

*Funerali di Ezra Pound, 1972*

# “Il filo d’oro nella trama”: la Venezia di Ezra Pound

di ROSELLA MAMOLI ZORZI

**N**egli anni sessanta, sulle Zattere, nel tiepido sole di primavera, un vecchio alto e magro, con la barba bianca, gli occhi fissi su uno spazio interiore, camminava lento appoggiandosi ad un bastone, accompagnato da una signora. Qualcuno tra i meno giovani ricorderà la figura ieratica di Ezra Pound, accompagnato dalla musicista Olga Rudge, quando usciva da una piccola casa dietro la Salute, presto divenuta luogo di pellegrinaggio per i poeti beat. Un giorno di maggio di quegli anni sessanta Allen Ginsberg, appoggiato al muretto della fondamenta, pazientemente aspettava l’ora dell’incontro con il Maestro. Ezra Pound era chiuso in un silenzio che raramente interrompeva, ma, quando questo avveniva, era evidente che quello sguardo fisso sul tempo interiore seguiva in realtà in qualche modo anche il mondo esterno. Il viso profondamente segnato di Pound, i suoi occhi incavati, sembravano portare i segni terribili della sua lunga espiazione, gli anni trascorsi nel manicomio di St. Elizabeth, a Washington, dove era stato rinchiuso dal 1946 al 1958, colpito da una condanna per alto tradimento, per le sue trasmissioni radiofoniche in favore del fascismo e di Mussolini; crimine che avrebbe potuto portare alla pena capitale, ma che fu invece punito con un lungo soggiorno coatto perché il poeta fu giudicato incapace di intendere e di volere. Non è questo il luogo per analizzare le ragioni della trista adesione di Pound al fascismo e all’antisemitismo, adesione chiaramente espressa nelle trasmissioni della “American Hour” di Radio Roma, assieme a critiche alla politica e all’industria bellica americana che suonano stranamente simili a quelle di oggi contro la guerra di Bush in Iraq, anche se quelle di Pound sono contro gli americani nemici dei regimi nazisti e fascisti in Europa, e quindi di senso diverso. Ma sicuramente l’espiazione, in vita, fu lunga: forse Venezia offrì, dopo gli anni del St. Elizabeth, un porto di pace, il rinnovato incontro con una città che aveva offerto al poeta, giovanissimo, un luogo di felicità, che gli aveva

offerto la possibilità di ritrovare la sua voce di poeta. E il poeta ricompensò la città, che figura – come un “filo d’oro nella trama” – in tutta la sua opera, dalle prime poesie fino agli ultimi *Cantos*, l’*opus magnum* della sua vita, pubblicati dal 1917 fino alla morte, nel 1972, e postumi.

Pound era arrivato ventitreenne a Venezia nel 1908 non per la prima volta, dato che già era stato cinque volte in Europa tra i sedici ed i ventitré anni. Ma giunse in Europa nel 1908 per restarvi, un anno dopo l’ultima visita alla città di Henry James nel 1907. Due date confinanti, che sembrano unire in una linea ideale due grandi americani, che rinnovarono radicalmente il romanzo e la poesia rispettivamente, con le loro opere, ma anche con la riflessione critica su romanzo e poesia, e che volsero le spalle all’America, scegliendo di vivere nel mondo della storia e della cultura europea, rimanendo peraltro profondamente americani. Non a caso nel 1957, a quasi cinquant’anni dal soggiorno veneziano del 1908, Pound ebbe a dire: “NO, H. J. non attrasse i miei giovani passi in Europa. VIDI Venezia aetat 12 e ritornai”. “H. J.” era, naturalmente, Henry James, e la negazione freudiana mostra chiaramente l’analogo atteggiamento di fondo dei due grandi americani in fuga dall’America. Pound abbandonava l’America, sentita da lui come da tanti altri grandi scrittori americani – prima di Henry James da Nathaniel Hawthorne – come priva di storia, priva di quegli strati culturali che solo il tempo accumula, e che permettono il fiorire dell’arte. L’Indiana era il luogo dove il poeta si sentiva prigioniero, come indica la poesia *In Durance (In prigionia, 1907)*.

A Venezia, il giovane poeta che non aveva trovato risposta alle sue ansie culturali nel Midwest americano, ritrova la sua voce lirica: la città costituisce uno stimolo estetico, si presenta come luogo di bellezza, di pace, di gioia, dove la poesia può riaffiorare.

