ⁴⁷ Emerson in De Rachelwitz, *ibidem*, p. 195
- ⁴⁸ Pound, *Personæ*, 1912³, p. 142
- ⁴⁹ Mallarmé, *Autre Eventail e Rémémoration d'amis belges*, in *Poems*, MacIntyre, 1975, pp. 68/ 72
- ⁵⁰ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 49
- ⁵¹ Pound, *Sur les pas des troubadours*, Sieburth-Dunner, 2005, p. 100
- ⁵² Pound, *Cantos*, 1975, II, vv. 26-27
- ⁵³ Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986, fr. 117D/ 105b Voigt
- ⁵⁴ Shakespeare, *King Lear*, Foakes, 1997, III, 1
- ⁵⁵ Erodoto, *Storie*, Annibaletto, 2007, I, 98
- ⁵⁶ De Rachelwitz, *Pagan and Magic Elements...*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 189
- ⁵⁷ De Rachelwitz, *ibidem*
- ⁵⁸ Davenport, *Persephone's Ezra*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 162
- ⁵⁹ Terrell, *Companion*, 1993, p. 14
- ⁶⁰ Pound in *An anthology of statements by Ezra Pound on The Cantos* in Cookson, *Guide*, 1985, p. XVII
- ⁶¹ Pound, *Letters*, 1982, p. 180
- ⁶² Pound, *Cantos*, 1975, XCIX
- ⁶³ Pound, *Letters*, 1982, p. 180
- ⁶⁴ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 59
- ⁶⁵ Erodoto, *Storie*, Annibaletto, 2007, I, 8-14
- ⁶⁶ Pound, *Sur les pas des troubadours*, Sieburth-Dunner, 2005, p. 108
- ⁶⁷ Pound, *Early Letters from Pound to parents* in Terrell, *Companion*, 1993, p.15
- ⁶⁸ Pound, *Cavalcanti*, 1912, p. 70. Il sonetto XXV di Cavalcanti, nella versione di Ezra Pound, suona: "My lady's face it is they worship there./ At San Michele in Orto, Guido mine,/ Near her fair semblance that is clear and holy/ Sinners take refuge and get consolation./ Whoso before her kneeleth reverently/ No longer wasteth but is comforted;/ The sick are healed and devils driven forth,/ And those with crooked eyes see straightway straight./ Great ills she cureth in an open place,/ With reverence the folk all kneel unto her,/ And two lamps shed the glow about her form./ Her voice is borne out through far-lying ways/ 'Till brothers minors cry: "Idolatry,"/ For envy of her precious neighborhood".
- ⁶⁹ Dudek, *A visit to Ezra Pound*, in Cookson, *Guide*, 1985, p. 13

CANTO V

Traduzione e commento

G

REAT bulk, huge mass, thesaurus,

Ecbatan, the clock ticks and fades out.
The bride awaiting the god's touch, Ecbatan,
City of patterned streets, again the vision
Down in the viæ stradæ, toga'd the crowd, and arm'd, 5
Rushing on populous business,
and from parapet looked down
and North was Egypt,
 the celestial Nile, blue deep,
 cutting low barren land, 10
Old men and camels
 working the water wheels,
Measureless seas and stars,
Iamblichus' light,
 the souls ascending, 15
Sparks like a partridge covey,
 Like the "ciocco", brand struck in the game.
"Et omniformis." Air, fire, the pale soft light.
Topaz I manage and three sorts of blue,
 but on the barb of time. 20
The fire? always and the vision always,
Ear dull, perhaps, with the vision, flitting
And fading at will. Weaving with points of gold,
Gold-yellow, saffron. The roman shoe, Aurunculeia's.
And come shuffling feet, and cries "Da nuces!" 25
"Nuces!" praise, and Hymenæus "brings the girl to her man"
Or "here Sextus had seen her."
Titter of sound about me, always
 and from "Hesperus"
Hush of the older song. "Fades light from sea-crest, 30
"And in Lydia walks with pair'd women
"Peerless among the pairs, that once in Sardis"
"In satieties.
 Fades light from the sea, and many things
"Are set abroad and brought to mind of thee," 35
And the vinestocks lie untended, new leaves come to the shoots,

G

RANDE complesso, massa gigante, tesoro,

Ecbatana, l'orologio ticchetta e svanisce.
La sposa che aspetta il tocco del dio, Ecbatana,
Città di strade a scacchiera, ancora la visione
Giù negli angiporti, la folla togata, e armata, 5
Che si affretta a popolati affari,
e guardai giù dal parapetto
e a Nord c'era l'Egitto,
 il Nilo celestiale, blu profondo,
 che taglia la bassa terra inerte, 10
Vecchi e cammelli
 che lavorano ai mulini ad acqua,
Mari e stelle infiniti,
Luce di Giamblico,
 le anime che salgono, 15
Scintille come uno stormo di pernici,
 Come il "ciocco", percosso,
"Et omniformis." Aria, fuoco, la leggera luce pallida.
Maneggio il topazio, e tre tipi di blu,
 ma sull'ardiglione del tempo. 20
Il fuoco? Sempre, e la visione sempre,
Orecchio insensibile, forse, per la visione, che svola
E sparisce secondo la mia volontà. Tessendo con punti d'oro,
Giallo-oro, zafferano. La scarpa romana, di Aurunculeia.
E viene strascicando i piedi, e urla "Da nuces!" 25
"Nuces!" elogio, e Imeneo "porta la ragazza al suo uomo"
O "qui Sesto la vide."
Risatina di suono attorno a me, sempre
 e a "Hesperus",
Silenzio della canzone più antica. "La luce svanisce dalla cresta del mare,
"E in Lidia cammina con donne a due a due 31
"Senza pari tra le pari, che una volta a Sardi"
"In sazieta".
 La luce svanisce dalla cresta del mare e molte cose
"Di te si diffondono all'estero e si ricordano," 35
E i fusti giacciono trascurati, nuove foglie vengono ai germogli,

“ Io, uno che voleva i fatti, 75
 “ E non un lavoro da poco. O per un dispetto personale? ”
 Il nostro Benedetto lo tralascia,
 Ma “ Io vidi l’uomo. *Se pia?*
 “ *O empia?* Poiché Lorenzaccio aveva pensato ad un colpo all’aperto
 Ma incerto (poiché il Duca non andava mai sguarnito di scorta). 80
 “ E lo avrebbe gettato dalle mura
 “ Ma temeva che questo potesse non finirlo,” o per paura che Alessandro
 Non sapesse per mano di chi fosse venuta la morte, O se credesse
 “ Se quando il piede fosse caduto, quando la morte fosse giunta su di lui,
 “ Per paura che il cugino duca Alessandro pensasse di essere caduto da solo,
 “ Nessun amico ad aiutarlo nella caduta ” 86

Caina attende.

Il lago di ghiaccio là, sotto a me.
 E tutto ciò, continua Varchi, sognato, predetto,
 A Perugia, letto nel labirinto delle stelle da Del Carmine, 90
 Calcolato su un atto di nascita, accompagnato da una spiegazione, detto,
 Tutto detto, detto tre volte, ad Alessandro,
 Che riteneva la sua morte un destino
 In abulia. Ma Don Lorenzino
 Se per amore di Firenze ma 95
 “ O se morisse, credesse caduto da sé ”
Σiya, oiya.
 Schiavoni, preso sulla chiatta di legno,
 Commette lo spurgo, Giovanni Borgia,
 Non cavalca più di notte, dove Barabello 100
 Pungola l’elefante del Papa, e non ottiene corona, dove Mozarello
 Prende la strada della Calabria, ed alla fine
 Viene soffocato sotto ad un mulo,
 la fine di un poeta,
 Giù da un vecchio pozzo, oh la fine di un poeta. “ Sannazaro 105
 “ Solo di tutta la corte fu fedele a lui. ”
 Perché il pettegolezzo dei fatti di Napoli si sposta al Nord,
 Fracastoro (il fulmine fu nutrice) Cotta e ser d’Alviano,
 Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra,
 Risolve i discorsi con Navighero, 110
 Incendiario di Marziali annuali,
 (la schiavetta è compianta invano).
 E il nuovo venuto dice “ Ci furono nove ferite,
 “ Quattro uomini, un cavallo bianco. Si tenne sulla sella davanti a lui. ”
 Gli zoccoli tintinnano e levigano i ciottoli. 115

Schiavoni cloak "Sink the damn thing!"
Splash wakes that chap on the wood-barge.
Tiber catching the nap, the moonlit velvet,
A wet cat gleaming in patches.

"Se pia," Varchi,

120

"O empia, ma risoluto

"E terribile deliberazione."

Both sayings run in the wind,

Ma se morisse!

Schiavoni mantello “ Affondate quella cosa maledetta! ”
Il tonfo sveglia il tizio sulla chiatta di legno
Tevere che prende alla sprovvista, il velluto illuminato dalla luna,
Un gatto bagnato a chiazze.
“ Se pia, ” Varchi,
“ O empia, ma risoluto
“ E terribile deliberazione. ”
Entrambi i detti corrono nel vento,
Ma se morisse!

120

2 – Ecbatana: Il riferimento alla città di Deioce, assieme a quello a Danae che lo segue (v. 3, “la sposa che aspetta il tocco del dio”), mette in comunicazione questo Canto con quello precedente, in cui, nella parte finale, si era chiamata in causa la fortezza dalle sette mura quale *umbilicus mundi*, tentativo estremo di mettersi in comunicazione verticale con il divino. Nel flusso de *I Cantos*, non c’è soluzione di continuità, il canto procede senza fine e senza punti, introducendo sempre nuovi temi e intrecciandoli con quelli già sviluppati, crea nuovi significati e fa risplendere sempre più quelli già proposti grazie a nuove sfaccettature. Qui, con un campo visivo che, dopo aver inglobato l’intera “gigantesca” città dall’alto si restringe a seguire la folla negli angiporti, si costruisce il contrasto tra la sposa-Danae che eternamente aspetta la pioggia dorata del dio – e appartiene dunque ad una dimensione temporale extra umana, interamente volta al contatto col divino – e la gente che si affretta verso “popolati affari”, consapevole invece dello scorrere del tempo e in qualche modo sua schiava.

7 – E guardai giù dal parapetto: Di nuovo, con un gioco di prospettive, il poeta riporta la visuale all’alto delle mura e da lì apre, questa volta, all’orizzonte delle distese desertiche ed al “celestiale” fiume che le solca, introducendo peraltro uno dei due colori dominanti di questo Canto: il blu, che verrà poi distinto in “tre tipi” (vd. v. 19).

8/10 – E a Nord c’era l’Egitto,/ il Nilo celestiale, blu profondo,/ che taglia la bassa terra inerte: riferimento alla spedizione di Cambise in Egitto, durante la quale egli attraversò una terra così secca che per evitare perdite nel suo esercito dovette chiedere l’aiuto degli arabi, che lo aspettarono nel mezzo del deserto (ἡ ἄνυδρον) con cammelli carichi di otri d’acqua¹. Il riferimento a Cambise si carica di riferimenti incrociati se si ricorda che al re pazzo era stato profetizzato che sarebbe morto ad Ecbatana. Mentre egli aveva sempre pensato che si trattasse di Ecbatana di Media, centro e sede del suo potere, quando si trovava ancora in Egitto fu ferito alla coscia dal suo stesso pugnale, staccatosi dal fodero mentre saliva a cavallo, e che lo colpì nello stesso punto in cui lui aveva pugnalato il dio Api, macchiandosi di empietà nei confronti della divinità egiziana. Sentendo che la ferita era mortale, Cambise chiese il nome della città in cui si trovava: gli venne risposto che era Ecbatana. Dopo aver temuto per anni di morire ad Ecbatana di Media, egli scoprì a sue spese che la profezia riguardava, invece, Ecbatana di Siria². Oltre ad offrirsi come ponte tra l’Egitto ed Ecbatana, la storia di Cambise anticipa anche alcuni temi fondamentali di questo Canto: il re

pazzo fece uccidere infatti il fratello Smerdi poiché aveva creduto di leggere in un sogno che proprio suo fratello gli avrebbe rubato il seggio regale. In realtà, la profezia annunciava una ribellione dei Magi, sotto la guida di Patizeite e di suo fratello Smerdi. Attraverso un velato rimando alle storie del re di Persia, vengono quindi introdotti i motivi dell'omicidio, del tradimento e dei presagi funesti, che verranno ampliati e sfaccettati nel corso del Canto.

14 – Luce di Giamblico: Giamblico (245-325 ca.) fu un filosofo greco neoplatonico, allievo di Porfirio, che fondò una scuola in Siria, ad Apamea. La sua teoria fornì una nuova interpretazione del platonismo, che sottolineava la divisione tra anima e corpo e la funzione sotterologica della filosofia, che deve condurre l'uomo verso l'unione mistica con i principi immateriali, tramite la pratica della teurgia. È proprio a mettere in evidenza la superiorità di quest'ultima pratica nel cammino verso la conoscenza del divino rispetto alla semplice ricerca razionale sostenuta dal maestro Porfirio, è volto il testo *I misteri egiziani*, in cui si ritrova la cosiddetta “dottrina della luce” qui citata da Pound. Per Giamblico, infatti, la luce della divinità, potente, una e indivisibile, riempie di sé tutto ciò che può parteciparvi, e connette così gli esseri con il divino e allo stesso tempo tra di loro. “Non altrimenti, dunque, anche l'insieme del mondo, che è divisibile, si spartisce in relazione alla luce una e indivisibile degli dèi. Questa è una e identica dappertutto interamente, è indivisibilmente presente in tutti gli esseri che possono partecipare, tutto empie della sua potenza perfetta, per la sua illimitata eccellenza di causalità conclude in se stessa tutti gli esseri, resta dovunque unita a se stessa, collega ai principî gli estremi. Questa imitando, l'insieme del cielo e del mondo percorre la sua rivoluzione circolare, resta unito a se stesso, | guida gli elementi che vorticosamente si muovono in circolo, tiene insieme tutti gli esseri che sono l'uno nell'altro e tendono l'uno verso l'altro, definisce con proporzioni eguali anche i più distanti, fa constare le estremità con i principî, come il cielo con la terra, produce una sola continuità e accordo di tutto con tutti³”. La “luce di Giamblico” è dunque luce divina che tutto pervade, che dai “mari e stelle infiniti” abbraccia lo stormo di anime che dantescammente si muovono nel mondo come “faville”, e le pervade della sua potenza.

Il pensiero neoplatonico che predilige l'occultismo e l'esoterismo⁴ alla razionalità nella conoscenza della natura dell'universo e nel rapporto con il divino riveste un ruolo molto importante ne *I Cantos*. I Neoplatonici che compaiono ripetutamente nel poema – Plotino,

Porfirio, Giamblico, Agostino, Scoto Eriugena, Psello, Gemisto Pletone, Marsilio Ficino – sono coloro che hanno cercato di racchiudere il sostrato atemporale della realtà nelle idee, forme preesistenti che cercano di realizzarsi nelle cose e che ne costituiscono la forma ideale, luminosa, cui cercano esse tendono, e che hanno trovato l’origine di tutto in una forza immobile di cui la luce è simbolo, una sorta di “*sang spirituel du Tout*”⁵ con cui l’uomo può entrare in contatto – come dimostrano le parole di Giamblico – in modo del tutto impreveduto, immergendosi così nella totalità di ciò che permane, nel divino: “« de ce qui est cristallin et continu, qui rayonne et qui a une sorte de fluidité de verre, qui nous enveloppe de lumière et nous porte » ; *tout devient transparent dans cette lumière*, « rien n’est trouble, rien n’est figé, tout être est pur et transparent à tout autre, dans son volume et dans sa profondeur, la lumière transperce la lumière »”⁶. Ma si tratta di uno stato mistico opposto a quello fanatico dell’uomo che fustiga il prossimo perché ha un modo di pensare diverso dal suo, di un misticismo “estatico”, che consiste nella contemplazione del divino e della sua armonia con l’amore umano: per questo Pound preferisce al monoteismo e ad un dio che crea il mondo dall’esterno piazzando l’uomo di fronte al Bene ed al Male, il riferimento agli dèi naturali primitivi, che presuppongono una creazione costante all’interno del mondo, nella quale tuttavia l’uomo ha la possibilità di operare. “*Ezra Pound a fait un jour valoir qu’il serait absolument légitime de remplacer, comme texte sacré, l’Ancien Testament par les Métamorphoses d’Ovide. De fait, le poète latin saisit la nature de la métamorphose et du retour d’une façon qui [...] se trouve plus proche de l’attitude évolutionniste moderne que les affirmations dogmatiques de la Genèse*”⁷.

A dimostrazione della rilevanza del pensiero neoplatonico ne *I Cantos*, si pensi al ruolo che alcuni di questi filosofi assumono: nei *Malatesta Cantos* (VIII-XI), ad esempio, diventa fondamentale il personaggio di Pletone che tentò di riformare la società rimpiazzando i valori cristiani, ormai “morti”, con quelli del politeismo greco⁸, mentre nei Canti XIV-XV, il Virgilio nell’*Inferno* poundiano è Plotino⁹.

16 – Scintille come uno stormo di pernici: Questa immagine, che intensifica quella del ciocco pur essendovi anteposta, descrivendone le scintille prima ancora che esso sia nominato, è vivida e originale, e si basa sull’osservazione del volo rapido e verticale delle pernici quando vengono spaventate. Allo stesso modo, dunque, le scintille si alzano svolazzando veloci, riempiendo il campo visivo di chi le sta ad osservare.

17 – Come il ciocco: in italiano nel testo, è citazione dal XVIII canto del *Paradiso* dantesco, “Poi, come nel percuoter d’i ciocchi arsi/ surgono innumerabili faville,/ onde gli stolti sogliono augurarsi,/ resurger parver quindi più di mille/ luci e salir, qual assai e qual poco,/ sì come ’l sol che l’accende sortille;/ e quietata ciascuna a suo loco,/ la testa e il collo di un’aguglia vidi/ rappresentare a quel distinto foco¹⁰”. La similitudine di Dante, che si trova nel canto in cui egli passa dal cielo di Marte al cielo di Giove, rappresenta quindi le anime che si innalzano a diverse altezze secondo le posizioni loro conferite da Dio e si dispongono fino a formare l’immagine di un’aquila – o meglio, della testa e del collo di un’aquila – che si staglia su Giove stesso. Pound rivisita l’immagine intersecandola con altri spunti e altri autori, ma soprattutto rivelando soltanto alla fine lo spunto dantesco. La luce paradisiaca viene infatti sostituita e anticipata dalla luce neoplatonica di Giamblico, e le “anime che salgono” sono sì scintille del ciocco, ma che si muovono come uno stormo di pernici. L’immagine ritrova nuova vita grazie ad un contesto inedito. Tuttavia, il passo del “ciocco” ribadisce anche, e di nuovo, il tema delle profezie e dei presagi, che sarà poi ripreso alla fine del Canto in relazione alla storia di Alessandro de’ Medici. Osservando le faville, infatti, “li stolti sogliono augurarsi”, e cioè trarne auspici e presagi: per Dante si tratta di un’usanza tipica della massa incolta, ma già per Varchi, due secoli più tardi, l’auspicio ha un valore veritiero, quasi che i presagi fossero dei segnali inviati dalla natura, ai quali non abbiamo il potere di sottrarci, ma che è allo stesso tempo problematico e pericoloso accettare “in abulia” (vd. vv. 89-94).

18 – Et omniformis: “e di ogni forma”, dal *De occasionibus* di Porfirio. La frase intera recita “*et oniformis, omnis intellectus est*”, “ed ogni intelletto è capace di assumere ogni forma”, ed è citata interamente all’inizio del Canto XXIII. Nella prima versione – poi abbandonata – di questo Canto, Pound si dimostra consapevole delle fonti di questa citazione, che parrebbe aver inizialmente letto nella *Holy Guide* (il cui titolo completo è *The holy guide : leading the way to the wonder of the world : a complete physician, teaching the knowledge of all things, past, present, and to come, of pleasure, long life, health, youth, blessedness, wisdom and virtue, and to cure, change, and remedy all diseases in young and old : with Rosie Crucian medicines which are verified by a practical examination of principles in the great world and fitted for the easy understanding, plain practice, use, and benefit of mean capacities* (1662)) di John Heydon (1629-1667 ca.), filosofo neoplatonico dell’occulto, rosacrociario e astrologo inglese: “*Let us hear John*

*Heydon!/ «Omniformis/ Omnis intellectus est» – thus he begins, by spouting half of Psellus./ (Then comes a note, my assiduous commentator: Not Psellus De Daemonibus, but Porphyry's Chances,/ In the thirteenth chapter, that «every intellect is omniform»)*¹¹. La constatazione della multiformità¹² dell'intelletto va di pari passo con la continua metamorfosi dello spirito umano e con la possibilità di coglierlo in ciascuno degli elementi del cosmo: “*cet instant magique au cours duquel, dit Pound, « un monde éternel et divin fait irruption dans le monde quotidien »*¹³”.

