

LUIGI TASSONI

**«A continuous purgatorial process at work»:
Pound lettore di Dante**

Nel saggio introduttivo per l'edizione londinese del 1948 di *Selected Poems by Ezra Pound*,¹ Thomas S. Eliot dedica un'attenzione particolare alla scrittura critica del poeta e maestro, e al suo modo di insistere sulla «vastità di lavoro "consapevole"»,² necessario al formarsi di un linguaggio personale messo così alla prova nell'impegno dell'interpretazione testuale. In questa cornice solo apparentemente elementare dovremo saper collocare la saggistica di Pound che si confronta con l'opera di Dante: il poeta è certamente un critico *sui generis* e intuitivamente dotato di un approccio *sui generis*, del tutto legittimo fra i percorsi di metodo che si distinguono nello speciale capitolo intitolato alla critica degli scrittori contemporanei. Ovvero consistente in una pratica interpretativa che, come ha fatto notare lo stesso Eliot, per troppo tempo è stata confinata in un angusto girone o nella morsa approntata tanto da filologi ignoranti di poesia quanto da poeti ignoranti di filologia. Sappiamo da tempo che è molto più vantaggioso imparare a considerare uno spazio appartenente di fatto all'esercizio della critica e attraversato da metodi talvolta estemporanei, talvolta intuitivi, ma fondamentalmente per noi ricchi di informazioni su quello strano coinvolgimento, intessuto di reciprocità, intersezioni, incidenze, di un poeta a lavoro sul testo di un altro poeta, e, come avviene per Pound, niente affatto propenso a tollerare le frequenti genericità e i luoghi comuni di comodo che purtroppo abbondano nelle storie letterarie e nella critica. Da questo originale esercizio di intertestualità, che si dimostra spesso un autentico corpo a corpo con il testo "altro", sono scaturite proposte senz'altro utili alle metodologie contemporanee.³

¹ Ezra Pound, *Selected Poems*, Faber & Faber, London, 1948.

² Thomas S. Eliot, *Prefazione*, in E. Pound, *Le poesie scelte*, trad. it. di A. Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960, p.26.

³ Cfr. Luigi Tassoni, *La critica degli scrittori*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La*

A poco porterebbe oggi quell'acribia intransigente che sottopose a una crudele *deminutio* la passione per Dante di un Pound critico-lettore, come a poco o nulla avrebbe portato adattarla a canoni interpretativi francamente meno informati di quelli poundiani, ormai serenamente accettati per scrittori come Mandel'stam o Borges, tanto per mantenerci a un livello prossimo alla poesia di Pound. Rileggere oggi le pagine di Samuel Beckett, pensate guardando con un occhio a Dante e uno a Joyce, ci riporta decisamente sul senso proficuo della collaborazione fra testi e della necessità poundiana di una lettura rivolta al formarsi della consapevolezza del linguaggio in sé, in relazione differenziale e interlocutoria con il proprio percorso di scoperta della parola, a partire per di più dal magistrale ipotesto di Dante, tentazione eccezionalmente postillata dallo stesso Beckett riguardo alle pagine medievali di Pound e alla sua attività critica a tutto campo, e definita con una battuta significativa: «is a most terrific organon». ⁴ Il fatto è che il percorso critico della mente poundiana, *criticus additus poetae*, è indissociabile dalle strategie di scrittore consapevole del suo stesso testo poetico, come rilevava Eliot nel saggio già menzionato. Ma il medesimo *double-bind* critico nel caso delle considerazioni su Dante muove indirettamente alla costruzione di un'intelligenza contemporanea, e più direttamente porta ad analizzare in Dante una condizione di base del tragico, che Beckett indica, nel 1929, per Joyce come «continuous purgatorial process at work», ⁵ con riferimento al «circolo vizioso dell'umanità», e però più da vicino da adottare come chiave dell'intera vicenda critica di un poeta come Ezra Pound. Un poeta che attraversa e incentiva il rilievo del testo dantesco, e quello

critica letteraria dal Due al Novecento, coordinato da P. Orvieto, Salerno editrice, Roma, 2003, pp.1227-1270. E per il nostro tema cfr. il mio *I silenzi di Dante*, Patron editore, Bologna, 2016, pp.111-164.

⁴ Samuel Beckett, *Ex Catherza*, in *Christmas*, 1934; ora in ID., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited by R. Cohn, Grove Press, New York, 1984, p.78.