“Sorgono poteri antichi e a me ritornano / grazie al tuo dono, o sole veneziano”<sup>1</sup>, canta la voce del poeta

in *Alma Sol Venetiae*, una delle poesie giovanili, scritte appunto a Venezia, e pubblicate in *A Quinzaine for This Yule*, il secondo libro di poesie di Pound, uscito a Londra nel 1908, nello stesso anno in cui *A Lume Spento*, il primo libro di poesie, dal titolo dantesco, era stato pubblicato “in the city of Aldus” (Manuzio), come era impresso sul retro del frontespizio.

Il giovane alto e magro, dai capelli rossi, innamorato della poesia dei troubadour provenzali, di Dante e Cavalcanti, era fuggito dall’insospitale Wabash College, in Indiana, da lui definito dantescamente “l’ultimo o almeno il sesto girone della desolazione”; anzi, lo avevano cacciato, per qualche irrilevante infrazione ai severi codici puritani del Midwest. A Venezia, la città del mito della bellezza, ritrovando la sua voce di poeta, Pound non celebra, in quel 1908 così vicino cronologicamente ai grandi capolavori del decadentismo, quali *Il fuoco* di D’Annunzio o *Morte a Venezia* di Thomas Mann, una città di malattia morale e materiale, la città della bellezza ma anche della rovina, ma canta invece una città “fresca e mattutina”, come ha scritto Guido Perocco, una città solare, quella che i pittori dalla metà dell’Ottocento a fine secolo – da Favretto a Whistler a Sargent – hanno strappato al cliché gotico dei romantici, ai grandi quadri storici di un Hayez, echi pittorici della grande poesia inglese di Byron e Shelley. Si distingue, il giovane Pound, dalla novecentesca raffigurazione della città che indugia con compiacimento su disfaccimento, morte e malattia, come fanno un Maurice Barrès o un Baron

Corvo. In questi anni prevale la rappresentazione della Venezia dei Decadenti contro cui si lancia Marinetti nel famoso *Discorso futurista ai Veneziani* del 1910, dove dichiarava che Venezia – “fradicia di romanticismo” – doveva essere liberata, con le sue isole, da “tutta la letteratura ammalata e da tutta l’immensa fantasticheria di cui le hanno velate i poeti avvelenati dalla febbre di Venezia”. Quella del primo Pound è la Venezia della vita quotidiana, della bellezza che non porta morte ma rigenera, e soprattutto permette al poeta di scrivere:

Tu che mi hai dato  
Vigore per il viaggio  
Tu che mia hai ridato  
Per il torneo coraggio<sup>2</sup>

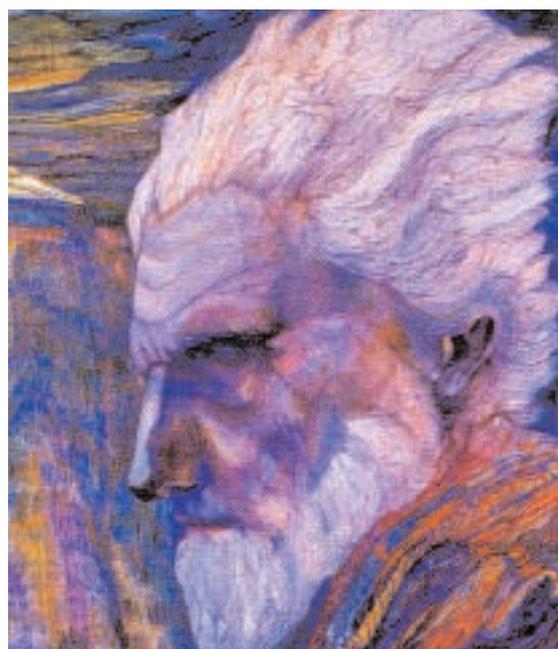
È una città di gioia e di vita:

Abito in alto al di sopra della gente  
Solo con la bellezza tutto il tempo.  
Solo?  
Come sentirsi soli  
Con i miei grandi pensieri a paladini  
Contro ogni buio e pena ed amarezza<sup>3</sup>

Dove, il poeta aggiunge, il suo alter-ego ha anche “le rondini e il tramonto” (“the swallows and the sunset”) e soprattutto “vita” “nel giardino, sull’acqua” (“life” “in the garden, on the waters”). Inizia con queste poesie giovanili il rapporto o l’omaggio di Pound a Venezia, in un’arte che è