19 – Il topazio e tre tipi di blu: come il giallo, l'oro, il color ambra e il color zafferano, per Pound il color topazio simboleggia la fertilità, l'imeneo ed alcune relazioni amorose (per esempio, in *Mauberley*: “*The eyes turn topaz*¹⁴”). Secondo C. F. Terrell¹⁵, i “tre tipi di blu” qui citati rappresentano tre diverse dimensioni del tempo: l'azzurro il continuum nel quale esistono gli dèi (“*gods float in the azure air*¹⁶”), lo zaffiro la memoria personale, mentre il cobalto l'oblio (“*washed in the cobalt of oblivions*¹⁷”). Inoltre, il riferimento ai tre tipi di blu pare essere una citazione precisa dalla raccolta di saggi del poeta e critico letterario inglese J. A. Symonds (1840-1893), *In the key of blue* (1893), nella quale l'autore descrive la posa “in tre tipi di blu” del suo amico veneziano Augusto, che lo ispira a scrivere una serie di poesie ad Augusto, una sorta di “sinfonia sui toni del blu”, cui Symonds si riferisce con il titolo “triplo blu” o “triplo azzurro”. Tuttavia, più circostanziata mi sembra la proposta di E. Glenn¹⁸, che vede in questo verso piuttosto una riflessione sull'importanza del blu nella testura de *I Cantos*, nei quali, infatti, è il colore predominante, e nel quale tutti i significati sono racchiusi: “*Will not our cult be founded on the waves,/ Clear sapphire, cobalt, cyanine,/ On triune azures, the impalpable/ Mirrors unstill of the eternal change?*¹⁹”.

20 – Ma sull'ardiglione del tempo: probabile allusione al Giordano Bruno degli *Eroici Furori* ed alla sua teoria del “*vincit instans*”, secondo la quale l'ispirazione poetica è una punta di luce che attraversa la mente per dare all'uomo in questione una percezione completamente nuova che trascende ogni logica. L'immagine evocata da Bruno è infatti molto vicina a quella di Pound sul “*luminous detail*”, secondo la quale la critica letteraria deve concentrarsi sulle scoperte degli “uomini di genio” che hanno poi state copiate e sistemizzate dagli autori successivi: si ottiene così una storia dell'eccellenza in letteratura, concentrata su quello che di “geniale” è stato apportato di volta in volta e nei secoli

all'esperienza letteraria: *“Nevertheless, the method I had proposed was simple, it is perhaps the only one that can give a man an orderly arrangement of his perception in the matter of letters. [...]In poetry there are simple procedures, and there are known discoveries, clearly marked. As I have said in various places in my unorganized and fragmentary volumes: in each age one or two men of genius find something, and express it. It may be in only a line or in two lines, or in some quality of a cadence; and thereafter two dozen, or two hundred, or two or more thousand followers repeat and dilute and modify²⁰”*.

Tuttavia, è opportuno mettere in relazione questo riferimento anche con la teoria di Giamblico sull'illuminazione, precedentemente evocata – che verrà poi sviluppata nei versi seguenti – e con il tema del tempo in questo Canto. Pound infatti non si colloca sulla “punta” del tempo, ma sul suo “ardiglione”, sulla contropunta, cioè che permette ad un amo o ad una freccia di conficcarsi saldamente, senza poter riuscire dal bersaglio. Questa collocazione è a mio avviso sintomatica del momento trasversale ed espanso in cui il poeta colloca la visione: esso non si trova nel corso inarrestabile del tempo ma nell'attimo di conflagrazione in cui il tempo raggiunge un “bersaglio” conoscitivo e vi resta ancorato, grazie appunto a questo momento-ardiglione che costituisce un'esperienza mistica e inamovibile nella mente dell'uomo. Di questi momenti-ardiglioni – che si conficcano nei bersagli e così facendo espandono il flusso del tempo ampliando l'istante e rendendolo immenso – è costituito il percorso conoscitivo dell'uomo. Inversamente, al v. 64, il ticchettio di un orologio “squarcia la visione” e riporta l'attimo espanso al suo valore “reale”, ossia universalmente condiviso, della durata di un ticchettio di lancetta.

21 – Il fuoco? Sempre, e la visione sempre: sviluppo del riferimento a Giordano Bruno al verso precedente. Sempre di ispirazione poetica si parla, infatti, e la punta di luce che attraversa la mente viene integrata con il fuoco che secondo Giamblico è simbolo di possessione divina e quindi anche di ispirazione poetica. “Una partecipazione pura al bene sopravviene nei puri e dall'alto del fuoco essi sono riempiti dalla verità. [...] Questo, dunque, è il solo genere della mantica puro, sacro, veramente divino: esso non ha bisogno, come tu dici, di me o di un altro come arbitro, perché lo prescelga fra molti, ma trascende tutto, | soprannaturale, eterno, preesistente, non consentendo nessun confronto né una preminenza prestabilita su molti, esso sta a parte e di per se stesso, nell'unicità della sua forma precede tutto²¹”: il posseduto viene invaso dal fuoco degli dèi e da un'ineffabile specie di luce, essi lo

riempiono completamente, lo dominano e lo circondano da tutti i lati, cosicchè egli non è capace di esercitare la sua energia normale, quella di cui noi tutti disponiamo. All'interno della luce e del fuoco divini, il poeta è immerso in un mondo che può creare e distruggere secondo la sua volontà (vd. vv. 21-22 e "*Iamblichus on the fire of the gods, tou ton theon pyros, etc. which comes down into a man and produces superior ectasies, feelings of regained youth, superyouth and so forth*"²²) e, soprattutto, entra "per un istante" in contatto con i grandi poeti del passato, e può con essi identificarsi: "*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 throught 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 blasphemy be writ against my name;/ this for an instant and the flame is gone*"²³.

24 – Giallo-oro, zafferano. La scarpa romana, di Aurunculeia: come nel Canto IV, riferimento all'epitalamio LXI di Catullo. Al nome di Aurunculeia si aggiunge il dettaglio della scarpa color zafferano, per Pound colore di Imeneo (vd. v. 19 e IV, v. 86). Questa ripresa del carne catulliano reintroduce il tema nuziale, che poi si sposterà, in questo Canto, verso l'amore saffico.

25 – "Da nuces!": "Tira noci!", citazione dall'epitalamio LXI di Catullo, "*Concubine, nuces da*"²⁴. Si tratta di un rito propiziatorio che si compieva ai matrimoni e che prevedeva che colui che fino a quel momento era stato il concubino maschio dello sposo tirasse noci sul pavimento durante la prima notte di nozze. La traduzione dei *Carmina* presumibilmente utilizzata da Pound riporta come commento al verso catulliano in questione: "*this custom of throwing nuts, such as walnuts or almonds, is of Athenian origin; some say it was meant to divert the attention from the raptures of the bride and bridegroom, when in bed, by the noise they, and the scrambling boys, made on the floor*"²⁵.

26 – E Imeneo "porta la ragazza al suo uomo": di nuovo una citazione dall'epitalamio di Catullo, nel quale leggiamo ai versi 56-60 "*Tu fero iuveni in manus/ Floridam ipse puellulam/ Dedis a gremio suae/ Matris, o Hymenaeae Hymen,/ O Hymen Hymenaeae*"²⁶.

27 – O "qui Sesto la vide": si tratta sicuramente di un riferimento alla raccolta *Homage to Sextus Propertius*, ed in particolare alla poesia X,

nella quale l'infedele Properzio spia la sua fedele compagna Cinzia. Catullo e Properzio si "incontrano" nella notte dello sposalizio, entrambi meravigliati dalla purezza della novella sposa, e dalla sua virtù. "And it was morning, and I wanted to see if she was alone and resting,/ And Cynthia was alone in her bed./ [...] «You are a very early inspector of mistresses./ Do you think I have adopted your habits?»/ There were upon the bed no signs of a voluptuous encounter,/ No signs of a second incumbent./ She continued:/ «No incubus has crushed his body against me,/ Though spirits are celebrated for adultery./ And I am going to the temple of Vesta...»²⁷".

29 – A "Hesperus": come fa notare H. Kenner, dal motivo del matrimonio "siamo trasportati all'amore saffico attraverso altre due poesie²⁸", un secondo epitalamio di Catullo, il LXII, che inizia con l'arrivo dell'astro della sera e declina poi questo tema lungo il suo svolgimento ("Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo/ Expectata diu vix tandem lumina tollit./ Surgere iam tempus, iam pingues linquere mensas,/ Iam veniet virgo, iam dicetur Hymenaeus./ Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!", "Venere è qua. In piedi, ragazzi. La stella aspettata/ è spuntata alla fine, solleva il suo lume nel cielo./ È ora di levarsi e lasciare le mense pasciute./ Ora arriva la sposa e si fa il canto di nozze./ O Imeneo sii presente, tu Dio delle nozze, Imeneo!²⁹"), e un distico di Saffo, il 104a Voigt, che sviluppa tragicamente il tema della sera e che – molto amato – aveva già "lasciato il segno su opere di Byron, Tennyson e Eliot³⁰". Il distico recita "Ἐσπερε πάντα φέρης ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔρω,/ φέρης ὄν, φέρης αἶγα, φέρης ἄπυ μᾶτερι παῖδα", "Espero, tutto riporti quanto disperse la lucente Aurora:/ riporti la pecora, riporti la capra, ma porti via la figlia alla madre³¹". Il riferimento incrociato a questi due testi attraverso l'astro della sera, apre una nuova duplice percezione dell'imeneo e del tema nuziale in generale. Da una parte, infatti, abbiamo il testo di Saffo, incentrato su di una visione femminile del mondo che vede quindi come una crudeltà la separazione tra madre e figlia, che comporta per la ragazza la perdita di ogni guida e la sua trasformazione in vittima indifesa della società maschile; dall'altra anche l'epitalamio di Catullo, con la sua organizzazione amebica tra coro maschile e femminile sottolinea questa doppia visione. Come già nel Canto IV, il tema del matrimonio, visto attraverso le parole della letteratura antica, non è semplicemente gioioso o festoso, ma si rivela problematico, e segnato dal sentore della tragedia, quasi che un rito destinato ad unire le persone non faccia altro che dividerle. Questo accenno diventa particolarmente

appropriato e significativo in questo Canto, il cui tema “è quello della passione, una passione che finisce per trasformarsi (Borgia, Medici) in ideologia muovendosi verso l’assassinio³²”.

30 – Sffiorisce il suono della canzone più antica: inizia da qui una preziosa reminiscenza per frammenti di un’ode di Saffo, la 96 Voigt. Il rapporto tra Pound e quest’ode e le conseguenti particolarità nell’intertestualità che il poeta americano con essa crea sono piuttosto complessi e meritano una breve esplicazione. L’ode in questione fu ritrovata in uno dei tre brandelli di pergamena ritrovati tra un ammasso di frammenti di papiro illeggibili portati a Berlino dall’Egitto nel 1986. Su questi frammenti si accanì il professor J. M. Edmonds, che negli anni 10 del XX secolo “restaurò” attentamente i frammenti di Saffo, creandone un’edizione in cui “metà delle parole greche che tradusse erano sue³³”, e che, assieme ad una traduzione in “inglese arcaico ed affettato³⁴”, fu pubblicata nella collana della Loeb Classical Library. Pound venne in contatto con questi frammenti di Saffo grazie alla traduzione di una poesia, *To Atthis (After the Manuscript of Sappho now in Berlin)*, inviategli da R. Aldington, che aveva seguito il testo pubblicato da Edmonds nella *Classical Review* del giugno 1909. Non riuscendo a farla pubblicare sul secondo numero di *Poetry*, che pur ospitava altre poesie di Aldington, egli la pubblicò nel volume antologico da lui curato *Des Imagistes* (1914), con la giustificazione che la poesia in questione era tanto mutilata da rendere impossibile ogni presa di posizione. Questo episodio ebbe il merito di avvicinare Pound ai frammenti di Saffo e alla *Classical Review*. Al di là delle traduzioni di Aldington, che Pound apprezzava in quanto a partire da un testo dato facevano nascere delle nuove poesie (come ricorda D. R. Stuart, Pound definì *To Atthis* “one of the few beautiful poems still ringing in my head³⁵”) secondo un metodo che già catulliano e dei poeti inglesi del XIX secolo, “fin da quando, [...] c’erano state edizioni delle sue opere [di Saffo] a cui attingere³⁶”, il contatto con la realtà del frammento costituisce un tassello fondamentale della poetica poundiana. Contro il gusto decadente per la dilatazione e l’iperestesia, Pound cerca, infatti, una poetica della concisione, nella quale dal frammento si possa costruire un mondo, non “versando caramello bollente su cristalli di ghiaccio, ma coltivando un cristallo più grande: inserendo una frase strutturata³⁷”. Nelle note che seguono verranno messi in evidenza gli “errori” di traduzione e di lettura che passano da Aldington a Pound, compromettendone la piena e corretta fruizione del testo greco. Non bisogna però dimenticare che lo scopo di questi scrittori non era quello

di uno studio filologico, ma di una traduzione che servisse da base e da spunto per una creazione letteraria originale. Insindacabile dal punto di vista scientifico appare il giudizio di Stuart (*“Mr. Pound’s eulogy of Mr. Aldington’s version thus tells the whole story of the principles which have guided modernistic theory and practice in translation. In the new ars poetica a translation is good if it appeals merely by cadence and verbal picture to the ear and the emotions. [...] Translate as a poet, not as a schoolmaster. Alas for those of us who are too old and too besotted in our reverence for the ipsissima verba of classical poets to be able to admit that a feeling of affinity to them plus admiration for the classic scene can take the place of precise understanding of the author and an adequate grasp of his medium. We are doomed to continue to be irritated by persons who, endowed with a measure of creative talent, view the nice and exacting task of translation as an elegant and artistic adventure in which anyone who possesses literary favor and a smattering of knowledge is free to engage³⁸”*), ma d’altra parte non bisogna dimenticare che – pur con inesattezze dovute anche alla natura “pionieristica” delle edizioni dei testi e delle traduzioni in questione – Pound ha avuto il merito di inserire “Saffo, come tutto ciò che lo interessa, in un processo storico, arricchendo l’antica tradizione dell’aemulatio poetica con la sua personale attenzione per le gradazioni culturali³⁹”.

30 – Luce svanisce dalla cresta del mare: il testo saffico originale recita “φάος δ’ἐπι-/ σχει θάλασσαν ἐπ’ ἀλμύραν⁴⁰”. Pound traduce “ἐπίσχω” con “*to fade*”, e cioè “svanire, affievolirsi”, seguendo la versione che di questo verso diede Aldington: “*and the light fades from the bitter sea*”. Tuttavia, l’immagine della luce del sole che si affievolisce sulla cresta del mare al tramonto non è grammaticalmente supportata nel testo saffico, nel quale si parla, piuttosto, della luce della luna che si diffonde sul mare. Anche accettando, infatti, l’uso di ἐπίσχω con significato di “affievolirsi, trattenersi”, esso è definitivamente smentito dalla presenza contestuale di ἐπι, cui segue la costruzione con accusativo, che rinforza il significato di moto a luogo⁴¹.

31 – E in Lidia cammina con donne a due a due: si tratta ancora di una citazione dalla stessa ode di Saffo, con un errore di traduzione che stavolta non deriva da Aldington ma da Pound stesso. I vv. 6-7 dell’ode di Saffo recitano infatti “νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναῖ-/ κεςσιν”, “ora tra le donne lidie si distingue”; Pound confonde il dativo eolico terminante in “-εσσιν” con un duale, e pertanto parla di “*paired women*”. Al di là dell’errore di traduzione, è interessante notare come la ragazza

lontana rimpianta nell'ode di Saffo sia qui inserita in un contesto che ci porta ad identificarla con Aurunculeia, o con una qualsiasi delle ragazze celebrate negli epitalami di Catullo, che "Imeneo porta al suo uomo" sottraendo al mondo affettivo femminile rappresentato, ad esempio, dall'universo del tiaso; allo stesso tempo essa è la Cinzia di Properzio, che egli "vide" pochi versi sopra. Nello spazio di poche righe il poeta è quindi in grado di costruire un percorso attraverso la letteratura lirica arcaica, che, attraverso lo sviluppo del tema imenaico ci conduce da Catullo a Properzio alla "canzone più antica", quella di Saffo. Il riferimento alla Lidia, inoltre, tira in ballo Erodoto, che al re Cresò dedica gran parte delle sue *Storie*, *Storie* in riferimento alle quali questo Canto si era aperto.

32 – Che una volta a Sardi: del primo verso del testo di Saffo possediamo soltanto una parola, peraltro mutila, "σαρδ[.].". Aldington, seguendo il testo emendato da Edmonds, traduce questo verso "*Atthis, far from me and dear Mnasiidika, / dwells in Sardis*", traduzione in cui tutto tranne l'ultima parola è composizione di Edmonds. Pound si rivela più fedele al testo originale, componendo "un'ellisse reticente⁴²" sulla base dell'unica parola antica tradita.

33 – In sazieta: "satieties", nella versione originale, è un'altra parola che Pound trova nella versione di Aldington, il quale riconduce la forma "ἄσαι" al verbo "ἄω", "saziare", anziché a "ἄσασ", "ferire", ottenendo questa traduzione, "*I yearn to behold thy delicate soul / To satiate my desire*" laddove la frase suona piuttosto come "e aggirandosi spesso, nel ricordo della dolce Attide, per il desiderio il fragile cuore, credo, si divora". Il verso è di difficile lettura ed interpretazione, tanto che nell'edizione Voigt le parole "κῆρ" e "ἄσαι" non sono riportate in quanto giudicate illeggibili. Tuttavia il termine "*satieties*" ebbe un forte impatto su Pound, che oltre a inserirlo in questo Canto, lo usò nella poesia "Ἰμῆρρω", costruita come espansione di un singolo verso, il 16, dell'ode 96 Voigt di Saffo: "Ἀτθιδος, ἰμῆρρω" ("di Attide, per il desiderio") e pubblicata in *Lustra* nel 1917⁴³. "*Satieties*" diventa quindi per il poeta, al di là della sua esattezza grammaticale e filologica, termine squisitamente saffico, o meglio, in cui egli "vedeva concentrata una qualità saffica⁴⁴": l'attenzione di Pound era infatti più concentrata sulle singole parole che sui loro legami sintattici, secondo l'estetica dell'epoca che, lontana dai virtuosismi sintattici alla Swinburne, coglieva la realtà e la profondità del mondo attraverso dei barlumi. "Quando Eliot parla della «sordità di Byron per le parole» che «fa sì che egli debba dirne

parecchie perché ci accorgiamo che è lui che parla», egli postula i criteri del proprio tempo. [...] La sensibilità nei confronti di forme scolpite dettagliatamente rende tollerabile – desiderabile – la presenza nei nostri musei di frammenti che una generazione precedente avrebbe integrato con una quantità di gesso che superava il marmo presente. «Dei punti definiscono una periferia», scrisse Pound nel 1950⁴⁵. Da questo punto di vista, meno importanti appaiono le imprecisioni sintattico-filologiche, o meglio, ci si può chiedere, con Kenner⁴⁶, come mai un uomo così avido di sapere, mai pigro, “non si sentisse incentivato a perfezionare la propria preparazione grammaticale”, perché continuasse a nutrirsi di letteratura greca antica pur non capendola al meglio. La risposta è tutta da cercare nella tessitura de *I Cantos*: “poiché nessuno trascorre molto tempo a meditare su ciò che gli risulta oscuro, a cosa reagiva quando leggeva il greco? Ai ritmi e alla dizione, nutrimento ai suoi scopi. Soprattutto nelle liriche greche, egli si rivela sensibile ai confini delle singole parole e atto a individuare una virtù talismanica nelle relative parole inglesi che scopriva”.

34/ 35 – E molte cose/ “Di te si diffondono all’estero e si ricordano”: anche questi versi sono una rielaborazione dell’ode di Saffo, che ai vv. 15-16 recita “πόλλα δὲ ζαφοίταισ’ ἀγῶνας ἐπι-/ μνάσθεισ’ Ἀτθίδος ἱμέρωι”, che nel 1955 Page aveva tradotto “aggirandosi spesso, ella ricorda la gentile Attis con desiderio⁴⁷”. Tuttavia Pound, facendo fede alla solita traduzione di Aldington (“*Many things told are remembered of sterile Atthis*”), lesse “ἱμέρωι” come l’inizio di una nuova frase, e considerò “πόλλα” non come avverbio frequentativo, ma come plurale neutro, con significato “molte cose”. A questo punto, “ζαφοίταισ’”, il participio del verbo “διαφοιτάω”, “aggirarsi continuamente”, risultava senza senso, e fu per questo interpretato come una forma eolica di “διαφορέω”, “diffondersi”, ottenendo questa traduzione dai toni ugualmente lirico-elegiaci, anche se scarsamente in rapporto con il testo originale.