⁵ *Disjecta* cit., p.33: «There is a continuous purgatorial process at work, in the sense that the vicious circle of humanity is being achieved, and this achievement depends on the recurrent predomination of one or two broad qualities».

di altri suoi compagni di strada, come elemento originario del processo inarrestabile e purgatorio della poesia contemporanea, portata a non dannarsi e a non sublimarsi, ma a interagire simbioticamente con i livelli del tragico dantesco, sperimentati dal poeta moderno nel vivo della parola e del verso.

Una tale poetica critica parte da una congettura molto cara alla cultura anglo-americana, individuabile nella percezione intuitiva e certo arbitraria di un medievalismo come epoca visionaria, ma eticamente orientata a comprendere il miracolo del linguaggio di Dante, della costruzione del racconto, del disporsi di un macrotesto di livelli e valori, che la poesia e la civiltà non conoscevano prima e che si proiettano proficuamente fino a noi. Ecco perché anche per Beckett la scrittura critica di Pound (e particolarmente quella di *Make it New*, 1934)⁶ va considerata come antesignano «paean on the “mediterranean sanity”»,⁷ con l’emozionata partecipazione per una sorta di medievalismo in senso originario, della provenienza di fondamenti di un’inconciliabilità irrisolta, rintracciabili nell’uomo del presente. E parallelamente a Eliot che indaga sull’immaginazione visiva di Dante, «in quanto egli visse in un’epoca in cui la gente aveva ancora delle visioni», e sull’allegoria come «disposizione mentale»,⁸ per Pound il medievalismo, di cui parla in apertura di un lungo saggio su Cavalcanti,⁹ designa in sostanza la tangibilità morale e fisica, mentale e pratica, visionaria e storica, dell’incidenza del male. Per cui il corpo non è il male,¹⁰ così come non lo è l’immaginazione di quei poeti medievali italiani che «introdussero in poesia qualcosa che non si trovava, o almeno non si trovava in grado

⁶ Ezra Pound, *Make it New*, Faber & Faber, London, 1934.

⁷ *Disjecta* cit., p.79.

⁸ Thomas S. Eliot, *Scritti su Dante* (a cura di R. Sanesi), Bompiani, Milano, 2001, p.24.

⁹ Ezra Pound, *Cavalcanti (1910-1931)*, in ID., *Dante dalle carte Scheiwiller* (a cura di C. Bologna e L. Fabiani), Marsilio, Venezia, 2015, pp.89-153. Per tutte le questioni specifiche, relative anche alla ricezione della critica poundiana in ambito italiano, rimando al pregnantissimo saggio introduttivo firmato da Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato* (pp.VII-XLIII).

¹⁰ Ivi, p.91.

così rilevante e sviluppato, nella poesia dei trovatori».¹¹ Qui Pound modernizza il linguaggio stilnovista, per giunta reputando che Cavalcanti si mostri «assai più “moderno” del suo giovane amico Dante Alighieri, *qui etait diablement dans les idées reçues*»,¹² e avvicina la funzione innovativa dell'immagine al proprio desiderio di emblemizzare e capire dinamicamente l'immagine stessa. Proprio l'attenzione di Pound al valore dell'immagine non statica, non fissa, non centralmente allegorica, sposta oltre confine, e in un certo senso svecchia, l'allegorismo come rappresentazione della corrispondenza certa fra immagine e interpretazione, così come fra referente e concetto, ponendosi il poeta quei legittimi dubbi che gli consentono di abilitare l'immagine tardosimbolista rispetto all'immagine allegorica.

Nel far ciò imputa ai commentatori di Dante la mancanza di un'intuizione, per lui decisiva, quella di «voler richiamare alla mente del lettore associazioni di cose che non formano allegorie esatte», come scrive nel 1912.¹³ In un altro saggio, compreso in *The Spirit of Romance*,¹⁴ 1910, a proposito della *Commedia* non dissimula la sua insoddisfazione per l'interpretazione allegorica, insufficiente per le aspettative del lettore moderno, e indica una pericolosa fissità di natura semiotica, diremmo noi più precisamente, raggiunta per ipotesi nella corrispondenza fra visività e concettualità. Perciò cade in un efficace lapsus quando descrive l'inizio del viaggio dantesco e parla di «Dante impaurito da certe fiere simboliche»; e precisa:

Non vi è dubbio che Dante concepisse l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso come reali stati e non come luoghi. (...)

