

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 2
(XXXII, 54)
2022

faem

RUBZETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 2

(XXXII, 54)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - II**

RUBETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 2 (XXXII, 54), 2022

Articoli

- 7 **Francesca Biondi**
Incedere con eleganza e risplendere. Uno sguardo su Il. 3 e Saffo fr. 16 V.
- 29 **Mariella Bonvicini**
Tessiture ovidiane nella Pístola XII di Luca Pulci (Canente a Pico)
- 51 **Emanuele Riccardo D'Amanti**
La 'portentosa' età dei vini in Orazio
- 69 **Danilo De Salazar**
La colpa e il sacrificio nella poesia di Ileana Mălăncioiu
- 89 **Adelaide Fongoni - Sabrina Borchetta**
«Bromio, dio, figlio di un dio»: epiclesi di Dioniso nella lirica greca arcaica e classica e nella tragedia di Euripide
- 109 **Federica La Manna**
I Sinngedichte di Johann Joachim Ewald
- 127 **Giovanni Lamberti**
Presenze oraziane nell'ode La primavera di Giuseppe Parini
- 137 **Piergiuseppe Pandolfo**
L'ombra di Euridice: presenze virgiliane nella sezione Creùsa della raccolta poetica Empie stelle (1993-1996) di Giovanni Giudici
- 157 **Tiziana Ragno**
Catullo half done: Ezra Pound e il carme 61
- 207 **Gianmarco Rossi**
Memoria dei lirici in Venanzio Fortunato
- 231 **Federica Sconza**
L'elegia senza amore: attualità e inattualità di L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident di Paul Veyne
- 251 **Gisèle Vanhese**
La poésie d'Alfredo Gangotena et les tempêtes secrètes du cœur

- 269 **Martina Venuti** Tu mare, flumen ego: *memoria del padre tra versi latini e versi italiani inediti di Fernando Bandini*

Recensioni

- 297 **Gisèle Vanhese** (Mihai Cimpoi, *Dante-Leopardi și sinele culturii românești*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2022, 243 pp.)

Tiziana Ragno

Catullo *half done*: Ezra Pound e il carme 61

«Per sapere, per capire bene,
credo proprio che dovrei fare il compositore»¹.

1. *World poetry*: Ezra Pound, Catullo e i classici

Nel 1934, il quasi cinquantenne Ezra Pound² sunteggiava le sue posizioni di critico letterario nel saggio *ABC of Reading*, un agile manuale rivolto, avverte l'autore, «a chi non frequenta più le scuole, a chi non è mai stato a scuola, o infine a quanti ai tempi della loro istruzione hanno dovuto soffrire quello che hanno sofferto molti della mia generazione»³.

¹ Intervista a Italo Calvino a cura di L. Arruga, *Italo Calvino librettista*, «Musica Viva» VI (2), 1982, pp. 56-61, in part. p. 61.

² Ormai stabile, in quegli anni, la residenza di Ezra Pound in Italia: dopo il periodo trascorso a Londra (1908-1920), Pound visse a Parigi per quattro anni per poi trasferirsi definitivamente a Rapallo, con la moglie Dorothy (sua compagna fu, poi, la violinista Olga Rudge). Ad eccezione di un breve viaggio negli Stati Uniti nel 1939, Pound restò in Italia ininterrottamente fino al novembre 1945 quando, arrestato, fu trasferito a Washington dove trascorse tredici anni nell'ospedale psichiatrico di Saint Elizabeths. Per un'ampia ricostruzione della biografia di Pound, cfr. A.D. Moody, *Ezra Pound: Poet*, Oxford, Oxford University Press, 2007-2015, I-III.

³ E. Pound, *L'ABC del leggere*, a cura di M. Breda e R. Quadrelli, Milano, Garzanti, 2019, p. 7. Le citazioni in lingua italiana, tratte dall'opera di Pound, seguono le edizioni di volta in volta segnalate; si prediligeranno, tuttavia, le citazioni in lingua originale. Si conserveranno, in ogni caso, le scelte grafiche presenti nelle edizioni.

L'intento di suggerire ai lettori un canone serpeggia per l'intero opuscolo e soprattutto nelle pagine dedicate alla lettura dei classici greci e latini⁴. Considerato l'ostacolo linguistico («strange languages»), secondo Pound è utile operare per selezione e fornire, quindi, un elenco di libri. Quei libri che lui stesso ancora rilegge, tiene sulla scrivania e 'ispeziona' di tanto in tanto:

Perhaps the student will now begin to see that I am trying to give him a list of authors who are unsurpassed IN THEIR OWN DOMAIN, whereas the writers

⁴ La conoscenza del latino era stata, a detta di Pound, l'unica ragione per cui era valsa la pena iscriversi all'Università: per questa dichiarazione, resa da Pound al poeta Donald Hall nel 1962, cfr. I.B. Nadel, *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 28. Rudimenti del latino erano stati già impartiti al giovanissimo Pound presso la Cheltenham Military Academy e, anche dopo il percorso di studi svolto presso l'Università della Pennsylvania (1901-1903), costante fu l'interesse verso i classici coltivato presso l'Hamilton College a New York (1903-1905). Per un inquadramento generale del rapporto tra Pound e i classici, a partire dagli anni della sua formazione, *ibid.*, pp. 28-33; inoltre, J.P. Sullivan, *Ezra Pound on classics and classicists*, «Arion» 3, 1964, pp. 9-22 e Id., *Ezra Pound and the Classics*, in E. Hesse (a cura di), *New Approaches to Ezra Pound*, London, University of California Press, 1969, pp. 215-241; P. Davidson, *Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey*, Amsterdam, Rodopi, 1995; A.J. Goldwyn, *Creating the Modern Rhapsode. The Classics as World Literature in Ezra Pound's Cantos*, in A.J. Goldwyn - J. Nikopoulos (a cura di), *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, Leiden, Brill, 2016, pp. 53-72; J. Ullyot, *Ezra Pound and His Classical Sources: The Cantos and the Primal Matter of Troy*, London, Bloomsbury, 2022. Sul problema della traduzione, *infra*, n. 28. Nell'ambito di questo argomento, è soprattutto il caso del poundiano *Homage to Sextus Propertius* (1919; per un'edizione italiana: E. Pound, *Omaggio a Sesto Propertio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, SE, 1997² [rist. 2010]) ad aver attratto l'interesse degli antichisti: e.g., J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, Austin, University of Texas Press, 1964 (rist. anast. London, Faber and Faber, 1965); P. Fedeli, *La traduzione-pastiche. Il Propertio di Ezra Pound*, «Lexis» 2, 1988, pp. 225-233; Id., *Tradurre poesia, tradurre Propertio*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del convegno (Palermo, 6-9 aprile 1988), Napoli, D'Auria, 1991, pp. 245-273; M. Comber, *A book made new. Reading Propertius reading Pound: a study in reception*, «The Journal of Roman Studies» 88, 1998, pp. 37-55; W. Dingee, *Did their Propertius walk that way? Ezra Pound's Homage to Sextus Propertius as a complaint against classical philology*, «Classical Receptions Journal» 11, 2019, pp. 81-99. Nel presente contributo, ad ogni modo, non mi occuperò di Propertio né di altri autori antichi ben noti a Pound se non di Catullo tratteggiando, in particolare, la presenza e il ruolo del carme 61 nell'opera del poeta moderno; strettamente funzionali a questo tema, perciò, saranno i riferimenti, perlopiù cursori, ad altri autori classici, oggetto di riflessione o adattamento. Resta significativo il fatto che Pound si sia più intensamente occupato di Catullo specialmente (ma non solo) negli anni in cui vedeva la luce il suo lavoro properziano.

whom I omit are demonstrably INFERIOR to one or more of the writers I include, and their inferiority can be computed on some particular basis. Have patience, I am not insisting even now on your learning a multitude of strange languages [...]. I am, after all these years, making a list of books that I still re-read; that I keep on my desk and look into now and again⁵.

Tra gli autori antichi raccomandati, non mancano, naturalmente, Omero (molto più apprezzabile dei tragici greci e dell'imitatore Virgilio), Properzio, Ovidio⁶. È Saffo, però, la più grande ed è suo il testo poetico migliore in assoluto (l'inno ad Afrodite: Sapph. *fr.* 1 Voigt); al fianco della poetessa di Lesbo, Catullo⁷, l'unico poeta latino in grado di dominarne i metri:

⁵ E. Pound, *ABC of Reading*, New York, New Directions, 1934, pp. 48-49.

⁶ *Ibid.*, pp. 43-48. Pound raccomanda, nell'ambito di un'ideale antologia della letteratura inglese, una serie di traduzioni di classici latini, particolarmente meritorie (Gavin Douglas: *Eneados*, 1553, postuma; Arthur Golding: *Metamorphoses*, 1567; Christopher Marlowe: *Amores*, 1599 circa), di cui fornisce, poi, qualche saggio: su questo, *e.g.*, *ibid.*, pp. 58-59, 94-131, 173 e 178.

⁷ È ben nota la lettera a Iris Barry (luglio 1916), in cui Pound menziona, in ordine sparso, una lunga lista di classici greci e latini (ma anche francesi, cinesi ecc.) – Teocrito, il libro XI dell'Odissea, il teatro greco, Saffo, Tacito, Properzio, Orazio, Ovidio, Marziale, Virgilio, *Pervigilium Veneris* – riservando, tuttavia, a Catullo un apprezzamento speciale: «Catullus, Propertius, Horace and Ovid are the people who matter. Catullus most. [...] Catullus has the intensity [...]. This is a very short list but you'd better do at least this much 'classics' to keep you steady and to keep your general notion of poetic development more or less shapely. Possibly you can find a French prose translation of Catullus and Propertius» (*The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, a cura di D.D. Paige, London, Faber and Faber, 1951, p. 138). Trova spazio, per primo, Catullo nell'ambito dell'altrettanto e giustamente famosa definizione di 'classico' presente in un'epistola a Margaret C. Anderson (giugno 1917): «The one use of a man's knowing the classics is to prevent him from imitating the false classics. You read Catullus to prevent yourself from being poisoned by the lies of pundits [...]. The classics, "ancient and modern", are precisely the acids to gnaw through the thongs and bulls-hides with which we are tied by our school-masters. They are the antiseptics. They are almost the only antiseptics against the contagious imbecility of mankind» (*ibid.*, 168). Non molti gli studi su Catullo e Pound: oltre a Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 50-82, più di recente B. Arkins, *The Modern Reception of Catullus*, in M.B. Skinner (a cura di), *A Companion to Catullus*, Malden, MA, Blackwell, 2007, pp. 461-478, in part. pp. 466-470; M. Möller, *Intensität: Beobachtungen zu Catullus Nachleben in der Moderne*, «Paideia» 73, 2018, pp. 1745-1769, in part. pp. 1753-1756; Th. Ziolkowski, *Roman Poets in Modern Guise: The Reception of Roman Poetry Since World War I*, New York, Camden House, 2020, p. 101. Cfr., inoltre, A. Peacock, *Pound, Catullus and Imagism*, in W. Pratt (a cura di), *Ezra Pound, Nature and Myth*, New York, AMS Press, 2002, pp. 49-65. Rimando, fin d'ora, a Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a

Having read it [*scil.* l'opera di Saffo], you will be told there is nothing greater. I know of no better ode than the POIKILOTHRON. So far as I know, Catullus is the only man who has ever mastered the lady's metre. For the sake of the student's mental clarity, and for the maintenance of order in his ideas, he will, I think, find it always advantageous to read the oldest poem of a given kind that he can get hold of⁸.

Pound sostiene che non si possa affermare, come certo snobismo fa, che la poesia greca sia superiore a quella latina. Più onestamente, si può dire che la conoscenza dei modelli greci fu la condizione necessaria per la produzione, a Roma, di una buona letteratura in versi, talvolta migliore. Così Catullo superò persino Saffo (significativa, ma forse solo apparente, l'incertezza espressa in *ABC*). L'autore latino, infatti, potrebbe essersi rivelato più grande della fonte greca, pur eccellente, per aver ridotto la quantità delle parole e concentrato, in un numero inferiore di vocaboli, temi e immagini. Un risultato più che ragguardevole, se si considera la definizione poundiana di poesia («the most concentrated form of verbal expression») illustrata in un altro passo di *ABC*⁹.

I took my critical life in my hand, some years ago, when I suggested that Catullus was in some ways a better writer than Sappho, not for melopoeia, but for economy of words. I don't in the least know whether this is true¹⁰.

Il riferimento, qui, a uno dei tre modi poetici (*melopoeia*) altrove classificati da Pound¹¹ fa trapelare l'ambito nel quale Catullo si distinse,

cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018 per il commento ai carmi catulliani citati e la relativa bibliografia: dal volume dipendo per tutte le citazioni catulliane.

⁸ Pound, *ABC*... cit., p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 36: «Dichten = condensare. I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression. Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the German language. 'Dichten' is the German verb corresponding to the noun 'Dichtung' meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning 'to condense'».

¹⁰ *Ibid.*, p. 48. Inoltre, *ibidem*: «I don't believe that any Latin author is measurable distance of Homer. I doubt if Catullus is inferior to Sappho». In effetti, Pound era stato più netto nel 1917: «The Greeks might be hard put to it to find a better poet among themselves than is their disciple Catullus. Is not Sappho, in comparison, a little, just a little Swinburnian?» (E. Pound, *Elizabethan Classicists III*, «The Egoist» 4, 1917, pp. 154-156, in part. p. 155).

¹¹ Per la definizione di '*melopoeia*', come categoria poetica distinta dalla '*phanopoeia*' e dalla '*logopoeia*', cfr. Pound, *ABC*... cit., p. 7: «NEVERTHELESS you still charge words

non superando – in questo caso – il modello saffico¹² ma certamente eguagliandone l'altissimo valore: la qualità sonora dei versi. L'attenzione verso gli aspetti metrico-musicali e l'abilità nell'organizzarne gli schemi sono, insomma, tra i principali meriti di Catullo capace, perciò, di soddisfare un altro requisito della poesia, vale a dire il legame con la musica. Come vedremo, Pound ribadì, in più occasioni, la necessità di questo connubio sia in veste di critico letterario (per la scelta di opere poetiche degne di essere lette perché 'musicali') sia in veste di compositore impegnato nella ricerca di testi adatti alla messa in musica. Su questo argomento, sempre in *ABC*, si moltiplicano i moniti («la poesia isterilisce se si separa troppo dalla musica») e le definizioni («Dante afferma: 'Canzone è una composizione di parole messe in musica' [*fabricatio verborum armonizatorum*])¹³. La centralità data da Catullo ai suoni fa di lui, dunque, un poeta esemplare.

La maestria metrica è anche un terreno di confronto, insieme con altre componenti dello stile, tra Catullo e Orazio, poeta ben meno amato, per quanto imitato, da Pound. Il paragone è impari, come rivela un articolo pubblicato qualche anno prima, sulla rivista «The Criterion» (1929-1930)¹⁴. Più schietto del bugiardo Venosino (che a torto si vantò di essere stato *princeps* nel tradurre i metri eolici a Roma: *carm.* 3,30,13-14 *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*), Catullo aveva scritto, prima dell'esempio oraziano, strofe saffiche di gran lunga migliori traducendo gli originali in modo franco e onesto e addirittura sopravanzando, come si è detto, il modello greco nello stile.

with meaning mainly in three ways, called phanopoeia, melopoeia, logopoeia. You use a word to throw a visual image on to the reader's imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this. Thirdly, you take the greater risk of using the word in some special relation to 'usage', that is, to the kind of context in which the reader expects, or is accustomed, to find it»; inoltre, *ibid.*, p. 63.

¹² Del resto, nella 'melopea' furono insuperati i greci (i poeti provenzali diedero, poi, degli interessanti contributi, in forme inedite rispetto al greco): *ibid.*, pp. 42-43.

¹³ Per le citazioni cfr., rispettivamente, Pound, *L'ABC del leggere...* cit., pp. 10, 51, 25 (con la citazione dantesca da *Vulg. el.* 2,8,5). Celebre l'episodio, ricordato da M. Breda, *Prefazione a Pound, L'ABC del leggere...* cit., pp. I-IX, in part. p. V: «A Pier Paolo Pasolini, che poco prima della morte era andato a salutarlo a Venezia e gli aveva chiesto che cosa fossero i *Cantos*, replicò: 'Musica'».