41 – Di te, Attide sterile: l’aggettivo riferito alla ragazza deriva, da una parte, dall’ennesimo errore di Aldington che, basandosi sul testo emendato da Edmonds traduce “ἀγῶνας” (“sterile”), anziché “ἀγῶνας” (“gentile”). Tutti i filologi, infatti, lessero “ἀγῶνας” al verso 15 dell’ode 96 Voigt di Saffo, tranne Edmonds, che lesse “ἀγῶνας”, ma suppose che fosse una forma eolica per “ἀγῶνας”. Aldington, ignorando questa supposizione, tradusse “*sterile Atthis*”, che venne quindi recuperato da Pound. Tuttavia, nel verso poundiano, l’aggettivo riferito ad Attide

richiama alla mente due altri elementi greco-arcaici, mettendosi con essi in risonanza: da una parte, infatti, abbiamo il classico lamento saffico per la ragazza che l'ha lasciata, che sarebbe in questo caso accompagnato da una punta di disprezzo (ad esempio “Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο/ φροντισοδὴν, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότι<ι>”, “Attide, di pensare a me ti sei stancata/ e da Andromeda voli⁴⁸”; ma anche “τίς δ' ἀγροῖωτις θέλγει νόον .../ ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν .../ οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων;”, “Chi è questa contadina che ti seduce la mente,/ vestita di una rozza stola,/ e che i suoi stracci non sa tirare sopra alle caviglie?⁴⁹”). La scelta, invece, dell'infertilità come epiteto di Attide la caratterizza come un contrario di Attis, sommo sacerdote di Cibele, cui la fanciulla è legata dal nome (in inglese “*Atthis*”, contro l' “*Attis*” del sacerdote). “Attide sterile”, è dunque una formula che gioca sul nome della ragazza, caratterizzandola come una sorta di versione contro natura di Attis, che – come mette in evidenza Frazer – aveva come epiteto “«il fecondissimo» e si chiamava pure «la spiga verde (o gialla) mietuta», e la storia delle sue sofferenze, della sua morte e della sua resurrezione veniva interpretata come se fosse tornato in vita dopo essere stato seminato in terra⁵⁰”.

43 – E Mauleon, fresco di un onore appena guadagnato: Savairic de Mauleon, soldato e trovatore francese, visconte di Thouars e signore di Mauleon, è qui citato da Pound per il ruolo che egli ebbe nella storia di Gausbert de Poicibot, trovatore di cui fu il patrono. Da un lungo frammento “saffico” si viene quindi trasportati dal ritmo del canto verso la Provenza trobadorica, e questo passaggio avviene attraverso una storia di poesia, di amore, di passione e tradimento, che, dopo il canto imenaico catulliano e il rimpianto di Saffo per la lontana Attide, presenta un matrimonio caduto in sciagura, la fine di un amore che porta con sé anche la fine del *trobar*.

44 – Disorientato dal rumore della pioggia vicina, Poicebot: la storia di Gausbert de Poicibot viene tradotta da Pound nei *Literary Essays*⁵¹: Gausbert, figlio del castellano di Poicibot, era stato fatto monaco quand'era ancora bambino, “*and he knew well letters, and well to sing and well trobar*”. Per “desiderio di donna”, egli decise di uscire dal monastero e si recò presso colui “*to whom came all who for courtesy wished honour and good deeds – to Sir Savaric de Mauleon*”.

45 – L'aria era piena di donne: nella sua traduzione della *vida* di Poicibot di Miquel de la Tour, Pound precisa che ciò che spinse il

trovatore ad uscire dal monastero fu il “desiderio di donna”, “*desire of woman*”. Ciò che muove il canto trobadorico è la passione, l’istinto e il sentimento che “fanno muovere” gli uomini, li caricano di curiosità e di volontà verso tutti gli aspetti della vita. Non a caso, le donne sono “nell’aria”, sono quasi un profumo che riesce a condurre il monaco dal suo monastero al castello di Mauleon, e fanno parte della natura e della bellezza tanto quanto il canto degli uccelli e la dolcezza del vento di Provenza.

46/ 47 – E Savaric de Mauleon/ Gli diede la sua terra e un feudo di cavaliere: quando Poicibot giunse al castello di Savaric, questo provvide a fornirgli ciò di cui aveva bisogno un giullare: un cavallo e dei vestiti così che Gausbert potesse andare a comporre “*good canzos*” nelle varie corti. Egli si innamorò di una dama e la cantò, ma la “donzella” non accettava di amarlo a meno che lui non diventasse cavaliere e la sposasse. Poicibot tornò allora da Mauleon, gli raccontò di come la donna l’avesse rifiutato e si fece così nominare cavaliere, con delle terre e una rendita. Poicibot sposò quindi la sua amata, e la trattò con grandi onori: “*and this man gave him the harness of a joglar and a horse and clothing; and then he went through the courts and composed and made good canzos. And he set his heart upon a donzella gentle and fair and made his songs of her, and she did not wish to love him unless he should get himself made a knight and take her to wife. And he told En Savaric how the girl had refused him, wherefore En Savaric made him a knight and gave him land and the income from it. And he married the girl and held her in great honour*⁵²”.

48 – Venne in lui desiderio di viaggi, di romerya: “*romerya*” è un termine provenzale che indica principalmente il pellegrinaggio e che per estensione si riferisce quindi anche al desiderio di viaggiare e di scoprire il mondo. Sarà proprio la sua curiosità per la vita e per l’esperienza che lo porteranno alla rovina, che lo costringeranno all’eterna astensione dal canto.

49 – E un cavaliere dalle palpebre pigre che veniva dall’Inghilterra: la *vida* prosegue raccontando che quando Gausbert partì in Spagna per il suo “desiderio di viaggi”, un cavaliere inglese si innamorò di sua moglie, e ne cantò e la sedusse così tanto che lei cedette. L’inglese la tenne come amante per qualche mese, lasciandola poi sola e rovinata: “*And it happened that he went into Spain, leaving her behind him. And a knight out of England set his mind upon her and*

*did so much and said so much that he led her with him, and he kept her long time his mistress and then let her go to the dogs*⁵³. L'epiteto “dalle palpebre pigre”, con cui viene designato Poicibot, è alquanto singolare e non trova riscontro nella *vida* di riferimento, ma deve forse essere letto in relazione all' “ἐλικοβλέφαρη” (“dalle palpebre arcuate” o “dagli occhi rotanti e vivi”) con cui è descritta Afrodite nel II degli inni omerici a lei dedicati, e che viene tradotto da Pound sulla scorta di Giorgio Dartona con “*thou with dark eyelids*⁵⁴. “Pound sta anche insomma fornendo una glossa al c. 1⁵⁵”.

50 – *Lei fassa furar a del*: errata trascrizione poundiana dal provenzale. Si tratta, infatti, di una frase tratta dalla *vida* di Peire di Maensac, che sarà poi sviluppata più avanti in questo stesso Canto. Come fece il cavaliere inglese, Peire cantò della moglie di Bernart de Tierci, e lo fece con tanto ardore e con tanta insistenza che lei cedette al corteggiamento: “*So much he honoured her that it befell that the lady let herself go gay (furar a del)*⁵⁶”. Tuttavia, la giusta dicitura provenzale risulta essere “*se laisset ad el*” o “*se laisset furar ad el*”; come fa notare E. Glenn, “*Pound translates the last three words as «let herself go» [...]. He is translating, he declares, from «the manuscript of Miquel de la Tour,» but the account of Peire de Maensac is also found in Las Vidas dels Trobadors (p. 226): «e [Peire] trobava de la moiller d'En Bernart de Tierci. Tant cantet d'ella e tant la onret e la servi que la dompna se laisset furar ad el; e mena la en un castel del Dalphin d'Alverne.» (And Peire sang of the wife of Sir Bernart de Tierci. He sang so much of her and so greatly did he honor her and serve her that the lady yielded herself to him; and led her to a castle of the Dauphin d'Auvergne)*⁵⁷”. Attraverso un procedimento che gli è caro e familiare, Pound sta qui intersecando e contaminando tra di loro due storie diverse, e, nello specifico, le *vida* di Gausbert de Poicibot e di Peire di Maensac. I due trovatori hanno però nella storia il ruolo opposto: Poicibot perde la sua donna e con essa tutto ciò che aveva, Maensac guadagna invece donne e ricchezze. La contrapposizione è allora anche tra due diversi carismi, quello possessivo di Gausbert, che si fa strada alla corte di Mauleon fino a diventare addirittura cavaliere, e quello di Peire, che, pur essendo un “povero cavaliere” (“*a poor knight*⁵⁸”), si era dimostrato poco interessato alle ricchezze materiali.

52 – “Venne in lui desiderio di donna”: quando Poicibot tornò dalla Spagna, trovò un alloggio nella stessa città nella quale anche sua moglie si trovava, dopo che era drammaticamente finita “*to the dogs*⁵⁹”, e si

fermò in una locanda, dove “venne in lui desiderio di donna”. Si recò dunque nella casa di una prostituta e fu sorpreso nel trovarvi, ad accoglierlo, la propria donna. Così, dopo un primo momento di imbarazzo, essi passarono la notte assieme, ed al mattino egli la accompagnò in un convento nel quale la fece entrare: per il dolore Gausbert non scrisse mai più, “*and En Gaubertz returned from Spain, and lodged himself one night in the city where she was. And he went out for desire of woman, and he entered the alberc of a poor woman; for they told him there was a fine woman within. And he found his wife. And he saw her, and she him, great was the grief between them and great shame. And he stopped the night with her, and on the morrow he went forth with her to a nunnery where he had her enter. And for this grief he ceased to sing and to compose*⁶⁰”. La storia di Poicibot è dunque quella di colui che per troppo egoismo e inattenzione all’altro perde tutto ciò che per lui contava di più: l’amore e – di conseguenza – il canto.

54 – Cambiamento del mare, un’ombra di grigio nell’acqua: nella nota al verso 19 si era messo in evidenza come il blu, nei suoi “tre tipi”, fosse un colore fondamentale ne *I Cantos*. La teoria che nel colore blu e nel moto marino siano racchiusi tutti i significati che nell’opera di Pound cercano di essere rischiarati viene confermata da questa riflessione tra parentesi sul cambiamento del colore del mare. I “*triune azures*” delle onde vengono, infatti, “sporcati” da un’ombra di grigio, che lo rende fosco, cupo, e prefigura un cupo risvolto della storia di Poicibot. Si tratta di più che una semplice suggestione, poiché il termine “*sea-change*” è citazione delle parole della canzone di Ariel in *The Tempest* di Shakespeare: “*Nothing of him that doth fade/ But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange*⁶¹”, le stesse parole che diventarono poi l’epitaffio di P. B. Shelley. Il cambiamento del mare ha a che fare, dunque, con la metamorfosi, una metamorfosi radicale, che non porta distruzione, ma una forma “strana” di arricchimento, cui è difficile piegarsi. Allo stesso modo, il cambiamento di Poicibot, la rinuncia al canto, sarà radicale e difficile, ma allo stesso tempo ineluttabile, perché “scritto” nel mare, e nelle sue onde. Il fatto che il mare sia lo “specchio” del reale si basa sulla consapevolezza che solo nel mare e nella sua natura eternamente cangiante possiamo vedere adeguatamente rappresentato il cambiamento, che solo nelle sfumature delle onde possiamo leggere e capire la metamorfosi.

57 – Dura notte, e si lasciarono al mattino: in un verso lapidario è riassunta tutta la storia di Gausbert e sua moglie, e soprattutto

l'imbarazzo e la tristezza di una situazione senz'altra via di uscita se non la separazione. Il verso è una strizzata d'occhio ai titoli di due poesie di R. Browning: *Meeting at Night* e *Parting at Morning*.

58 – E Peire vinse il canto, Peire di Maensac: si tratta di un altro trovatore di cui Pound legge e traduce la *vida* dal manoscritto di Miquel de la Tour. Peire fu un povero cavaliere dell'Alvernia. Egli si accordò con suo fratello, Austors di Maensac, anch'egli trovatore, per scegliere tra di loro chi si sarebbe occupato del castello, e chi del "trobar". Le modalità della scelta sono oscure, ma si sa che il castello andò ad Austors ed il canto a Peire: "*Peire de Maensac was of Alverne (Auvergne) a poor knight, and he had a broche named Austors de Maensac, and they both where troubadours and they both were in concord that one should take the castle and the other the trobar. [...] And the castle went to Austors and the poetry to Peire*⁶²". La storia dei due fratelli declina il motive tipico della possessività contro la libertà dello spirito poetico.

59 – E fu dreitz hom: ancora una citazione dalla *vida* di Peire de Maensac, "un uomo per bene". La sottolineatura della "rettitudine" di Peire è ironica se si tiene conto del prosieguo della leggenda: il fratello trovatore, infatti, si mise a cantare dei versi irresistibili sulla moglie di Bernard di Tierci, tanto che ella gli si concedette e scappò con lui, generando scandali e battaglie.

60/ 61 – Ed ebbe la moglie di de Tierci e con la guerra fecero/ Troia in Alvernia: quando la moglie di Bernard di Tierci fu sedotta da Peire de Maensac e se ne andò con lui ("*the lady let herself go gay*⁶³") nel castello del delfino di Alvernia, il marito mosse guerra al delfino, spalleggiato dalla Chiesa, per recuperarla, ma il delfino assicurò la sua protezione a Peire, che così non fu mai sconfitto ("*And he took her to the castle of the Dalfin in Auvergne, and the husband, in the manner of the golden Menelaus, demanded her much, with the Church to back him and with the great war that they made. But the Dalfin maintained him (Peire) so that he never gave her up*⁶⁴"). Dallo spunto trovato nel libro di De la Tour, che assimila Bernard a Menelao, Pound costruisce la sua "Troia in Alvernia", sovrapponendo e intrecciando due episodi lontani nel tempo e nello spazio, ma che mettono in evidenza la ricorrenza del tempo e delle storie. La guerra che si svolge tra Bernard de Tierci e Peire de Maensac ricalca, infatti, la storia dell'epica guerra di Troia, con Peire nei panni di Paride, la moglie di De Tierci in quelli di Elena e Bernard stesso in quelli di Menelao. Si tratta di una scaramuccia tra

due cavalieri che si contendono una donna, ed essa non viene epicizzata e resa mitica come lo fu quella di Troia, basti pensare che non è il lamento per i caduti ciò che si canta dentro le mura, ma “*charming songs, tunes and the words, and good coblas of pleasure*”⁶⁵, composte dallo stesso Maensac. La nuova guerra di Troia è inserita in un contesto diverso, quello dei trovatori e delle loro corti, nelle quali –secondo la ricostruzione di Pound –“*there was unspeakable boredom [...]. The chivalric singing was devised to lighten the boredom; and this very singing became itself in due time, in the manner of all things, an ennui*”⁶⁶. Ma la sovrapposizione tra la guerra di Troia e quella in Alvernia permette anche a Pound, che racconta nei suoi versi seppur brevemente la storia della disputa medievale, di presentarsi come nuovo Omero. Questa sovrapposizione si carica di significati poetici se consideriamo che per Pound la radice dell’arte versificatoria occidentale è da ricercare nel medioevo, e in particolare nella poesia provenzale: “*if we are to understand that part of our civilization which is the art of verse, we must begin at the root, and that root is medieval. The poetic art of Provence paved the way for the poetic art of Tuscany*”⁶⁷. Ponendosi quindi come crocevia, punto di sintesi e di incontro tra la poesia greca e provenzale, Pound sottolinea la sua volontà e la sua consapevolezza di essere un riformatore della poesia a lui contemporanea: conscio del fatto che “*when men began to write on tablets and ceased singing to the barbitos, a loss of some sort was unavoidable*”⁶⁸, egli recupera le due tradizioni, quella del verso quantitativo e quella del verso accentuativo, quella della grande epica e quella della poesia giocosa, dotta ma leggera, quella dell’elegia e quella del canto per l’amata lontana, e le mette in dialogo tra loro, le compone e ne sottolinea i rimandi nelle storie che ad esse sono intimamente legate, si propone, insomma, come nuovo cantore di una nuova guerra di Troia, una “Troia in Alvernia”, un’epopea della metamorfosi⁶⁹.

63 – Tenne la Tindaride: riaffiora uno dei temi più ricorrenti in questi primi *Cantos*, quello di Elena, che è anche Eleonora e ora anche la moglie di Bernard di Tierci. La figura rappresentata da Elena è quella della bellezza funesta, che porta alla guerra e alla distruzione. Qui, tuttavia, i toni sono molto mitigati, e se di Tindaride si parla, il contrasto è solo alluso, l’opposizione tra le due parti pare essere dura, ma senza che si descriva mai l’arrivo di una resa dei conti.

64 – Giovanni Borgia ha fatto il bagno, alla fine. : inizia qui una digressione sugli omicidi interni alle famiglie nobili del XVI secolo

italiano. Il primo ad essere citato è l'omicidio di Giovanni Borgia (1478-1497), duca di Gandia, figlio del papa Alessandro VI (il Valentino) e di Vannozza Cattanei, e fratello minore di Cesare e Lucrezia Borgia. Il ragazzo sparì in circostanze poco chiare e fu ritrovato soltanto qualche giorno dopo nel Tevere. Un mercante di legname che si trovava presso il fiume per controllare il suo carico fu il testimone dell'occultamento del corpo da parte di alcuni uomini sconosciuti⁷⁰. Il papa ordinò delle indagini per scoprire chi fosse l'assassino di suo figlio, e tra i tanti sospetti fu fatto il nome del fratello Cesare, che era stato fino a quel momento destinato dal padre alla carriera ecclesiastica, e che risultò quindi avvantaggiato dalla morte di Giovanni. Il "bagno" del duca è dunque l'ultimo, tragico, bagno del suo cadavere nel Tevere, ma riecheggia anche il macabro bagno di Agamennone, l'abluzione nella quale anch'egli troverà la morte per tradimento.

64 – Il ticchettio dell'orologio squarcia la visione: all'improvviso, nel tempo fluido de *I Cantos*, appare, tra parentesi, un orologio, che "squarcia la visione". Il tempo lineare della storia si sovrappone al tempo liquido, spaziale della "visione" appunto, squarciandola, distruggendola, e richiamando per un attimo la mente alla temporalità lineare e "scientifica", diversa e opposta a quella soggettiva in cui la visione ci immerge.

69 – Ma Varchi di Firenze: si tratta di Benedetto Varchi, (1503-1565), storico italiano che scrisse una *Storia Fiorentina* che copre gli anni dal 1527 al 1538. A Pound interessa il racconto di un altro omicidio, simile e perciò sovrapponibile a quello di Giovanni Borgia: quello del duca di Firenze, Alessandro de' Medici, da parte del cugino Lorenzino, detto anche Lorenzaccio. Come quando, nel primo de *I Cantos*, egli parla attraverso la voce di Andreas Divus, anche qui il poeta esibisce con consapevolezza l'intermediario tra lui e i fatti in questione, ben cosciente dell'importanza degli "strati" culturali e letterari che separano il narratore de *I Cantos* dalla cosa in sé.

70 – E meditando su Bruto: Varchi riferisce che Lorenzino, dopo l'assassinio di Alessandro, fu salutato da una parte dei fiorentini come un nuovo Bruto, poiché li aveva liberati dalla signoria dei Medici. In particolare, vengono riportate le parole di Filippo Strozzi, presso il quale Lorenzo si rifugiò dopo l'assassinio: "Filippo credendolo lo abbracciò, e chiamatolo il lor Bruto, gli promise che farebbe che Piero e Ruberto suoi figlioli prenderebbero per moglie le sue due sorelle⁷¹", e le reazioni del

“più degli uomini”: “pure il più degli uomini, e specialmente i Fiorentini, e tra questi i fuoriusciti, lo portavano con sommissime lodi di là dal cielo, non solo agguagliandolo, ma proponendolo a Bruto; onde molti [...] composero, e volgarmente e latinamente, molti versi così in lode e commendazione del TIRANNICIDA, e del nuovo BRUTO TOSCANO, ché con tali nomi si chiamava in quel principio Lorenzo, come in biasimo e vituperio del duca Alessandro⁷²”.

71 – Σίγα μάλ’αῦθις δευτέρων: collage poundiano dai versi 1344-1345 dell’*Agamennone* di Eschilo. Si tratta dei versi con i quali viene descritto l’omicidio del re, al quale è avvicinato quello del duca Alessandro de’ Medici, in quanto avvenuto altrettanto a tradimento e per mano di familiari. Nei versi in questione della tragedia eschilea leggiamo “XO: σίγα · τίς πληγὴν ἀυτεῖ καιρίως οὐτασμένος;/ ΑΓ: ὤμοι μάλ’αῦθις δευτέρων πεπληγμένος;”, CO: “Silenzio. Chi grida, trapassato da colpo preciso?/ AG: “Altra fitta, orrenda! Due colpi ho in corpo⁷³”. Pound incastra tra di loro le parole del coro allarmato e quelle di Agamennone ferito, ottenendo “silenzio, di nuovo una seconda ferita”, a sottolineare l’efferatezza e la spietatezza del delitto compiuto dal cugino: Alessandro diventa così la vittima della furia omicida senza scrupoli di chi si è finto un amorevole familiare ma ha covato l’odio per lungo tempo nel suo animo, e, contemporaneamente, la vittima di una furia omicida che viene dai demoni della vendetta che infestano le famiglie. Ciò che viene messo in evidenza da Pound nella sua lettura dell’*Oresteia* sono i demoni che abitano nelle famiglie stesse, che le tormentano. Diversamente da quanto avviene in Eschilo, però, il male non è dovuto al ciclo della vendetta, ad una forma arcaica di giustizia, ma all’esistenza di persone “di mala mente e di mal animo⁷⁴”, che concepiscono e operano il male senza che se ne possa individuare un motivo fondante e preciso.