Man Ray, Ezra Pound, “This Quarter”, I, 1, 1925



Bona de Pisis, Ritratto di Ezra Pound, 1972, Bona de Pisis, Parigi

ancora immatura, basata su schemi metrici e rime tradizionali, che non si apre ancora al grande rinnovamento che si effettua nei *Cantos*. Ma qualche barlume delle future conquiste poetiche e teoriche di Pound lo si avverte anche in questi primi versi: nell'unica poesia di questo periodo che Pound volle raccogliere in *Personae: Collected Poems* del 1926, la notissima *Night Litany*, si possono osservare notazioni sulla modalità della voce (foné): "sottovoce" ("fainter") quasi ad indicare una poesia "detta" – non solo stampata – elemento che si svilupperà ampiamente con i poetry readings dei beat negli anni sessanta; e questo è vero anche per il "Baritono" di *Alma Sol Venezia*. Allen Ginsberg seguirà Pound anche nel titolo di *Night Litany*, quello di una preghiera, la litania per Pound, *Kaddish*, o la preghiera ebraica per i morti, per il poeta beat. O ancora la scelta del plurilinguismo, dove accanto a lessico e frasi in francese ("O Dieu purifiez nos coeurs") si accosta l'inglese di registro alto della Bibbia ("the likeness of thy handmaid"). Pound in realtà rifiuta di raccogliere queste prime poesie nel volume del 1926, e anche più tardi le considera "pasticcini alla crema stantii" ("stale cream puffs"); verranno ristampate solo in un volume del 1976. Ma se il linguaggio di queste poesie è ancora arcaicizzante, di maniera, con l'uso della seconda persona singolare ("thou") giustificato solo in un contesto biblico (quello di *Night Litany*), se usa un lessico ricercato e prezioso che echeggia Swinburne e la fine ottocento ("romery", "chantey", in *San Vio. June*, "oer", "sheddeh", "chaunted of eld" in *Lotus-Bloom*), fresca e innovatrice è l'immagine della Venezia solare e serena che offre il poeta. Solo una poesia, *For Italico Brass*, ispirata ad un quadro del pittore goriziano che raffigura il ponte di barche che collegava le Fondamente Nuove con l'isola di San Michele nei giorni dei morti, ha un sottofondo oscuro, come le nuvole, forse di ispirazione ruskiniana, che si addensano su un lato del quadro. Ma nemmeno qui vi è una rappresentazione languida o erotico-decadente della città, soltanto un interrogarsi su quello che sta oltre le apparenze della vita.

In una sola poesia si può notare un cedimento alla raffigurazione della città come figura femminile seducente, analoga alla Venezia-femme fatale dipinta da Gustave Moreau o a quella delle liriche di Rilke (1907-8) (*Mattino veneziano, Tardo Autunno a Venezia*): in *Partenza di Venezia* il distacco dalla città è rappresentato come la dolorosa separazione da una donna amata: "Mai sofferarsi al dipartirmi da

una donna amata / Quanto soffro ora al dipartirmi da te"<sup>3</sup>.

In una sorta di ballata, ispirata a Villon, intitolata *Piazza San Marco*, Pound celebra la parola di "Mastro Bill, dannatamente umano" ("Master Will, so cursed human"), la parola dello "zotico dio del discorso" ("Careless-clouted god o' speech"), di quello Shakespeare che ha dato forza all'inglese rinascimentale, proprio come il poeta di oggi vuole dare – e darà – forza all'inglese, o meglio ancora all'americano, del Novecento; i ritmi di questa ballata sembrano annunciare il Pound maggiore.

Tra queste prime poesie veneziane – e anche di altra ispirazione – e i *Cantos*, vi è il fondamentale distacco dalla tradizione di Swinburne e della fine secolo segnato dall'imagismo, quel momento di grande rinnovamento della poesia, teorizzato da Pound ed altri poeti – tra cui Hulme – nel manifesto *A Few Don'ts by an Imagiste* del 1913.

Il "manifesto" elenca – soprattutto in negativo – quello che (non) si deve fare: bisogna abbandonare la verbosità e le lungaggini della poesia vittoriana, tutto quello che è "superfluo", ogni parola o aggettivo che "non riveli qualcosa". Non bisogna usare l'immagine come mera decorazione, ma come "sensuous thought", pensiero fatto senso, come scrive T.S. Eliot; un'immagine, scrive Pound, è "quello che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo", dando un "senso di improvvisa liberazione" e aggiunge: "Meglio presentare una sola immagine in tutta una vita che produrre opere voluminose".