¹⁴ L'articolo fu ripubblicato nel 1970: E. Pound, *Horace*, «Arion» 9, 1970, pp. 178-187.

Horace is a liar of no mean pomposity when he claims to have been the first to bring in the 'Aeolic modes', for Catullus preceded him, and Catullus wrote better Sapphics. Catullus frankly translated one poem and frequently improves on Greek style¹⁵.

Significativo (pari a quello di Ovidio, ma ben al di sopra di quello oraziano) è, allora, il contributo di Catullo alla lingua poetica universale (*world poetry*), quello spazio di memoria letteraria virtualmente infinito e geograficamente illimitato dentro il quale, per non disperdersi, tocca spigolare, anche per mezzo di impietosi raffronti, i poeti migliori. E, dunque, di fronte alla salottiera freddezza e all'ironia di maniera imputate a Orazio, a connotare l'ottimo Catullo è, invece, il tono ispirato da autentica acredine e passione ma anche la tendenza alla secca presa di distanza dall'oggetto rappresentato (l' 'impersonalità', secondo l'idea di arte propugnata dal movimento modernista e, in particolare, imagista):

[...] Both Catullus and Ovid add something to world poetry, something which is not in the Greek poetry that has come down to us [...] Against the granite acidity of Catullus' passion [...] Horace has but the clubman's poise and no stronger emotion than might move one toward a particularly luscious oyster. [...] lacking the charm of Palladas' impartial pessimism or the artistic aloofness, the Epicurean and really godlike impersonality of Catullus' poem containing the phrase, 'habet dentes'[Catull. 39,1], which is the first Wyndham Lewis drawing, perhaps the only Wyndham Lewis drawing¹⁶, in literature¹⁷.

Il valore della poesia di Catullo, dunque, si misura anche nei termini della sua capacità di descrivere a parole e presentare ai lettori 'direttamente' (apparentemente senza filtri deformanti o personali) azioni e circostanze, tratti e caratteristiche, reazioni emotive ai fatti e alle loro

¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁶ Il riferimento è all'autoritratto dell'artista e protagonista del movimento vorticista, Wyndham Lewis (*Mr Wyndham Lewis as 'Tyro'*, 1921, Ferens Art Gallery, Hull City Museums and Art Gallery), la cui spiacevole e rigida posa, con i denti in bella mostra, trova, per Pound, un equivalente letterario in Catull. 39,1 (*Egnatius, quod candidos habet dentes*).

¹⁷ Pound, *Horace...* cit., p. 179. Analogamente – con lo stesso riferimento a Catull. 39,1 – in *How to Read* (1931): «In Rimbaud the image stands clean, unencumbered by non-functioning words; to get anything like this directness of presentation one must go back to Catullus, perhaps to the poem which contains *dentes habet*» (Id., *How to Read*, New York, Askell House, 1970, p. 41).

qualità. Per questo, la poesia catulliana è dotata della facoltà, che è tipica degli ideogrammi cinesi, di rappresentare in modo vivido e concreto cose e funzioni. Si tratta di una peculiarità essenziale del linguaggio poetico (e del metodo scientifico): la rappresentazione per immagini – immediatamente associate agli oggetti rappresentati – e non per concetti astratti, che sono invece tipici del discorso filosofico e di quello teologico¹⁸.

Catullus' *Iam ver egeidos refert tepores* [Catull. 46,1] would go straight into the best sort of Chinese ideograph, the eleven lines are full of direct and definite statement, and the poem is very emotional. Catullus was a very great poet, yet if Catullus had not lived Horace might be counted the greatest lyricist in Latin¹⁹.

Sebbene, dunque, Orazio possieda al massimo grado l'arte dello scrivere e l'astuzia nell' 'interpolare' i metri greci, la sua natura di poeta «myopic and unimaginative»²⁰ lo rende indubbiamente inferiore a Catullo, di fronte al quale il Venosino non può certo ambire alla palma di «the greatest lyricist in Latin». Una definizione che, invece, spetta probabilmente a Catullo per il suo speciale impasto di limpidezza espressiva e musicalità.

La parola densa e le immagini, nette e mai oblique, donano ai versi catulliani efficacia icastica; la sapienza metrica, onestamente appresa dai modelli greci, assicura l'intimo accordo tra parole e suoni. Si garantisce così la connessione, ritenuta indispensabile da Pound, tra «il lettore o l'ascoltatore» e «ciò che realmente vede o sente»²¹. Lirica perché concreta (nella sua ricezione immediata, cioè sonora; nella sua ricezione mediata dalla 'fantasia' dei lettori, cioè immaginifica), la poesia di Catullo sembra incarnare, in modo emblematico, le qualità cardinali del discorso poetico secondo Pound²².

¹⁸ In più sedi Pound torna su questa prerogativa della poesia (ad esempio, Id., *ABC...* cit., pp. 17-26) non troppo lontana dall'antica idea di *enargeia*. Sulle affinità e sulle differenze, qualche cenno si trova in B. Turquety, *L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub: poésie cinema*, «Fabula-LhT» 2, 2006 <<http://www.fabula.org/lht/2/turquety.html>> [consultato il 4/07/2023] che rinvia, nello specifico, alla categoria poundiana della 'phano-poeia' (*supra*, n. 11).

¹⁹ Pound, *Horace...* cit., p. 187.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Pound, *L'ABC del leggere...* cit., p. 25.

²² Id., *ABC...* cit., p. 63.

La definizione di ‘*world poetry*’, adoperata da Pound a proposito dell’impatto di Catullo, richiama, naturalmente, l’espressione coniata da Johann Wolfgang Goethe (*Weltliteratur*) e un’idea di ‘letteratura universale’ che, a livello di teoria della letteratura, muoveva i suoi primi passi proprio negli anni Trenta del secolo scorso²³. Un’idea nella quale, per Pound, a giocare un ruolo cruciale, almeno a livello europeo, è proprio la cultura classica favorita da un’ossatura medievale che sembra anticipare le ben note teorie di Ernst Robert Curtius²⁴. La logica ‘a strati’ condiziona la prospettiva diacronica, non troppo lineare (dal Medioevo alla cultura classica attraverso il classicismo), ma garantisce il combinarsi di tradizione (incarnata dall’ininterrotta persistenza dell’antico) e novità (rappresentata dalle modalità, sempre in divenire, di recepirlo e viverlo).

European civilization or... culture can be perhaps best understood as a medieval trunk with wash after wash of classicism going over it. That is not the whole story, but to understand it, you must think of that series of perceptions, as well as of anything that has existed or subsisted unbroken from antiquity²⁵.

La dimensione universale (alla quale sia la letteratura nel suo naturale sviluppo tende, sia quanti la producono, o ne fruiscono, dovrebbero aspirare) comporta, da un lato, il plurilinguismo come ineliminabile condizione dello spazio letterario e, dall’altro, la necessità del tradurre. È innegabile, insomma, che «la somma dell’umana saggezza non è compresa in una lingua singola, e non c’è singola lingua che sia capace di rendere ogni forma

²³ Per una ricostruzione delle origini e dell’evoluzione del concetto, M. Cometa, *Weltliteratur. Una nozione desueta?*, «Narrativa [Online]» 35-36, 2014 <<http://journals.openedition.org/narrativa/1110>> [consultato il 4/07/2023]. Nello specifico, sulle relazioni tra l’idea manifestata da Pound (in modo alquanto ricorrente) e la nozione goethiana, cfr. N.C. de Nagy, *Ezra Pound’s Poetics and Literary Tradition: The Critical Decade*, Bern, Francke, 1966, pp. 44-47. Inoltre, Goldwyn, *Creating...* cit., pp. 66-71.

²⁴ Sull’atteggiamento verso la tradizione da parte di Curtius e T.S. Eliot, cfr. C. Uhlig, *Tradition in Curtius and Eliot*, «Comparative Literature» 42, 1990, pp. 193-207.

²⁵ Pound, *ABC...* cit., p. 56. Nel 1942 in *Carta da visita*, Pound elencava gli autori più rappresentativi della ‘poesia europea’ (tra questi, Catullo): «Unless you know Homer, Sappho, Ovid, Catullus, Propertius, Dante, Cavalcanti, a few songs of the troubadours together with a few of von der Vogelweide or Hans Sachs, Villon, and Gautier, you won’t know European poetry» (Id., *Selected prose: 1909-1965*, ed. W. Cookson, London, Faber and Faber, 1973, p. 324 con traduzione inglese).

e livello dell'umana intelligenza»; perciò, il pubblico inglese, al quale più da vicino e con toni sferzanti Pound spesso si rivolge, dovrebbe sapere che «non si può imparare a scrivere se si conosce soltanto l'inglese»²⁶. D'altro canto, di fronte alla pigrizia del lettore («il lettore dai nervi fragili si siede in mezzo alla strada, si toglie le scarpe e comincia a lamentarsi: [...] che non può certo imparare tutte quelle lingue»), il bisogno prioritario di educare e ampliare il pubblico rende indispensabili le traduzioni. Un compito al quale non intende sottrarsi neppure Pound in persona («ho fatto quello che ho potuto, per coloro che leggono soltanto in inglese»)²⁷.

L'arte del tradurre, per Pound, non risponde a criteri mimetici o lineari ed è perciò affine ad altre forme, ancora più 'creative', di adattamento e riscrittura²⁸. Stretto appare, in particolare, il legame fra traduzione e messa in musica di un testo. L'accostamento è presente in un altro passo di *ABC*: qui, elogiando François Villon come «the hardest, the most authentic, the most absolute poet of France»²⁹, Pound allude alle difficoltà poste dalla parola poetica e dalle sue specificità musicali, che ogni buon traduttore dovrebbe preservare.

The grand bogies for young men who want really to learn strophe writing are Catullus and Villon. I personally have been reduced to setting them to music as I cannot translate them³⁰.

²⁶ Pound, *L'ABC del leggere...* cit., pp. 28 e 59.

²⁷ *Ibid.*, pp. 35 e 49.

²⁸ Tra le numerose affermazioni poundiane sul tema, basti una delle più celebri: «Better mendacities / than the classics in paraphrase!» (E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, London, The Ovid Press, 1920, p. 10). In generale, su Pound traduttore e sulla sua idea di traduzione, J.P. Sullivan, *Ezra Pound as a Latin Translator*, «Arion» 3, 1964, pp. 100-111 (per la definizione di 'traduzione creativa', Id., *Ezra Pound and Sextus Propertius...* cit.). Sull'influenza esercitata da Pound sul tema della traduzione dei classici (ad esempio, per Catullo, sulla versione di Louis e Celia Zukofsky, 1969), cfr. D.M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, London-Toronto, Susquehanna University Press, 1988. In particolare, su Pound traduttore dei tragici greci (Eschilo e Sofocle), H.A. Mason, *The women of Trachis*, «Arion» 2, 1963, pp. 59-81; M. Gigante, *L'Elettra di Sofocle nell'interpretazione di Ezra Pound*, «Dioniso» 63, 1993, pp. 115-133; C. Syros, *Beyond language: Ezra Pound's translation of the Sophoclean Elektra*, «Paideuma» 23, 1994, pp. 107-139; G. Ieranò, *L'Agamennone secondo Ezra Pound*, «Dioniso» 4, 2014, pp. 179-204; P. Liebrechts, *Translations of Greek Tragedy in the Work of Ezra Pound*, London, Bloomsbury, 2021. Sulla traduzione properziana, cfr. *supra*, n. 4.

²⁹ Pound, *ABC...* cit., p. 104.

³⁰ *Ibid.*, pp. 104-105.

Come Villon, Catullo: la distanza cronologica tra i due poeti si annulla, di fronte alla loro comune maestria versificatoria³¹ e alle ardue ma istruttive prerogative della loro tecnica di scrittura. Privilegiato terreno di prova per traduttori in erba che vogliano imparare a comporre strofe strofiche, Catullo è, parimenti al più grande poeta di Francia, un autore verso il quale il traduttore sperimenta fallimenti e frustrazioni³², mai superate finora almeno nella lingua inglese (nel 1931, «There is no useful English version of Catullus»; nel 1942, «No one has succeeded in translating Catullus into English»)³³.

Di fronte a questo, Pound elabora una specie di rimedio praticato da lui stesso, come vedremo, nei confronti della poesia di Villon e di Catullo: la traduzione in musica («I [...] have been reduced to setting them to music as I cannot translate them»). Simile ma non identica alla traduzione *tout court*, la versione musicale è il ripiego (affatto comodo) che compensa ed evita il silenzio del traduttore.

C'è di più. La traduzione in musica, più che una forma di trasposizione, si configura come un atto riparatore poiché risana un elemento connotato e intrinseco alla poesia o, per meglio dire, alla poesia dei migliori: la musicalità (uno dei tratti peculiari dei componimenti catulliani). Pound sostiene che «la grande età del verso lirico» coincise con la fase in cui i poeti componevano musica per i loro versi oppure elaboravano i loro componimenti in modo che, «anche se di fatto non cantati né musicati,

³¹ Nel 1918, il binomio Catullo-Villon, a proposito delle strutture ritmiche, si apriva ad altri poeti (compresa Saffo): «If you want the gist of the matter go to Sappho, Catullus, Villon, Heine when he is in the vein, Gautier when he is not too frigid» (E. Pound, *Pavannes and Divisions*, New York, A.A. Knopf, 1918, p. 100).

³² Su questo, è importante una lettera di Pound a Harriet Monroe (febbraio 1916), a proposito dei tentativi mal compiuti da altri e da lui stesso di fronte ai carmi catulliani (in particolare, per i carmi 5 e 51: *infra*, p. 173): «I meet three attempt at the *Vivamus, mea Lesbia*. Not much Catullus and a lot of muck added. Then I come to positively the *worst* travesty of the *Ille me [sic] par esse deo videtur* that has *ever* been perpetrated. In this poem Catullus changed, and made possibly a little more austere, Sappho's *PHAINETAI MOI KENOS ISSOS [sic] THEOISIN*. Even Landor [*scil.* Walter Savage Landor, poeta inglese, 1775-1864, autore di imitazioni catulliane] turned back from an attempt to translate Catullus. I have failed forty times myself so I do know the matter. [...] The most hard-edged and intense of the Latin poets should *not* be cluttered with wedding-cake cupids and clichés like 'dregs of pain' etc., etc., and inf. Pink blue baby ribbon» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., pp. 116-117).

³³ Rispettivamente, Pound, *How to Read...* cit., p. 50 e Id., *Selected prose...* cit., p. 324.

venivano almeno scritti con l'intenzione di integrarsi nella musica»³⁴. *A posteriori*, la messa in musica di componimenti lirici, che appartengono al passato, garantisce il ripristino di un'unità perduta. Il processo *à rebours* scongiura il pericolo delle sovrastrutture (come quelle che si reiterano nell'ambito del melodramma moderno)³⁵ e, secondo un meccanismo già sperimentato dai bravi poeti in fase di produzione, fa sì che sia il verso con la sua musicalità, conferita all'origine anche da chiarezza e densità espressiva, a promuovere la 'nuova' musica³⁶. Si capisce, allora, perché il mestiere del compositore debba coincidere con quello del poeta.

2. 'Fili di luce': il carme 61 in *Ur-Cantos* e *I Cantos*

Le opere poundiane dove più si concentrano allusioni e riferimenti, anche espliciti, a Catullo sono quelle che risalgono agli anni in cui il poeta americano avvia la costruzione del grande poema, *I Cantos*.

Se qualche eco occasionale, per quanto significativa, puntella la raccolta *Lustra* (1916¹, 1917²) a partire dalla sua programmatica epigrafe³⁷, è nei cosiddetti *Ur-Cantos*, pubblicati su «Poetry» (1917)³⁸, che la presen-

³⁴ Pound, *L'ABC del leggere...* cit., p. 51.