72 – “Occhio di cane!” (ad Alessandro): mentre Alessandro è identificato con Agamennone, Lorenzino diventa qui un nuovo Achille. Il riferimento è, infatti, all’*Iliade*, in particolare alla disputa tra Achille ed Agamennone nel primo libro, durante la quale il giovane guerriero si rivolge al re di Micene capo della spedizione tacciandolo di codardia con queste parole: “οἴνοβαρές, κυνὸς ὄμματ’ἔχων, κραδίην δ’έλάφοιο”, “avvinazzato, tu che hai lo sguardo del cane, ma il cuore di un cervo⁷⁵”. L’assassinio a tradimento viene trasformato da Lorenzaccio-Achille in un’epica lotta tra guerrieri, in cui il codardo non è chi uccide con l’inganno, ma colui che – preso alla sprovvista – soccombe. Inoltre, il riferimento al “cane” crea un ulteriore gioco di rimandi e incroci con

l'Agamennone, nel cui incipit la guardia del castello degli Atridi definisce il suo compito “da cane”, “κυνὸς δίκην⁷⁶”. Lorenzino, guardia personale di Alessandro, costretto ad una sorte da cane, si ribella al codardo duca-Agamennone, dallo “sguardo di cane”, e, da valoroso e rabbioso Achille, lo uccide con l'inganno come fece Clitemnestra. L'“occhio di cane” potrebbe, inoltre, essere un rimando ad Hermes, l'Argicida traghettatore di anime citato nel Canto I⁷⁷: “*In Egypt his statues represented him [Hermes] with the head of a dog [...]. It is him who ushers the characters in and out of the pages of the Cantos, frequently taking their places for a moment or two. If Hermes, with his dog-head, is not a dog-eye, or a son of a bitch, who is?*”⁷⁸. Il nocchiero infernale è invocato da Lorenzino verso Alessandro, verso la sua anima destinata all'erebo: racchiudendo in sé una serie di rimandi, il verso di Pound genera così un groviglio di sovrapposizioni nel quale le storie si ispessiscono e si complicano.

74 – “Se per amore di Firenze”, Varchi lo tralascia: Varchi, nella sua *Storia Fiorentina* enumera i motivi con i quali si giustificava o colpevolizzava l'atto di Lorenzo (come si è già visto, una delle ragioni con cui si scusava il cugino del duca era che egli aveva liberato la città dalla tirannia), ma di fatto non entra nel merito di ciascuno di essi approfondendoli, poiché non vuole “disputare se quest'atto fu crudele o pietoso, commendabile o biasimevole, conciosiacosachè nessuno può sciogliere questo dubbio, e darne verace sentenza⁷⁹”.

75 – Dicendo “Vidi l'uomo, lo trovai a Venezia: riferimento al fatto che Varchi, un uomo “che voleva i fatti”, seguì Lorenzaccio fino a Venezia per farsi raccontare “per bocca sua propria” che “egli ebbe in pensiero di volerlo ammazzare in Mercato Nuovo col suo pugnale medesimo⁸⁰”.

78/ 79 – Se pia?/ O empia?: ancora un riferimento alla posizione neutrale che Varchi vuole tenere nel riportare la storia dell'assassinio, “Io non voglio disputare se quest'atto fu crudele o pietoso, commendabile o biasimevole⁸¹”. L'insistenza martellante sulla mancata presa di posizione, sull'insicurezza riguardo alle motivazioni del colpevole, crea un clima teso, all'insegna del dubbio, che ha come risultato quello di mettere in continua discussione la parola poetica stessa. In un mondo in cui persino le voci che vengono dal passato si moltiplicano e si confondono, ognuna certa di essere veritiera, tutto ciò che viene scritto o pensato è necessariamente soggetto alla metamorfosi immediata,

continua. Mentre nell'*Inferno* di Dante le anime punite avevano la loro unica occasione per trovare il riscatto del loro destino e darsi una spiegazione alla propria punizione tramite il racconto, qui le voci che vengono dal passato sono confuse, indecise, invitano i lettori a percorrere il cammino tortuoso, rischioso, ma ricco, dell'interpretazione.

79/ 86 – Poiché Lorenzo aveva pensato ad un colpo all'aperto...:

Pound riporta il racconto che Varchi ascoltò da Lorenzino stesso sui suoi progetti di omicidio, “egli ebbe in pensiero di volerlo ammazzare in Mercato Nuovo col suo pugnale medesimo, perché rare volte cavalcava il duca, che egli non se 'l facesse montare in groppa; ma rispetto alla guardia che sempre l'accompagnava, dubitò del successo, e forse temette di non potersi salvare, e sopravvivere alla gloria sua, come egli desiderava: ed una notte fu tentato di dargli la pinta a terra d'un muro, ma ebbe paura o che egli non morisse, o che pure morendo, non si credesse lui esser caduto da sé⁸²”.

86 – “Nessun amico ad aiutarlo nella caduta”: sottolineatura poundiana che non compare nel testo di Varchi, ma che mette in evidenza la spietatezza e la ferma volontà omicida di Lorenzino, il quale non vuole rischiare che Alessandro creda di essere morto a causa di un incidente anziché a causa di una mano “amica”, quasi fraterna.

87 – *Caina attende*: in italiano nel testo, si tratta di una citazione dall'*Inferno* di Dante, e precisamente dalle parole di Francesca da Rimini riguardo al proprio marito, “Caina attende chi a vita ci spense⁸³”. Caina è una delle quattro zone in cui è diviso il lago ghiacciato infernale del Cocito, che si trova nella parte più bassa dell'inferno. In Caina sono puniti i traditori dei parenti: essa “attende”, dunque, anche Lorenzino.

88 – Il lago di ghiaccio lì sotto a me: si tratta del lago del Cocito. Il poeta, in una visione fulminea, si presenta come nuovo Dante, come un viaggiatore infernale al quale si presenta di fronte la distesa ghiacciata del Cocito, nella quale può verificare la presenza di chi con tanta freddezza e determinazione tradì e uccise il proprio parente.

89/ 93 – E tutto ciò, continua Varchi, sognato, predetto...: Varchi ci informa di come ad Alessandro fosse stato più volte predetto il suo tragico destino. “Né voglio lasciar di dire che gli fu predetto e pronosticato più volte, e per via di sogni, coma da un paggio da Perugia, il quale era infermo, e per arte d'astrologia, come da maestro Giuliano

del Carmine, il quale fece la sua natività (benché costui, secondo l'usanza di cotali astrologi, andava indovinando più quello ch'egli pensava che dovesse piacere al principe, che quello che fosse la verità), non solo ch'egli sarebbe ammazzato, ma scannato; e scannato, chi diceva il proprio nome, da Lorenzo de' Medici, e chi lo descriveva, come fece Giovandomenico dal Bucine, chiamato il Greco, e figurandolo in modo, che si conosceva espressamente che intendevano di lui⁸⁴”.

94 – In abulia: in stato di perenne mancanza di risoluzioni, Lorenzino non riesce a decidersi sul da farsi e valuta numerosi piani e attende a lungo prima di passare all'azione. L'“abulia”, in contesto dantesco, richiama alla mente gli accidiosi dell'VII canto dell'*Inferno*, immersi nel fango dello Stige per la loro tendenza alla malinconia e incapacità di una vita attiva: “e anche vo' che tu per certo credi/ che sotto l'acqua ha gente che sospira,/ e fanno pullular quest'acqua al summo,/ come l'occhio ti dice, u' che s'aggira./ Fitti nel limo, dicon: “Tristi fummo/ nell'aere dolce che dal sol s'allegra,/ portando dentro accidioso fummo:/ or ci attristiam nella belletta negra”./ Quest'inno si gorgoglian nella strozza,/ chè dir nol posson con parola integra⁸⁵”.

97 – Σιγα, οίγα: “silenzio, silenzio”, di nuovo un riferimento alle parole del coro di *Agamennone*⁸⁶. Il silenzio intimato dal coro della tragedia eschilea viene qui ripreso per prestare attenzione alle voci dei protagonisti degli omicidi passati.

98 – Schiavoni: il riferimento è all' “uomo sulla chiatta di legno”, Giorgio degli Schiavoni, un mercante di legname che era stato autorizzato da papa Sisto IV a stabilirsi nei quartieri attorno alla chiesa di S. Girolamo degli Illirici e degli Schiavoni a Roma. Fu lui che, la notte del 14 giugno 1497 vide gettare nel Tevere quello che poi si sarebbe rivelato essere il corpo di Giovanni Borgia⁸⁷.

100/ 101 – Barabello/ pungola l'elefante del Papa, e non ottiene corona: si apre qui una piccola rassegna di poeti di corte, in particolare di poeti della corte papale, il primo dei quali è Barabello di Gaeta. Egli fu poeta alla corte di Papa Leone X ed aspirava ad essere incoronato d'alloro sul Campidoglio come Petrarca. Leone X mise a sua disposizione l'elefante bianco che aveva ricevuto in dono dal re del Portogallo, ma mentre egli, ormai sessantenne, ne approfittava per farsi trasportare sul Campidoglio, l'elefante si spaventò a causa dei fuochi d'artificio organizzati in occasione della festa dei santi Cosimo e Damiano e si

rifiutò di proseguire, cosicché il poeta fu costretto a scendere ed a rinunciare ai suoi sogni di gloria letteraria.

101/ 105 – Mozarello...: Giovanni Mozarello fu un talentuoso poeta mantovano alla corte di Leone X, che scrisse versi in italiano e latino sotto lo pseudonimo di Arelio Mutio e Arelius Mutius. Leone X lo insignì della carica di governatore del forte di Mondaino, affinché potesse continuare i suoi studi. Ma prima che potesse terminare il suo poema epico *Porsenna*, fu spinto in un pozzo assieme al suo mulo da dei popolani malcontenti. Dopo delle ricerche durate più di un mese, entrambi furono trovati soffocati sul fondo del pozzo. Il verso 104, “la fine di un poeta” è un possibile rimando agli ultimi versi dell’*Ars poetica* oraziana, in cui Orazio descrive la morte di Empedocle di Siracusa: il filosofo presocratico siciliano affinché tutti, non vedendolo più, lo considerassero immortale, si lanciò infatti nel cratere dell’Etna⁸⁸. Come Empedocle, dunque, Mozarello si sarebbe gettato nel pozzo per morire da poeta e far nascere la leggenda della sua immortalità: Pound avvicina la tragica e rovinosa fine del poeta semisconosciuto alla leggenda classica sulla morte del filosofo greco con evidente ironia.

105 – Sannazzaro: vissuto tra il 1458 e il 1530, fu un famoso poeta napoletano. Scrisse un epigramma sulla morte del duca di Gandia, che suggeriva il motivo dell’incesto e gettava i sospetti sul padre Alessandro VI: “*Piscatorem hominum ne te non, Sexte, putemus, / Piscaris natum retibus, ecce tuum*” (“Sesto, non dovremmo ritenerti un pescatore di uomini?/ Ecco, peschi con le reti il tuo stesso figlio⁸⁹”).

108 – Fracastoro (il fulmine fu nutrice): Girolamo Fracastoro (1483-1553) fu poeta e scienziato, il primo a dare al “mal francese” il nome di “sifilide” all’interno del trattato *Syphilis sive de morbo gallico*, che ne descrive sintomi, sviluppo e trattamento. Su Fracastoro si raccontava che egli sfuggì alla morte quand’era ancora in fasce, tra le braccia di sua madre che venne fulminata. La storia è chiaramente modellata su quella di Zeus e Semele, nella quale Zeus, è costretto a rispondere alle domande suggerite da Era gelosa alla giovane amante, e a presentarsi di fronte ad essa in tutta la sua potenza, armato delle sue folgori e fulminandola, salvando però il piccolo Dioniso. Il “fulmine nutrice” implica allora una discendenza divina anche per Fracastoro.

108 – Cotta: Giovanni Cotta (1480-1510) fu un poeta e uno studioso italiano, amico di Fracastoro.

108 – Ser D’Alviano: Bartolomeo D’Alviano (1455-1515), fu un generale al servizio degli Orsini. Nel 1496 egli vinse Giovanni Borgia e lo insultò grossolanamente: fu perciò sospettato da alcuni di esserne l’assassino.

109 – Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra: si tratta del primo verso di una delle *Rime* di Dante, in cui egli descrive l’arrivo dell’inverno come il momento in cui le giornate si fanno brevi e le notti lunghissime. Questa descrizione dell’arrivo della cattiva stagione, cui Dante oppone la natura sempre viva del suo desiderio, è scelta da Pound per riassumere l’ambientazione e lo spirito del canto, cupo, nero, notturno, che si popola di personaggi ambigui e dai progetti impenetrabili, immersi in una notte perenne nella quale tentano di nascondere i loro misfatti.

110/ 111 – Navighero,/ Incendiario di Marziali annuali: Andrea Navagerius o Andrea Navagero (1483-1529) fu un poeta veneziano. Quando, durante una riunione di poeti, i suoi colleghi si complimentarono con lui per i suoi versi poiché erano nella vena di Marziale, ne fu talmente indignato che li bruciò pubblicamente. Apparentemente, questa cerimonia che consisteva in dare alle ceneri imitazioni di Marziale divenne una tradizione annuale.

112 – (la schiavetta è compianta invano): si fa qui riferimento al compianto di Marziale per la piccola schiava Erotion, presente negli epigrammi V, 34, 37 e X, 61. Poiché tutti i versi che derivano dalla poesia di Marziale vengono disprezzati e bruciati periodicamente, a niente può servire la commovente morte della bambina né gli epitaffi scritti in suo onore.

113/ 116 – E il nuovo venuto dice “Ci furono nove ferite...: viene riportata, a brandelli, la testimonianza di Giorgio degli Schiavoni, la quale riporta l’efferatezza del massacro del duca di Gandia (le “nove ferite” inflitagli da sgozzato), con un climax di tensione che esplode in “affondate quella cosa maledetta!”, affermazione che fa emergere tutta la tensione e la paura degli assassini stessi, sconvolti dal mantello galleggiante di Giovanni Borgia.

120/ 124 – “Se pia,” Varchi...: il Canto si conclude sulle parole di Varchi, sull’impossibilità di stabilire la pietà o l’empietà di un’azione, sulla difficoltà di esprimere un giudizio su di un’azione “terribile”, sulle

interpretazioni infinite e opposte che si possono sostenere e che continuano, a distanza di secoli a “correre nel vento”. L’unica cosa irreversibile, decisiva, sulla quale non c’è via di ritorno e sulla quale ci si può continuare a domandare se sia giusto che un altro essere umano possa decidere, è la morte.

NOTE

¹ Erodoto, *Storie*, Annibaletto, 2007, III, 9

² Erodoto, *ibidem*, III, 64

³ Giamblico, *Misteri egiziani*, Sodano, 1984, pp. 76-77

⁴ Come già anticipato nel capitolo introduttivo, per un'analisi specifica dei rapporti tra Pound e l'esoterismo rimando a Surette, *The Birth of Modernism*, 1993.

⁵ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 383

⁶ Hesse, *ibidem*

⁷ Hesse, *ibidem*, p. 379

⁸ *Pound Encyclopedia*, 2005

⁹ "Andiamo! / One's feet sunk, / the welsh of mud gripped one, no hand-rail, / the bock suck like a whirl-pool, / and he said: / Close the pores of your feet! / And my eyes clung to the horizon, / oil mixing with soot; / and again Plotinus: / To the door, / Keep your eyes on the mirror!", Pound, *Cantos*, 1975, XV

¹⁰ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, Paradiso, vv. 100-108

¹¹ Pound, *Discarded Cantos* in Terrell, *Companion*, 1993, p. 17

¹² Il termine latino scelto e mantenuto da Pound è caratterizzato – a mio avviso non casualmente – da una differenza etimologica fondamentale dai suoi corrispondenti in italiano e in inglese: "omniformis" significa infatti "di ogni forma", capace di prendere tutte le forme, qualsiasi forma, ed è quindi più completo dell'italiano "multiforme" e dell'inglese "multiform", che esprimono la molteplicità ma non la totalità delle forme possibili.

¹³ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 379

¹⁴ Pound, *Medallion, H. S. Mauberley*, in *New Selected Poems*, Sieburth, 2010

¹⁵ Terrell, *Companion*, 1993, p. 17

¹⁶ Pound, *Cantos*, 1975, III, v. 7

¹⁷ Pound, *H. S. Mauberley*, in *New Selected Poems*, Sieburth, 2010

¹⁸ Glenn, *Analyst III*, p. 11

¹⁹ Pound, *Blandula, Tenulla, Vagula* in *Personae*, 1912³

²⁰ Pound, *How to read*, 1929

²¹ Giamblico, *Misteri egiziani*, Sodano, 1984, p. 158

²² Pound, *Guide to Kulchur*, 1966², pp. 223-224

²³ Pound, *Histrion*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 379

²⁴ Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³, LXI, vv. 135 e 140

²⁵ Catullo, *The Carmina*, Burton-Smithers, 1928

²⁶ "Ma tu con le tue braccia rechi al giovane fiero la ragazzina in fiore dal grembo della madre o Imeneo, o Dio delle nozze, Imeneo", Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³, LXI, vv. 56-60

²⁷ Pound, *Homage to Sextus Propertius*, in *Selected Poems*, 1977¹², p. 93

²⁸ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 90

-
- ²⁹ Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³, LXII, vv. 1-5
- ³⁰ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 90
- ³¹ Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986. L'interpretazione in questi termini dell'ultima parte del distico è ormai diffusa e corrente, secondo il confronto con Catullo, LXII, vv 20 sgg.: "*Hesperes, qui caelo fertur crudelior ignis?! Qui natam possis complexu avellere matris,/ Complexu matris retinentem avellere natam/ Et iuveni ardenti castam donare puellam*", "Venere, non sei tu l'astro più crudele del cielo?! Non puoi strappare la figlia alle braccia materne,/ una figlia ben stretta tra braccia materne, strapparla/ per consegnarla intatta al fuoco d'amore dell'uomo?" (Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³). In realtà il testo greco recita semplicemente "riporti la figlia alla madre".
- ³² Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 89
- ³³ Kenner, *ibidem*, p. 78
- ³⁴ Kenner, *ibidem*, p. 77
- ³⁵ Stuart, *Modernist Critics and Translators*, 1950, p. 190
- ³⁶ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 83
- ³⁷ Kenner, *ibidem*, p. 86
- ³⁸ Stuart, *Modernist Critics and Translators*, 1950, p. 197
- ³⁹ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 89
- ⁴⁰ Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986, 96 Voigt, vv. 9-10
- ⁴¹ Stuart, *Modernist Critics and Translators*, 1950, p. 191
- ⁴² Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 91
- ⁴³ "*Thy soul/ Grown delicate with satieties,/ Atthis,/ O Atthis/ I long for thy lips./ I long for thy narrow breasts,/ Thou restless, ungathered*", Pound, *Lustra*, in *New Selected Poems*, Sieburth, 2010, p. 45
- ⁴⁴ Kenner, *L'età di Pound*, 2000, p. 96
- ⁴⁵ Kenner, *ibidem*, p. 93
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 96
- ⁴⁷ Kenner, *ibidem*, p. 92
- ⁴⁸ Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986, 130 Voigt
- ⁴⁹ Saffo, *ibidem*, 57 Voigt
- ⁵⁰ Frazer, *Ramo d'oro*, De Bosis, 2012⁵, p. 424
- ⁵¹ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 95
- ⁵² Pound, *ibidem*, pp. 95-96
- ⁵³ Pound, *ibidem*
- ⁵⁴ Pound, *Cantos*, 1975, I, v. 75
- ⁵⁵ Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, 1981, p. 31, n. 20
- ⁵⁶ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 97
- ⁵⁷ Glenn, *Analyst*, III, p. 10
- ⁵⁸ Pound, *Literary Essays*, p. 96
- ⁵⁹ Pound, *ibidem*
- ⁶⁰ Pound, *ibidem*
- ⁶¹ Shakespeare, *La Tempesta*, Lombardo, 2007, act I, scene 2, v. 464
- ⁶² Pound, *Literary Essays*, pp. 96-97
- ⁶³ Pound, *ibidem*
- ⁶⁴ Pound, *ibidem*
- ⁶⁵ Pound, *ibidem*
- ⁶⁶ Pound, *ibidem*, p. 101
- ⁶⁷ Pound, *ibidem*, p. 102
- ⁶⁸ Pound, *ibidem*, p. 101

⁶⁹ La riflessione sulla seconda “Troia in Alvernia” era già stata elaborata da Pound nella poesia *Provincia Deserta* (in *Personae*, 1912), nella quale, però, l’attenzione si focalizza su ciò che è perso dell’età di Maensac, sul passato e sulla nostalgia per l’apparente impossibilità di farlo rivivere nel presente: “*I have thought of the second Troy,/ Some little prized place in Auvergnat:/ Two men tossing a coin, one keeping a castle,/ One set on the highway to sing./ He sang a woman,/ Auvergne rose to the song;/ The Dauphin backed him./ «The castle to Austors!»/ «Pieire kept the singing/ «A fair man and a pleasant.»/ He won the lady,/ Stole her away for himself, kept her against armed force:/ So ends that story./ That age is gone;/ Pieire de Maensac is gone”.*

⁷⁰ Gervaso, *I Borgia*, 1976, pp. 178-195

⁷¹ Varchi, *Storia Fiorentina*, Arbib, 2003, III, pp. 259-260

⁷² Varchi, *ibidem*, p. 288

⁷³ Eschilo, *Oresteia*, Savino, 1989

⁷⁴ Varchi, *Storia Fiorentina*, Arbib, 2003, III, p. 261

⁷⁵ Omero, *Iliade*, Cerri, 2003², I, v. 225

⁷⁶ Eschilo, *Oresteia*, Savino, 1989, *Agamennone*, v. 3

⁷⁷ Vd. Canto I, v. 76 e commento

⁷⁸ Rowan, in Glenn, *Analyst*, VIII, p. 9

⁷⁹ Varchi, *Storia Fiorentina*, Arbib, 2003, III, p. 261

⁸⁰ Varchi, *ibidem*, p. 262

⁸¹ Varchi, *ibidem*, p. 261

⁸² Varchi, *ibidem*, p. 262

⁸³ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, *Inferno*, V, 107

⁸⁴ Varchi, *Storia Fiorentina*, Arbib, 2003, III, pp. 262-263

⁸⁵ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, *Inferno*, VII, vv. 117-126

⁸⁶ Vd. v. 71 e commento

⁸⁷ Terrell, *Companion*, 1993, p. 20

⁸⁸ Orazio, *Satire ed Epistole*, Annibaletto, 1968, *Ars poetica*, vv. 463-467

⁸⁹ Terrell, *Companion*, 1993, p. 21

CANTO VI

Traduzione e commento

COS'hai fatto, Odisseo,

Sappiamo cos'hai fatto.