Bisogna abbandonare le forme metriche chiuse della tradizione, il ritmo fisso del metronomo, e organizzare la poesia (breve) secondo il ritmo interno del verso e della voce, basandolo su "assonanze e allitterazioni". Armonia e contrappunto – come nella musica – devono strutturare la poesia. Per la concretezza del linguaggio è Dante il modello, non Milton. "Melopoeia", "phanopoeia", "logopoeia" – che alludono all'uso della musica, dell'immagine, dell'intelletto – sono i tre principi della nuova poesia. Da questa poesia breve, fatta di immagini pregni di senso, muovendosi attraverso il vorticismo (*vortex* è lessico poundiano, anche se reso noto da Windham Lewis nel vorticismo), Pound approda ai *Cantos*, il poema dove la struttura narrativa logica e cronologica è – come nel romanzo del Novecento – frantumata, e dove è piuttosto il principio del collage a costituire la struttura portante. I *Cantos*,

nel loro lungo snodarsi ed evolversi, anche nel tempo, inglobano tutte le esperienze del poeta, le sue conoscenze, i suoi artisti, i suoi poeti, la politica, l'economia, il passato dei grandi condottieri, il presente di Mussolini e di Roosevelt; anche i momenti terribili della prigionia nella gabbia del campo americano di Pisa. Sono la summa di una vita e di un'epoca, meravigliosamente lirica e a volte incomprensibile, testo di incontro e scontro di lingue e registri diversi, dall'americano parlato e idiomatico agli ideogrammi giapponesi, dall'italiano al francese, dal latino al dialetto veneziano, dal greco al provenzale antico. Nei *Cantos* compaiono anche i luoghi amati dal poeta, e tra questi, Venezia.

### I *Cantos*

Per vedere quale sia la rappresentazione di Venezia nei *Cantos* si può incominciare dal Canto XXV, interamente veneziano:

The Book of the Council Major  
 1255 be it enacted:  
 That they mustn't shoot crap in the hall  
 Of the council, nor in the small court under  
 Pain of 20 danari, be it enacted:  
 1266 no squire of Venice to throw dice  
 anywhere in the palace  
 or in the loggia of Rialto under pain of ten soldi  
 or half that for kids, and if they wont pay  
 they are to be chucked in the water. be it enacted  
 In libro pactorum<sup>4</sup>

Dopo aver evocato l'immagine della bellezza sospesa del Palazzo Ducale nel Canto XXI ("And the palazzo, baseless, hangs there in the dawn..."), Pound costruisce questo canto con le storie di chi nel palazzo ha abitato, con le decisioni riguardo alla costruzione del palazzo, i soldi spesi, i fatti che vi succedono. Traduce i documenti in latino del Libro del Maggior Consiglio, consultati nella raccolta di G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale, Atti 1253-1797*, Tipografia del Commercio di M. Visentini, 1868 (il testo a fronte, come si può vedere in nota, non è in italiano, ma nel latino dell'originale da cui il poeta trae storie, date e brani).

Pound sceglie episodi che riguardano la vita di tutti i giorni o importanti avvenimenti (il 15 settembre 1316, il 4 maggio 1327, il dogado di Soranzo 1312-1328, il 1255 ecc.): le storie quotidiane riguardano le multe per quelli che scommettono e giocano a dadi nel Palazzo Ducale dove è proibito; è

raccontata la storia del leone e della leonessa – *simul commorantes* – donati da Federico II di Svevia (†1250) al doge Giovanni Soranzo, che generano tre leoncini in cattività. Questi *cubs* (cucciolotti), "*vivos et pilosos*", sono presentati come la curiosità del giorno che tutti i veneziani corrono a vedere ("all the Venetians and other folk / who were in / Venice that day that concurred all for this as it were / miraculous sight"); il poeta poi aggiunge la testimonianza in prima persona di John Marchesini "Ducal notary" ("*Notarius*") che registra ufficialmente l'evento.

Seguono poi i soldi ("12 grossi") pagati per due colonne nella cappella di San Nicola in Palazzo Ducale e quelli spesi per dorare le immagini e il leone sopra la porta, o quelli destinati, nel 1335, per far scolpire un leone. Ma tutte queste notizie non vengono offerte in un *continuum* narrativo, ma piuttosto in un collage dove – ad esempio – i versi che riguardano i soldi stanno prima e dopo l'episodio di donna Soranza Soranzo.