³⁵ Molto polemici i toni di Pound verso i più celebri operisti coevi: «This occurs in modern opera. The fact that there is a printed libretto, means nothing. The writing may be on paper, but it is not used by the musician. The words aren't set. If examined they usually have no interest. The musician would probably be unable to set any words that had an interest. You wallow with Puccini and Giordano, etc...» (Id., *ABC...* cit., p. 159).

³⁶ *Ibid.*, p. 152: «The value of music as elucidation of verse comes from the attention it throws on to the detail. Every popular song has at least one line or sentence that is perfectly clear. This line FITS THE MUSIC. It has usually form the music».

³⁷ Ancora prima di *Lustra*, sono di qualche importanza i componimenti *Blandula, Tenulla, Vagula* (per i riferimenti a Sirmione: *Canzoni*, 1911, poi in *Personae*, 1926: E. Pound, *Personae. Collected Shorter poems*, London, Faber and Faber, rist. 1952, p. 53) e *Phasellus ille* (~ Catull. 4: *The Ripostes*, 1912, poi in *Ibid.*, p. 75). Su *Blandula, Tenulla, Vagula*, cfr., *infra*, n. 48. In *Lustra*, oltre all'epigrafe (*cui dono lepidum dono libellum* ~ Catull. 1,1) e a qualche traduzione (quella del carme 43, in Id., E. Pound, *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916, p. 51, poi ripubblicata: *infra*, p. 180), le allusioni catulliane sono in *Ladies - Lesbia illa* (~ Catull. 58,1 e 3,1: *ibid.*, p. 36) e *To a Friend Writing on Cabaret Dancers* (~ Catull. 86,4: *ibid.*, pp. 109-112, in part. p. 112). Su questi debiti, Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 53-55.

³⁸ Una seconda versione dei tre *Ur-Cantos* fu pubblicata, subito dopo, in E. Pound, *Lustra*, New York, Knopf, 1917, pp. 180-202. Le citazioni, presenti in questo contributo, provengono dalla prima edizione pubblicata sui fascicoli di "Poetry" nel 1917 (E. Pound, *Three Cantos*,

za catulliana assume una funzione centrale, quasi fondativa. Il progetto complessivo, fin dappprincipio, è quello eliotianamente ispirato a una poetica del ‘melting pot’ e del montaggio sapiente – ancorché sussultorio – di preziosi relitti dissepoliti e sottratti al naufragio della memoria, restituiti al canto e calati in un nuovo disegno simile, nella struttura, a quello del genere musicale della fuga (tema principale e temi secondari esposti, sviluppati, variati fino alla stretta finale)³⁹. «Fili di luce», provenienti anche dall’antico, sono intrecciati e ricombinati per il tramite della parola moderna⁴⁰. In questo contesto, è Catullo la voce a cui Pound affida l’onere dell’inizio («Began our Catullus»)⁴¹ ed è il carme 61⁴² uno dei ‘fili’, sottili ma ricorrenti: dapprima, in modo carsico attraverso i primi due *Ur-Cantos*; poi, con contorni espliciti e funzione strutturale nei *Cantos* 4 e 5⁴³.

«Poetry» 10, 1917, pp. 113-121, 180-188, 248-254): a questa edizione si riferiscono i numeri di pagina indicati dopo l’abbreviazione *Ur-Cantos* seguita dal numero del componimento.

³⁹ Pound spiega così, nel 1927, lo schema de *I Cantos* a William Butler Yeats: M. de Rachewiltz, *Introduzione*, a E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1985 (rist. 2005), pp. XI-XXV, in part. p. XIII. Inoltre, in una lettera al padre, datata 11 aprile 1927 (*infra*, n. 100): «Rather like, or unlike subject and response and counter subject in fugue» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 285).

⁴⁰ M. de Rachewiltz, *Introduzione...* cit., p. XI.

⁴¹ *Ur-Cantos* 1, p. 115.

⁴² Anche per la ricca bibliografia su questo carme, si leggano le note di commento di Fo in Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 696-733. Mi limito poi a citare, tra i lavori d’insieme, P. Fedeli, *Il Carme 61 di Catullo*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1972 e O. Thomsen, *Ritual and desire. Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*, Aarhus, Aarhus University Press, 1992.

⁴³ Le citazioni in lingua originale da *I Cantos* provengono dall’edizione integrale, tradotta in italiano con qualche nota di commento, a cura di Mary de Rachewiltz, figlia di Pound (E. Pound, *I Cantos...* cit.). A questa edizione si riferiscono i numeri di pagina, indicati dopo l’abbreviazione *Cantos* seguita dal numero del componimento; le citazioni in lingua italiana provengono dalla stessa edizione. Utile e recente, per un’introduzione all’opera, L. Galesi, *I Cantos di Ezra Pound. Una guida*, Milano, Ares, 2022. Ai *Cantos* 4 e 5 limiterò, perlopiù, i miei riferimenti: deboli, del resto, gli echi catulliani in *Cantos* 39, p. 380 (~ Catull. 34,1-4); 74, p. 842; 105, p. 1400 (~ Catull. 1,4), oltre a quelli citati, *infra*, n. 78. Per M. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound’s Third Opera: Collis O Heliconii. Settings of poems by Catullus and Sappho*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2005, pp. 47-53, un’altra allusione al carme 61 figurerebbe in *Cantos* 45, p. 446. Sulle allusioni catulliane negli *Ur-Cantos* e nei *Cantos* 4 e 5: R. Bush, *The genesis of Ezra Pound’s Cantos*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 114-120, 189-191; Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 63-81;

Gli elementi, che avevano più colpito Pound lettore di questo epitalamio catulliano e che, nell'opera poundiana, ne rappresentano il ricordo, sono tre: i calzari dal colore fulvo destinati ai piedi della sposa (v. 10 *luteum pede soccum* per Imeneo in vesti femminili); le torce nuziali descritte, per metafora, nell'atto di scuotere le loro chiome di fuoco (vv. 77-78 *Viden ut faces / splendidas quatiant comas*; poi, vv. 94-95); il papavero che presta il suo colore, nuovamente fulvo, alla descrizione del volto della sposa (v. 188 *luteumve papaver*). La ricorsività di questi tre aspetti muove da un'attenzione speciale che Pound, già nello scritto *I gather the limbs of Osiris* (1911-1912), sembra rivolgere a questi elementi che per lui esprimono la qualità peculiare della poesia catulliana (la sua «virtù»).

The soul of each man is compounded of all the elements of the cosmos of souls, but in each souls there is some one element which predominates, which is in some peculiar and intense way the quality or *virtù* of the individual; in no two souls is the same. It is by reason of this *virtù* that a given work of art persists. It is by reason of this *virtù* that we have one Catullus, one Villon [...] It is the artist's business to find his own *virtù*. This virtue may be what you will: *Luteum pede soccum*, [...] / *Viden ut faces / splendidas quatiant comas!* [...] / *Luteumve papaver*. It may be something which draws Catullus to write of scarlet poppies, of orange-yellow slippers, of the shaking, glorious hair of the torches⁴⁴.

Altrove, come abbiamo visto, Pound meglio definisce la 'virtù' di Catullo (la parola diretta e intensa, la sua musicalità). Colpisce, in questo contesto, non solo l'associazione tra Catullo e Villon (ribadita anche in *ABC* e in altre sedi)⁴⁵, ma anche l'indicazione puntuale dei pochi versi del lungo carme 61 come esempio di un'attitudine coloristica⁴⁶ che Pound

rilievi soltanto cursori in Arkins, *The Modern Reception of Catullus...* cit., p. 468 e Ullyot, *Ezra Pound and His Classical Sources...* cit., p. 124.

⁴⁴ Pound, *Selected prose...* cit., pp. 28-29.

⁴⁵ Cfr. *supra*, pp. 165-166, e *infra*, pp. 203-204. Inoltre, Id., *How to Read...* cit., p. 36.

⁴⁶ In linea con le «suggerzioni coloristiche provenienti dalla tradizione romana e dalla poesia epitalamica greca» (Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 718 con un'affermazione di Alfredo Mario Morelli). Nel 1915, Pound menziona il carme 61 come esempio di 'tavolozza' usata, nello specifico, da ciascun poeta: «I suppose no two men will agree absolutely respecting 'pure color' or 'good color' but the modern painter recognizes the importance of the palette. One can but make out one's own spectrum or table. Let us choose: [...] Catullus,

probabilmente considera come prerogativa, tra le più meritorie, non solo della poesia di Catullo ma anche, più in generale, della scrittura poetica⁴⁷.

Il riferimento alla luce abbagliante che promana dai vicoli di un villaggio peninsulare e dai suoi 'papaveri' introduce, nell'*Ur-Canto* 1, la descrizione onirica di Sirmione⁴⁸. Lampi di un'antica gloria, riflessi nei fiori, anticipano il dato geografico⁴⁹ che trova in Catullo non la mera voce di un *genius loci*, ma la possibilità di rendere vivo uno spazio naturale. Catullo non prende la parola per ragioni funzionali, perché serve un'efficace descrizione di quei luoghi; all'inverso, è il poeta latino la ragione per cui quei luoghi, ancora palpitanti di luci e colori, vivono nella memoria di Pound.

I walk the airy street, / see the small cobbles flare with the poppy spoil [...] And all my chosen and peninsular village / has made one glorious blaze of all its lanes – / Oh, before I was up – with poppy flowers. / Mid-June: some old god eats the smoke, 'tis not the saints / [...] Began our Catullus: / «Home to sweet rest, and to the waves' deep laughter»⁵⁰.

Nel componimento poundiano, sono chiare le allusioni al catulliano carme 31 dedicato a Sirmione (vv. 1-2 *paene insularum, Sirmio, [...]* / *ocelle*). Di qui si prendono a prestito, fra l'altro, i riferimenti – quasi puntualmente tradotti da Pound – al ritorno, come fonte di dolce requie, alle ilari atmosfere della 'ridente' casa di famiglia che si affaccia sul lago di Garda («“Home to sweet rest, and to the waves' deep laughter”» ~ vv. 7

especially the *Collis O Heliconii*) (E. Pound, *The Renaissance. I, The Palette*, «Poetry» 5, 1915, pp. 227-234, in part. p. 229).

⁴⁷ Id., *Selected prose...* cit., p. 29 (immediatamente dopo i riferimenti al carme 61 di Catullo): «[...] or Propertius to *quoscumque smaragdos, / quosve dedit flavo lumine chrysolitos* [2,16,43-44] / - “The honey-coloured light”».

⁴⁸ Fin dai primi viaggi in Italia, una delle tappe preferite da Pound è Sirmione: Nadel, *The Cambridge Introduction to Ezra Pound...* cit., p. 8. Per la visita a Sirmione, datata 1910 e probabilmente all'origine del componimento *Blandula, Tenulla, Vagula* (*supra*, n. 37), cfr. R.E. Thomas, *Catullus, Flaminius, and Pound in Blandula, Tenella, Vagula*, «Paideuma» 5, 1976, pp. 407-412, in part. p. 412. A Sirmione è ambientato, inoltre, un noto incontro tra Pound e James Joyce (1920) a cui si allude in *Cantos* 76, p. 896.

⁴⁹ *Ur-Cantos* 1, p. 116: «It's your way of talk, we can be where we will be, / Sirmio serves my will better than your Asolo / which I have never seen»; p. 118: «Our olive Sirmio / lies in its burnished mirror».

⁵⁰ *Ur-Cantos* 1, p. 115.

e 13-14). Se Sirmione è emblema di un ambiente vivificato dalla presenza di spiriti divini (non santi, non lemuri o foschi fantasmi)⁵¹, è Catullo a tradurre in poesia l' 'antico vivente' («the ancient living»). Sua l'immagine delle onde lacustri che ridono («*lacus undae*»⁵² [...] «*Lydiae*» ~ v. 13) come segno della capacità della sua poesia di animare i luoghi, grazie a una tecnica di scrittura che Pound considererà sempre semplice e schietta, onesta e musicale («you avoid speech figurative And set out your matter [...] in straight simple phrases»): contro il linguaggio obliquo delle metafore e la lira che travia i versi mortificandone l'anima («*The lyre should animate but not mislead the pen*» That's Wordsworth)⁵³, il canto di Catullo, come quello del provenzale Arnaut Daniel, riempie di vita uno spazio naturale che perciò appartiene, per sempre, agli uomini («we have that world about us»). Lo sfavillio dei colori di Sirmione⁵⁴ – con la sua veste fatta, ancora, di papaveri – è, dunque, l'esito della 'virtù' poetica di Catullo: piena di spiriti («full of spirits») e piena di voci («full of voices»), la natura viva di Sirmione è prova dell'attitudine della poesia catulliana a dare vita e restare in vita.

And here the sunlight / glints on the shaken waters, and the rain / comes forth with delicate tread, walking from Isola Garda / «Lo soleils ploivil», / as Arnaut had it in th' inextricable song. / The very sun rains and a spatter of fire / darts from the «Lydian» ripples; «*locus undae* [sic]», as Catullus, «*Lydiae*», / and the place is full of spirits. / Not *lemures*, not dark and shadowy ghosts, / but the ancient living, wood-white, / smooth as the inner bark, and firm of aspect, / and all a gleam with colors-no, not a gleam, / but colored like the lake and like the olive leaves, / *glaukapos*, clothed like the poppies, wearing golden greaves, / light on the air. / Are they Etruscan gods?

⁵¹ Sulla natura e l'idea del divino come forza che la vivifica, secondo Pound, cfr. B. Hatlen, *Pound and nature: a reading of Canto XXIII*, «Paideuma» 25, 1996, pp. 161-188.

⁵² Nella prima edizione, la citazione catulliana è stampata con un refuso (*locus undae: Ur-Cantos* 1, p. 116), corretto poi nella seconda edizione del componimento (in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 183).

⁵³ *Ur-Cantos* 1, p. 118.

⁵⁴ Si tratta di un elemento dei luoghi catulliani che già nel 1912 colpiva Pound, contrario alle discussioni da salotto intorno a Catullo («I would much rather lie on what is left of Catullus' parlour floor and speculate the azure beneath it and the hills off to Salo and Riva with their forgotten gods moving unhindered amongst them, than discuss any processes and theories of art whatsoever. I would rather play tennis»: E. Pound, *Prologomena*, «The Poetry Review» 2, 1912, pp. 72-76, part. pp. 72-73).

/ The air is solid sunlight, *apricus*, / sun-fed we dwell there (we in England now); / it's your way of talk, we can be where we will be, / Sirmio serves my will⁵⁵.

Our olive Sirmio / lies in its burnished mirror, and the Mounts Balde and Riva / are alive with song, and all the leaves are full of voices. / «*Non è fuggito*». «It is not gone». Metastasio / is right – we have that world about us⁵⁶.

Catullo, insomma, con mutuo scambio, coglie e al contempo restituisce una forza vitale capace, poi, di attraversare e raggiungere tempi distanti, spazi lontani. La memoria letteraria consente, infatti, di essere lì dove vogliamo essere e dove saremo («we can be where we will be»). Al poeta moderno, che si nutre del luminoso calore della poesia antica, basta poco (come il ricordo del rosso dei papaveri, reminiscenza cromatica associata al carne 61) per riportare alla luce e far risuonare una voce lontana.

Chiara è la presenza catulliana anche nell'*Ur-Canto* 2. Il senso del dolore, per una perdita subita, collega tasselli geograficamente distanti (il lamento musicale composto dal francese Arnold Dolmetsch e la sposa cinese che ne è la protagonista, malinconica vittima di un matrimonio infelice). Così le amarezze sperimentate, in amore, da Catullo – e qui veicolate con gli strumenti dell'allusione, della citazione esplicita e persino della traduzione – aggiungono una tessera al dolente mosaico ricostruito, ad arte, dal poeta: il lieve cenno al passero perduto da Lesbia e celebrato nel terzo carne⁵⁷; il passaggio dal dolore di Lesbia a quello di Catullo – oggetto e, al contempo, soggetto di perdita e mancanza – con il trauma elaborato, ma non superato, nelle strofe saffiche del carne 51 (qui quasi interamente tradotto da Pound); infine, la sintesi della parabola erotica discendente espressa con il riferimento ad alcuni versi tratti dai carmi 72 e 70 e, da ultimo, con l'intera versione dell'irriverente carne 58.