E che Guglielmo vendette le sue rendite terriere
(Settimo di Poitiers, Nono di Aquitania).

“ Tant las fotei com auzirets 5

“ Cent et quatre vingt et veitz vez ”

La pietra è viva nella mia mano, i raccolti
saranno folti nell'anno della mia morte.

Finchè Luigi è sposato con Eleonora

Ed ebbe (lui, Guglielmo) un figlio che dovette sposare 10

La duchessa di Normandia, la cui figlia

Fu la moglie di Re Enrico e maire del rei jove.

Andò per mare fino alla fine del giorno (lui, Luigi, con Eleonora)

Giungendo alla fine ad Acri.

“ Ongla, oncle ” disse Arnaut 15

Suo zio comandava ad Acri,

Lui che l'aveva conosciuta bambina

(Teseo, figlio di Egeo).

E lui, Luigi, non era a suo agio in quella città,

E non era a suo agio presso il Giordano 20

Mentre lei cavalcava nel palmeto

La sua sciarpa sul cimiero del Saladino.

Divorziò da lei in quell'anno, lui, Luigi,

divorziando quindi dall'Aquitania.

E quell'anno Plantageneto la sposò 25

(che aveva evitato 17 pretendenti).

E quand lo reis Lois lo entendit,

mout et fasché,

Nauphal, Vexis, Harry joven

In pegno per la sua intera vita e la vita di tutti i suoi eredi 30

Avrebbe avuto Gisors, e Vexis, Neufchastel

Ma se non ci sarà discendenza Gisors dovrà ritornare.

“ Non è costretto a sposare Alix nel nome

Della santa trinità indivisibile, Riccardo nostro fratello

Non è costretto a sposare Alix una volta che la tutela di suo padre e 35

Ma chiunque scelga, perché Alix, etc.

Eleanor, domna jauzionda, mother of Richard,
 Turning on thirty years (wd have been years before this)
 By river-marsh, by galleried church-porch,
 Malemorte, Correze, to whom 40
 “ My Lady of Ventadour
 “ Is shut by Eblis in
 “ And will not hawk nor hunt
 nor get her free in the air
 “ Nor watch fish rise to bait 45
 “ Nor the glare-wing’d flies alight in the creek’s edge
 “ Save in my absence, Madame.
 “ Que la lauzeta mover ”
 “ Send word I ask you to Eblis
 you have seen that maker 50
 “ And finder of songs so far afield as this
 “ That he may free her,
 who sheds such light in the air ”.

E lo Sordels si fo di Mantovana,
 Son of a poor knight, Sier Escort, 55
 And he delighted himself in chançons
 And mixed with the men of the court.
 And went to the court of Richard Saint Boniface
 And was there taken with love for his wife
 Cunizza, da Romano 60
 That freed her slaves on a Wednesday
 Masnatas et servos, witness
 Picus de Farinatis
 and Don Elinus and Don Lipus
 sons of Farinato de’ Farinati 65
 “ free of person, free of will
 “ free to buy, witness, sell, testate ”.
 A marito substraxit ipsam
 dictum Sordellum concubuisse
 “ Winter and Summer I sing of her grace, 70
 As the rose is fair, so fair is her face,
 Both Summer and Winter I sing of her,
 The snow makyth me to remember her ”.

And Cairels was of Sarlat
 Theseus from Troezene 75

Eleonora, donna jauzionda, madre di Riccardo,
 Alla svolta dei trent'anni (sarebbero stati anni prima di questo)
 Presso la palude del fiume, nel portico a galleria della chiesa,
 Malemorte, Corrèze, a cui 40
 " La mia signora di Ventadorn
 " È rinchiusa da Ebolo
 " E non falconerà, né caccerà
 né starà libera all'aria
 " Né guarderà il pesce abboccare 45
 " Né le mosche dalle ali luccicanti posarsi sul bordo del torrente
 " Tranne che in mia assenza, Madame.
 " Que la lauzeta mover "
 " Mandate le parole che vi chiedo di trasmettere a Ebolo
 che voi avete visto quel fabbro 50
 " E trovatore di canzoni così tanto lontano
 " Perché egli possa lasciarla libera,
 lei che diffonde una tale luce nell'aria ".

E lo Sordels si fo di Mantovana,
 Figlio di un cavaliere povero, Sier Escort, 55
 E si diletto in chançons
 E si mischiò con gli uomini della corte.
 E andò alla corte di Riccardo di San Bonifacio
 E lì fu preso d'amore per sua moglie,
 Cunizza, da Romano 60
 Che liberò i suoi schiavi in un mercoledì
 Masnatas et servos, come testimone
 Picus de Farinatis
 E Don Elinus e Don Lipus
 Figlio di Farinato de' Farinati 65
 " liberi di disporre della propria persona e della propria volontà
 " liberi di comprare, testimoniare, vendere, fare testamento ".
 A marito substraxit ipsam
 dictum Sordellum concubuisse
 " D'inverno e d'estate io penso alla sua grazia, 70
 Come la rosa è bella, così bello è il suo volto,
 Sia d'estate che d'inverno io canto di lei,
 La neve mi fa ricordare di lei "

E Cairels era di Sarlat
 Teseo di Trezene 75

And they would have given him poison
But for the shape of his sword-hilt.

E l'avrebbero avvelenato
Se non per la forma dell'elsa della sua spada.

1/ 2 – Cos’hai fatto, Odisseo,/ Sappiamo cos’hai fatto: Pound inizia questo Canto legandolo al I, in cui appunto si citavano ampiamente le vicende dell’*Odisea*, che con la loro epica notorietà sono alla base della civiltà e della letteratura occidentale stessa e centrali all’interno de *I Cantos*. Tra i poli tematici imprescindibili attorno ai quali – specialmente per quanto riguarda questa prima sezione “infernale” – il poema si sviluppa, sono cardinali, infatti, quelli di derivazione odissiacca del viaggio in mare, dell’incontro con il diverso e della discesa agli inferi. Ritengo riduttivo attribuire l’incipit di questo Canto al fatto che “*the Odyssey is, or should be, common knowledge so that the action of Odysseus are familiar to everyone*”¹⁷: il riferimento è, invece, in primo luogo all’importanza sotterranea, alla strutturazione che queste “azioni” ed il loro racconto hanno dato allo sviluppo della civiltà occidentale, ed in particolare alla costituzione dello spirito delle letterature romanze; in secondo luogo allo scarto tra la modernità ed un’età in cui esisteva qualcosa di universalmente e profondamente conosciuto e condiviso all’interno della società, qualcosa su cui il poeta epico potesse costruire il suo canto. All’unico possibile “mito” partecipato e unificante nel XX secolo, quello della disintegrazione della società occidentale, Pound preferisce la costruzione di una più odissiacca epica moderna, in cui “la storia” e il mito nella loro più possibile completezza trovino una collocazione e diventino l’argomento stesso del poema. “*The choice of a subject is a difficult problem in an age which possesses no body of accepted familiar stories and no coherent system of beliefs. It is common to express this by saying that we have no great contemporary myth which unifies experience for us; but it is not quite true for, in the disintegration of Western civilization, we possess a myth which is very fertile and all too contemporary. Pound has inevitably handled it, but he wisely decided that its extended treatment was best left to the practitioners of the Inner Gaze. [...] The Cantos are as «contemporary», as much «in the movement» as could be desired. [...] The subject of The Cantos is no less than «all history», «all myth», without distinction of time or place. His theme stated at widest, is a version of the struggle of light and darkness; more specifically, it is the way in which the Good Life is thwarted and realized*”¹⁸.

Il riferimento ad Odisseo assume da questo punto di vista un ulteriore significato: egli viene infatti sovrapposto nei versi seguenti a Guglielmo IX di Aquitania, le cui caratteristiche – così come sono descritte nella sua *vida* – sono comparabili a quelle dell’eroe greco, e allo stesso tempo definiscono il tipo del “buon governatore” poundiano. “*Lo Coms de Peitieus si fo uns dels majors cortes del mon, e dels majors trichadors de*

*domina; e bons cavalliers d'armas, e larcs de dompneiars. E saup ben trobar et cantar; & anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas*³, “*The count of Poitou was one of the foremost courtiers in the world, one of the foremost deceivers of women; and a good knight at arms free with women. And was a good troubadour and singer and long roamed the world for the sake of duping women*⁴”: la matrice odissiaca delle qualità di Guglielmo, o almeno ciò che indusse Pound a sovrapporre i due eroi, è facilmente individuabile. Entrambi buoni uomini d’armi e “liberi con le donne”, essi sono anche buoni compositori di poesia (viene subito alla mente il coinvolgente racconto delle avventure di Odisseo alla reggia dei Feaci) e viaggiatori. Il tema del rapporto con le donne e della sua importanza nella costituzione della figura del buon re verrà sviluppato più avanti all’interno del Canto; le altre qualità invece giustificano il richiamo al re di Itaca in questa sede, come un richiamo ai pregi del re buono che fanno parte di quel regno del ricorrente tanto fondamentale nella temporalità de *I Cantos*.

Infine, questo incipit racchiude un possibile rimando ad un passo specifico dell’*Odissea*, e cioè alle parole delle sirene, che appunto attirano Odisseo con la promessa della conoscenza: “ἴδμεν γάρ τοι πάνθ’, ὅσ’ ἐνὶ Τροίῃι εὐρείῃ/ Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,/ ἴδμεν δ’ ὅσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ”, “Noi tutto conosciamo, quanto nella vasta contrada di Troia soffrirono Argivi e Troiani per volere dei numi. E conosciamo quanto accade sulla terra nutrice⁵”. Il poeta, nel momento in cui invoca l’ombra dell’eroe del passato e si accinge a riportare in vita le sue reincarnazioni, lo stuzzica con la promessa del racconto delle sue stesse imprese, quasi a rendere la parola il sangue del quale le ombre devono abbeverarsi per poter rientrare in contatto col mondo dei vivi.

3/ 4 – E che Guglielmo vendette le sue rendite terriere/ (Settimo di Poitiers, Nono di Aquitania): si tratta di Guglielmo IX (1071-1127), secondo la tradizione⁶ il primo dei trovatori. Fu il settimo conte di Aquitania e il nono duca di Poitiers: si dice che dopo essere stato in pellegrinaggio a Santiago di Compostela “importò” il canto trobadorico dalla Spagna. Secondo la leggenda Guglielmo impegnò il patrimonio della moglie per finanziare l’ultima – disastrosa – spedizione delle tre che costituiscono la cosiddetta crociata del 1101 (Pound ricorda che “*De Born advises the barons to pawn their castles before making war, thus if they won they could redeem them, if they lost the loss fell on the holder of the mortgage*”). La partecipazione del duca di Aquitania a questa crociata permette la sovrapposizione dal punto di vista militare con l’eroe odissiaco citato nei primi versi: entrambi infatti andarono in

guerra, assediaron città e compirono lunghissimi viaggi per mare. La partecipazione alle crociate – sebbene in questo caso con esiti catastrofici – ed il ristabilimento dell’ordine a Itaca, si iscrivono nella volontà di ristabilimento del potere che per Pound costituisce una caratteristica fondamentale del buon governatore; ma la velleità di conquista di Gerusalemme è anche un parallelo della spedizione a Troia, un pellegrinaggio alla sacra città orientale il cui pieno controllo è unica garanzia del potere occidentale.

L’identificazione tra Guglielmo IX e Odisseo rappresenta, inoltre, la ricorrenza storico-mitico-poetica del carattere “πολύμητις”, “multiforme”, “cangiante”, che sa adattarsi alle situazioni e che, facendolo, viene a rappresentare il potere generativo e metamorfico della natura stessa. “*La sphère des choses qui reviennent est visible dans les formes d’archétype du mythe et de l’histoire, dans les répétitions des faits humains. [...] Dans les Cantos, les forces intemporelles sont les idées platoniciennes, qui ne prennent forme empirique et réelle que lorsqu’elle naissent dans un nom propre, divin ou humain*”⁸.

5/ 6 – “Tant las fotei com auzirets/ Cen e quatre vingt et veitz vetz” : “Tanto le fotei quanto sentirete:/ centottantotto volte”. Si tratta di un verso tratto dalla *canço* di Guglielmo IX “*Farai un vers, pos mi somelh*”, nella quale egli racconta come, avendo incontrato delle dame ed essendosi finto muto, esse lo sequestrarono per otto giorni nelle loro stanze, coinvolgendolo in spossanti frenesie sessuali. Il tema pare derivare da un racconto comune nella tradizione medievale, che infatti viene ripreso anche da Boccaccio nella novella di Masetto da Lamporecchio: “Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano d’un monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui”⁹. Per Pound, questi versi di Guglielmo assumono un’importanza particolare in quanto ne dimostrano tutta la potenza di antico re-dio della fertilità, la cui forza influisce sui ritmi e sulla generazione della natura stessa. La grande fortuna del duca di Aquitania con le donne si inserisce pienamente nella concezione poundiana del “buon re”, la quale, sulla scorta di Frazer, si richiama al tipo del “*Prêtre-Roi primitif dont la vie et la mort ont pouvoir non seulement sur le bien et la vie spirituelle de leur peuple, mais aussi sur les fonctions végétatives. Guillaume d’Aquitaine, dont la vie et la poésie furent à l’origine de la grande période provençale, est décrit par son biographe « comme un des plus grands gentilshommes et l’un des plus grands séducteurs du monde, un chevalier ardent au combat et impétueux en amour*”¹⁰. La sessualità esuberante del re mitico è necessaria al suo governo: salendo al trono

egli diventa regola delle leggi di riproduzione naturali, che appunto in lui si manifestano all'apice della loro potenza, e portano alla rigogliosità del popolo. Non deve stupire che questo archetipo "primitivo" venga attribuito da Pound alle raffinate corti provenzali dell'XI-XII secolo: nella concezione poundiana, infatti, ogni re che sia buono, ogni re che la tradizione ci tramanda come "mitico", deve avere in sé questa forza di vitale affermazione che imita le forze della natura. Se la sottolineatura della fortuna del conte di Aquitania con le donne può sembrare destabilizzante in rapporto alla sovrapposizione precedentemente notata con la figura di Odisseo, non bisogna dimenticare che anche l'eroe omerico, per Pound, "gets all Don Juan's chances with the ladies, anche se non può approfittarne appieno, per poter fare ritorno al suo regno e riappropriarsi di sua moglie e del suo potere (*"as to character of Odysseus. [...] Born un po' misero, don't want to go to war, little runt who finally has to do all the hard work, gets all Don Juan's chances with women and can't really enjoy 'em. Circe, Calypso, Nausicaa*¹¹)".

In questa declinazione della consonanza tra potere sessuale e forze generative della natura è da considerare anche il rapporto con la produzione poetica: Guglielmo possiede il potere della creazione, il potere del canto, e lo introduce come forma di prestigio sociale nelle corti dell'epoca.

7 – La pietra è viva nella mia mano: la pietra, con la sua connotazione "vivente" costituisce un nucleo importante all'interno de *I Cantos*. Essa infatti è la materia prima necessaria a mettere in atto il principio, esposto soprattutto nel Canto XLV, della buona architettura e della buona arte, dalle quali dipende il prosperare di una buona società non fondata sulle leggi dell'usura (*"With usura hath no man a house of good stone/ each block cut smooth and well fitting/ [...]with usura/ hath no man a painted paradise on his church wall/ [...] Stonecutter is kept from his stone/ [...] Usura rusteth the chisel/ It rusteth the craft and the craftsman*¹²). La pietra, il marmo, assumono all'interno del poema una connotazione diversa rispetto a quella cui siamo abituati a pensare: ovunque essi appaiono, e soprattutto nei primi XXX Canti, lo fanno come simboli di rinascita o almeno di rinnovata speranza. Questa visione inusuale è dovuta alla riflessione sulla possibilità di modificare e segnare il mondo attraverso l'espressione architettonica della propria virtù: *"the spiritual resources of the person can modify and indelibly mark the physical [...] the Rimini Tempio transmitted through intermediaries as well as through a medium the virtù not of doer or artificer, but of the patron who caused things to be done, caused artifacts*

to be made. For the *Tempio* [...] expresses not Alberti's personality nor Agostino di Duccio's but Sigismundo's¹³. La pietra è “viva” perchè può essere plasmata, perchè le può essere resa quella forma che le è intrinseca, rispettandola così come gli oggetti devono essere rispettati nel loro colore intrinseco e difesi dal “tono” che la luce può donar loro. A questo proposito risulta interessante il commento di D. Davie ai versi 95sgg. del Canto LII, nel quale viene introdotto “l'ispettore delle tintorie”: “*There is nothing arbitrary about introducing the inspector of dye-works. In an ideally good society his office, the keeping of colours true, is a crucial one. [...] For Pound, colour inheres in the coloured object, it is of its nature; just as the carved or hewn shape inheres in the stone block before it has been touched*¹⁴”. La pietra è viva perchè viene dall'acqua, come dimostra il critico d'arte amico di Pound, A. Stokes, che sottolinea la derivazione del marmo dal calcare, la pietra che ha più affinità con l'elemento acquatico. Se il materiale che si scolpisce è vivo e metamorfico, il processo di scultura imita l'opera stessa della natura e si contrappone all'atto del plasmare gesso o argilla: “*Today, do we commence to emerge from the Stone Age: that is to say, for the first time on so vast a scale throughout Europe does hewn stone give way to plastic materials [...]. In the work of men, manufacture, the process of fashioning or moulding supersedes, wherever it is possible, the process of enhancing or carving material, the process that imitates those gradual natural forces that vivify or destroy nature before our eyes*¹⁵”. Queste riflessioni sull'importanza della pietra, sulla sua origine acquatica (e quindi “naturale”), sulla conformità della scultura alle leggi della natura e sulla possibilità di mettere finalmente in evidenza la forma insita nella pietra, devono essere messe in relazione, nell'universo poundiano, con il procedimento di costruzione poetica. La scrittura di Pound è infatti da lui stessa assimilata all'arte “non successiva” della scultura: di essa si serve per creare una serie di immagini le quali non vogliono finire per ricreare un concetto “*but rather the forma, the thing behind them and common to them all*¹⁶”. E il modo di composizione scultoreo-architettonico si estende all'intero poema: gradatamente, mano a mano che si avanza nella lettura e nello studio de *I Cantos*, la costellazione di citazioni e riferimenti si ricompone, fino a trovare la sua ultima, cristallina, manifestazione nella “forma”. “*The contemplation of form or of formal beauty leading into the infinite must be dissociated from the dazzle of crystal; there is a sort of relation, but there is the more important divergence; with the crystal it is a hypnosis, or a contemplative fixation of thought, or an excitement of the “subconscious” or unconscious (whatever the devil may be), and with the ideal form in*

marble it is an approach to the infinite by form, by precisely the highest possible degree of consciousness of formal perfection; as free of accident as any of the philosophical demands of a «Paradiso» can make it¹⁷». Avere “la pietra viva” nella propria mano significa allora avere tutte le possibilità di creare arte e scrittura “buone” attraverso il matrimonio tra l’artista e la natura. Pound riprende quindi il motivo del re potente sulla forza generante della natura, sottolineando che solo dalla consonanza dei poteri, e non dalla prevaricazione dell’uno sull’altro, si può creare quell’arte perfetta che permette di cogliere la forma che sta dietro ad ogni concetto.