Questo episodio, che narra come alla figlia del doge Soranzo fu permesso, il 4 maggio del 1327, di recarsi al Palazzo Ducale solo per fare visita al padre ammalato, per le possibilità notturne e romantiche è degno di un quadro alla Hayez, e si pensi ad esempio al dipinto *I due Foscari*. Soranza, accusata assieme al marito Niccolò Querini di tradimento, fu rinchiusa nel convento delle Vergini, e le venne permesso di uscirne solo per recarsi a trovare il padre morente, ma esclusivamente di notte, in una barca coperta, e per soli otto giorni e senza mai uscire dal Palazzo Ducale, e per il ritorno doveva di nuovo uscire di notte.

È una storia "gotica", nera e notturna, di contrasto tra amore filiale e tradimento politico, che sembra, dicevo, uno di quei quadri ottocenteschi di trame e vendette amate da Hayez o dal Grigoletti o dal Molmenti: ma il quadro è, si potrebbe dire, stracciato, e solo un brandello del dipinto è inserito nel testo del canto. Il canto si può vedere come un collage in cui Pound colloca lacerti della storia di Soranza, di quella dei leoncini, brani che riguardano i soldi per la costruzione o la decorazione del palazzo, le deliberazioni e i voti del Maggior Consiglio, e poi ancora una storia che riguarda Tiziano – con un brandello di lettera (quello in cui Tiziano offre di dipingere un lato di una sala in Palazzo Ducale che nessuno ha voluto dipingere, e lo offre a prezzo più basso di chiunque altro), e ancora la storia della sensaria, la concessione a Tiziano di dipingere l'esterno del Fontego dei

Tedeschi. Date, soldi, episodi di diversa natura si accostano sulla pagina del canto, senza logica o cronologica continuità narrativa: frammenti incollati sulla tela del testo, come nelle avanguardie pittoriche, in un grandioso collage, dove, ancora una volta, spazio e tempo sono appiattiti nella contiguità del testo.

Il linguaggio nel testo originale inglese varia di registro, e a queste variazioni di registro si aggiunge il multilinguismo: l'inglese legale e il latino medievale dei veneziani ("be it enacted" / "Pars fuit capta"; "de parte, de non, non sincere") stanno accanto al linguaggio americano colloquiale ("that they mustn't shoot crap in the hall" / "nullus ludere debeat") ("if they don't pay they are to be chucked in the water" / "qui solvere noluerit projiciatur in aqua") (sic), all'italiano ("under pain of twenty danari" / "sub pena soldorum X") e – come si è accennato – anche al veneziano: tutto per raccontare la vita che si svolge nel centro del potere, il Palazzo Ducale, per dare "blood to the ghosts", sangue e realtà ai fantasmi del passato. Venezia viene evocata così in modo del tutto nuovo rispetto alla tradizione poetica precedente in questo canto ed affiora come uno dei molti "fili d'oro nella trama" – le parole sono di Pound (Canto CXVI) – attraverso tutti i *Cantos*. Ogni frammento di rappresentazione – un canto completo, pochi versi, un lacerto lessicale – affiora arricchendosi di quanto viene prima e dopo, in una continua aggiunta di senso.

La rappresentazione di Venezia nei *Cantos* non è mai isolata, ma è intessuta nel grande arazzo di altri luoghi, soprattutto di altri luoghi *sacri*, si potrebbe dire, come la Grecia delle ninfe, o il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Si consideri, ad esempio, l'inizio del Canto III:

Quell'anno ebbi per seggio i gradini  
Della dogana, ché i gondolieri tariffavan troppo,  
Non "quelle putee" fissai, ma un volto,  
E il Bucintoro a venti metri stridulava "Stretti!",  
Dalle travi del Morosini scaturiva luce,  
Pavoni nella casa di Koré... o forse.

Dèi aleggian nell'aura azzurra,  
Anzi il cader di rugiada, dèi albi e toscani.  
Luce primaia, non fu anco meteora.  
Ma i fauni furon, driadi da quercia,  
Dai meli, meliadi,  
Per le silvestre foglie fruscian voci,  
Nuvole curve sul lago  
Portan dèi,

L'argento d'acqua invetria i capezzoli  
Delle ninfe in tinta di mandorla,  
osservò Poggio.  
Vene verdi nel turchese,  
O: gradini sfocian grigi, su, fra i cedri<sup>5</sup>