⁵⁵ *Ur-Cantos* 1, p. 116.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷ Sui carmi 2 e 3, cfr., ultimamente, N. Piacenza, *Il passero epicureo: Lucrezio nei carmi 2 e 3 di Catullo*, «Annali Online di Ferrara. Lettere» 15, 2020, pp. 1-21; A. Green, *Lesbia's controversial bird: testing the cases for and against passer as sparrow*, «Antichthon» 55, 2021, pp. 6-20; P. Watson, *Catullus' lament for Lesbia's passer in the context of pet-keeping*, «Antichthon» 55, 2021, pp. 21-34.

«We heard her weeping». / Society, her sparrows, Venus'sparrows, and Catullus [~ Catull. 3] / hung on the phrase [...]»⁵⁸.

Wrote out his crib from Sappho: / «God's peer that man is in my sight / yea, and the very gods are under him, / who sits opposite thee, facing thee, near thee, / gazing his fill and hearing thee, / and thou smilest. Woe to me, with / quenched senses, for when I look upon thee, Lesbia, / there is nothing above me / and my tongue is heavy, and along my veins / runs the slow fire, and resonant / thunders surge in behind my ears, / and the night is thrust down upon me» [~ Catull. 51,1-11]⁵⁹.

And in a year, «I love her as a father» [~ Catull. 72,3-4]; / and scarce a year, «Your words are written in water» [~ Catull. 70,3-4]; / and in ten moons, «*Caelius, Lesbia illa* / that Lesbia, Caelius, our Lesbia, that Lesbia / whom Catullus once loved more / than his own soul and all his friends, / is now the drab of every lousy Roman» [~ Catull. 58]⁶⁰.

In questo caso, l'intento di Pound è quello di assegnare alla vicenda biografica di Catullo e alla sua declinazione poetica il compito di rappresentare una forma emblematica di esperienza dell'amore perduto e del suo canto. Pound smembra parti del *Liber* e li riassume col proposito di ricostruire, non troppo liberamente, un *plot* che appare paradigmatico almeno per due ragioni: sul piano del suo sviluppo temporale e del suo andamento narrativo (dall'idillio al *discidium* passando per differenti fasi, che meritano di essere marcatamente scandite: «And in a year [...] and scarce a year [...] and in ten moons»); sul piano della scelta di un codice letterario che scientemente Catullo mutua dall'esterno («Wrote out his crib») come mostra il caso più celebre, il carme 51, esempio della prassi del *vertere*. Una prassi che, per quanto connaturata alle modalità di produzione letteraria di Roma antica, non perde, agli occhi di Pound, quel distinto tratto di 'spatriamento' ossessivamente vissuto anche dal poeta moderno. L'ostentata intonazione 'esterofila' della poesia catulliana (con il legame stretto, a filo doppio, con la somma lirica di Saffo) proietta Catullo sullo sfondo di una tradizione culturale molto più ampia del suo

⁵⁸ *Ur-Cantos* 2, p. 181.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 181-182. Per la traduzione del carme 51 (rivista per la seconda edizione in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 190), *infra*, n. 81.

⁶⁰ *Ur-Cantos* 2, p. 182.

contesto d'origine: uno dei motivi, forse, di maggiore affinità tra Pound e il poeta latino.

Le oniriche e dolenti visioni che, agevolate dalla memoria di Catullo, attraversano il secondo *Ur-Canto* passano anche per le vie di Gourdon, terra di trovatori occitanici cari a Pound. Qui, una sottilissima allusione al carme 61. Il contesto è quello di un notturno che si distingue per suoni e colori: sono il blu del cielo – che con le sue spire avvolge la città – e la voce della musica – eseguita da un'occasionale orchestra ambulante che l'attraversa – a gettare un ponte verso un luogo del *Canto 4* che presenta scoperti rimandi all'epitalamio catulliano.

Gordon? Or Gourdon / Juts into the sky Like a thin spire, / blue night's pulled down around it / like tent flaps, or sails close hauled. When I was there, / *La noche de San Juan*, a score of players / were walking about the streets in masquerade⁶¹.

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, / saffron sandal so petals the narrow foot: Ὑμήν, / Ὑμέναι ὦ, Aurunculeia! / Ὑμήν, Ὑμέναι ὦ, / one scarlet flower is cast on the blanch-white stone⁶².

Nel *Canto 4*, la triplice reminiscenza del carme 61 (torce-calzari-papavero) si sostanzia di specifici dettagli coloristici, che definiscono con precisione oggetti e personaggi, mentre i ripetuti riferimenti al chiarore che avvolge la scena gettano una luce viva e dinamica sulla processione nuziale (simile, appunto, alla pompa di suonatori incontrati a Gourdon). Scorci di memoria letteraria si animano, per lampi e bagliori, nella cornice di una rievocazione seriale di celebri e perlopiù tragiche vicende dell'amor coniugale (Elena e Menelao, Procne e Tereo, Seremonda e Raimondo di Rossiglione): le sciagurate storie di adulterio sono all'origine di circostanze infauste e truci (rispettivamente, la distruzione di Troia, la mutilazione di Filomela e l'assassinio del piccolo Iti, l'omicidio dell'adultero Guillem de Cabestan, il trovatore occitano il cui cuore fu dato in

⁶¹ *Ibid.*, p. 184.

⁶² *Cantos 4*, p. 28. A proposito dell'invocazione a Imeneo, presente in questi versi, Pound richiese, per le ristampe successive dell'opera, la grafia greca (cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 25 con la bibliografia).

pasto, per vendetta, all'impudica Seremonda). Vi si affiancano le terribili metamorfosi di Salmace, di Atteone e di Peire Vidal, anch'egli trovatore impazzito per amore e sbranato, in sembianze animali come l'antico cacciatore, da torme di cani indomabili: tutti esempi di cupe pulsioni erotiche spinte all'eccesso – eccesso di empietà, di curiosità, di follia.

In effetti, il contrasto fra questa cornice e, al centro del *Canto*, il ricordo dell'antica cerimonia di nozze è soltanto apparente. La reminiscenza catulliana aleggia fin dai primi versi del componimento, come suggerisce la presenza, al v. 3, del nome della sposa catulliana, *Aurun-culeia*, evocata poi anche nei versi centrali qui sopra citati. Qui, ai tratti coloristici, che definiscono gli oggetti nuziali, si accompagna il grido d'invocazione rivolto al dio Imeneo. La piena coerenza di questi versi (organicamente ispirati al ricordo dell'epitalamio 61) con la restante parte del *Canto* 4 è confermata dalla presenza del tema nuziale nella digressione dedicata, immediatamente prima, al mito giapponese di Takasago (lo spozalizio di due anziani coniugi, trasformati in pini, si rinnova in eterno, come nel mito di Filemone e Bauci, grazie alla loro metamorfosi vegetale)⁶³.

L'approccio sincretico di Pound non ammette soluzioni di continuità. Forti i nessi stretti dal poeta tra l'Estremo Oriente e Roma antica, fra il dramma *Nô* e l'epitalamio di Catullo: l'universale aspirazione all'amore eterno e, a favorire questo, la presenza del divino che, di nuovo, nutre e vivifica. Attraversate dagli dèi, le limpide acque sulle cui rive si ambienta il mito orientale («The liquid and rushing crystal / beneath the knees of the gods») fanno da sfondo ai bagliori che illuminano lo scenario naturale di Takasago («thin glitter of water [...] The water whirls up the bright pale sand»). Dall'acqua al fuoco, le torce di Catullo in onore di Imeneo infiammano il cielo, luminose come i rami di loto che, a Takasago, fiammeggiano di luce («Forked branch-tips, flaming as if with lotus»), a riprova di una continuità che non si può spezzare⁶⁴.

⁶³ Sulla presenza di questo mito, derivato dal dramma *Nô* di Zeami Motokiyo (1363-1444), cfr. Ead., *Ezra Pound's Radio Operas. The BBC Experiments 1931-1933*, Cambridge-Massachusetts-London, The Mit Press, 2002, pp. 13-14, 225, n. 21 con la bibliografia; Ead., *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 6 e, più in generale, sull'influenza di questo genere, 82-97.

⁶⁴ *Cantos* 4, p. 28.

Nell'estratto del *Canto* 4 riportato in evidenza sopra, le vampe delle fiaccole di catulliana memoria si fondono: risultato, forse, del loro scuotersi testimoniato nel modello («torches melt in the glare ~ vv. 77-78 *faces / splendidas quatiunt comas*; 94-95 *faces / aureas quatiunt comas*). Poi, scintille di resina e, come si è detto, colori: zafferano ai piedi infiorati dal calzare, scarlatta come fiori (papaveri) a rosseggiare su bianche superfici.

In questo caso, quello del poeta moderno non è mero restauro di cromatismi antichi, ma sviluppo di spunti e intuizioni. L'aggettivo catulliano, per certi versi problematico, *luteus*, riferito al *soccus*, da *lutum* (nome della pianta 'Luteola reseda') è risolto nello stravagante e metaforico 'to petal' direttamente agito dal sandalo («saffron sandal so petals the narrow foot»⁶⁵ ~ v. 10 *luteum pede soccum*). L'insistenza, in Catullo, sulla metafora vegetale, associata all'incarnato della sposa sede del tradizionale contrasto tra colori (bianco e rosso), si conserva in «flower» che, da un lato, rende più generica l'immagine originale (in altri casi tradotta, invece, più puntualmente con 'poppy', 'papavero', fedele al latino *papaver*); dall'altro, la cristallizza, rendendola assoluta, e la rafforza grazie anche all'azione materialmente subita dal fiore, qui scagliato con violenza su una candida superficie di pietra («one scarlet flower is cast on the blanch-white stone» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens, / alba parthenice velut / luteumve papaver*).

Nel *Canto* 4, però, il passaggio dal buio alla luce piena, dalle rovine di Troia, come esito di cupo adulterio, alla cerimonia nuziale, come feconda promessa di vita nuova, non avviene. L'immagine dell'aurea pioggia che rende pregna Danae (un ennesimo mito evocato in questo *Canto*), immagine che trapela anche dall'espressione del provenzale Daniel (*Lo soleils plovil*, presente qui come nell'*Ur-Canto* 1⁶⁶ a proposito della sfavillante Sirmione), non basta ad aprire un varco stabile verso il sole. Dopo i riferimenti all'epitalamio 61, la sconfortata risposta del re cinese Xiang di Chu al suo abile poeta, Song Yu (III sec. a.C.), che invano tenta di convincerlo del fatto che il sovrano è padrone del vento, è un segno di fragilità che forse è, per Pound, una caratteristica incancel-

⁶⁵ Nella traduzione di Rachewiltz: «Il sandalo color fiamma infiora il piede stretto» (*Cantos* 4, p. 29).

⁶⁶ *Supra*, p. 171.

labile di ogni progetto umano. Propiziata dal contatto col divino e dalla memoria letteraria che ne è testimone, la metamorfosi verso il sublime, dunque, non si completa.

Fumo e acque scure ospitano travi dorate («Smoke hangs on the stream [...] Gilt rafters above black water»): il potere fecondante della pioggia aurea, evocata esplicitamente verso il finale, non è che un obiettivo auspicato (o un'illusione) che ispira l'attesa, probabilmente eterna, di una sposa («Upon the gilded tower in Ecbatan / lay the god's bride, lay ever, waiting the golden rain»)⁶⁷. Novella Danae, la donna è chiusa in una torre di Ecbatan, simbolo di città eterna. Oltre i bagliori di un amore coniugale che, in Roma antica, si professava eterno e fertile, resta, nell'oggi, la 'luce fosca' di antiche rovine («Smoky light»⁶⁸, quasi un'espressione-manifesto nel primo verso del *Canto 4*).

L'immagine della sposa che, a Ecbatan, aspetta il tocco divino apre il *Canto 5* («The bride awaiting the god's touch; Ecbatan»): il *Canto* è complessivamente dedicato al potere abnorme del tempo («Great bulk, hug mass, thesaurus»)⁶⁹ e l'attesa – potenzialmente interminabile – della donna, che dà inizio al *Canto*, ne è una prima icona. Il fatto che l'immagine sia espressa con parole simili a quelle usate a conclusione del *Canto 4* accentua un'idea di dilatazione temporale che è anche sconfinamento, come in un *carmen perpetuum*, di un componimento nell'altro. L'azione sospesa prova che il *coniugium* (il matrimonio, l'amplesso) non è avvenuto: se l'attesa non matura frutti, il risultato è la coscienza della perdita, resa progressiva e inevitabile dallo scorrere del tempo.

Di nuovo, come nel *Canto* precedente, trova spazio il motivo della luce – che abbaglia, sfavilla, lumeggia, infiamma. Scintille e colori, però, non fermano il tempo: al più, ne rappresentano la preda fugace che viene colta, infatti, dal poeta col tagliente uncino dell'istante («on the barb of time»). Giunge, allora, la consapevolezza piena della 'visione' poetica non come salvifica forma di sublimazione, ma come esperienza onirica destinata, come il resto, a scolorire di tanto in tanto. Se l'orologio ticchettando si smorza («the clock ticks and fades out»), così le luci e i

⁶⁷ *Cantos 4*, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁹ *Cantos 5*, p. 32.

suoni al centro delle visioni del poeta: non per questo, però, meno degne di essere prodotte⁷⁰.

In questo contesto, Pound incastona un secondo esplicito rimando al carne 61 di Catullo:

Weaving with points of gold, / gold-yellow, saffron... The roman shoe, Aurunculeia's, / and come shuffling feet, and cries: «Da nuces! / «Nuces!» praise, and Hymenaeus «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, / «and in Lydia walks with pair'd women / «Peerless among the pairs, that once in Sardis / «In satieties... / Fades the light from the sea, and many things / «Are set abroad and brought to mind of thee»⁷¹.

Al solito sandalo di Aurunculeia, ritratto con zelo coloristico quasi pedante (giallo-oro – forse come reminiscenza del v. 160 *aureolos pedes* – e giallo-zafferano), si affiancano, qui per la prima volta, il ricordo del grido rivolto, nel carne, al concubino esortato a lanciare le noci rituali (vv. 121-128 e 133) e, inoltre, il riferimento all'azione di Imeneo, divina guida della sposa durante la *deductio* verso il coniuge (vv. 3-4, 31-32, 56-59). Non sorprende, naturalmente, l'uso della lingua latina che agevola l'eco pedissequa del *refrain* catulliano (««Da nuces!»» ~ vv. 124 *da nuces*, 128 e 133 *nuces da*). L'indicativo presente, per l'azione di Imeneo, sembra rendere attuale l'effettivo compiersi del rito («Hymenaeus “brings the girl to her man”»). Pound vi combina, a questo punto, un'eco properziana con il celebre sguardo su Cinzia dopo una notte di bagordi («“here Sextus had seen her”» ~ Prop. 2,29b,1-3) e, a seguire, la parafrasi dell'*incipit* dell'epitalamio 62 («“Hesperus...”» ~ Catull. 62,1 *Vesper adest*) riconducibile, perlomeno sul piano dei contenuti, a un altro luogo dell'epitalamio 61 (v. 90 *abit dies*). La parafrasi di un frammento di Saffo (*fr.* 96 Voigt), al centro di dispute accademiche e accidentati tentativi di traduzione al tempo di Pound⁷², aggiunge un intarsio ulteriore sul tema coniugale vissuto

⁷⁰ *Ibidem*, per entrambe le citazioni.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr. H. Kenner, *The muse in tatters*, «Arion» 7, 1968, pp. 212-233, per una ricostruzione, inclusa l'influenza esercitata dalla traduzione di Richard Aldington pubblicata nell'antologia *Des Imagistes* (1914), di cui Pound fu curatore pur restando anonimo.

come perdita e separazione («“Fades light from sea-crest [...] Fades the light from the sea» ~ vv. 9-10 φάος δ' ἐπι- / σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν; «“and in Lydia walks with pair'd women» ~ vv. 6-7 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- / κεσσιν; «once in Sardis» ~ v. 1 Σαρδ.)⁷³. Le sussultorie citazioni testuali assecondano, come sempre, il ritmo allucinato e, al di là delle 'sviste' rispetto alla lettera del testo antico, completano l'atmosfera crepuscolare: fulcro del passo saffico è, infatti, il notturno che avvolge il ricordo della ragazza che, a causa del suo matrimonio, ha lasciato il tiaso per sempre.