7/ 8 – I raccolti/ saranno folti nell’anno della mia morte: si tratta di un altro riferimento alla figura antropologica del re sacro. Poiché infatti il re ha potere di vita e di morte sulla creazione, con le sue mancanze potrebbe distruggere i raccolti e richiamare pestilenze, carestie, sterilità, mentre il suo buon operato garantisce ricchezza e fertilità. Ne risulta la necessità di un re perfetto, non soltanto nelle azioni, ma anche nel corpo, nel quale viene ospitata una forma di divinità. Il re deve quindi essere ucciso “appena appariscano i sintomi che i suoi poteri cominciano ad affievolirsi; la sua anima deve essere trasmessa a un vigoroso successore prima che essa sia seriamente indebolita dalla minacciata decadenza. [...] Morendo di malattia, la sua anima necessariamente lascerebbe il corpo nell’ultimo stadio della debolezza e dell’esaurimento e così indebolita continuerebbe a trascinare un’esistenza languida e inerte in qualsiasi corpo potesse mai essere trasportata. Mentre invece uccidendolo, i suoi adoratori possono in primo luogo essere certi di prenderne l’anima mentre essa fugge e trasferirla in un degno successore; e, in secondo luogo, mettendolo a morte prima che la sua forza naturale sia abbattuta, sono sicuri che il mondo non cadrà in rovina con la rovina dell’uomo dio¹⁸”. L’analisi etnologica viene quindi sovrapposta al buon governo di Guglielmo d’Aquitania e alla sua potenza consonante a quella delle forze naturali: i folti raccolti nell’anno della morte indicano la buona riuscita del patto re-natura-società.

9 – Finchè Luigi è sposato con Eleonora: inizia qui la ricostruzione degli intrighi di palazzo che riguardano principalmente Eleonora d’Aquitania (1122-1204), nipote di Guglielmo IX, importantissima patrona dei trovatori durante il suo lungo regno, e figura ricorrente lungo il succedersi de *I Cantos*. La sua bellezza e spregiudicatezza inducono il poeta a sovrapporla alla mitica Elena di Troia¹⁹: la bellezza e

il fascino smisurati di entrambe, infatti, furono ritenuti le cause di eventi funesti quali la guerra di Troia e la guerra dei Cent'anni tra Francia e Inghilterra. Eleonora, venne data in sposa a soli quindici anni, nel 1137, a Luigi VII di Francia, suo sovrano. Il matrimonio fu molto vantaggioso per il re, poiché la vastità dei territori portati in dote dalla duchessa di Aquitania permise di duplicare la superficie del regno di Francia.

10/ 11: Ed ebbe (lui, Guglielmo) un figlio che dovette sposare/ la duchessa di Normandia: Pound cita qui una biografia provenzale del conte di Poitiers, che recita appunto “*et ac un fill que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d’Englaterra*”²⁰, “ed ebbe un figlio che ebbe per moglie la duchessa di Normandia, dalla quale ebbe una figlia che fu moglie del re Enrico d’Inghilterra”. Tuttavia, la biografia provenzale si trova in errore: il figlio di Guglielmo, Guglielmo X, non sposò infatti la duchessa di Normandia, ma la figlia di Aymeric I, visconte di Châtelleraul. Il titolo di duchessa di Normandia fu invece quello assunto da Eleonora al momento del suo matrimonio con Enrico Plantageneto: in patria ella veniva chiamata “la duchessa di Normandia” perché i possedimenti del suo sovrano ed ex marito Luigi VII erano trascurabili rispetto a quelli di Eleonora, che includevano il ducato di Aquitania, la contea di Poitiers, il ducato di Guascogna e diciannove degli attuali dipartimenti, oltre al ducato di Normandia e la contea d’Angiò ricevuti da Enrico.

11/ 12: la cui figlia,/ fu la moglie del re Enrico e maire del rei jove: si tratta appunto di Eleonora, che sposò in seconde nozze Enrico II Plantageneto e fu la “*maire del rei jove*”, la “madre del re giovane”. Con il soprannome “re giovane” si designava Enrico, figlio di Eleonora e Enrico II e considerato dai suoi contemporanei il portatore di tutte le migliori virtù che in un governatore si potessero desiderare, come emerge ad esempio dal *planh* di Bertran de Born, “*Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen*”, composto in occasione della morte di Enrico e tradotto da Pound in *Personæ*: “*Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen/ e las dolors e lh dan e lh chaitivier/ qu’om anc auzis en est segle dolen/ fossen ensems, sembleran tot leugier/ contra la mort del jove rei angle,/ don rema pretz e jovens doloros/ e l mons obscurs e teintz e tenebros,/ sems de tot joi, ples de tristor e d’ira*”²¹, “*If all the grief and woe and bitterness/ All dolour, ill and every evil chance/ That ever came upon this grieving world/ Were set together they would seem but light/ Against the death of the young English King./ Worth lieth riven and Youth dolorous/ The*

*world o'ershadowed, soiled and overcast/ Void of all joy and full of ire and sadness*²². Enrico il Giovane (1155-1183) deve il suo soprannome al fatto che il padre incoronò lui e la sua giovane moglie Margaret (figlia di Luigi VII) durante il suo stesso regno, per placare Luigi, in collera per l'omicidio di Thomas Becket. Enrico il Giovane non stette però al progetto del padre: non accettando di essere re soltanto pro forma, si recò a Parigi per ottenere l'appoggio di Luigi VII, quindi a Poitiers presso la corte della madre, dove vivevano anche i fratelli Goffredo e Riccardo. Con l'appoggio della madre e dei fratelli egli iniziò una ribellione contro Enrico II. Con la sottolineatura del legame madre-figlio tra Duchessa d'Aquitania e il *rei jove*, si comincia a ridelineare la figura dell'Eleonora-Elena distruttrice, dell' ἑλέναυς e ἑλέπτολις del Canto II: la figura di Eleonora, in questo Canto a lei dedicato, è infatti costruita attraverso un'oscillazione continua tra il fascino esercitato dalla sua figura e lo scandalo e la discordia che questa donna potente e spregiudicata è capace di seminare tra gli uomini. Tuttavia, Pound non sembra giudicare negativamente questo archetipo ricorrente, anzi, ne dà una descrizione ammaliata, quasi che niente fosse più vicino alla forza vitale della natura quanto il disordine e la lotta creati dalla bellezza. In questo passo, attraverso il riferimento ad Enrico il Giovane, a quella della Duchessa si sovrappone la figura del trovatore Bertran de Born, amico e seguace di Enrico, che lo appoggiò nella ribellione contro il padre, e fu per questo collocato da Dante nell'*Inferno*, tra i seminatori di disordine, di scismi e di scandali²³: “io vidi certo, ed ancor par ch'io'l veggia,/ un busto senza capo andar sì come/ andavan li altri della trista greggia;/ e'l capo tronco tenea per le chiome,/ pèsol con mano a guisa di lanterna;/ e quel mirava noi, e dicea: «Oh me!»/ Di sé facea a se stesso lucerna/ ed eran due in uno e uno in due/ [...] «sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli/ che diedi al Re giovane i ma' conforti./ Io feci il padre e'l figlio in sé ribelli/ [...] Perch'io parti' così giunte persone,/ partito porto il mio cerebro, lasso!./ dal suo principio ch'è in questo troncone. Così s'osserva in me lo contrappasso»²⁴”.

13 – Andò per mare fino alla fine del giorno (lui, Luigi, con Eleonora): il riferimento è alla seconda crociata, condotta da Luigi VII nel 1147, accompagnato dalla giovane moglie. Mediante il verso “*went over sea till day's end*”, citazione dal Canto I (v. 9), Pound crea un parallelo tra il lungo viaggio percorso dai coniugi sovrani verso la terra santa e il periglioso ritorno di Odisseo dalla guerra di Troia. È quasi inutile, dunque, ricordare che in realtà il viaggio di Luigi ed Eleonora si compì via terra: qui l'interesse del poeta si concentra su un'ulteriore

occasione di intersezione tra Grecia e Provenza. Attraverso il paragone odissiaco, egli può infatti presentare il viaggio verso la crociata come un percorso di incontro con il diverso e di confronto con le problematiche strategiche e belliche. In particolare, il percorso verso la crociata si rivelerà essere formativo per la curiosa Eleonora, che grazie al suo spirito energico e – appunto – metamorfico, multiforme, saprà adattarsi alla vita orientale e farne un ulteriore spunto di conoscenza; esso sarà invece catastrofico per lo spirito chiuso e timido di Luigi, che della varietà, della novità e della moltitudine delle esperienze non saprà approfittare, rinchiudendosi sempre più in se stesso e perdendo così la sua sposa, troppo “vitale” per accettare la vita “monastica” impostale dal re di Francia. “*Eleanor was scornful of her husband’s weakness. She needed a man for a husband, not a priest. [...] «By God’s eyebrows,» she cried, using a sweet maidenly oath in a voice which I fear was neither soft nor well modulated, «I’m a better king than you are»²⁵*”.

14 – Acri: si tratta di un importante porto attualmente israeliano, che fu sotto il potere dei crociati dal 1104 al 1187. Secondo la fonte di Pound, che pare essere in errore, nel 1147 il reggente della città di Acri sarebbe stato lo zio di Eleonora, Raimondo di Tolosa.

15 – “Ongla, oncle” disse Arnaut: la citazione è da una sestina del trovatore Arnaut Daniel, considerato da Pound il migliore dei trovatori, per la sua capacità di rinnovamento della poesia provenzale. “*And En Arnaut was the best artist among the Provençals, trying the speech in new fashions, and bringing new words into writing, and making new blendings of words, so that he taught much to Messire Dante Alighieri [...]. And long before Francesco Petrarca, he, Arnaut, had thought of the catch about «Laura, laura, l’aura»²⁶*”. “*Ongla, oncle*” (“unghia, zio”), sono due delle parole-rima fisse a partire dalle quali si costruisce la sestina *Lo ferm voler q’el cor m’intra*, assieme appunto ad “*intra*” (“entra”), “*arma*” (“anima”), “*verga*” (“verga”) e “*cambra*” (“camera”). La citazione poundiana sembra essere ricavata dalla *tornada* del componimento, che le riunisce tutte quante in tre versi, accostando, appunto, “*ongla*” a “*oncle*”: “*Arnautz tramet sa chansson d’ongl’e d’oncle, / a grat de lieis que de sa verg’a l’arma, / son Desirat, qui pretz en cambra intra*” (“Arnaut invia la sua canzone su *ongla* e *oncle* per il piacere di lei che della sua verga ha l’anima, al suo «Desiderato», la cui virtù in camera entra²⁷”). Come si può intuire dalla traduzione citata, questa sestina, dietro alla complessità della formale caratteristica della tradizione del *trobar ric*, e dietro ad un’apparente affannosa meditazione d’amore per una dama

non facile da conquistare e gelosamente custodita dai parenti, costruisce una complessa struttura di doppi sensi a sfondo sessuale, per esprimere il desiderio inappagato del poeta: “*Arnaut’s innovation was not in his idea of setting the sentimental, quasi-spiritual against the realistic, sexual in a comic frame work. That was, in fact, a favorite device of the late Middle Ages which the Goliardic poets among others put to use by appliquéing drinking songs and sexual love lyrics with religious doctrine. [...] Arnaut’s innovation was in uniting such comedy to his own particular style of trobar ric, and finding in that style a form which brilliantly plays his comic game*”²⁸. Ogni parola chiave della sestina può essere letta come metafora sessuale, a cominciare dai facile “*verga*” per “*pene*” e “*intra*” per “*penetra*” e proseguendo con “*cambra*”, che nel Medioevo significava anche “*ventre*” e per estensione “*vagina*” (ed infatti il verbo “*cambreiar*” significa “*copulare*”) e “*arma*”, che pare debba essere letto come singolare di “*armas*” e significare quindi “*arma*”: il fatto che la forma singolare non sia attestata non dovrebbe porre un problema, tenuto conto dell’amore di Arnaut per i giochi di parole e dell’arma particolare cui qui ci si riferisce, ovvero di nuovo il pene. Ma le due parole che più ci interessano in questa sede sono quelle riprese da Pound, cioè “*ongla*” e “*oncle*”: quest’ultima pare essere usata dal trovatore come insulto velato contro lo zio della ragazza che cerca di proteggere la verginità della donna, sulla base del nome di “*nipote*” con il quale i sacerdoti dell’epoca chiamavano i loro figli illegittimi; il termine “*ongla*” è invece usato nella prima e nella seconda stanza in relazione alla penetrazione, nella terza, quarta e quinta stanza come misura della distanza auspicata tra il suo corpo e quello dell’amata e infine nella sesta stanza come matrice di un nuovo verbo “*enonglar*”, che esprime il desiderio del trovatore che il suo corpo sia “*radicato*” a quello della sua donna, e quindi di nuovo si riferisce alla penetrazione²⁹. Sulla base di questo virtuoso gioco di parole e di significati architettato da Daniel, Pound ne crea uno nuovo, riportando il termine “*oncle*” al suo significato comune, quello di “*zio*”. Si dice infatti che, una volta giunta in Terrasanta, Eleonora ebbe una relazione con lo zio Raimondo di Tolosa, uomo bello e interessante, divenuto principe di Antiochia, che aveva creato una corte di stampo provenzale, accogliendo trovatori nella sua città. Pound usa le parole di Arnaut, ma soprattutto la stessa forma di composizione dai significati nascosti, per dare adito alla leggenda e rendere sempre più evidente la forza vitale e allo stesso tempo distruttiva di Eleonora-Elena.

18 – (Teseo, figlio di Egeo): il valoroso Raimondo viene qui sovrapposto da Pound al mitico re di Atene Teseo. Quest'ultimo era particolarmente noto per le favolose sei imprese che compì nella strada da Trezene ad Atene, lungo la quale si aprivano sei entrate al mondo dei morti, in ciascuna delle quali si nascondeva un demone ctonio che aveva preso la forma di un bandito: Teseo li sconfisse tutti. Il valore bellico di Raimondo sembra qui essere messo in risalto da Pound attraverso la sovrapposizione tra il personaggio storico e quello mitico, ma ciò che a mio avviso è più significativo in questo contesto è la qualità di "buon governatore" peculiare di Teseo. Egli veniva infatti considerato il fautore del sinecismo della città di Atene e quindi l'iniziatore della sua grandezza. In questo Canto che, come già visto, inizia ad elaborare l'idea poundiana del buon governo, la relazione Raimondo-Teseo è dunque fondamentale: come Guglielmo IX, il buon governatore è un ottimo uomo d'armi, si impegna in imprese militari e strategiche importanti, ha successo con le donne e sa approfittare della sua potenza e del suo carisma (*l'affaire* di Raimondo con Eleonora è speculare a quello di Teseo con Arianna). Inoltre, un'ulteriore connessione tra i due personaggi, può essere individuata a partire dal mito, raccontato nell'*Encomio di Elena* di Isocrate³⁰ che narra del tentativo di rapimento di Elena da parte di Teseo: "*At one time Theseus wanted to marry Helen, later the cause of the Trojan war but then a very young girl. He kidnapped her from Sparta, aided by his friend, Pirithous, and took her to Aphidna*³¹". Teseo è quindi legato, nella mitologia greca, ad una storia d'amore proibito con Elena, e diventa pertanto il parallelo perfetto di Raimondo rispetto ad Eleonora.

19/ 20 – E lui, Luigi, non era a suo agio in quella città,/ E non era a suo agio presso il Giordano: se la vita nella corte di stampo occitanico ad Antiochia era perfetta per Eleonora, la natura ascetica di Luigi non la poteva sopportare. Inoltre, al re di Francia mancava una visione strategica d'insieme: mentre Raimondo lo supplicava di iniziare una campagna per riconquistare Edessa, la cui caduta era stata la vera ragione della seconda crociata, Luigi insistette per continuare il suo pio pellegrinaggio fino a Gerusalemme. Eleonora, riconoscendo il valore del progetto di Raimondo, tentò di appoggiarlo in ogni modo, ma non fu ascoltata, e fu anzi trascinata contro voglia dal marito verso la città santa.

21/ 22 – Mentre lei cavalcava nel palmeto/ La sua sciarpa sul cimiero del Saladino: un ulteriore riferimento al diverso adattamento

di Luigi ed Eleonora alla vita esotica. Secondo un'altra leggenda dell'epoca, infatti, la Duchessa di Aquitania ebbe una storia con il Saladino: "*in the kingdom of Jerusalem, also, according to legend, Louis had reason to be jealous, for Eleanor is said to have formed a secret attachment to Saladin, the young Saracen emir who was later to be the most able defender of Jerusalem against the Christians*³²". Naturalmente non si trattò che di leggende inventate sulla base dei facili costumi della regina di Francia per screditarla: Saladino infatti non aveva che dodici anni all'epoca, ed era Nureddin a comandare le forze degli infedeli. Pound, lasciandosi affascinare dalla leggenda, fa di Eleonora un trofeo e un paramento di guerra allo stesso tempo, piazzandone suggestivamente la sciarpa sul cimiero del nemico.

23/ 24 – Divorziò da lei in quell'anno, lui, Luigi/ divorziando quindi dall'Aquitania: Pound si basa, per la costruzione di questi versi, su di un'altra leggenda. Non fu infatti Luigi a voler divorziare da Eleonora – poiché essi avevano avuto soltanto due figlie femmine Maria e Alice, col divorzio il re perse infatti non solo l'Aquitania come evidenziato da Pound, ma l'intera parte occidentale del suo regno – ma la Duchessa di Aquitania a richiedere l'annullamento del matrimonio per consanguineità, che avvenne ufficialmente il 21 marzo del 1152.

25 – Plantageneto: si tratta di Enrico Plantageneto (1133-1189), duca di Normandia e di Angiò, futuro Enrico II d'Inghilterra, che sposò Eleonora il 16 maggio del 1152, dopo sole otto settimane dal suo divorzio.

26 – (che aveva evitato 17 pretendenti): con questa interessante reminiscenza odissiaca, Pound sovrappone alla figura di Eleonora una nuova figura mitologica e soprattutto un altro archetipo del femminile, Penelope. I 17 pretendenti che Enrico si trova a dover scavalcare sono infatti un rimando ai proci dell'*Odissea*, che assediano la casa di Penelope dopo la partenza del marito per Troia e che lei, modello di virtù femminile, tiene a bada con l'inganno della tela. L'associazione Penelope-Eleonora crea evidentemente un cortocircuito rispetto alla figura che Pound ci ha presentato finora, e che costituisce – come già diffusamente evidenziato – un'incarnazione piuttosto del modello opposto, quello di Elena: questo contrasto stridente è giocato con ironia dal poeta, che inserisce l'osservazione tra parentesi e subito dopo aver dato l'informazione delle immediate seconde nozze della Duchessa. Sebbene Eleonora si fosse dunque ritrovata ad essere una donna sola

molto desiderata e corteggiata, e avrebbe dunque potuto dare prova di virtù su modello di Penelope, la sua “elenica” licenziosità e soprattutto il suo talento strategico non la abbandonarono, spingendola a delle nozze che l'avrebbero portata ad essere regina d'Inghilterra, passo politico molto importante e preludio di intrighi funesti.

27/ 28: E quand lo reis Lois lo entendit/ mout et fasché: imperfetto verso in francese antico coniato da Pound, sta per “quando il re Luigi venne a saperlo, ne fu molto offeso”.

29/ 32: Nauphal, Vexin, Harry joven...Ma se non ci sarà discendenza Gisors dovrà ritornare: il poeta si riferisce in questi versi alle condizioni stipulate in occasione del fidanzamento di Enrico il Giovane con Margherita, figlia di secondo letto di Luigi VII di Francia. Margherita portò in dote al marito il territorio conosciuto come “Vexin normanno” (tra l'attuale Normandia e l'Île de France, territorio a lungo conteso tra Francia e Inghilterra), Gisors (a sud-est di Rouen) con il suo allora potentissimo castello e Neufchâtel-en-Bray (a nord-est di Rouen), importante città normanna. L'accordo prevedeva che Enrico II occupasse questi punti strategici per i suoi figli, con l'obbligo di renderli alla corona francese in caso la giovane coppia non avesse eredi: “*et si infra hunc terminum filia regis Franc' filio regis Angl' desponsata fuerit assensu et consensu sancte ecclesie tunc erit rex Angl' seysitus de tot Wilcassino et de castello Wilcassini ad opus filii sui et filie regis Franc': et si filia regis Franc' infra hoc terminum obierit castella et Wilcassinum redibunt ad manum regis Franc'*”³³. Tuttavia, quando Enrico il Giovane morì nel 1183 senza eredi, suo padre rifiutò di lasciare il Vexin normanno e gli altri territori al re di Francia (allora Filippo II). Fu infine deciso, dopo tre anni di dispute, che la dote di Margherita avrebbe integrato quella della sorella di Filippo, Alice, promessa sposa del secondogenito di Enrico II, Riccardo Cuor di Leone. Pound non racconta di questi intrighi, ma ne fa allusione richiamandoli attraverso parole chiave e particolari che vengono incastrati tra loro, a rendere l'idea della confusione politica generata dalle seconde nozze di Eleonora, che fu allo stesso tempo la causa della rovina del suo spirito libero, cortese, arioso, come racconta l'incipit del Canto seguente: “*Eleanor (she spoiled in a British climate)/ Έλανδρος and έλεππολις, and*”³⁴.