La forma è quella del verso libero, basato però sul ritmo e sull'uso delle immagini a cui si è fatto cenno. In questi versi la *persona* del poeta si presenta come il giovane seduto sui gradini della dogana ("steps", gradini, che echeggiano quelli del *Sordello* di Browning, importante influsso nel rinnovamento della poesia di Pound) che vede un solo volto – quello della donna amata (sappiamo che era la pianista Katherine Ruth Heyman) – mentre sente una canzonetta popolare ("howling 'Stretti'") (si riferisce al ritornello de "La spagnola sa amar così / stretti stretti la notte e il dì"); ma quelle travi illuminate nel palazzo Morosini, quei "pavoni nella casa di Koré" – forse di memoria dannunziana – rimandano ad una visione classica, introdotta da "Gods float in the azure air", di assoluta purezza, ad un mondo di fauni e driadi, e a una visione rinascimentale, quella di Poggio Bracciolini (1451), e poi a Mantegna, citato alla fine del Canto, con un procedimento di accostamenti e "sovrimpressioni" (filmiche, o come quelle dell'ultimo Andrea Zanzotto) che si verifica in tutto il poema. Le coordinate tradizionali di spazio e tempo del poema narrativo ottocentesco sono abolite, e solo un montaggio per accostamenti e rimandi tiene insieme il canto.

Nel Canto XVII si può indicare di nuovo questo procedimento: tutta la prima parte introduce il mondo mitico della Grecia, con metamorfosi e visioni di dei, la grotta di Nerea, il luogo dei fauni, la foresta delle ninfe, il mare della Grecia – e a questo mondo si sostituisce gradualmente la visione di un'altra foresta, la "foresta di marmo" del Palazzo Ducale, quella "foresta di marmo" che prende il posto della *sylva nympharum*, la selva delle ninfe greche, senza cancellarla; al mare della Grecia con le navi dai rostri d'argento si sostituisce il mare di Venezia, con i ferri delle gondole che si sovrappongono, senza cancellarli, ai rostri delle navi greche, mentre ricompare l'immagine delle travi illuminate ("gilt beams flare of an evening"), con quel suggerimento di oro che brilla che sarà altrove accostato ai mosaici di Galla Placidia e della Basilica ravennate (Canto XI), e ricompare Koré "in luminoso prato" con altri dei greci e luoghi che di nuovo alla fine del canto cedono il passo alla "Bianca foresta di marmo, rami impigliati / su rami,

nella pergola di pietra” del palazzo ducale e delle due colonne tra le quali fu ucciso il Carmagnola. L'immagine del Palazzo Ducale, con la sua “foresta di marmo”, viene ripresa nel Canto XXI, dove il palazzo compare nella luce dorata di un quadro di Turner:

E il palazzo, senza base, sta sospeso nell'alba  
 Con nebbia bassa sulla linea dell'acqua;  
 E galleggia lì nel tramonto  
 Con nebbia d'oro sopra la linea dell'acqua<sup>6</sup>

Passo questo di una meravigliosa intensità lirica, dove si possono notare il ritmo straordinario, e l'uso del plurilinguismo (palazzo, tramonto, sono in italiano). “Floats” galleggia / aleggia, come gli dei del Canto III (“Gods float in the azure air”), in un sistema di rimandi linguistici che tengono insieme, accostano, mondi diversi, facendoli echeggiare l'uno con l'altro, arricchendoli vicendevolmente. Un reticolo di rimandi mitici conferisce profondità ed echi ad ogni singola rappresentazione, secondo un metodo che è condiviso dalle avanguardie negli anni venti, da Joyce a T.S. Eliot. L'immagine del palazzo sospeso nella nebbia dorata, come si è accennato, ritorna nel Canto XXV:

Il che vuol dire: costruiron sopra gli archi  
 e il palazzo pende lì nell'alba, nella nebbia,  
 nella foschia,  
 o quando lentamente, sparita la luna,  
 si vien remando, oltre i murazzi  
 e la voce risuona sotto la vela.  
 Sparita la caligine.<sup>7</sup>

Per continuare con un'altra sovrimpressionazione del mito greco. Se ritorniamo per un momento all'inizio del Canto III, e leggiamo l'inizio del Canto XXVI vediamo di nuovo la *persona* del giovane poeta (“I came here in my young youth”), che guarda dalla colonna di Todaro (San Teodoro, sul cocodrillo: “and lay there under the crocodile”, simbolo di rigenerazione) a est a sud, in tutte le direzioni, quasi per assorbire la bellezza del luogo, e di nuovo cita le canzoni delle gondole (“and at night they sang in the gondolas”). Ma poi segue “the prows rose silver on silver”: verso che si carica di un doppio significato, perché queste prows sono insieme i ferri delle gondole e i rostri delle navi greche sovrapposte nel Canto XVII.