Anche in questo caso, dunque, la nuova trama costruita da Pound è frutto di un'operazione di assemblaggio di scampoli di memoria, chiamati a seguire una nuova *ratio* imposta dal poeta: i puntelli, costituiti dapprima dalle forme rituali dell'epitalamio che si conclude con la consegna della sposa al coniuge (Catullo), poi dallo stupore che si prova di fronte alla bellezza dell'amata (Properzio), infine dal dolente punto di vista di chi subisce la perdita provocata da un'unione matrimoniale (Saffo), disegnano una linea che, in *anti-climax*, finisce per smorzare la visione iniziale fatta di luci e voci antiche. Dopo le grida rituali dell'epitalamio catulliano, resta l'affievolirsi della voce imposto dalla lirica saffica più antica («Hush of the older song»); dopo i bagliori della cerimonia nuziale, il dileguarsi del chiarore lunare che sfuma sfiorando la cresta del mare («“Fades light from sea crest [...] fades the light from the sea»). I fiammanti colori della festa di nozze, celebrata da Catullo, cedono il passo, allora, a moleste immagini di corruzione dove, mescolati al faticoso fiorire dei nuovi germogli, stanno i fusti guasti delle vigne, sferzati dai venti gelidi (versione forse degradata della similitudine vegetale che, con tono beneaugurante, figura nell'epitalamio 61⁷⁴: «And the vinestocks lie untended [...] / north wind nips on the bough, and seas in heart / toss up chill crests, / and the vine stocks lie untended»). All'attesa (infinita) di

⁷³ Dai versi di Pound trapelano parecchie reminiscenze della versione di Aldington [in E. Pound (a cura di), *Des Imagistes. An Anthology*, New York, Albert and Charles Boni, 1914, p. 19]: «“Fades light from sea-crest [...] Fades the light from the sea» ~ «And the light fades from the bitter sea»; «“In satieties» ~ «To satiate my desire»; «many things are set abroad and brought to mind / of thee» ~ «Many things told are remembered».

⁷⁴ Catull. 61,102-105. Cfr. *infra*, pp. 187-188, per il trattamento della similitudine nella versione di Pound.

un'agognata fecondazione si sostituisce un'immagine di esplicita sterilità («Atthis, unfruitful»)⁷⁵.

Il canto e la luce si attenuano, come può accadere alle visioni del poeta («always, and the vision always, / ear dull, perhaps, with the vision, flitting / and fading at will»)⁷⁶. Il richiamo alla volontà («at will») dell'autore, che fa 'svolazzare' («flitting») e poi 'scolorire' («fading») ciò che egli vede, puntualizza, certo, il ruolo attivo dell'artista-demiurgo cui compete suscitare e dissolvere quello che da lui viene creato. La precisazione, tuttavia, non basta: da solo e inaspettato, il tempo giunge a squarciare l'ultima visione («Clock-tick pierces the vision»)⁷⁷.

Se però impervio è l'intento di fissare il tempo con la poesia e con la memoria, l'obiettivo non è per questo meno degno di essere tentato: per quanto osteggiata dal tempo e dai tempi, la voce del poeta – «voce tinnula» come si legge nel *Canto* 3 da Catull. 61,¹³⁷⁸ – continua.

3. Esercizi di traduzione: il carme 61 negli abbozzi poundiani

Sono soltanto tre i carmi catulliani pubblicati all'interno del volume che raccoglie le traduzioni di Pound: si tratta dei carmi 43, 26 e 85⁷⁹. Integrale (ma non pubblicata nel volume poundiano di traduzioni) è, inoltre, la versione del carme 58⁸⁰ che figura nel secondo degli *Ur-Cantos* nell'ambito della lunga sezione che, come si è detto, ripercorre l'infelice trama erotica di Catullo attraverso alcuni snodi del *Liber*: tra questi, anche il succitato carme 51 tradotto quasi per intero⁸¹.

⁷⁵ *Cantos* 5, p. 34. Anche l'espressione «Atthis unfruitful» sembra un'eco dalla traduzione di Aldington (*supra*, n. 73), «sterile Atthis», frutto di un travisamento di ἀγάνας (Sapph. fr. 96,15 Voigt).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ L'espressione catulliana ricorre anche in *Cantos* 20, pp. 172 e 28, p. 269.

⁷⁹ E. Pound, *The Translations of Ezra Pound*, a cura di H. Kenner, London, Faber and Faber, 1970, p. 408.

⁸⁰ È presente, inoltre, un'allusione a questo carme nel titolo di un componimento in *Lustra*: *supra*, n. 37. Per il testo della traduzione in *Ur-Cantos* 2, p. 182, *supra*, p. 173.

⁸¹ Per il testo, *supra*, p. 173. Più concisa è la seconda versione pubblicata in Pound, *Lustra*, New York... cit., p. 190 («God's peer / yea and the very gods are under him / facing thee, near thee; and my tongue is heavy, / and along my veins the fire; and the night is / thrust down upon me»).

Non era nota, fino ad alcuni anni fa, la traduzione poundiana del carme 61. Gli studiosi, in effetti, avevano notato con un certo stupore il fatto che il carme – pur così presente negli *Ur-Cantos* e nei primi *Cantos*, a livello di implicite o esplicite allusioni – non avesse ricevuto le attenzioni di Pound-traduttore⁸². Oggi sappiamo, invece, che Pound lavorò a una versione dell'intero epitalamio catulliano, lasciandone una bozza in 16 fogli custoditi presso la Beinecke Library di Yale, nella cui sezione *Rare Books and Manuscripts* figura una ponderosa collezione di carte poundiane (YCAL, Yale Collection of American Literature: The Ezra Pound Collection)⁸³. Le palesi tracce di un lavoro in divenire (segni grafici, parole non tradotte a margine o nel corpo del testo, numerose lacune) non invalidano l'idea che Pound aspirasse a una traduzione sistematica e completa del carme, vista l'acribia con cui egli annota, a margine, almeno fino al v. 210, la numerazione dei versi seguendo, generalmente, quella del testo latino. Nello stesso blocco di carte figurano un componimento che Pound elaborò sulla scorta del suo esercizio di traduzione e una sinossi che sembra prospettare una messa in scena dell'epitalamio. La prima edizione a stampa di questi materiali (traduzione, componimento originale e sinossi) sull'epitalamio 61 si deve a Margaret Fisher⁸⁴ e dal suo lavoro dipendo per la citazione, qui di seguito, di alcuni loro stralci.

Non sorprende che l'approccio di Pound alla traduzione del carme 61 appaia improntato, in alcuni casi, al massimo della fedeltà e, in altri casi, a forme di discontinuità che non escludono la possibilità di qualche – deliberato o accidentale – *lapsus*. In ogni caso, il traduttore sembra puntare a una versione non ordinaria del testo latino. Anche il confronto (per contrasto) con l'edizione Loeb, uscita nel 1912 e probabilmente nota a Pound⁸⁵, evidenzia

⁸² Davidson, *Pound and Roman Poetry...* cit., pp. 51 («[...] Catullus' "Epithalamium" [*Carmen* LXI], a poem which Pound refers to constantly although he never translated it») e 59 («Pound never attempted a rendition of the great *Epithalamium* [*Carmen* LXI], a poem which particularly fascinated him»).

⁸³ Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 102.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. XVII-XVIII (per la sinossi), 103-110 (per la traduzione) e 111 (per il componimento originale).

⁸⁵ *The poems of G. V. Catullus*, trad. di F.W. Cornish, in *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, London - New York, W. Heinemann - The Macmillan Co., 1912, pp. 2-183. Pochi i punti di convergenza tra questa traduzione e quella di Pound: e.g., per i vv. 9-10 *niveo gerens / [...] pede* (Pound: «with snowy white foot» ~ Cornish: «wearing on thy snow-white foot»);

alcune peculiarità che, persino quando contrassegnate da una maggiore aderenza all'originale, sembrano scoraggiare esiti prevedibili o banali.

Riconducibile all'interesse mostrato da Pound verso il significato originario dei vocaboli latini è l'*incipit* della sua traduzione. «Tiller» ('agricoltore' ~ v. 2 *cultor*), riferito a Imeneo, recupera il significato di *colo* – e del derivato *nomen agentis* – afferente all'ambito agricolo, mentre rigetta quello di 'abitatore' generalmente associato a *cultor* quando, come in questo contesto, il vocabolo descrive la condizione di una divinità che occupa stabilmente un luogo (in linea con questa consolidata traduzione è anche «haunter», nella citata edizione Loeb).

La scelta di adoperare vocaboli più somiglianti, nei suoni, all'originale latino (ad esempio, «temples», 'tempie' ~ v. 6 *tempora*) o di conservarli tal quali («amaracus» ~ v. 7 *amaraci*) evidenzia, rispettivamente, la tendenza a imitare anche le componenti sonore del testo e il fastidio verso equivalenze soltanto approssimative (per il fiore dell'*amaracus*, prevale nelle altre traduzioni l'identificazione, pur problematica, con la maggiorana: «majoran», nell'edizione Loeb).

La necessità di evitare, di fronte all'epitalamio catulliano, toni patinati e stucchevoli induce Pound a tradurre *flammeum* (v. 8) con «flaming cloak», 'mantello fiammante' (ripetuto, coerentemente, nella traduzione della seconda occorrenza, v. 115). In questo caso, l'assonanza con l'originale consente anche di mantenere il riferimento indefinito, ma concreto, al color 'fiamma' dell'ornamento della sposa. Inoltre, il fatto di astenersi da una versione troppo didascalica tiene al riparo dal rischio di toni leziosi (toni da 'torta nuziale')⁸⁶, che Pound considera deleteri: ad esempio, nell'edizione Loeb, «marriage veil» – privo di annotazioni coloristiche – banalizza il testo latino deviandolo verso gli usi matrimoniali del presente.

Di segno apparentemente opposto è l'espressione, pur non inedita⁸⁷, «saffron shoe», 'scarpa color zafferano', per il *luteus soccus* (v. 10). La

per i vv. 164-165 *aspice unus ut accubans / vir tuus Tyrio in toro* (Pound: «Look, within lying / thy man on his Tyrian couch» ~ Cornish: «see how your husband within, reclining on a purple couch»).

⁸⁶ Di deteriori «wedding-cake cupids» Pound parla in una lettera a Harriet Monroe del 1916: cfr., *supra*, n. 32.

⁸⁷ La stessa versione si trova, ad esempio, in *The poems of G.V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun, Edimburgh, W.P. Nimmo, 1867.

scelta, da un lato, non disperde l'elemento botanico alla base dell'aggettivo latino *luteus* che, come si è detto, si rifà al fiore della *Luteola reseda* (da cui l'aggettivo mutua l'indicazione di un composito impasto di colore: giallo-arancio, rosso chiaro, rosa); dall'altro, pur riferendosi a una pianta (lo zafferano) che certo non corrisponde a quella richiamata dall'originale, pone il lettore nelle condizioni di comprendere il dato cromatico, racchiuso nell'espressione 'saffron-yellow' ('giallo-zafferano') ben nota ai lettori. Per un verso, quindi, si mantiene una qualità generale del vocabolo latino *luteus* (l'allusione a un fiore che, invece, scompare nel più sintetico e banale «yellow» dell'edizione Loeb); per altro verso, si modifica l'informazione specifica, piegandola alle ragioni del pubblico.

Si distingue, poi, sempre nei primi versi, «reedy voice» ('voce sottile', 'voce stridula' ~ v. 13 *voce* [...] *tinnula*) in discontinuità rispetto alla versione, molto più frequente nelle traduzioni inglesi, «resonant voice»⁸⁸: quest'ultima, alludendo a una forte intensità sonora, non rende e, per certi versi, neutralizza la nozione racchiusa nell'aggettivo onomatopeico *tinnulus*. Tipicamente prodotto da strumenti musicali in metallo, il suono *tinnulus* è avvertito, infatti, come particolarmente acuto, sottile e talvolta tenue, stridente e perciò spiacevole⁸⁹. L'aggettivo scelto da Pound, 'reedy', conserva, allora, nel riferimento alla lieve canna ('reed') come fonte sonora, l'idea di un suono esile e nasale, vibrato e ad alta frequenza ('reeds' sono anche gli 'strumenti musicali ad ancia'): caratteristiche simili, anche se non identiche, a quelle insite nel corrispondente latino.

Altrove Pound sembra mirare all'amplificazione di quell'«intensità» che egli considera cifra peculiare della scrittura catulliana. «Good thing with good» ('cosa buona con il bene' ~ vv. 19-20 *bona cum bona* / [...] *alite virgo*) coglie il gioco di parola, prodotto dal poliptoto, e lo estremizza: l'espressione latina concettosa, agevolata dalla disposizione dei vocaboli in iperbatò e riferita rispettivamente alla rettitudine della sposa (*bona virgo*) e a quella dell'auspicio che accompagna la cerimonia nuziale

⁸⁸ Anche Cornish (*The poems of G. V. Catullus*, trad. di F. W. Cornish... cit.) sceglie questa espressione. Non troppo distante, la versione di Cranstoun (*The poems of G. V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun... cit.: «Let thy silvery voice resound» per i vv. 12-13 *concinens* / *voce* [...] *tinnula*).

⁸⁹ Cfr. Pompon. *Atell.* 59 Ribbeck²; Quint. *inst.* 2,3,9 *corruptos et tinnulos* [...] *infirmittatis vitio laborare*.

(*cum bona alite*), diviene ancora più stringata e sentenziosa, in un caso, mediante l'uso di un sostantivo generico accostato all'aggettivo ('good thing?') e, nell'altro caso, mediante ellissi del nome e sostantivizzazione dello stesso aggettivo ('good?'). Pur di far prevalere una qualità dello stile di Catullo (la parola essenziale e icastica), il traduttore sacrifica significati e contenuti specifici del testo originale.

Incline a produrre analoghi effetti di concisione e vigore è anche il ritornello «Make haste, day goes. / Come forward / little bride» (~ vv. 90-91 *Sed moraris, abit dies: / prodeas nova nupta*, ripreso in forme variate ai vv. 96, 105-106, 119-120). Sull'abbrivo del tono esortativo presente nella seconda parte del *refrain*, Pound converte in senso positivo anche la sua prima parte, dove la mera constatazione della lentezza della sposa, presente nell'originale (*sed moraris*), è tradotta in incitamento ad affrettarsi («Make haste»). La rapidità auspicata, nei contenuti, si riflette nella forma fulminea dell'espressione «day goes», a imitazione dell'altrettanto succinta forma *abit dies* – che, invece, nell'edizione Loeb è tradotta perifrasticamente: «[...] the day is passing». Pound anticipa, inoltre, questo *refrain* ponendolo anche a conclusione delle strofe lacunose nn. 16 e 17, così risolvendo la mancanza, in ciascuna delle due strofe, di due versi⁹⁰: si tratta di uno dei casi in cui, come vedremo, il traduttore interviene sul testo originale.