Leggendo la *Commedia* conviene quindi considerare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle ombre come descrizioni di stati mentali in cui gli

¹¹ Ivi, p.90.

¹² Ibidem.

¹³ Ezra Pound, *Introduzione a «Sonetti e ballate di Guido Cavalcanti»* (1912), in ID., *Opere scelte* (a cura di M. de Rachewiltz), introduzione di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano, 1970, p.1019.

¹⁴ Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, J. M. Dent & Sons, London, 1910.

uomini erano in vita e nei quali sono destinati a rimanere dopo morti.¹⁵

Questa provocatoria presa di posizione, schierata a favore di una considerazione delle azioni e non (tanto) dei luoghi della *Commedia*, associando stati mentali ad azioni umane equivalenti, deriva a Pound da una consapevole sperimentazione di poetica, elaborata nel proprio testo con la convinzione della corrispondenza fra materia verbale fonoritmica ed effetti di senso, inscindibili del resto nella cornice di quell'intuizione simbolista e tardosimbolista a lui molto cara. Scrive nel già citato saggio del 1912:

io credo in un ritmo fondamentale e assoluto, così come credo in un assoluto simbolo e metafora. La percezione dell'intelletto si manifesta nella parola, quella delle emozioni nella cadenza. È soltanto quando il ritmo perfetto è congiunto alla parola perfetta che la doppia visione può essere registrata.¹⁶

Il fatto che ci troviamo in presenza di una ben individuata poetica critica è ulteriormente dimostrato nell'articolato saggio su *Ulysses*, in cui si parla di superamento dei confini dell'epica, di riscoperta delle figure infernali («per la prima volta dopo il 1321»), di rovesciamento che porta le furie mitologiche nella realtà: «Queste corrispondenze fanno parte del medievalismo di Joyce (...), una impalcatura, un mezzo per costruire, che è giustificato dal risultato».¹⁷

Per Eliot vale soprattutto la statura di chi, come Dante, è capace di costruire una completa scala di valori dal negativo al positivo, dal sordido alla bellezza, in quanto «l'ordine delle emozioni, per cui l'allegoria è la necessaria impalcatura, è completo: dalla più sensibile alla più intellettuale e spirituale. Dante dà una concreta immaginazione della più sfuggente e ineffabile».¹⁸ Ciò che in Eliot è

¹⁵ Dante dalla carte Scheiwiller, cit., p.37.

¹⁶ Introduzione a «Sonetti e ballate di Guido Cavalcanti, cit., p.1019.

¹⁷ Ezra Pound, *Ulysses*, in ID., *Opere scelte*, cit., p.1166-1167. Originariamente il saggio costituiva la *Letter from Paris* (22 maggio 1922), in *The Dial*, New York, LXXII, 6, giugno 1922.

¹⁸ Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Mc Thuen & Co., London, 1920; trad. it. di L. Anceschi, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*, Mursia,

raggiungimento di una verifica morale attraverso la rappresentazione, di visualizzazione attraverso l'immagine, per Pound va ulteriormente messo alla prova con attenzione in dettaglio rivolta alla funzione del linguaggio, al potenziale della parola, alla traccia della cadenza versale, come il poeta più volte scrive. Meglio comprendiamo in questo senso quanto ha intuito Hugh Kenner, ovvero che «Eliot (...) tende ad assimilare Dante alla propria poesia attraverso la "situazione"; Pound, invece, attraverso la "frase"». ¹⁹ Ma c'è qualcos'altro, come vedremo, che ci porta a distinguere più decisamente gli orientamenti di questi due lettori d'eccezione.

La complessità dei poeti toscani, annotata da Pound, che «sgambettano allegramente per il complicato universo tomista con una precisione inconsistente che stupisce chi non sia abituato a qualcosa di più complesso della nostra civiltà moderna», ²⁰ il metodo degli epiteti che devono necessariamente suggerire un'immagine chiara, ²¹ e «lo spirito alto e austero che si muove dietro» i versi di Dante, ²² conducono essenzialmente alla medesima considerazione: Pound intende la lettura dell'opera di Dante, del verso di Dante, della parola, dell'enunciazione in prosa, come concreto tentativo (e tentazione per un poeta non italofono) di «gustare il significato preciso delle parole», e far sì che questa provvisoria traccia soggettiva si proietti sull'*immaginazione oggettiva*, perché tangibile intellettualmente, della visione dantesca seguita con pazienza nel corso del disegno testuale. Scrive infatti:

Il culto provenzale era stato culto delle emozioni; e insieme a quello vi era stato un certo studio, quasi inconscio, della psicologia delle emozioni: il culto toscano è culto delle armonie della mente. Per chi gusti questa forma di immaginazione oggettiva e questo tipo di visione non vi è poesia che abbia incanto altrettanto durevole e, se così si può dire, altrettanto indistruttibile.