Si è nominato Tiziano, importante presenza nel Canto XXV, ma altri grandi artisti veneziani



Ugo Mulas, Ezra Pound, 1958, Milano, Archivio Ugo

appaiono nei *Cantos*. Nel Canto XXVI compare una storia che riguarda il Carpaccio – pittore amatissimo da Pound soprattutto per la sua “clarity of outline” (chiarezza della linea) che Pound usa come categoria estetica in poesia, come del resto Gentile e Giovanni Bellini: “Duccio non venne per usura / né Pier della Francesca; Zuan Bellin’ non per usura”<sup>8</sup>. Ed è Gentile Bellini, con il suo quadro della processione dell’Accademia, a costituire il sottotesto della descrizione della sfilata in onore del doge Lorenzo Tiepolo (1268-75) in questo stesso canto, dove conta soprattutto il ritmo, che nel quadro e nel Canto tiene insieme la sfilata multicolore:

E per salutare il doge Lorenzo Tiepolo  
 Sfilarono barbieri, le teste imperlate,  
 Conciapelli rozzi,  
 Maestri pellicciai rifiniti  
 Maestri di pellicce d’agnello  
 Con coppe d’argento e fiaschi di vino,  
 E fabbriferrai col gonfalone  
 Et leur fioles chargies de vin,  
 E maestri lanaioli  
 I vetrai in scarlatto  
 Reggendo fabbricazioni di vetro<sup>9</sup>

Si potrebbe andare avanti ad infinitum a citare passi e minuscole tessere che costituiscono, tutti insieme, la rappresentazione di Venezia nei *Cantos*, il particolare di una pietra “liscia come sapone” (“soap-smooth”), la tomba di John Law, il “luogo dei crani” nel dipinto di *San Giorgio e il drago* del Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni, le sirene di marmo di Pietro Lombardo nello “scigno” (“the jewel box”) di Santa Maria dei Miracoli (Cantos XX, LXXIV, LXXVI) – viste con Hilda Doolittle che ne

fece un'immagine centrale nel suo poemetto sulla Vergine. La città, attraverso brandelli di documenti e di storie si anima, il luogo del potere diventa vivo, la bellezza della città affiora nelle descrizioni dell'esterno del palazzo.

La città che – come in *Litania Notturna* – è anche la città della bellezza, diventa, con il passare degli anni, nei *Cantos*, la città della libertà, della gioventù, quando Pound alla fine della guerra fu rinchiuso nella gabbia di Pisa e poi al St. Elizabeth's Hospital, a Washington. Nei *Canti pisani*, quelli scritti durante la prigionia di Pisa, e nei canti seguenti, la città della bellezza diventa la città della libertà (Canto LXXVI): “libero allora, lì la differenza” (“free then, therein the difference”) o il luogo della nostalgia (Canto LXXXIII):

Rivedrò mai la Giudecca?  
 o le luci che vi cadono, Ca' Foscari, Ca' Giustinian  
 o la Ca', detta di Desdemona  
 o le due torri dove non ci sono più i cipressi  
 e le barche ormeggiate alle Zattere  
 e il molo nord della Sensaria DAKRUON DAKRUWN  
 10

Venezia è ricordata attraverso le lacrime – dakruon – da Pisa e dal St. Elizabeth. I *Cantos* si fanno sempre più fitti di schegge diverse, di ideogrammi, di citazioni da lingue diverse – greco, latino, cinese, italiano. Si intersecano l'oriente e l'occidente. Nei *Cantos CX e CXVI* il poeta ritrova e celebra Venezia, nella bellezza di Torcello: il golfo del Tigullio e la laguna di Torcello sono uniti in una sorta di testamento spirituale:

Molti errori,  
 un po' di ragione,  
 giustificano l'inferno suo  
 e il mio paradiso.  
 E perché sbagliano,  
 mirando al giusto?  
 E chi trascriverà il mio palinsesto?  
 Al poco giorno  
 E al gran cerchio d'ombra  
 Ma seguendo il filo d'oro nella trama  
 Da Torcello  
 Al Vicolo d'oro  
 (Tigullio).  
 Ammettere l'errore e tenere al giusto:  
 Carità talvolta io l'ebbi,  
 non riesco a farla fluire.  
 Un po' di luce, come un barlume

Ci riconduca allo splendore<sup>11</sup>

Sono “barlumi” e luminosi “splendori” quelli che illuminano, nei *Cantos*, la Venezia di Pound, barlumi e splendori di cui si può dare qui solo qualche piccola indicazione. I *Cantos* vanno letti per intero, perché, come si è accennato, i frammenti si arricchiscono l'un l'altro, in un continuo gioco di rimandi linguistici, dove il lettore, come in molte opere del Novecento, è attivo ri-costruttore<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> “Old powers rise and do return to me / Grace to thy bounty, O Venetian sun”.