Diretto e senza filtri, anche a costo di importanti forzature, è il modo di esprimersi di Pound nella sezione dell'epitalamio dedicata al concubino (vv. 119 ss.). In questo caso, il traduttore appare interessato alle inferenze sconce del contesto, che egli sceglie di svelare e amplificare, financo a dispetto del senso originale. È inconsueta la scelta di tradurre il vocabolo *concupinus* (vv. 123 e 125) in una forma più affine possibile al latino («concupine» che, nel manoscritto di Pound, è marcato da una doppia sottolineatura), tutt'altro rispetto ad altre versioni ispirate a perbenismo

⁹⁰ «Make wide the door-helves, / she is come, she [who/with?] the torch / shakes out the flaming locks, / make haste, day goes, / come forward / little bride» ~ vv. 76-78 *Claustra pandite ianuae. / Virgo ades. Viden ut faces / splendidas quatiant comas?*; «Delay ingenuous [blood?], / which rather hearing she weeps, / since needs must go. / make haste, day goes, / come forward little bride» ~ vv. 79-81 *tardet ingenuus pudor. / Quem tamen magis audiens, / flet quod ire necesse est.*

e *pruderie* («sharer of his former joys», «the favourite boy»⁹¹). Al netto di qualche errore interpretativo di cui è difficile appurare l'intenzionalità⁹², è senz'altro voluta la marcata alterazione del senso del v. 129 (*sordebant tibi vilicae*) reso con «You vile old man»: qui, l'assonanza *vilica* / 'vile' basta al traduttore a giustificare una riscrittura radicale del testo, epurato del riferimento alle 'donne di campagna' disprezzate dal concubino, un riferimento evidentemente avvertito come poco chiaro e soprattutto poco funzionale all'idea complessiva della sezione. L'amasio efebico, artatamente convertito in 'uomo vecchio e spregevole' («vile old man»), diventa protagonista, infatti, di una vicenda a tinte forti inventata di sana pianta da Pound, a coronamento di una zona del testo tradotta in forme tanto incomplete quanto potenzialmente scurrili⁹³. L'anziano e repellente concubino, infatti, è energicamente invitato a 'farsi depilare le ossa da un sagrestano' («The sexton shave thy bones»), una versione che naturalmente ha poco a che fare con il corrispondente testo latino dove si auspica che un *cinerarius* (l'assistente del barbiere) tosi finalmente i riccioli del vanesio *puer* fino a quel momento amato dal marito (vv. 131-132 *nunc tuum cinerarius / tondet os*). In questo caso, l'originale appare ridotto a poco più che uno spunto: se il verbo 'to shave' è effettivamente in piena corrispondenza con il latino *tondere*, è possibile, invece, che il *cinerarius* (l'assistente del barbiere addetto, in Roma antica, a scaldare, con la cenere calda, gli strumenti per arricciare i capelli) sia stato trasformato in 'sexton', sagrestano e assistente del sacerdote nei compiti manuali (compreso quello di scavare le fosse cimiteriali), anche in ra-

⁹¹ Sono, rispettivamente, le versioni di Cranstoun (*The poems of G.V. Catullus*, trad. ingl. di J. Cranstoun... cit.) e Cornish (*The poems of G.V. Catullus*, trad. di F.W. Cornish... cit.) per *concupinus* (v. 123).

⁹² Abbastanza improbabile l'ipotesi di un errore accidentale di fronte ai vv. 122-123 (*desertum domini audiens / concubinus amorem*), nella cui traduzione inglese («listening to the abandoned love / concubine of the master») la definizione di «abandoned love» (~ *desertum amorem*) sembra essere riferita a «concubine of the master» (~ *domini... concubinus*) e non, come nel testo latino, al padrone ormai convolato a nozze.

⁹³ Ad esempio, in «inert», che sostituisce la scelta iniziale «stupid» poi cancellata (~ v. 124 *iners*), si intravede non solo la consueta tendenza a conservare i suoni della lingua latina, ma anche un possibile richiamo all'*inertia*, vocabolo latino prestatato all'inglese, intesa in senso sessuale; in «you've fondled them too long» (~ vv. 125-126 *satis diu / lusisti nucibus*), spicca 'to fondle' per 'palpare' in senso sessuale.

gione di vocaboli latini appartenenti alla stessa famiglia di *cinerarius* e direttamente associati al culto dei defunti (a partire da *cinis* fino al raro neutro *cinerarium*, ‘urna cineraria’). Se impervio e discutibile, allora, può rivelarsi il significato letterale della nuova espressione – di certo non beneaugurante – coniata da Pound («The sexton shave thy bones», ‘che il sagrestano ti depili le ossa!’), poco da dire, invece, sulla possibilità che qui il traduttore abbia fatto provocatoriamente ricorso a voci oscene dello *slang* americano (*bone*, ‘pene’; *to bone*, ‘fottere’). Un caso ‘arci-poundiano’ che, nonostante le divergenze dall’originale, poteva al contempo suonare come ‘arci-catulliano’.

Abbastanza invasivo l’intervento del traduttore anche in altri punti della versione. Di fronte al contrasto di colori che lumeggiano il volto della sposa, Pound converte l’espressione *alba parthenice* (v. 187) nell’immagine di una lastra di candido marmo (simile, come si è detto, è la resa del contrasto di colori nella citazione catulliana presente nel *Canto 4*)⁹⁴. Qui, il marmo proviene da ‘Parthenios’ («her flowery mouth ablaze / as a scarlet poppy on marble / cut white from Parthenios» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens, / alba parthenice velut / luteumve papaver*). L’identificazione del toponimo non è semplice (non soddisfano completamente le ipotesi che rinviano, rispettivamente, al *mons Parthenius*, ai confini tra Argolide e Arcadia⁹⁵, o al fiume Partenio della Bitinia noto anche a Ovidio⁹⁶) e resta per certi versi trascurabile il sospetto di un’imperfetta allusione al monumento del Partenone e ai suoi proverbiali marmi. In ogni caso, Pound sceglie significativamente un vocabolo che, pur tradendo completamente il referente botanico d’origine (la *parthenice*, identificata in genere con la camomilla), è affine all’originale nel suono («Parthenios» ~ *parthenice*). Si conserva, in questo modo, anche il ricordo dell’etimo del vocabolo latino (*parthenice* da *parthénos*, fanciulla), etimo che è forse all’origine della similitudine catulliana dedicata al viso della sposa.

⁹⁴ Cfr. *supra*, p. 174.

⁹⁵ Verg. *ecl.* 10,57 con Serv. *ad loc.* *Parthenius mons est Arcadiae, dictus a virginibus, quae illic venari consueverant*: vel a Parthenio, Iovis filio, Arcadis fratre: vel quod ibi virginitas Callistonis delibata sit: vel quod Partheniae, Lacedaemonii, duce Phalanto ibi aliquando consedisent, priusquam in Italiam navigarent ac Tarentum conderent. Inoltre, Plin. *nat.* 4,21.

⁹⁶ Ov. *Pont.* 4,10,49. Cfr., inoltre, Mela 1,104; Plin. *nat.* 6,5,1; Val. Fl. 5,103.

La traduzione, poi, in senso affermativo del *refrain* interrogativo dedicato al dio Imeneo e al suo impareggiabile potere («Who dares is equal with this god» ~ vv. 64-65, poi 69-70, 74-75 *Quis huic deo / comparariet ausit?*) rivela il proposito di dare un nuovo senso al ruolo del divino e, quindi, all'antico rito nuziale⁹⁷. Irrompendo nel mondo degli uomini, gli dèi consentono la loro metamorfosi che resta accessibile, tuttavia, solo a chi ne sia degno («who dares», 'chi osa'). Se, dunque, nell'originale la condizione di superiorità del dio delle nozze si poneva come ineguagliabile per tutti (persino per gli altri dèi)⁹⁸, qui l'abbandono della forma interrogativa retorica stravolge il significato d'origine⁹⁹ esprimendo, piuttosto, la volontà di riconsiderare la cerimonia antica come momento-simbolo di un effettivo 'passaggio di stato' a beneficio di chi, a contatto con forze vitali diventate immanenti, sia capace di trascendere la propria posizione effimera e raggiungerne una nuova, pari a quella di un dio¹⁰⁰.

Alterazioni del senso puntellano ulteriori momenti della traduzione: «her temples» (~ v. 6 *tempora*) non rispetta il fatto che, nell'originale, a doversi abbigliare da sposa non sia la *nupta* ma, nel frangente, Imeneo; la similitudine a sfondo botanico sulla vite e sul tronco avviluppati come i coniugi («Slow as the tree is / encircled of vine-shoot. / So slowly shall he feel your embrace» ~ vv. 102-105 *lenta sed velut adsitas / vitis implicat*

⁹⁷ Per qualche annotazione su questo aspetto, cfr. l'interpretazione, per quanto non del tutto condivisibile, di Thomsen, *Ritual and desire...* cit., pp. 120-121.

⁹⁸ Di fronte a *Quis huic deo / comparariet ausit?* (vv. 69-70, 74-75), Fo considera «ragionevole che il *quis* venisse a determinare un *deus* sottinteso [...]; nella traduzione [...] una resa più corretta comporterebbe la 'glossa' 'che dio a un tale dio | compararsi oserebbe?」（Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 714).

⁹⁹ Su questo, cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 15.

¹⁰⁰ Sull'incontro con il divino, nell'idea di matrimonio secondo gli antichi, Pound rifletteva già in *The Spirit of Romance* (1910), con riferimento al carme 61: «[...] the ancient ideas of union with the god [...]. In Catullus' superb epithalamium 'Collis O Heliconii', we find the affair is strictly on one plane» (E. Pound, *The Spirit of Romance*, a cura di R. Sieburth, New York, New Directions, 2005, pp. 95-96). Si tratta di un passaggio metamorfico che Pound pone al centro anche della poetica dei *Cantos*, come emerge da uno schema descritto in una lettera datata 11 aprile 1927 e indirizzata al padre, Homer Pound, perché si orienti nell'opera poetica del figlio: «The 'magic moment' or moment of metamorphosis, bust thru from quotidian into 'divine or permanent world.' Gods, etc.» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 285). Su questo, Gallesi, *I Cantos...* cit., pp. 55-56.

arbores, / implicabitur in tuum / complexum) corregge l'originale ripristinando l'ordine dei termini del paragone (alberi-vite/marito-moglie) e facendo perno, inoltre, su un nuovo *tertium comparationis*, non più l' 'abbraccio' (*implicat... implicabitur*) ma il ritmo lento dell'azione («Slow... So slowly»). Notevole l'uso dell'attivo al posto del passivo a proposito delle calunnie subite dall'*unguentatus maritus* («you will speak ill to yours» ~ v. 134 *diceris male te a tuis*): qui, si stravolge completamente il contenuto in un modo che si fa fatica a giustificare, visto anche lo stato lacunoso della traduzione. Parimenti bizzarra l'immagine delle matrone che, dopo aver agevolato la *collocatio* nella stanza nuziale assolvendo la funzione di *pronubae*, 'coprono' la fanciulla: in questo caso, Pound sembra platealmente travisare, sul piano morfologico e quindi anche su quello lessicale, il vocativo *praetextate* riferito all'adolescente dotato di *praetexta* che scorta la sposa fin sulla soglia della stanza affidandola quindi alle suddette matrone; il vocativo, infatti, sembra essere interpretato erroneamente come una forma da *praetexo*, 'io copro', riferito alle donne («rub soft little arm / of little girl. cover» ~ vv. 174-175 *mitte brachiolum teres, / praetextate, puellulae*). Un errore forse all'origine di altri fraintendimenti: ad esempio, la necessità di invertire l'ordine delle strofe nn. 37 e 38 rispettivamente dedicate, nel testo latino, all'azione del *praetextatus* (che, come detto, viene meno nella traduzione) e a quella delle *bonae feminae* che, in Pound, invece, agiscono da sole dapprima introducendo la sposa nella stanza («take in the girl» ~ v. 181 *collocate puellulam*), poi spingendola delicatamente in corrispondenza del tenero braccio («rub soft little arm» ~ v. 174 *mitte brachiolum teres*), infine 'coprendola' («cover» ~ v. 175 *praetextate*).

In effetti, sull'ordine del testo originale il traduttore agisce anche in altri contesti. Pound sembra anticipare alla strofa n. 7 l'immagine della vite avvinghiata ai tronchi d'albero che, come si è visto, compare, nell'originale e anche nella traduzione poundiana, molto più avanti (strofa n. 22, vv. 102-105) come *comparatum* dell'abbraccio tra gli sposi. Si tratta di una deliberata alterazione della similitudine sempre arboricola che, nel corrispondente testo latino, affida all'immagine non della vite ma dell'edera la rappresentazione del vincolo erotico creato da Imeneo nella *mens* della sposa («as vinecord reaches out / clutcheth the tree-bole» ~ vv. 34-35 *ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans*). La

sostituzione dell'edera con la 'corda' («vinecord», 'corda di vite') è il segno di un approccio disinvolto all'originale che il traduttore può persino correggere mutuando, da altre zone del testo, varianti considerate forse più consone ed efficaci.

Lievemente prolettico rispetto all'originale è il tradizionale motivo della somiglianza dei figli ai padri: la sua presenza, nel testo latino al v. 214, è anticipata, all'interno della traduzione, alla strofa precedente, n. 44, dove si auspica la nascita del *parvulus Torquatus*¹⁰¹ (una strofa nella quale si segnala anche l'aggiunta, quasi ludica, di una presunta traduzione letterale del nome dello sposo, *Torquatus* / 'Rounded', da *torqueo*: «Torquatus, I wish. / Rounded, I wish» ~ v. 209 *Torquatus volo*)¹⁰². Qui, il traduttore arbitrariamente collega il motivo della somiglianza con l'immagine del figlioletto che, in grembo alla madre, sorride alla vista del padre («The youngster... to smile at his father with / resembling lip» ~ vv. 209-213 *parvulus [...]* *dulce rideat ad patrem / semihiante labello*): il tenero labbro, nell'originale 'dischiuso' (*semihiante*) in segno di gioioso auspicio, è per Pound 'somiigliante' («resembling», cerchiato energicamente nel manoscritto). La corrispondenza figlio-padre, stabilita emotivamente con il sorriso, trova un referente fisico nella somiglianza rivelata dapprima da una parte del corpo (il labbro), poi dal tutto, secondo il testo latino («Be he also like father» ~ v. 214 *sit suo similis patri*).

Teatrale, subito dopo, il finale. Pound sceglie un'espressione d'intonazione shakespeariana per introdurre l'ultima strofa, con l'invito a chiudere la porta della stanza nuziale («Make fast the doors» ~ Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II,6 «I will make fast the doors» ~ v. 224 *claudite ostia*). Il potenziale modello intermedio curva il tono verso la dimensione scenica, confermata dall'espressione immediatamente successiva («Our play is finished» ~ v. 225 *lusimus satis*). Il pieno compiersi del nuovo

¹⁰¹ Sulla presenza del tema genitoriale e della maternità negli epitalami anche catulliani, cfr. H. Harich-Schwarzbauer, *Motherhood in Roman epithalamia*, in A. Sharrock - A. Keith (a cura di), *Maternal conceptions in classical literature and philosophy*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2020, pp. 129-139.

¹⁰² A proposito del nome dello sposo (sulla cui identità, cfr. Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., p. 702), è possibile l'eco, in Pound, di un personaggio a lui noto, Manlio Torquato Dazzi, poeta e bibliotecario conosciuto presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena nel 1923: Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. 17.

Pound abbia sospeso il suo lavoro di traduzione, mai più perfezionato, per dedicarsi subito dopo a questi versi ‘originali’. Il fatto che il componimento appaia in una forma presumibilmente definitiva (diversamente che per la traduzione) non autorizza a pensare che la versione inglese fosse strettamente funzionale all’elaborazione di questo componimento, ma tutt’al più conferma la riscrittura del modello come obiettivo ideale o esito naturale del lavoro di traduzione.

Come parte per il tutto, questo componimento ricostruisce, in piccolo, le fasi del rito nuziale rappresentate nel carme 61 a partire, probabilmente, dal canto che si eleva dinanzi alla casa paterna della sposa (immediatamente prima che si avvii la *deductio*, vv. 76 ss.). Nella luce del tramonto, l’apparizione di una raggiante Aurunculeia in abbigliamento da sposa (ancora, come nella versione integrale, si applica direttamente alla *nupta* il corredo che, nell’originale, era attribuito, invece, al dio Imeneo), l’esortazione ad aprire le porte (qui, v. 5 «Spread doors» con una traduzione letterale del corrispondente latino ~ v. 76 *Claustra pandite*), l’invito a far procedere la processione, brandendo le torce nuziali (qui, vv. 10-11 ~ vv. 77-78, 94-95), invocando Imeneo, cantando con voce acuta (qui, v. 17 «reedy voice» ~ v. 13 *voce* [...] *tinnula*) fino alla casa dello sposo, in fretta perché il tempo avanza e il giorno sfugge (qui, vv. 17-19 «Day goes [...] Make haste. Make haste. Day goes» ~ v. 90 *Sed moraris, abit dies*).