33/ 36 – “Non è costretto a sposare Alice...perché Alice, etc.: ancora un riferimento ad eventi storici, in particolare all'annullamento del fidanzamento tra Riccardo Cuor di Leone e Alice, figlia di Luigi VII,

avvenuto a Messina nel 1191 grazie al consenso del re di Francia. Anche questo episodio nasconde un intricato scandalo di palazzo: secondo le fonti dell'epoca, durante i vent'anni che Alice passò alla corte di Enrico II – sotto la sua protezione in attesa delle nozze – i due ebbero una relazione dalla quale nacque una figlia. Si pensò addirittura che Enrico avesse intenzione di divorziare da Eleonora e sposare Alice, e queste voci si diffusero ancora di più quando Riccardo annunciò di voler sposare Berengaria, contessa di Navarra, e non Alice, con la quale era fidanzato da ventun anni. Pound raccoglie le citazioni che alludono a questo episodio dalla traduzione inglese del documento ufficiale stilato dal re di Francia: “In the name of the holy and indivisible Trinity, Amen. Philip, by the grace of God, King of the French, to all men present and to come, Be it known that a solid peace has been established between us and our faithful friend and brother, Richard, illustrious King of England, who has sworn to observe the treaty of pacification, of which conditions are as follows: 1. Readily, and of our own full will, we permit the said king freely to marry whomsoever he pleases, notwithstanding the convention entered into between our relative to our sister Adelais³⁵, whom he was to have taken for wife [...]”³⁶. C'è un salto di circa trent'anni tra la stipula delle clausole del contratto prematrimoniale tra Enrico il Giovane e Margherita e l'annullamento del fidanzamento di Riccardo e Alice.

37 – Eleonora, donna jauzonda: “donna gioiosa”. Si tratta di un epiteto attribuito alla sua donna (verosimilmente Eleonora stessa) da Bernart de Ventadorn nella *canço* “*Tant ai mo cor ple de joya*”, nella quale il poeta canta della sua gioia immensa per l'amore che gli riempie il cuore, anche se la tristezza per il fatto che la sua donna gli nega ora quello che qualche prima gli aveva concesso non tarda a presentarsi, rendendo altalenante il suo umore. Nella quinta stanza egli si rivolge, appunto, alla sua donna gioiosa per avvisarla del grande dolore con cui il suo comportamento lo affligge, portandolo ad un passo dalla morte (“*Ai Deus! car no sui ironda,/ que voles per l'aire/ e vengues de noih prionda/ lai dins so repaire?/ Bona domna jauzionda,/ mor s'el vostro amaire! Paor ai que'l cors me fonda,/ s'aissi m dura gaire./ Domna, per vostr'amor/ john la mas et ador! Gens cors ab frescha color,/ gran mal me faitz traire!*”, “Ah, Iddio! Perché non sono rondinella che volasse nell'aria e entrasse, nella notte profonda, nella sua stanza? Signora buona, gioiosa, muore il vostro amante! Temo che il cuore mi si strugga, se troppo resiste. Madonna, per amor vostro giungo le mani e vi adoro. Gentil corpo dai freschi colori, grande dolore mi fate soffrire”³⁷). Secondo

la leggenda tramandata nella sua *vida*, Bernart, dopo essere stato allontanato dalla corte di Ebole III di Ventadorn poiché ne aveva sedotto la moglie, si recò alla corte di Eleonora d'Aquitania, entrò nelle sue grazie ed ebbe con lei un'intensa relazione, che però fu destinata a finire quando Enrico II la fece sua sposa e la portò in Inghilterra: "*Et el s'en partit e s'en anet a la duquessa de Normandia, que era joves e de gran valor, e s'entendia en pretz & en honor & en ben dig de lauzor; e plazion li fort las cansos eil vers d'en Bernart. Et ella lo receup e l'aculchi mot fort. Lonc temps estet en sa cort, & enamoret se d'ella & ella de lui; en fetz motas bonas cansos. Et estan com ella, lo reis Anricx d'Angleterra si la pres per molher e la trais de Normandia e lan menet. En Bernartz remas de sai tritz et dolens*³⁸". Ancora una volta, alla duchessa di Normandia sono associate storie d'amore rovinose, che portano il poeta ad un passo dalla morte, e lo costringono ad una vita infelice.

38 – Alla svolta dei trent'anni (sarebbero stati anni prima di questo): Pound fornisce un'indicazione temporale riguardo all'episodio che sta per presentare, che ebbe luogo anni prima rispetto agli avvenimenti di cui si parla ai versi 33-36. Eleonora aveva trent'anni all'incirca all'epoca del suo divorzio da Luigi VII.

40 – Malemorte, Corrèze: le rovine del castello di Malemorte furono probabilmente visitate da Pound e da sua moglie Dorothy durante uno dei loro viaggi a piedi in Provenza, nel 1919. Occupato nel 1177 da mercenari con le loro famiglie, il castello fu attaccato dalle forze combinate del signore e del vescovo del Limosino. Coloro che sopravvissero al massacro furono fatti prigionieri e uccisi a sangue freddo, e per questo al castello fu dato il nome di Malemorte. Pound suggerisce il castello di Malemorte come luogo d'incontro tra Bernart e Eleonora sulla base della *canso* di Bertran de Born in cui egli cita *Na Audiart*, donna Audiart, "*whom the razos and Pound insisted was of Malemort but whose identity is quite uncertain*³⁹". Secondo Pound, infatti, "*Audiart of Malemort*" sarebbe il *senhal* utilizzato da Bertran per riferirsi ad Eleonora d'Aquitania: è una *canso* trobadorica stessa, dunque, a fornire lo spunto per l'ambientazione della scena dell'incontro tra la duchessa di Normandia e il trovatore, in un vortice di citazioni e sovrapposizioni che rimanda sempre, in ultima istanza, all'affascinante regina. "*In Canto VI, Pound presents a Provençal «Vortex» around Eleanor of Aquitaine. The detail of the connections that he sets up is strictly mythopoeic*⁴⁰".

41/ 53 – “La mia signora di Ventadorn...lei che diffonde una tale luce nell’aria: Bernart de Ventadorn era un trovatore di umili origini, che per le sue doti nella composizione e nel canto ebbe grande successo alla corte del suo signore, il visconte Ebolo III di Ventadorn. La moglie di Ebolo, conquistata dalle poesie di Bernart, se ne innamorò: il loro amore segreto durò per lungo tempo, ma quando il visconte li scoprì, rinchiuso la moglie e la mise sotto guardia, cosicché lei stessa chiese a Bernart di lasciarla, per poter riaver la sua libertà (“*El vescoms, lo sieus senher de Ventadorn s’abelic molt de lui e de son trovar et fez li gran honor. El vescoms si avia molher mot gentil domna e gaia, & abelic se mot de las cansos d’en Bernart, e s’enamoret de lui & el de la domna, si qu’el fetz sas cansos e sos vers d’ella e de l’amor qu’el avia d’ella e de la valor de leis. Lonc tems duret lor amors, ans quel vescoms ni l’autra gens s’en aperceubes; e quan lo vescoms s’en aperceup, el s’estranhet de lui, e fetz fort serrar e gardar la domna. E la domna fetz dar comjat an Bernart ques partis*⁴¹”). Secondo la leggenda, Bernart, disperato, giunse quindi alla corte di Eleonora d’Aquitania, presso la quale pare intercedette per far sapere a Ebolo che ormai si trovava lontano e che non aveva più senso che egli tenesse sotto sequestro la sua signora. Pound in questi versi ricostruisce proprio questa ipotetica domanda di intercessione da parte di Bernart, intersecando sapientemente un florilegio di versi scelti dalle *canso* del trovatore – uno in provenzale, altri in traduzione – con rimodulazioni sullo stesso tono composte da Pound stesso. Il risultato è un intrecciarsi di poesia americana e provenzale in cui Pound si fa voce del trovatore, ricomponendone i versi in una forma nuova, rinnovandoli e adattandoli ad una nuova lingua ed ad un nuovo modo di scrivere poesia. Fondamentali, in questa piccola composizione, sono i temi degli uccellini (la rondine e l’allodola, tra gli animali più ricorrenti all’interno della poesia provenzale) e dell’aria, i quali creano un forte contrasto con la cattività cui è costretta la moglie di Ebolo. Al verso 46, infatti, si dice che la “signora di Ventadorn”, oltre a non poter falconare né cacciare, “non starà libera all’aria”: si tratta di una citazione da Bernart, ed in particolare dalla stessa *canso* da cui è tratto l’epiteto di Eleonora “*domna jauzionda*”, “*Tant ai mo cor ple de joya*⁴²”, nella quinta stanza della quale il poeta esprime il desiderio di essere una rondinella che “volando nell’aria” possa entrare nella stanza dell’amata, a lui proibita⁴³. Attraverso questo riferimento, Pound sovrappone due immagini contrapposte: la negazione dell’aria, infatti, rende perfettamente l’idea della condizione di soffocamento in cui langue la moglie del visconte; il riferimento alla rondine sembra

insinuare invece la volontà del poeta di penetrare in quella stanza e ritrovare la sua amata segregata.

Al verso 44 Bernart-Pound sembra semplicemente fare allusione al fatto che la donna non avrebbe potuto partecipare neanche alle battute di pesca, oltre che a quelle di caccia e di falconeria: in realtà, però, il verso poundiano nasconde una sottile rielaborazione di un passo di Ventadorn stesso, nel quale egli paragona la sua veemenza nel lasciarsi andare all'amore a quella di un pesce che si lancia verso l'amo senza nulla temere (*"Aissi co'l peis qui s'eslaiss' el cadorn! E no n sap mot, tro que s'es pres en l'ama,/ M'eslaissei eu vas trop amar un jorn ,/C'anc no m gardei"*, "Al pari del pesce che si lancia sull'esca e nulla teme, fin quando all'amo è preso, in troppo amare io m'avventai un giorno, senza badare⁴⁴"). Grazie a questo ipotesto, il riferimento alla donna che non potrà assistere alla pesca si arricchisce di un significato più complesso: la moglie di Ebolo non potrà nemmeno assistere alla veemenza e all'ardore con cui l'amante si getta tra le sue braccia, ignorando ogni pericolo e timore, con uno slancio vitale estremo, come il pesce fa con l'esca.

Al verso 47, si cita un altro volatile, che riprende la rondine del verso 44: l'allodola, la *"lauzeta"*. Si tratta dell'unico verso citato in provenzale, tratto dall'incipit della celeberrima canzone *"Can vei la lauzeta mover"*, tradotta da Pound in *The Spirit of Romance*⁴⁵. Nella prima stanza di questa *canço*, il poeta osserva con invidia un'allodola sbattere le ali e lasciarsi andare alla dolcezza del tepore solare, poichè da quando non ha più l'amore della sua amata non resta in lui che nostalgia (*"Can vei la lauzeta mover/ dei joi sas alas contra 'l rai,/ que s'oblid'e s laissa chazer/ per la dosso c'al cor li vai,/ ai! tan grans enveya m'en ve/ de cui qu'eu veyau jauzion! Meravilhas ai, car desse/ lo cor de dezirer no m fon"*, "Quando vedo l'allodoletta battere di gioia le ali verso i raggi del sole, tanto che s'oblia e si lascia cadere, per la dolcezza che nel cuor le scende, ah! quanta invidia mi prende di chiunque io veda gioioso: mi stupisco come all'istante il cuore non mi si strugge di nostalgia⁴⁶"). Nelle parole del Bernart poundiano, il verso si carica di un'ulteriore sfumatura: non solo infatti il poeta è nostalgico dell'amata lontana, ma egli sa che la stessa natura che lo fa riflettere sulla condizione del suo amore infelice è preclusa alla donna che ama. O meglio, che ella potrà gioirne soltanto in sua assenza, non pienamente come potrebbe in compagnia del suo amato lontano.

Al v. 49, possiamo rilevare la composizione di un *envoi*, modulato su quello della *canço* di Bernart *"Ja mos chantars no m'er onors"* (*"Messatgers, vai t'en via plana/ a mon Romeu, lai vas Viana,/ e digas*

*lui qu'eu lai fora tornatz/ si mos De-Cor m'agues salutz mandatz*⁴⁷ “Messaggero, vai ora, fila dal mio Romeo, a Vienna, e digli che io vi farò ritorno se il mio De-Cor ha saluti da porgermi”), nel quale al posto di rivolgersi alla poesia stessa, egli si rivolge ad un “messaggero”, che qui si identifica con Eleonora stessa, la quale, leggera come un canto, farà da tramite tra il poeta e il suo ex patrono. Il poeta si definisce, ai vv. 50-51, un “fabbro e trovatore di canzoni”: si tratta di un’allusione poundiana all’elogio di Dante ad Arnaut Daniel, nel ventiseiesimo canto del *Purgatorio*, tramite le parole di Guinizzelli⁴⁸. Ma il verso contiene, però, anche un riferimento alle definizioni di sé che Bertran stesso elabora in molte delle sue canzoni, ad esempio “*A! tantas bonas chanson/ e tan bo vers aurai faih*⁴⁹” (“Ho composto tante belle canzoni e tanti bei versi”), in cui il trovatore lamenta l’indifferenza dell’amata ai versi d’amore da lui dedicati.

La sezione si conclude, infine, al verso 53, con una descrizione luminosissima della moglie di Ebolo: la “luce” che ella diffonde nell’aria, nasconde una rielaborazione poundiana della prima stanza di “*Ara no vei luzir solehl*”, nella quale il poeta dichiara di non temere l’offuscamento del sole, del quale può fare a meno grazie alla luce d’amore che il consenso della più bella delle donne fa nascere nel suo cuore. “*Ara no vei luzir solehl,/ tan me son escurzit li rai;/ e ges per aisso no m esmai,/ c’una clardatz me solelha/ d’amor, qu’ins el cor me raya;/ e, can outra gens s’esmaya,/ eu melhur enans que sordei,/ per que mos chans no sordeya*”, “Più per me non risplende il sole/ tanto i suoi raggi si sono offuscati,/ ma non mi sgomento per questo,/ perché come sole m’illumina chiarezza/ d’amore che s’irraggia nel mio cuore,/ e dove altri si sgomentano/ io m’innalzo e non mi faccio vile,/ e così non si fa vile il mio canto⁵⁰”: la donna si sostituisce al sole stesso, e diventa fonte di virtù per il poeta, concedendogli la possibilità di continuare a innalzarsi anziché avvilitarsi come coloro che non hanno la fortuna di avere il “sole d’amore” in sé. Ciò che la viscontessa “diffonde” nell’aria, è dunque la fonte della virtù stessa, e non può pertanto essere costretta all’interno di una torre buia. Da questo punto di vista, è interessante il parallelo interno che si viene a creare tra l’amata di Bertran e l’Artemide del Canto IV⁵¹, anch’essa fonte di luce divina e immersa nel buio, anch’essa immagine divina segregata dallo sguardo umano.

54/ 59 – E lo Sordels si fo di Mantovana...E li fu preso d’amore per sua moglie: ritorna, in questo Canto provenzale, il riferimento – già presente nell’incipit del Canto II – alla *vida* del trovatore italiano Sordello da Goito. Come già messo in evidenza, egli costituisce il legame

tra Pound, Dante e Browning: secondo i propositi enunciati precedentemente, Pound prende le distanze dalla costruzione di una *persona* alla Browning, e si richiama alla biografia del poeta così come tramandata dai biografi provenzali, limitandosi a tradurla ed a metterne in evidenza episodi significativi.

60/ 61 – Cunizza, da Romano/ Che liberò i suoi schiavi in un mercoledì: secondo un documento datato 1 aprile 1265, Cunizza da Romano, moglie di Riccardo di San Bonifacio (che lasciò per Sordello), in casa di Cavalcante de' Cavalcanti a Firenze, liberò numerosi schiavi del fratello. L'episodio viene assunto a simbolo della libertà dalla possessività, e va quindi a costituire un'ulteriore declinazione delle qualità del buon governatore di cui sono portatori Guglielmo IX e Teseo, nominati all'inizio del Canto stesso. La grande ammirazione di Pound per Cunizza da Romano è testimoniata dall'apprezzamento che ne fa in *Guide to Kulchur*, in cui la cita numerose volte in associazione con Cavalcanti e per la sua prodigiosa bellezza, ma soprattutto per il suo "*charm and imperial bearing, grace that stopped not an instant in sweeping over the most violent authority of her time, and from the known fact, that vigour which is a grace in itself. There was nothing in Créstien de Troyes' narratives, nothing in Rimini or in the tales of the antients to surpass the facts of Cunizza, with, in her old age, great kindness, thought for her slaves*⁵²".

62/ 67: Masnatas et servos, come testimone...liberi di comprare, testimoniare, vendere, fare testamento": Pound a sprazzi cita in latino, a sprazzi traduce il documento originale che prova la liberazione degli schiavi da parte di Cunizza, "*Die mercurii primo intrante Aprili, in Florentia in domo domini Chavalcanti de Chavalcantis, testibus ad hoc rogatis, & specialiter convocatis, scilicet dominus Nisi Pichinus de Farinatis de Florentia, dominus Elinus, & dominus Lipus ejus frater filiisque domini Farinati de Farinatis de Florentia, Piccius de eodem loco, dominus Guitus, & dominus Bertaldus de Colonia de Alemaniam, Jacobinusque Gartelli de Verona. Petrus Azalus de Ceja, Philippus de Imolla, & elis...liberas personas, liberos arbitrios vendendi, emendi, testandi, testificandi, judicium exercendi possideant, & perpetua libertate consistant, & nullius servitio ejus servitatis de cetero ei, neque suis heredibus faciant, nisi soli Dio, cui omnia subjecta sunt*⁵³".

68/ 69 – A marito substraxit ipsam/ dictum Sordellum concubuisse: "La sottrasse al marito/ si dice che Sordello abbia

dormito con lei”. Si tratta ancora di una citazione dalla *vida* del trovatore di Goito: “*Sordellus de ipsius familia dominam ipsam latenter a marito substraxit, cum qua in patris curia permanente, dictum fuit ipsum Sordellum concubuisse*”⁵⁴, “Sordello sottrasse di nascosto dal marito la signora stessa della famiglia di Ezzelino, con la quale, mentre si trovava nella potestà paterna, fu detto che Sordello avesse dormito”.

70/ 73 – D’inverno e d’estate io penso alla sua grazia...La neve mi fa ricordare di lei: come le parole pronunciate da Bertran, anche queste sono un’infiorescenza che si sviluppa, questa volta, a partire da testi di diversi trovatori intrecciati tra loro. La fonte principale è la *canso* “*Cantar vuolh amorosamen*” di Falchetto di Romans, nella quale il poeta dichiara di voler cantare d’amore sebbene sia inverno e non veda foglie né fiori, poiché il freddo non gli fa paura ed egli pensa alla sua donna in ogni stagione⁵⁵. Il verso 6, “*d’ivern com d’estiu o cantars*”, diventa il primo ed il terzo della composizione poundiana. Nella seconda stanza della canzone di Falchetto, appare la figura della donna paragonata alla rosa, ripresa da Pound in questa sede: “*Anc domna non m’er tan plaisen/ ni ab tan entera valor;/ et a be plus fresca color/ que rosa*”, “Nessuna donna mi era mai piaciuta così tanto, né fu di tanto integra virtù, e dal color più fresco di quello di una rosa”; tuttavia l’immagine della rosa si collega anche alla *canso* “*Can lo boschatges es floritz*” di Bernart de Ventadorn (v. 30: “*sa fatz fresca com roza par*”⁵⁶, “il suo viso è fresco come una rosa”) e costituisce quindi una sorta di immagine di passaggio da un trovatore all’altro. Per quanto riguarda il quarto verso, i temi dell’inverno e della neve sono presenti sia nella produzione di Falchetto da Romans, sia in quella di Bernart, ma si può qui pensare ad una citazione più complessa: al verso seguente comparirà infatti il trovatore Elias Cairel, che ha tra i suoi temi preferiti quello dell’amante che pensa al suo amore lontano nel freddo e nella neve invernali.

Ciò che non torna è come in questo componimento che dovrebbe parlare dell’amore di Sordello per Cunizza il trovatore in questione non sia rappresentato, e gli venga invece preferito Falchetto da Romans. Una possibile e piuttosto convincente spiegazione è quella fornita da R. Schneideman⁵⁷, il quale sostiene che Pound abbia usato, per le sue citazioni dal provenzale, i testi della *Romanische Bibliothek*, all’interno della quale il volume di Sordello era l’undicesimo e quello di Falchetto il dodicesimo; i due volumi, inoltre, potevano essere ottenuti in un unico fascicolo, corrispondente all’anno di edizione 1896: “*I assume that Pound was using one of these volumes, and simply carried over from Sordello*

*into Folquet. If one accepts that supposition, Pound's lyric is a composite of lines drawn from the three troubadours treated within the second half of the Canto, Folquet standing in for Sordello*⁵⁸.

74 – E Cairel era di Sarlat: si tratta di una citazione della *vida* del trovatore Elias Cairel, “*Elias Cairels si fo di Sarlat, d'un borc de Peiregorc*⁵⁹”. Ancora una volta, la biografia di un trovatore è messa in relazione con un personaggio della mitologia greca, ma secondo una modalità diversa rispetto a quella della sovrapposizione: nella biografia di Cairel c'è infatti un elemento che lo lega in qualche modo ad un particolare della vita di Teseo, e cioè che egli fu “*laboraire d'aur & d'argen, e deseignaire d'armas*⁶⁰”, “artigiano d'oro e d'argento e disegnatore d'armi”. È dunque l'arma il dettaglio che lo mette in relazione con l'eroe classico, quella stessa arma soltanto grazie all'impugnatura della quale egli verrà salvato. Il riferimento alla manifattura ritorna sul tema del buon artigianato e alla forza di virtù che esso iscrive nei propri oggetti: essa può dare nascita ad un “dettaglio luminoso” dal quale può dipendere la salvezza stessa.