<sup>2</sup> “Thou hast given me back / Strength for the journey / Thou hast given me back / Heart for the tourney” (*Alma Sol Venetiae*).

<sup>3</sup> “Ne'er felt I parting from a woman loved / As feel I now my going forth from thee”.

<sup>4</sup> “Deliberazioni Maggior Consiglio 1255: / Pars fuit capta et ordinatum / nullus ludere debeat in cortesela nec in aliqua / camerarum iuxta salam magni consilii / sub pena XX soldorum. 1266: / quod nullus scutifer de Venecia audeat ludere at taxillis / in palacio in aliqua parte, vel sub logia rivo alti / in pena soldorum X. Et pueri habeant medietatem et / qui solvere noluerit projiciatur in aqua. / In Libro Pactorum”.

Come si vede, Pound usa per la “traduzione” in italiano il testo latino dell'originale: per questo, in questo solo caso, abbiamo ristampato il testo inglese.

<sup>5</sup> “I sat on the Dogana's steps / For the gondolas cost too much, that year, / And there were not ‘those girls’, there was one face, / And the Buccentoro twenty yards off, howling ‘Stretti’, / And the lit cross-beams, that year, in the Morosini, / And peacocks in Korè's house, or there may have been. / Gods float in the azure air / Bright gods and Tuscan, back before dew was shed. / Light: and the first light, before ever dew was fallen. / Panisks, and from the oak, dryas, / And from the apple, maelid, / Through all the wood, and the leaves are full of voices, / A-whisper, and the clouds bowe over the lake, / And there are gods upon them, / And in the water, the almond-white swimmers, / The silvery water glazes the upturned nipple, / As Poggio has remarked. / Grey veins in the turquoise, / Or: the gray steps lead up under the cedars”.

<sup>6</sup> “And the palazzo, baseless, hangs there in the dawn / With low mist over the tide-mark, / And floats there nel tramonto / With gold mist over the tide-mark”.

<sup>7</sup> “Which is to say: they built out over the arches / and the palace hangs there in the dawn, the mist, / in that dimness, / or, as one rows in from past the murazzi / the barge slow after moon-rise / and the voice sounding under the sail. / Mist gone”.

<sup>8</sup> “Duccio came not by usura / nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura”.

<sup>9</sup> “And to greet the doge Lorenzo Tiepolo, / Barbers, heads covered with beads, / Furriers, masters in rough, / And the masters for lambskin / With silver cups and their wine flasks / And blacksmiths with the gonfaron / Et leurs fioles chargies de vin, / The masters of wool cloth / Glass makers in scarlet / Carrying fabrefactions of glass”.

<sup>10</sup> “Will I ever see the Giudecca again? / or the lights against it, Ca' Foscari, Ca' Giustinian / or the Ca', as they say, of Desdemona / or the two towers where are the cypress no more / or the boats moored off the Zattere / or the north quai of the Sensaria DAKRUON DAKRUWN”.

<sup>11</sup> “Many errors, / a little rightness / to excuse his hell / and my paradiso. / And as to why they go wrong, / thinking of rightness / And as to who will copy this palimpsest / Al poco giorno / E al gran cerchio d'ombra / But to affirm the gold thread in the pattern / (Torcello) / al Vicolo d'Oro / (Tigullio). / To confess wrong without losing rightness / Charity I have had sometimes, / I cannot make it flow thru. / A little light, like a rushlight / To lead back to splendour”.

<sup>12</sup> Per le indicazioni bibliografiche rimando ai miei saggi: “Venice in XX Century American Poetry”, in *Voyageurs Etrangers à Venise*, Genève, Slatkine, 1981; “Il rapporto di Pound con le arti visive a Venezia”, in *Ezra Pound a Venezia*, a cura di R. Mamoli Zorzi, Firenze, Olschki 1985; “Ezra Pound: Venezia nei Cantos”, in *Ateneo Veneto*, vol. 39, 2001. Le traduzioni dei *Cantos* sono di Mary de Rachewiltz, salvo quelle dei *Pisan Cantos*, che sono di Alfredo Rizzardi, e quelle delle poesie giovanili che sono mie.