Eppure, questo esercizio di riscrittura non è un mero collage di brani estrapolati dal carme 61 e dalla loro traduzione: l’arte combinatoria di Pound, apprezzabile in questo pur esile esempio, sembra cospirare verso un fine più alto, che mira a condensare, in poche e selezionate parti dell’epitalamio, il suo senso d’insieme e soprattutto la capacità della parola poetica – di Catullo e del suo traduttore – di veicolare suoni e immagini.

La selezione dei segmenti segue, innanzi tutto, la serie trimembre di fotogrammi che, come si è detto, Pound isola e richiama altrove per indicare, paradigmaticamente, l’abilità descrittiva di Catullo: i calzari della sposa, le torce nuziali, il volto della sposa per metà rosso e per metà chiaro. Il traduttore ha, nel frattempo, fornito i mezzi al poeta: per i primi due elementi, infatti, si mutua dalla traduzione la formula espressiva che, almeno in un caso, coincide quasi esattamente con i vocaboli usati per rendere il testo latino (qui, v. 3 «saffron sandal» ~ «saffron shoe» ~ v. 10 *luteum... soccum*); nell’ultimo caso si recupera, più globalmente,

la trovata di innovare la similitudine a sfondo floreale per descrivere il viso della *nupta*: non il rosso-papavero accostato al biancore del fiore della partenice (come in Catullo), ma il papavero che, da solo, si staglia su una candida lastra lapidea (qui, vv. 6-8 «her poppy mouth / gleams as on marble, white. / Penthelicon» ~ «her flowery mouth ablaze / as a scarlet poppy on marble / cut white from Parthenios» ~ vv. 186-188 *ore floridulo nitens / alba parthenice velut / luteumve papaver*) secondo un'immagine presente anche nel *Canto* 4, come si è visto¹⁰³. Proprio lo sviluppo di questo motivo, così come appare in questo componimento poundiano, consente di comprendere meglio un aspetto della traduzione: se si escludono aspetti grafici finora non rilevati, il problematico e presunto toponimo 'Parthenios' che figura nella versione del carne («marble [...] from Parthenios») si converte, qui, nel più accettabile 'Penthelicon' («marble [...] Penthelicon») per designare la nota e pregiata varietà di marmo greco usata anche per i principali monumenti dell'Acropoli di Atene. L'ipotesi, al momento, è che il poeta corregga o chiarisca quel che il traduttore lascia sotto il manto di un'espressione opaca, Parthenios, che, come si è detto, conserva, almeno nell'etimo e nel suono, il ricordo dell'originale catulliano (il riferimento al fiore della *parthenice* come referente del colore 'virginale').

L'immagine che illustra il contrasto cromatico sul volto di Aurunculeia è cruciale per gli effetti coloristici che, come sappiamo, rientrano tra i principali motivi d'interesse di Pound verso questo epitalamio. A questo proposito, colpisce l'insistenza con cui si attribuisce, per tre volte, il verbo 'to gleam' alla sposa o a specifiche parti del suo corpo, il piede e, appunto, il volto (qui, vv. 2-3: «the snowy foot gleams from the saffron sandal»; vv. 6-7: «See how her poppy mouth / Gleams as on marble, white»; vv. 17-18: «She gleams. / Like Asian myrtle boughs in flowery time»). La voce inglese 'to gleam' indica il brillare di una luce chiara ma fragile, una luce, sì, evidente sullo sfondo di un orizzonte scuro ma forse così effimera da non riuscire a rischiararlo tutto («a light, not an image»¹⁰⁴).

¹⁰³ Cfr. *supra*, p. 174.

¹⁰⁴ Si legge così su un foglio manoscritto che contiene gli appunti poundiani su *Donna mi prega* di Cavalcanti. Per la riproduzione del foglio e qualche riflessione sul nesso 'amore-luce' (luce avvolta nel buio) secondo Pound, cfr. Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas... cit.*, pp. 155-156 con la bibliografia.

Così, Aurunculeia. Il ‘nitore’, che Catullo le associa sempre in nesso con il ‘fiore’ della sua gioventù, con riferimento ora al *comparatum* (vv. 21-22 *floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis*), ora al *comparandum* (v. 186 *ore floridulo nitens*), si converte in un barlume che, se illumina, è però privo della salubre e intatta ricchezza del modello. Eppure, Aurunculeia resiste, fino alla fine del componimento, con il suo bagliore chiaro e i suoi colori (giallo-zafferano, rosso-papavero, bianco-marmo) riflessi nel crepuscolo, che frattanto non si arresta. La minaccia della notte, dunque, non spegne del tutto la luce della sposa: nella poesia ridotta all’osso, che piaceva a Pound e a Catullo-secondo-Pound, le immagini chiare e dirette sospendono – ma non annullano – il pericolo del buio.

Il riferimento esplicito al crepuscolo e alla stella della sera, Vespero, rivela, infine, un altro livello della strategia di riscrittura: il tentativo di combinare l’epitalamio 61 con l’epitalamio 62¹⁰⁵ (qui, v. 15 «Hesper adest» che ricalca, con l’inclusa forma latina, l’*incipit* del secondo epitalamio di Catullo: v. 1 *Vesper adest*). Un’idea che, come abbiamo detto, trapela anche dalla reminiscenza catulliana presente nel *Canto 5* dove l’allusione al carme 62 figura, infatti, nel riferimento all’iniziale immagine di Vespero.

L’obiettivo di arrivare a una sintesi tra i due epitalami catulliani sembra ispirare anche la sinossi presente nella stessa cartella di carte manoscritte. La sinossi è divisa in due parti. Nella prima, si sintetizza la cerimonia della *coemptio*, una delle tipologie di matrimonio con *conventio in manum* previste dagli usi romani: anche Catullo (specialmente nel finale del carme 62)¹⁰⁶ mostra di volervi alludere, per quanto nel I sec. a.C. questa forma di contratto matrimoniale fosse già in disuso. Pound descrive un cerimoniale – con notizie che potrebbero essere state attinte anche da un repertorio enciclopedico o da qualche studio sull’argomento – nel quale la futura moglie è materialmente acquistata a un prezzo adeguato precedentemente pattuito («There was a wedding [...]»

¹⁰⁵ Per un commento al carme 62, rinvio ad A. Agnesini, *Il carme 62 di Catullo*, Cesena, Stilgraf Editrice, 2007.

¹⁰⁶ Catull. 62,60-65 *non aequum est pugnare pater cui tradidit ipse / ipse pater cum matre quibus parere necesse est. / Virginitas non tota tua est ex parte parentum est / tertia pars patri data, pars data tertia matri / tertia sola tua est: noli pugnare duobus / qui genero suo iura simul cum dote dederunt.*

in highest of the Roman forms of coemption permitted only to leading patrician: each family patris [sic] would lay down at the altar an equal sum in gold»). Sia sul ruolo del *pater familias* della sposa, sia su quello della stessa donna, non passiva ma in diritto di opporsi alla compravendita («[...] wife husband in equal right to refuse»), il resoconto di Pound, per quanto molto sintetico, presenta elementi che trovano riscontro nelle fonti, anche giuridiche, e negli studi più recenti¹⁰⁷.

La seconda parte della sinossi illustra tre fasi del rito nuziale: la preparazione della sposa con un coro di fanciulle che, nel frattempo, la attendono all'interno della casa; l'arrivo del coro di fanciulli che intonano canti dinanzi alla porta della casa della sposa; l'avvio e lo sviluppo della *deductio* diretta alla casa dello sposo e animata dai due cori, a cui si attribuiscono differenti, se non opposte, qualità.

I momenti descritti da Pound e gli elementi, che ne costituiscono i dettagli, rinviano a entrambi gli epitalami ma, in alcuni casi, vi si riconoscono debiti più specifici. Senz'altro mutuati dai primi versi del carne 61 e, come si è visto, richiamati molte volte nell'opera di Pound sono i particolari che riguardano l'abbigliamento della sposa («There was now arranging of the bride in the gynaeceum, placing upon her blessed hair the wreath of amaracus, and on her feet little slippers of saffron color, and about her shoulders, the "flam[m]eum," the cloak of flaming yellow, to match the appointed slippers» ~ 61,6-10).

I riferimenti ai due opposti cori, rispettivamente maschile e femminile, si devono, invece, al modo amebeo che struttura il carne 62 da cui potrebbero derivare anche le caratteristiche che, per antitesi, distinguono i gruppi: da un lato, quello femminile più mite e tenue nei suoni e nei movimenti, dall'altro, quello maschile chiassoso e dall'andatura disordinata («the procession set out of boys & girls in two bands one quiet. The other noisy with torches. The girls scattering flowers, & moving with slow steps & in time. The boys rambling and shouting Hymenaeus»). Qui Pound sembra mettere a fuoco l'aspetto dei due cori sulla base del tono complessivo che, rispettivamente, connota i loro interventi nel carne

¹⁰⁷ Cfr. l'ampia ricostruzione di C. Fayer, *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari, Parte seconda: Sponsalia, matrimonio, dote*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, pp. 245-270.

62 dove, da un lato, le fanciulle rappresentano i modi e le cause della mesta reticenza della sposa, dall'altro, i giovani interpretano le ragioni dell'impaziente sposo.

Anche lo spunto, dettagliatamente sviluppato da Pound, a proposito del paesaggio crepuscolare che avvolge il frangente sembra provenire dall'epitalamio 62, il cui *incipit*, dedicato alla presenza della stella della sera (v. 1 *Vesper adest*), merita altre riprese nell'opera di Pound, come abbiamo visto. L'ambientazione quasi notturna, significativa in Catullo anche sul piano dei rimandi letterari (saffici)¹⁰⁸, viene pienamente illustrata, nella sinossi, sul piano del paesaggio e delle sue specificità cromatiche: il sole prossimo alla linea dell'orizzonte, il suo graduale arrossire, i riflessi sul candore delle marmoree colonne con i capitelli a volute, le fiamme color oro e bluastro e, infine, sullo sfondo, il Tevere come aggiunta sufficiente a evocare un ambiente romano *par excellence* («The sun went near his rim beyond the Tiber & the outlines of the rim were reddened, & the marble eddyies [*sic*] burned with gold, & blue purples»). Difficile non scorgere, in questo scorcio e incrocio di luci, l'interesse mostrato da Pound verso le suggestioni coloristiche dei carmi catulliani e, in particolare, dell'epitalamio 61: qui, come in alcuni luoghi dei *Cantos*, il poeta dilata e trasferisce sull'ambiente i dettagli cromatici che, in Catullo, appartengono soprattutto alla caratterizzazione del corredo nuziale tipico della *nupta*. La strategia di amplificazione coinvolge, in questo caso, l'intera scena con il potere nitido della parola di Catullo che si propaga tutt'intorno.

Se questa parte della sinossi ripercorre fasi ben presenti in ambedue gli epitalami (per il canto davanti alla porta della casa della sposa: 61,76 ss.; per la *deductio*: 61,114 ss. e 62,6 ss.; per l'arrivo alla casa dello sposo: 61,14 ss. e 62,59 ss.), le poche righe in cui Pound sembra abbozzare una vera e propria drammatizzazione della scena richiamano da vicino i primi versi del carme 62.

«BOYS

Vesper is here.

Give over the fat [tables?]. It is time.

¹⁰⁸ Il riferimento, per l'immagine di *Vesper*, è a Sapph. *fr.* 104a e 104b Voigt.

She comes. Hymenaeus.
*GIRLS*¹⁰⁹.

Vespera adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
 Expectata diu vix tandem lumina tollit.
 Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
 iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.
 Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!
 (Catull. 62,1-5)

Pound, dunque, rilegge i due epitalami di Catullo come un sistema unitario. Ne tenta, probabilmente, la riscrittura performativa o almeno ne elabora il proposito, cogliendo un aspetto dei due carmi tutt'altro che marginale. Non si esclude, infatti, per il carme 61, «la possibilità di una esecuzione 'in forma di concerto'» e anche il carme 62 si può considerare come un «copione [...] con le sue contingenti modalità performative (inserti musicali, eventuali ripetizioni e quant'altro)»¹¹⁰. La traduzione per la 'scena' (la scena nuziale, occasione concreta dell'omaggio tributato dal poeta) è connaturata al genere letterario di riferimento: il che non scoraggia, ma rafforza, l'ipotesi di una stilizzazione letteraria, da parte di Catullo, di un prodotto le cui potenzialità performative fanno parte integrante del codice prescelto. Il poeta moderno, all'inverso, ambisce probabilmente a volgere in sostanza scenica questa qualità dell'epitalamio: con l'arma della riscrittura, si arrischia a tradurre in *res* la poesia lirica, dandole una forma nuova – come dimostra l'esilissimo abbozzo che conclude la sinossi poundiana.

Il fatto che la sinossi sia seguita, nell'ambito dello stesso blocco di carte, da due traduzioni catulliane (quella dei carmi 58 e 51), traduzioni entrambe pubblicate nel secondo degli *Ur-Cantos* (1917) fa presumere che e la sinossi e la traduzione del carme 61 – conservata nella medesima cartella di fogli manoscritti – risalgano a quegli anni¹¹¹. Più tardiva, ben-

¹⁰⁹ La doppia sottolineatura riprende il manoscritto poundiano così come trascritto in Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XVIII. Alla luce delle puntuali corrispondenze con Catull. 62,1-5, mi discosto dall'interpretazione che vuole il riferimento alla 'tavole grasse' («fat [tables?])» come un'eco plutarcea (*ibid.*, n. 19).

¹¹⁰ Rispettivamente, Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 701 e 737.

¹¹¹ È singolare, a proposito della traduzione del carme 61, un episodio della ricca corrispondenza che Pound intrattene con Mary Barnard, nota traduttrice di Saffo (la prima edizione

ché da lungo tempo meditata, fu l'ultima operazione che Pound riservò all'epitalamio 61. Dopo le allusioni sparse attraverso *Ur-Cantos* e *Cantos*, dopo la versione in inglese mai conclusa, dopo il componimento originale *patchwork* formato da citazioni catulliane e autocitazioni, dopo il breve prospetto che prelude, forse, a una drammatizzazione integrata con spunti e dialoghi dall'epitalamio 62, è la traduzione in musica l'*extrema ratio* osata dal poeta.

4. *Half done*: il carme 61 e la 'terza opera'

Nel 1932, dopo *Le Testament de Villon* (trasmesso dalla BBC nel 1931 ma rielaborato ancora nel 1933) e *Cavalcanti* (portato, poi, a conclusione nel 1934), Pound lavora a una terza opera musicale – nella prospettiva, forse, di una «trilogia dell'amore» – destinata a rimanere incompiuta¹¹². L'operazione dovette apparire sin da subito difficoltosa e

della sua traduzione dei frammenti saffici risale al 1958). Tra le lettere, le prime delle quali risalgono al 1933, ve ne sono alcune in cui Pound sprona la destinataria a tradurre poesia (latina, ma non solo) in strofe saffiche: proprio i due epitalami catulliani rientrano tra i componimenti di cui Pound suggerisce la traduzione, evitando tuttavia di menzionare il proprio tentativo di traduzione del carme 61 che, anzi, egli definisce «still untranslated». Per la corrispondenza tra Pound e Barnard, cfr. D. Gordon, *Ezra Pound to Mary Barnard: an ABC of Metrics*, «Paideuma» 23, 1994, pp. 159-179, in part. pp. 163 (con una lettera di Pound del 15 aprile 1934: «I don't see why you shouldn't "translate into sapphics" I mean from latin or any other language, where the subject matter is suitable [whatever the original metre may have been]...or did you mean, do I expect you to translate your own prose or poetry into sapphics... that wd/ be pure exercise [...] Couldn't do any harm to try Catullus' second epithalamium (the one with the long lines) in American sapphics»), 169 (con una lettera di Pound del 18 febbraio 1938: «At any rate I am past attending to the first two/ without undue inconvenience/ but as to the third/ you better get a language and an author, greek, latin or Chinese/ the latter being less occupied ground. There is Catullus' "Collis O Heliconii" still untranslated»).