Milano 1971, p.186.

¹⁹ Hugh Kenner, *Dante tra Pound e Eliot* (trad. it. di L. Caretti), in *Dante dalla carte Scheiwiller*, cit., p.5.

²⁰ *Dante dalla carte Scheiwiller*, cit., p.14.

²¹ Ivi, p.15.

²² Ivi, p.22.

La miglior poesia di quest'epoca piace proprio per la sua verità, per la sua sottigliezza, e per la sua raffinata esattezza. (...)

Tutta la nostra possibilità di gustar quell'epoca dipende dalla nostra possibilità di intendere il significato preciso delle parole (...).²³

Dunque, appartiene a Pound, e per questo la critica dantesca non può che riconoscere un debito *ab origine* nei suoi confronti, l'intuitiva decostruzione dell'allegorismo concettuale, e di altre concettualità che hanno innescato storici e paradossali luoghi comuni, e pregiudizi, se non addirittura formule interpretative pigre e di comodo, non rimosse nei secoli. Il commento poundiano introduttivo alla *Vita nova*, descritta da Eliot «come una mescolanza di biografia e allegoria»,²⁴ si differenzia sostanzialmente, prendendo un'altra piega interpretativa, dall'intuizione di Eliot che precisa: «Se abbiamo quel senso di realtà morale e intellettuale che possedeva Dante, una forma espressiva come la *Vita nova* non potrà essere classificata né come "verità" né come "realtà romanzata"». ²⁵ Scrive Pound in *The Spirit of Romance*:

E così egli comincia il racconto di Amore rivelatore, di Amore porta e via dell'intelletto, di Amore infinito «che move il sole e l'altre stelle». La narrazione è semplice, senza sfavillio d'incidenti: la vista di Beatrice bambina in sanguigno, di Beatrice donna in bianco; un saluto sorridente, un saluto trattenuto, la morte di un amico comune, la morte di Folco Portinari presagio di sventura prossima, ché la morte di queste vaghe personalità in qualche modo presagisce la morte di Beatrice stessa. Non vi è azione in sé, ma riflessa nel cuore di Dante (...).²⁶

Ciò che sotto l'acuta lente di lettura eliotiana appare come il «sistema organizzativo dantesco della sensibilità, il contrasto tra amore carnale alto e basso, il passaggio da una Beatrice viva a quella morta, che poi diventa il culto della Vergine»,²⁷ per la poetica critica di Pound deve rientrare nel ritmo del racconto "semplice". È questo

²³ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.25.

²⁴ Thomas S. Eliot, *Scritti su Dante*, cit., p.56.

²⁵ Ivi, p.57.

²⁶ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.29.

²⁷ *Scritti su Dante*, cit., p.60.

che il poeta ripensa con una gradazione di raffigurazioni in sequenza centrate su Beatrice, e in conclusione sposta l'attenzione su un riflesso, quello che porta Dante come filtro non oggettivo degli avvenimenti, e tuttavia tanto «padrone di armonie delicate», come si legge un po' oltre il brano su citato, da dar voce a qualcosa che travalica l'«azione in sé». La *Vita nova* è per Pound «disadorna» perché «priva di similitudini strane e forzate». ²⁸ E così si spiega il perché della precisione della visione di Dante, tale perché, dice il poeta americano, «proviene appunto dalla volontà di riprodurre esattamente ciò che egli ha chiaramente veduto». ²⁹