75/ 77 – Teseo di Trezene/ E l'avrebbero avvelenato/ Se non fosse per la forma dell'elsa della sua spada: secondo la leggenda, quando Egeo lasciò Etra incinta di Teseo a Trezene e partì per Atene, nascose un suo sandalo e la sua spada sotto ad una pietra, raccomandandosi che suo figlio, una volta abbastanza grande, spostasse la pietra con le proprie forze e recuperasse gli oggetti come prova della sua discendenza reale. Quando Teseo, dopo aver recuperato gli averi del padre, si recò ad Atene, non fu subito riconosciuto da Egeo, ma soltanto da Medea, la quale, affinché egli non passasse davanti a suo figlio Medo nella linea di successione al trono, tentò di ucciderlo servendogli una coppa di vino avvelenato: proprio mentre stava per berla, il padre Egeo lo riconobbe dal sandalo e dalla spada, e lo salvò. L'elsa della spada, il manufatto creato senza usura, diventa il dettaglio decisivo, che permette il riconoscimento tra padre e figlio e la salvezza di quest'ultimo.

NOTE

-
- ¹ Carne-Ross, *The Cantos as Epic*, in Russell (ed.), *Examination*, 1973, p. 139
- ² Carne-Ross, *The Cantos as Epic*, in Russell (ed.), *Examination*, 1973, pp. 136-137
- ³ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 6
- ⁴ Terrell, *Companion*, 1993, pp. 22-23
- ⁵ Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001, XII, vv. 189-191
- ⁶ Cfr. Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 94: “Count Guillaume brought composition in verse into court fashions, and gave it a social prestige which he held till the crusade of 1208 against the Albigenses”. Tuttavia: “Que Guillaume IX n'ait point été le premier des troubadours, c'est ce qu'on a inféré depuis longtemps de la perfection relative de son style et de sa versification”, per non citare che un datato esempio delle opinioni dei filologi romanzi a riguardo (Jeanroy (ed.), *Guillaume IX*, 1913, p. XVII).
- ⁷ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 94
- ⁸ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 380
- ⁹ Boccaccio, *Decameron*, Branca, 1985, III, 1
- ¹⁰ Hesse, *Baedeker...*, in *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 381
- ¹¹ Pound, *Letters*, 1982, p. 273
- ¹² Pound, *Cantos*, 1975, XLV
- ¹³ Davie, *Poet as Sculptor*, in Hesse (ed.), *Approaches*, 1969, p. 204
- ¹⁴ Davie, *ibidem*, pp. 200-201
- ¹⁵ Stokes, *The Stones of Rimini*, in Davie, *ibidem*, p. 198
- ¹⁶ Davie, *ibidem*, p.210
- ¹⁷ Pound, *Literary Essays*, 1960
- ¹⁸ Frazer, *Ramo d'oro*, De Bosis, 2012⁵, pp. 318-319
- ¹⁹ Vd. Canto II, v. 11 e commento
- ²⁰ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 6
- ²¹ Toja (ed.), *Trovatori*, 1985, vv. 1-8
- ²² Pound, *Personæ*, 1912
- ²³ Pound dette la sua versione del passo dantesco che segue nella poesia *Near Perigord* (*Personæ*, 1912): “And our En Bertrons was in Altafort,/ Hub of the wheel, the stirrer-up of strife,/ As caught by Dante in the last wallow of hell—/ The headless trunk «that made its head a lamp,»/ For separation wrought out separation,/ And he who set the strife between brother and brother/ And had his way with the old English king,/ Viced in such torture for the «counterpass”.
- ²⁴ Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, *Inferno*, XXVIII, vv. 118-125, 134-136, 139-142
- ²⁵ De Loi, *Trails*, 1927, p. 27
- ²⁶ Pound, *Literary Essays*, 1960, p. 111
- ²⁷ Toja (ed.), *Trovatori*, 1985, vv. 37-39

-
- ²⁸ Jernigan, *Song of Nail*, 1974, pp. 149-150
- ²⁹ Jernigan, *ibidem*
- ³⁰ Isocrate, *Encomio di Elena*, Tondelli, 2007², 16-21
- ³¹ Robinson and Knox, *Myths and Legends of All Nations*, in Glenn, *Analyst*, IV, p. 17
- ³² Landon, *Itinerary of Richard I*, in Glenn, *Analyst*, III, p. 8
- ³³ Landon, *ibidem*, p. 4
- ³⁴ Pound, *Cantos*, 1975, VII
- ³⁵ Le fonti antiche oscillano tra i nomi di “Alice” e “Adele” per la fidanzata di Riccardo.
- ³⁶ James, *History of the life...*, in Glenn, *Analyst*, III, p. 9. Il corsivo è mio.
- ³⁷ Toja (ed.), *Trovatori*, 1985, vv. 49-60
- ³⁸ Chabaneau, *Biographies*, 1885, pp. 10-11. “E lui partì e se ne andò dalla duchessa di Normandia, che era giovane e di gran valore, e apprezzava la virtù e l'onore e l'essere lodata; e gli piacquero molto le canzoni e i versi del cavalier Bernart. Ed ella lo ricevette e lo accolse calorosamente. Egli restò molto tempo alla sua corte, ed egli si innamorò di lei e lei di lui; e ne scrisse molte belle canzoni. Ma re Enrico d'Inghilterra la prese in moglie e la portò via dalla Normandia, portandola in Inghilterra”.
- ³⁹ Makin, *Provence and Pound*, 1978, p. 277
- ⁴⁰ Makin, *ibidem*, p. 275
- ⁴¹ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 10: “E il visconte aveva una moglie molto nobile e gioiosa, e lei si compiacque molto delle canzoni del signor Bernart, e si innamorò di lui e lui di lei, cosicché egli compose le sue canzoni e i suoi versi su di lei e sull'amore che nutriva per lei. Il loro amore durò a lungo prima che il visconte e le altre persone se ne accorgessero; e quando il visconte se ne accorse, si allontanò da lui e fece rinchiudere e mise sotto guardia la donna. E la donna fece dar commiato a Bernart, che partì”.
- ⁴² Toja (ed.), *Trovatori*, 1985
- ⁴³ Vd. commento a v. 37.
- ⁴⁴ De Ventadorn, *Canzoni*, Mancini, 2003
- ⁴⁵ Pound, *Spirit of Romance*, 1970, p. 41
- ⁴⁶ Toja (ed.), *Trovatori*, 1985, vv. 1-8
- ⁴⁷ Ippolito, *Bernart de Ventadour*, 2001, p. 202
- ⁴⁸ “«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno / col dito», e additò un spirto innanzi, / «fu miglior fabbro del parlar materno./ Versi d'amore e prose di romanzi/ soverchiò tutti; e lascia dir li stolti / che quel di Lemosi credon ch'avanzi”, Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994, *Purg.*, XXVI, vv. 115-120
- ⁴⁹ Billet, *Bernard de Ventadour*, 1974, p. 261
- ⁵⁰ De Ventadorn, *Canzoni*, Mancini, 2003
- ⁵¹ Vd. Canto IV, vv. 41-51 e commento.
- ⁵² Pound, *Kulchur*, 1938, pp. 107-108
- ⁵³ Verci, *Storia degli Ecelini*, in Glenn, *Analyst*, III, p. 7
- ⁵⁴ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 108
- ⁵⁵ Zenker, *Folquet von Romans*, 1896, p. 48
- ⁵⁶ De Ventadorn, *Canzoni*, Mancini, 2003
- ⁵⁷ In Glenn, *Analyst*, IV, p. 15
- ⁵⁸ Glenn, *ibidem*
- ⁵⁹ Chabaneau, *Biographies*, 1885, p. 50
- ⁶⁰ Chabaneau, *ibidem*

BIBLIOGRAFIA

Opere di Ezra Pound:

- Pound, *A B C of Reading*, 1934 E. Pound, *A B C of Reading*, London, Faber and Faber, 1934
- Pound, *Canti Pisani*, Rizzardi, 2004 E. Pound, *Canti Pisani*, prefazione di G. Raboni, traduzione e note di A. Rizzardi, Milano, Garzanti, 2004³
- Pound, *Guide to Kulchur*, 1966² E. Pound, *Guide to Kulchur*, London, Peter Owen, 1966²
- Pound, *How to read*, 1929 Pound, *How to Read*, in «New York Herald Tribune», “Books”, 1929
- Pound, *I Cantos*, De Rachelwitz, 1985 E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachelwitz, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985
- Pound, *Literary Essays*, 1960 E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T. S. Eliot, London, Faber and Faber, 1960
- Pound, *Make it new*, 1935 E. Pound, *Make it new. Essays by Ezra Pound*, New Haven, Yale University Press, 1935
- Pound, *New Selected Poems*, Sieburth, 2010 E. Pound, *New Selected Poems and Translations*, edited by R. Sieburth, New York, New Directions Books, 2010

Pound, <i>Patria mia</i> , 1958	E. Pound, <i>Patria mia</i> , Firenze, Centro Internazionale del libro, 1958
Pound, <i>Personæ</i> , 1912 ³	E. Pound, <i>Personæ</i> , London, Faber and Faber, 1912 ³
Pound, <i>Selected Poems</i> , 1977 ¹²	E. Pound, <i>Selected Poems</i> , London, Faber and Faber, 1977 ¹²
Pound, <i>Sur les pas des troubadours</i> , Sieburth-Dunner, 2005	E. Pound, <i>Sur les pas des troubadours en pays d'oc</i> , édité par R. Sieburth, traduit de l'anglais par B. Dunner, Monaco, Éditions du Rocher, 2005
Pound, <i>Cantos</i> , 1975	E. Pound, <i>The Cantos of Ezra Pound</i> , London, Faber and Faber, 1975
Pound, <i>Letters</i> , 1982	E. Pound, <i>The Selected Letters: 1907-1941</i> , edited by D. D. Paige, Winchester, Faber and Faber, 1982
Pound, <i>Cavalcanti</i> , 1912	E. Pound, <i>The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti</i> , Boston, Small, Mainard and company, 1912
Pound, <i>Spirit of Romance</i> , 1970 ³	E. Pound, <i>The Spirit of Romance</i> , London, Peter Owen, 1970 ³

Opere di altri autori:

- Apollodoro, *Miti Greci*, Scarpi-Ciani, 2004 Apollodoro, *I Miti Greci*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M.G. Ciani, Milano, Mondadori, 2004
- Aristofane, *Rane*, Del Corno, 2006 Aristofane, *Le Rane*, a cura di Dario Del Corno, Milano, Mondadori, 2006
- Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, 1981 M. Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981
- Billet, *Bernard de Ventadour*, 1974 L. Billet, *Bernard de Ventadour. Troubadour du XIIe siècle*, Tulle, 1974
- Boccaccio, *Decameron*, Branca, 1985 G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985
- Catullo, *I Canti*, Traina, 1997³ Catullo, *I Canti*, a cura di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1997³
- Catullo, *The Carmina*, Burton-Smithers, 1928 Catullo, *The Carmina of Caius Valerius Catullus*, translated by sir R. Burton e L. Smithers, New York, 1928
- Chabaneau, *Biographies*, 1885 C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat Libraire-Éditeur, 1885
- Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, 1968 P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968

- Cookson, *Guide*, 1985 W. Cookson, *A guide to the Cantos of Ezra Pound*, London, Sydney, Croom Helm, 1985
- Dante, *Convivio*, Cudini, 2005 Dante, *Convivio*, prefazione, note e commenti di P. Cudini, Milano, Garzanti, 2005
- Dante, *Commedia*, Chiavacci Leonardi, 1994 Dante, *La Divina Commedia*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994
- Dante, *Rime*, Cudini, 2005 Dante, *Le Rime*, introduzione, note e commenti di P. Cudini, Milano, Garzanti, 2005
- De Loi, *Trails*, 1927 R. de Loi, *Trails of the Troubadours*, Port Washington, New York/ London, Kennikat Press, 1927
- Cahiers de l'Herne*, 1965 D. de Roux (sous la direction de), *Les Cahiers de l'Herne. Ezra Pound*, Paris, Editions de l'Herne, 1965
- De Ventadorn, *Canzoni*, Mancini, 2003 B. De Ventadorn, *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Roma, Carocci, 2003
- Dekker, *Sailing after Knowledge*, 1963 G. Dekker, *Sailing after Knowledge. The Cantos of Ezra Pound*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963
- Detienne, Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, 1974 M. Detienne, J. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, Flammarion, 1974

- Dreyfus, *Grande Encyclopédie* C. Dreyfus (sous la direction de), *La grande Encyclopédie. Inventaire raisonné de sciences, lettres et arts*, vol. XV, Paris, H. Lamirault & C. editeurs
- Eliot, *Poesie*, Sanesi, 1996 T. S. Eliot, *Poesie*, scelta e traduzione di R. Sanesi, Milano, RCS, 1996-2004
- Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*, 2012 *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012, URL: <http://www.britannica.com>
- Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique*, 1951 A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1951
- Erodoto, *Storie*, Annibaletto, 2007 Erodoto, *Storie*, a cura di L. Annibaletto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007
- Eschilo, *Oresteia*, Savino, 1989 Eschilo, *Oresteia. Agamennone. Coefore. Eumenidi*, a cura di E. Savino, Milano, Garzanti, 1989
- Euripide, *Ippolito*, Susanetti, 2005 Euripide, *Ippolito*, traduzione e cura di D. Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2005
- Euripide, *Baccanti*, Di Benedetto, 2004 Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Milano, Rizzoli, 2004
- Euripide, *Tragedie*, Beltrametti-Pontani, 2002 Euripide, *Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti, traduzione di F. M. Pontani, con un saggio di D. Lanza, Torino, Einaudi, 2002

- Euripide, *Troiane*, Susanetti, 2008
Euripide, *Troiane*, traduzione e cura di D. Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2008
- Frazer, *Ramo d'oro*, De Bosis, 2012⁵
J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2012⁵
- Gervaso, *I Borgia*, 1976
R. Gervaso, *I Borgia*, Milano, Rizzoli, 1976
- Giamblico, *Misteri egiziani*, Sodano, 1984
Giamblico, *I misteri egiziani*, traduzione di A. R. Sodano, Milano, Rusconi, 1984
- Glenn, *Analyst*
E. M. Glenn, *The Analyst*, I-VIII, edited by R. Mayo, Northwestern University, 1955

E. M. Glenn, *The analyst*, XVIII, edited by R. Mayo, Northwestern University, 1955
- Graves, *Miti greci*, 1963
R. Graves, *I miti greci*, traduzione di E. Morpurgo, presentazione di U. Albin, Milano, Longanesi, 1963
- Homeric Hymns*, Evelyn-White, 1914
Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homerica, translated by Evelyn-White, Loeb Classical Library Volume 57, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1914
- Hesse (ed.), *Approaches*, 1969
E. Hesse (ed.), *New Approaches to Ezra Pound. A co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, London, Faber and Faber, 1969

- Ippolito, *Bernart de Ventadour*, 2001
M.-M. Ippolito, *Bernart de Ventadour. Troubadour Limousin du XII^e siècle. Prince de l'Amour Courtois et de la Poésie Romane*, Paris, 2001
- Isocrate, *Encomio di Elena*, Tondelli, 2007²
Isocrate, *Encomio di Elena*, a cura di M. Tondelli, Milano, La vita felice, 2007²
- Jeanroy (ed.), *Guillaume IX*, 1913
A. Jeanroy (ed.), *Les Chansons de Guillaume IX Duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913
- Jernigan, *Song of Nail*, 1974
C. Jernigan, *The Song of Nail and Uncle: Arnaut Daniel's Sestina "Lo ferm voler qu'el cor m'intra"*, in «Studies in Philology», vol. LXXI, n. 2, april 1974
- Kenner, *L'età di Pound*, 2000
H. Kenner, *L'età di Pound*, Bologna, Il Mulino, 2000
- Makin, *Provence and Pound*, 1978
P. Makin, *Provence and Pound*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1978
- Mallarmé, *Poems*, MacIntyre, 1975
S. Mallarmé, *Poems*, translated by C. F. MacIntyre, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1975
- Mancini, *Gaia scienza*, 2000
M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Roma, Carocci, 2000

- Mancini, *Lo spirito della Provenza*, 2004
- M. Mancini, *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma, Carocci, 2004
- Marziale, *Epigrammi*, Beta, 2007
- Marziale, *Epigrammi*, a cura di S. Beta, Milano, Mondadori, 2007
- McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, 1972
- S. Y. McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1972
- Most, *Il poeta nell'Ade*, 1992
- G. W. Most, *Il poeta nell'Ade: catabasi epica e teoria dell'epos tra Omero e Virgilio*, «Studi italiani di Filologia Classica», n.10, 1992
- Nadel, *Cambridge Companion*, 1999
- I. B. Nadel, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, New York, Cambridge University Press, 1999
- Omero, *Iliade*, Cerri, 2003²
- Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di G. Cerri, Milano, Rizzoli, 2003²
- Omero, *Odissea*, Ferrari, 2001
- Omero, *Odissea*, a cura di F. Ferrari, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 2001
- Orazio, *Satire ed Epistole*, Annibaletto, 1968
- Orazio, *Satire ed Epistole*, a cura di L. Annibaletto, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1968
- Ovidio, *Fasti*, Canali, 1998
- Ovidio, *I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998

- Ovidio, *Metamorfosi*, Bernardini Marzolla, 1994² Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994²
- Pindaro, *Olimpiche*, Ferrari, 1998 Pindaro, *Olimpiche*, a cura di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 1998
- Pollock, *Éclatement et dissolution*, 2007 J. Pollock, *Éclatement et dissolution du sujet dans Les Cantos d'Ézra Pound*, «Revue Silène», février 2008
- Porfirio, *Antro delle Ninfe*, Simonini, 1986 Porfirio, *L'Antro delle Ninfe*, a cura di L. Simonini, Milano, Adelphi, 1986
- Properzio, *Elegie*, Fedeli, 1988 Properzio, *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Firenze, Sansoni, 1988
- Ramsey, *Pound, Laforgue...*, 1951 W. Ramsey, *Pound, Laforgue, and Dramatic Structure*, «Comparative Literature», vol. 3, n.1, winter 1951
- Raynouard (ed.), *Choix des poésies des troubadours*, 1818 M. Raynouard (par), *Choix des poésies originales des troubadours*, tome troisième, Paris, Firmin Didot, 1818
- Robaey, *Pound traduttore di Omero*, 1989 J. Robaey, *Pound traduttore di Omero: "Canto I" e "Odissea XI"*, «Quaderni Urbinati di Filologia Classica», n. 33/ 3, 1989
- Roubaud, *La fleur inverse*, 1994 J. Roubaud, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994
- Roubaud, *Obstination de la poésie*, 2010 J. Roubaud, *Obstination de la poésie*, «Le monde diplomatique», janvier 2010

- Russell (ed.), *Examination*, 1973 P. Russell (ed.), *An examination of Ezra Pound. A collection of essays*, New York, Gordian Press, 1973
- Saffo, *Frammenti*, Cavallini, 1986 Saffo, *Frammenti*, a cura di E. Cavallini, Parma, Ugo Guanda Editore, 1986
- Shakespeare, *King Lear*, Foakes, 1997 W. Shakespeare, *King Lear*, edited by R. A. Foakes, London, Learning, 1997
- Shakespeare, *La Tempesta*, Lombardo, 2007 W. Shakespeare, *La Tempesta*, prefazione, traduzione e note di A. Lombardo, Milano, Garzanti, 2007
- Slatin, *History of Pound's Cantos*, 1963 M. Slatin, *A History of Pound's Cantos I-XVI, 1915-1925*, «American Literature», vol. 35, n. 2, May 1963
- Sofocle, *Edipo a Colono*, Cerri, 2008 Sofocle, *Edipo a Colono*, introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondadori, 2008
- Stuart, *Modernist Critics and Translators*, 1950 D. R. Stuart, *Modernist Critics and Translators*, in «The Princeton University Library Chronicle», vol. XI, n. 4, Summer 1950
- Surette, *The Birth of Modernism*, 1993 L. Surette, *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1993

- Terrell, *Companion*, 1993 C. F. Terrell, *A companion to the Cantos of Ezra Pound*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993
- Toja (ed.), *Trovatori*, 1985 G. Toja (ed.), *Trovatori di Provenza e d'Italia*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1985
- Pound Encyclopedia*, 2005 D. P. Tryphonopoulos, S. J. Adams (ed.), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Westport, London, Greenwood Press, 2005
- Turquety, *L'image arrêt...*, 2006 B. Turquety, *L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma, «Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)»*, n°2, 01 décembre 2006
- Varchi, *Storia Fiorentina*, Arbib, 2003 B. Varchi, *Storia Fiorentina*, a cura di L. Arbib, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003
- Virgilio, *Eneide*, Carena, 1971 Virgilio, *Eneide*, in Virgilio, *Tutte le opere*, a cura di C. Carena, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1971
- Whitman, *Leaves of Grass*, Loving, 1998 W. Whitman, *Leaves of Grass*, edited with an introduction and notes by J. Loving, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998
- Zenker, *Folquët von Romans*, 1896 R. Zenker, *Die Gedichte des Folquët von Romans*, Max Niemeyer, Halle, 1896