Visionario e visivo allo stesso tempo, questo Dante di Pound è anche essenziale e preciso perché obbedisce alla necessità di raffigurarselo come produttore (moderno) di un immaginario ben delineato, che non lascia alcuna opportunità al superfluo, e intende l'immagine come significativa di uno stato in sé, non indiretta, non ornata o «ricamata» dalle eventuali pretese dell'intelligenza dantesca. Contro il pericolo dell'ornamento superfluo che pregiudica la funzione del linguaggio Pound reagisce, o meglio insorge, a proposito di Petrarca, questa volta a paragone con Cavalcanti del quale segnala naturalmente l'essenzialità delle figure: la «forte espressione metamorfica o "pittoresca" esiste con lo scopo di esprimere o interpretare un significato preciso». ³⁰ E all'opposto riduce Petrarca a poco credibile ripetitore di ornamenti, ripresi e ricollocati nel proprio libro (intuendo per fortuna la funzione della ripetizione a più livelli, che anima il *Canzoniere*). L'ingiustificata e superficiale offensiva antipetrarchesca (e di un Petrarca fuori dai massimi sistemi originari dello stilnovismo dolce ed essenziale che Pound predilige) in effetti poggia per converso sull'impressione di massima economia dell'enunciazione dantesca soprattutto, anche se non esclusivamente, nella *Commedia*, che consente al lettore d'oggi di sospettare in Pound un'incondizionata ammirazione per un poeta

²⁸ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.35.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.95.

che, pur essendosi dedicato a un'elaborazione così complessa, articolata e con ripercussioni di senso che vanno molto al di là delle azioni da raccontare, mantiene salda la riconoscibilità della sua misura. In questa chiave persino la rima dantesca ha il pregio di disegnare un percorso di continuità che, secondo Pound, non può essere né distolto né distorto. Scrive significativamente nel saggio sull'*Inferno*, del 1934: «la rima di Dante non è che un filo più resistente nell'armatura del tessuto che impedisca al tutto di deformarsi e sdipanarsi al di fuori della sua accuratissima linea (si confronti il tipo di tessitura di qualsiasi stoffa di lusso per pantaloni)».³¹

Sono queste doti di coerenza e continuità nel discorso che si misura e si adegua ai diversi livelli della visione, e poi questa regia uniforme di un complesso stratificarsi di discordanze, gli elementi sensibili restituiti al poeta dei *Cantos* mediante la descrizione dell'immagine sufficientemente efficiente che egli si fa delle tre cantiche partitamente. Tant'è che vede l'*Inferno* percorso da «una mordente satira contro l'inutile, inquieto, tumultuoso affannarsi dell'umanità»;³² il *Purgatorio* meno «vigoroso» della precedente cantica, giacché qui «Dante (...) si prend[e] il lusso di spiegar troppo»;³³ e il *Paradiso* filtrato da una citazione dal *Fedro* di Platone, riguardante le anime che videro «sopra di noi l'essere vero».³⁴

A questa laicizzazione della visione del *Paradiso*, del tutto differente da quella proposta da Eliot, si associa l'annotazione sul carattere ancora una volta continuo dell'elemento luminoso: «La vigoria della luce solare nel *Paradiso* non ha confronti in arte, nemmeno nel disegno di Blake, *When the morning stars sang together*. Tale qualità è propria della cantica nella sua integrità, ed è quindi difficile ad illustrarsi per citazioni frammentarie».³⁵ Sottolineo volutamente lo

³¹ Ezra Pound, *Inferno* (1934), in *Criterion*, aprile 1954; trad. it. di N. D'Agostino in ID., *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.167.

³² *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.42.

³³ Ivi, p.48.

³⁴ Ivi, p.50.

³⁵ Ezra Pound, *Dante*, trad. it. di S. Baldi, in *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.62.

sguardo d'insieme preferito nella lettura da Pound, che fa trapelare la sua attenzione alla coerenza d'insieme del percorso dantesco come modello per la scrittura, modello che sembrerebbe quasi essere danneggiato dal frammentarsi della citazione, dallo specificarsi in parti o ridursi in particolari, sia pure di indubbia suggestione narrativa. A questa tentazione non cede la poetica critica poundiana *sub specie Dantis*, nel corso del lungo sodalizio e delle numerose pagine dedicate sì a uno scrittore emblematico, ma nel senso di una condizione ben precisa e più direttamente esemplata nel resoconto finale della *Commedia*. Pound ricostruisce infine una sorta di progressione o parabola della propria poetica critica che pretende sia creduta *per fede* analogamente al racconto-ricordo di Dante, e specialmente al culmine della visione di fronte all'accecante e inspiegabile potenza della luce divina. Dunque, la *Divina Commedia* non è un poema epico ma lirica, «la tremenda lirica del soggettivo Dante», ed è «un intero ciclo di sacre rappresentazioni», e della *Commedia* il poeta critico non può che ammettere di aver illustrato solo alcuni aspetti riguardo alla sua bellezza, e per questo chiede al suo lettore di essere creduto per fede, in modo omologo e consequenziale al fatto che «ogni critica sincera della massima poesia deve risolversi in una specie di professione di fede».³⁶ (Ricordo incidentalmente che un lettore del tutto differente da Pound, qual è Borges, in una delle ultime interviste ha parlato fra l'altro di «visione volontaria» della *Commedia*, ovvero di «una visione per fede poetica».)³⁷ Da par suo Pound colloca l'opera di Dante fra quelle «opere d'arte che son come chiavi, o parole d'ordine» e «danno l'accesso a una conoscenza più profonda, a una più intima percezione della bellezza».³⁸

Ecco perché alla funzione dell'allegoria Pound non concede la stessa paradigmatica attenzione che ha grande rilievo nell'interpretazione di Eliot. Perché questa bellezza dantesca, che

³⁶ Ivi, p.66 (per tutte le citazioni del periodo).

³⁷ Jorge Luis Borges, *La fede poetica di Dante*, in *Il Giornale*, 19 luglio 1981; ora in ID., *Altro che storie*, Società Europea di Edizioni, Il Giornale, Milano, 2018, p.29.

³⁸ Ezra Pound, *Dante*, cit., p.67.

promana e via via si eleva a partire dai bassi materiali del livore e della sozzura fino a mutarsi progressivamente in indicibile impressione luminosa, raggiunge il suo apice nell'insieme della rappresentazione visiva o nel discorso della visione, e mantiene i suoi equilibri ineludibili per il poeta novecentesco, prolungandosi in quell'interprete che saprà continuarne il lavoro. Proprio di consapevolezza del poeta (che legge ed elegge il proprio ipotesto come spazio sperimentale per il proprio immaginario) Pound aveva parlato a proposito di Joyce, in modo certo fortemente introspettivo e direttamente coinvolto, secondo un'intenzione ottimamente sintetizzata dal brano seguente:

La migliore critica di qualsiasi opera, e, a mio avviso, l'unica critica di qualsiasi opera d'arte che possa avere una validità perenne o soltanto abbastanza durevole, viene compiuta dallo scrittore o dall'artista che continuerà il lavoro creativo dell'autore criticato; e non potrà venire, non potrà mai venire compiuta dai giovanotti che generalizzano intorno all'autore.³⁹

Immaginiamo, ora, i *Cantos* come un'articolata mappa di frammenti in relazione reciproca motivata o occasionale, disposti secondo i grandi periodi tematici esplorati da Pound, connessi in un insieme strutturato per ipotesi casuali e progressive, come nel corso di un viaggio nel quale è lo spettatore a parlare del modo in cui gli eventi transitano intorno e dentro di lui. Al centro di ogni altro interesse vi è per Pound l'impegno che gli fa sentire Dante, e con lui i poeti medievali, particolarmente familiari. Potremmo riassumerne la consistenza con un eloquente passaggio dell'introduzione di Mary de Rachewiltz alla raccolta dei *Cantos*, comprendente anche i tentativi, gli abbozzi, i progetti, posti al limite di una sorta di progressione consapevole dell'intelligenza tragica contemporanea:

Il naufragio dell'individuo, l'incalzare della massa, invece di portarlo a nascondersi nella speranza di sottrarsi all'ingranaggio, alla classica guisa dello scrittore in cui «il piacere della scrittura supera l'obbligo della profezia», gli gonfiava il petto e lo faceva

³⁹ *Ulysses*, cit., p.1167.

urlare a pieni polmoni.⁴⁰

Anche se in un modo così estroverso che non sapremmo riconoscere in Dante, questo specifico tratto la dice lunga sull'intenzione poundiana di comprendere il linguaggio del suo maggior poeta considerandolo una sorta di macroipotesto formale e concettuale, un inesauribile serbatoio per l'autorappresentazione da parte del poeta moderno, «consapevole» del suo ruolo di lettore in maniera interessata e funzionale a una diretta relazione intertestuale. Acutamente Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani concludono il loro saggio introduttivo al libro su Dante, che Ezra Pound di fatto scrisse per saggi sparsi e che è stato ricostruito postumo, con un rinvio al «poeta che deve inventare una propria lingua per tentare di *scrivere, di nuovo, il Paradiso*».⁴¹ E citano il significativo *incipit* delle *Notes for CXVII* nei *Cantos*, un breve abbozzo che riporto qui per intero:

I have tried write Paradise
Do not move,
Let the wind speak
That is Paradise

Let the Gods forgive what
I have made
May those I have loved try to forgive
What I have made⁴²

Ora, per rendere concreta la profezia di questa annotazione autoreferenziale, bisogna ricordare che i *Cantos*, occasionali e allo stesso tempo sequenziali, si propongono al lettore con una forza centrifuga che sembra nascondere il comune fulcro originario dell'insieme. Ma è suggestione destinata a svanire quando si coglie la permanenza di quella forza centripeta costituita dall'idea della

⁴⁰ Ezra Pound, *I Cantos* (a cura di M. de Rachewiltz), Mondadori, Milano, 1985, p.XVI.

⁴¹ Corrado Bologna, Lorenzo Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in Ezra Pound, *Dante dalle carte Scheiwiller*, cit., p.XXXVII.

⁴² Cfr. *Cantos*, cit. p.1493: «Ho provato a scrivere il Paradiso/ Non ti muovere,/ Lascia parlare il vento/ Così è il Paradiso// Lascia che gli Dei perdonino quel che/ ho costruito/ Chi ho amato cerchi di perdonare/ quello che ho costruito».

“rappresentazione sacra” e al contempo laica di una contemporaneità in continua lotta con la propria storia di vizi e sogni, lo stesso motore essenziale e primario della *Commedia*. Così che si comprende più agevolmente che la poetica sequenziale e interattiva dei *Cantos* somiglia a un percorso in cui il grido profetico, per ricordare ancora le parole della figlia Mary, sfocia nel «continuous purgatorial process at work», di cui parla Beckett, e che vale come dimensione e suggello di un’intera poetica critica, purgatoriale e senza redenzione, di chi tenta sì di scrivere il Paradiso, ma sa, con Dante, che l’impresa è al fondo irraggiungibile, che è forse solo intuibile, o percepibile come radiazione luminosa, da lontano.

Bibliografia

- Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (edited by R. Cohn), Grove Press, New York, 1984.
- Borges, Jorge Luis, *Altro che storie*, Società Europea di Edizioni, Il Giornale, Milano, 2018.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Mc Thuen & Co., London, 1920;
- Eliot, Thomas S., *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica* (trad. it. di L. Anceschi), Mursia, Milano 1971.
- Eliot, Thomas S., *Scritti su Dante* (a cura di R. Sanesi), Bompiani, Milano, 2001.
- Pound, Ezra, *The Spirit of Romance*, J. M. Dent & Sons, London, 1910.
- Pound, Ezra, *Make it New*, Faber & Faber, London, 1934.
- Pound, Ezra, *Selected Poems*, Faber & Faber, London, 1948.
- Pound, Ezra, *Le poesie scelte*, trad. it. di A. Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960.
- Pound, Ezra, *Opere scelte* (a cura di M. de Rachewiltz), introduzione di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano, 1970.
- Pound, Ezra, *I Cantos* (a cura di M. de Rachewiltz), Mondadori, Milano, 1985.

- Pound, Ezra, *Dante dalla carte Scheiwiller* (a cura di C. Bologna e L. Fabiani), Marsilio, Venezia, 2015.
- Tassoni, Luigi, *La critica degli scrittori*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Salerno editrice, Roma, 2003.
- Tassoni, Luigi, *I silenzi di Dante*, Pàtron editore, Bologna, 2016, pp. 111-164.

LUIGI TASSONI

**«A continuous purgatorial process at work»:
Pound lettore di Dante
– Riassunto –**

L'impegno poundiano per la conoscenza, l'interpretazione e la traduzione del mondo medievale nella ricezione dantesca si concentra in una serie di saggi elaborati dal poeta americano in un arco cronologico molto ampio, a partire dal primo decennio del Novecento. Risolto l'annoso pregiudizio che ha gravato per troppo tempo sulla critica degli scrittori, questo studio parte dal confronto della posizione di Pound rispetto ad altri illustri esempi di dantismo anglo-americano esercitato proprio dagli scrittori, e affronta gli elementi portanti della critica del poeta americano *sub specie Dantis*, e da qui estesi a una più generale poetica critica. Fra essi, in particolare: i livelli del tragico contemporaneo, la reinterpretazione dell'allegoria, la *Commedia* come espressione di stati più che di luoghi, e come «sacra rappresentazione», la necessaria cornice dei poeti toscani, la precisione della parola, l'immagine visualizzata delle tre cantiche, l'autorappresentazione del poeta moderno come lettore.