¹¹² Incompiute anche le composizioni musicali poundiane destinate ai cori delle *Trachiniae* di Sofocle, di cui Pound elaborò una traduzione (per la bibliografia, *supra*, n. 28). In generale, su Pound critico e compositore musicale (autodidatta, apprese lezioni e spunti dai suoi amici, Agnes Bedford e il compositore George Antheil, oltre che dalla compagna, Olga Rudge), cfr. la documentazione raccolta in *Ezra Pound and music: the complete criticism*, a cura di R. Murray Shafer, New York, New Directions, 1977. Più di recente, K.R.F. Canton, *The Operatic Imperative in Anglo-American Literary Modernism: Pound, Stein, and Woolf*, diss. University of Toronto, 2009, pp. 51-109. Sulle prime due opere (*Le Testament de Villon* e *Cavalcanti*), cfr. Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas...* cit.; R. Hughes - M. Fisher, *Cavalcanti: A Perspective on the Music of Ezra Pound*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2003; Id. (a cura

complicata, come appare dalla corrispondenza privata di Pound. Al centro dei suoi dilemmi, una lunga aria in lingua latina su testo di Catullo, che l'amica pianista, Agnes Bedford, aveva da tempo definito 'impraticabile':

Think I have found someone who wants to do the Latin song 25 minutes long, which you once considered pleasantly impractical. Got that to write now.

Have been fool enough to restart the Catullus (that is strictly private information)¹¹³.

Il titolo, attribuito alla terza opera di Pound dallo stesso autore, è l'*incipit* del carme 61 di Catullo (*Collis O Heliconii*)¹¹⁴ le cui prime quattordici stanze costituiscono il testo di una delle parti di cui doveva forse comporsi l'opera. Le sezioni del lavoro, così come figurano nelle carte manoscritte conservate presso la Beinecke Library di Yale, sono costituite da due arie con accompagnamento di violino e quattro brani interamente strumentali (uno dei quali contrassegnato dalla mano dell'autore con un'intestazione che rinvia esplicitamente al testo catulliano: *Collis*) probabilmente destinati a fungere da *ouverture* o da interludi musicali¹¹⁵. Le due arie sono affidate, rispettivamente, alla voce di un basso (su testo di Catullo dall'epitalamio 61) e a quella di un mezzo-soprano (su testo di

di), E. Pound. *Le Testament de F. Villon, 1926 and 1933 performance editions*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2008; S.J. Adams - R. Hughes - M. Fisher (a cura di), *Le Testament. An opera by Ezra Pound*, Emeryville CA, Second Evening Art Publishing, 2011; L.H. Baldwin, *Interdisciplinary Modernism: Ezra Pound's Le Testament de Villon and his approach to opera*, diss. University of Huddersfield, 2018. Sulla terza opera (*O Collis Heliconii*), cfr. Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit. (a questo lavoro rinvio anche per l'analisi musicale dell'opera); solo un cenno nella rassegna di P.J. Rine, *Exploring Catullan verse through Music Composition*, «Classical World» 99, 2005, pp. 67-69, in part. p. 67. Cfr., inoltre, Moody, *Ezra Pound: Poet...* cit., II, p. 116.

¹¹³ I due estratti provengono, rispettivamente, da due lettere di Pound ad Agnes Bedford datate 3 agosto 1932 e 9 settembre dello stesso anno: per la loro citazione, dipendo da Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas...* cit., p. 276 (dove si aggiunge il riferimento a una terza lettera, destinata alla stessa Bedford e datata 7 giugno 1933, con l'allusione a un'opera in musica sulla dea Afrodite). Cfr., inoltre, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XII.

¹¹⁴ E. Pound, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970, p. 368.

¹¹⁵ Cfr., per la loro prima edizione musicale, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 128-148.

Saffo dall'inno ad Afrodite, *fr.* 1 Voigt, lo stesso citato in *ABC* come il migliore componimento poetico mai scritto)¹¹⁶.

L'analisi musicale fa trapelare scelte che, da un lato, rinviano a modalità compositive già praticate da Pound nelle altre due opere, dall'altro, tradiscono alcune specificità (ad esempio, l'attenzione verso gli aspetti metrici, pur riprodotti secondo un criterio 'nuovo', come diremo). In generale, in ambedue le arie, l'orientalismo di alcune scelte armoniche distoglie dalle atmosfere che prevalevano nella *vogue* musicale di quegli anni e accentua il tratto volutamente straniato. Colpisce, ad esempio, l'uso reiterato del tritono (l'intervallo di quarta eccedente, *diabolus in musica*), segno della volontà di riprodurre, nella costruzione melodica e armonica, anche le dissonanze più ardite.

Non abbiamo certezza del fatto che le due arie fossero state concepite, fin da subito, come parti di una stessa opera: a spingere, tuttavia, verso la considerazione di un progetto unitario sono le somiglianze musicali fra i due brani e, inoltre, la possibilità di un *trait d'union* avallato dall'associazione, pressoché costante nei saggi critici di Pound, fra Saffo e Catullo. Nello specifico, la combinazione dei due componimenti¹¹⁷, legittima anche per la comune premessa che pone l'amore come esperienza propiziata dagli dèi, mirò forse a descrivere due complementari approcci all'amore profano, quello calato in una dimensione pubblica e rituale (Catullo) e quello, invece, affidato a un dialogo intimo e privato con la divinità (Saffo).

Nell'aria catulliana, la voce solista è presumibilmente affidata alla prospettiva del poeta, qui *persona loquens*. In questo, Pound coglie una potenziale modalità performativa per certi versi insita nel componimento latino in cui è forse il personaggio di Catullo a svolgere il ruolo di «corifeo»¹¹⁸. Il testo segue pedissequamente il carme latino ripreso in

¹¹⁶ Entrambi i testi non sono completi: per l'epitalamio catulliano, come si dirà, l'aria si interrompe al v. 70; per il frammento di Saffo, al v. 22.

¹¹⁷ I due componimenti sono emblematici dell'antica perfezione nei ritmi, come Pound scrive in una lettera a Iris Barry nell'agosto del 1916: «I prize the Greek more for the movement of the words, rhythm, perhaps for anything else. There is the Poikilothron, and then Catullus, 'Collis O Heliconii', and some Propertius, that one could do worse than know by heart for the sake of knowing what rhythm really is» (*The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 143).

¹¹⁸ Secondo l'interpretazione di Fo in Gaio Valerio Catullo, *Le poesie...* cit., pp. 701-702 (a proposito del carme 61): «Una *persona loquens*, che non vedo ragioni per non far

lingua originale nei primi 70 versi¹¹⁹ (il libretto si interrompe, forse non casualmente, sul *refrain* dedicato all'inattingibile potere di Imeneo)¹²⁰.

Diversamente che nelle prime due opere, Pound non elabora, dunque, dialoghi o parti originali di raccordo tra i testi poetici citati, né costruisce uno scenario *ad hoc* per la messa in scena né traduce il testo in inglese. Abbandonato del tutto il progetto di un lavoro più articolato sotto il profilo drammatico (di cui si scorge traccia nella sinossi di molti anni prima), Pound propende per un'opera musicale 'trasparente', senza aggiunte esterne né congegni drammaturgici che non siano quelli già presenti nell'originale.

Per la verità, anche in altre occasioni, Pound aveva espresso, a chiare lettere, la necessità di non musicare altra lingua se non quella dell'originale (a proposito di alcune sezioni dell'opera *Cavalcanti*):

I do NOT want 'Tos Temps'sung in a translation. The HOLE point of my moozik bein that the moozik fits the WORDS and not some OTHER words [...] AND NOT TO BE SUNG OR PRINTED IN ENGLISH¹²¹.

Nella terza opera, questo approccio diventa integrale. Il poeta moderno, convertito completamente in compositore, mira al 'puro Catullo' (o alla 'pura Saffo'): si concentra perciò sulla musica affidandole l'obiet-

coincidere con Catullo, si pone nel poema come una sorta di direttore e regista delle fasi, via via registrate, della cerimonia, e al contempo come corifeo di un coro di giovani – probabilmente un coro fin dall'inizio immaginato come misto di fanciulli e fanciulle». Su Catullo «master of ceremonies» nella terza opera poundiana, Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., p. XVI.

¹¹⁹ Pound si discosta dal testo, generalmente proposto dagli editori moderni, soltanto al v. 46 dove preferisce il testo trådito dai codici ma inaccettabile metricamente, *quis deus magis amatis*, pur di evitare la divisione della parola *amatis* in due versi successivi, secondo congettura di Theodor Bergk (vv. 46-47 *quis deus magis est ama- / tis* presente anche nel testo tradotto da Cornish: *The poems of G. V. Catullus translated by F.W. Cornish...* cit.). Sulla questione, Fedeli, *Il Carme 61 di Catullo...* cit., p. 44.

¹²⁰ Per la centralità di questi versi e la loro rielaborazione nella traduzione poundiana, cfr. *supra*, p. 187. Va detto che la sezione del carme 61 musicata da Pound corrisponde, *grosso modo*, alla parte del componimento composta da inno ed encomio in onore di Imeneo (vv. 1-77): per le caratteristiche di questa sezione, cfr. ultimamente M. Davies, *Catullus 61: cletic and encomiastic conventions*, «Paideia» 73, 2018, pp. 795-809.

¹²¹ Da una lettera ad Agnes Bedford (aprile 1933): *The Letters of Ezra Pound...* cit., p. 328.

tivo più alto, quello di restituire la lirica alla sua natura, fatta di suoni e vibrazioni, melodie e ritmi.

In questa prospettiva, si distinguono le strategie di traduzione in musica dei metri classici, strategie non animate da intenti mimetici né tese alla restituzione, esattamente corrispondente, degli schemi ritmici letti nell'originale. L'approccio seguito da Pound fa probabilmente tesoro non solo del contributo del musicologo Maurice Emmanuel¹²², ma anche di una personale visione dell'arte della versificazione e, in particolare, della versificazione antica. Per Pound, la natura quantitativa dei metri classici, opposta a quella accentuativa dei metri moderni, non è che una falsa presunzione scolastica, all'origine dell'idea – altrettanto distorta – che vuole le forme della poesia antica regolari e uniformi. Un'idea che contrasta con le posizioni poundiane sulla parola poetica e sulla sua musicalità, affidata, anche nei versi greci e latini, non alla durata delle sillabe – secondo Pound – ma al loro ritmo interno, assai vario. Servono non calcoli e prontuari, che misurino le quantità, ma l'ascolto come strumento del poeta, prima, e del lettore-ascoltatore, poi. Per via uditiva¹²³, il poeta stabilisce, il lettore-ascoltatore riconosce andamenti ritmici che rispondono non a una stretta scansione metrica, ma alla sintassi e al senso del testo cioè all'«elemento-tempo» profondamente insito nella struttura metrico-musicale¹²⁴. Questo approccio comporta, per Pound-compositore,

¹²² Fisher, *The Recovery of Ezra Pound's Third Opera...* cit., pp. 28, 39-40. In effetti, anche in *ABC*, per le nozioni di metrica greca, Pound non raccomanda alcun manuale *ad hoc*, ma si limita a rinviare alla sezione, curata da Emmanuel, nell'ambito dell'ampio repertorio enciclopedico diretto da A. Laignac - L. de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique. Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1913, I, pp. 377-540: Pound, *ABC...* cit., p. 198.

¹²³ *Ibid.*, p. 201: «Hence the extreme boredom caused by the usual professorial documentation or the aspiring thesis on prosody. The answer is 'LISTEN to the sound that it makes'».

¹²⁴ L'argomento è affrontato a più riprese in *ABC*, la cui ultima sezione (intitolata *Treatise on metre*) è dedicata esclusivamente a questo tema: a dispetto del titolo, non è presente, tuttavia, alcuna pretesa tassonomica nella trattazione poundiana che resta, perciò, del tutto asistemica. E.g., «The quantitative verse of the ancients was replaced by syllabic verse, as they say in the school books. It would be better to say that the theories applied by grammarians to Latin verse, as the descendant of Greek, were dropped; and that fitting, *motz el son*, of words to tune replaced the supposedly regular spondees, dactyls, etc. [...] The way to learn the music of verse is to listen to it» (*ibid.*, p. 56); «the reader will be advised to read according to sense and syntax, keep from thumping, observe the syntactical pause, and not stop for the line ends save where sense requires or a comma indicates. That is the way to [...] come nearest to a

la riconsiderazione di unità sonore complesse che coincidono non con i piedi della metrica classica ma, piuttosto, con gruppi di parole individuati sulla base di specifiche peculiarità semantiche, tonalità emotive e finalità performative. Il suono ‘nuovo’ che ne consegue – sotto il profilo delle scelte ritmiche, melodiche e armoniche – lega così il contenuto alla sua funzione, ripristinando prerogative che, proprio sul terreno dei suoni, la poesia antica si era vista sottrarre, per secoli, dalla riproduzione arida e meccanica della sua veste metrica.

Fu questa, forse, la ragione del fallimento del progetto: ‘fingere’ le atmosfere musicali antiche, scrostandone la patina scolastica e al contempo ricorrendo a nuovi criteri affidabili e altrettanto rigorosi, si rivelò molto difficile. La terza opera diventò, allora, un lavoro aperto che Pound, a lungo, non disperò di concludere. Per quanto plausibile sia il fatto che Pound, tra il 1933 e il 1934, avesse interrotto la sua attività di compositore¹²⁵, colpisce, infatti, che, a distanza di anni, la terza opera continuasse a costituire una specie di assillo per il poeta.

Ancora nel 1938, in *Guide to Kulchur*, Pound ammette che, condotte a termine le prime due opere, l’altra è rimasta ‘a metà’ a causa di problemi tecnici irrisolti:

Having done Villon and Cavalcanti [...] there remained “Collis O Heliconii” (half done, and no small technical problem)¹²⁶.

Ardui gli ostacoli dinanzi all’intento di dimostrare, per mezzo di una tecnica di composizione ‘inattuale’, l’intrinseca musicalità delle lingue antiche. Analoghi propositi avevano animato i due lavori precedenti: la riuscita dell’operazione, applicata a due lingue poetiche dell’Europa medievale (il provenzale di Villon e il volgare fiorentino di Guido Cavalcanti con inserti di Sordello da Goito), aveva evidentemente spinto Pound a muoversi, a ritroso, verso le radici culturali e linguistiche del Continente.

sense of the time-element in the metrical plan» (*ibid.*, p. 127); «the reader must read it as prose, pausing for the sense and not hammering the line-terminations» (*ibid.*, p. 191).

¹²⁵ Fisher, *Ezra Pound’s Radio Operas...* cit., p. 225, n. 16. Per qualche specifica informazione sui problemi di datazione della terza opera, cfr. anche Fisher, *The Recovery of Ezra Pound’s Third Opera...* cit., p. XV.

¹²⁶ Pound, *Guide to Kulchur...* cit., p. 368.

È significativo il fatto che, in *Guide to Kulchur* immediatamente prima del passo citato, Pound richiami il caso del secentesco compositore di corte, l'inglese Henry Lawes, che musicò testi in lingua greca e latina alla luce della spiccata capacità, riconosciuta a queste due lingue (oltreché all'italiano), di piegarsi alle ragioni dei suoni¹²⁷. I toni sferzanti di Pound non sorprendono: interessa, piuttosto, che questo esempio e quello menzionato successivamente (Claude Debussy) avvalorino idee e scelte di Pound intorno alle relazioni fra musica e parola. Profondo è l'intento culturale che ispira l'interesse di Pound-compositore verso la lirica greco-latina: l'obiettivo, infatti, è il recupero, a vantaggio dell'oggi, di una felice memoria musicale antica capace di risorgere sulle ceneri delle lingue letterarie europee moderne – quella inglese e anche quella francese – che, invece, risultano, ormai da secoli, improduttive e morte.

I am not merely being captious and heaping mud on the lousy writers of British bilge, the frumpy Victorian and arid preceders of the hoop skirt. When the Island was still mentionable in a society of technicians, Henry Lawes found the same paucity. Having exhausted the frail and limited gamut of British metric invention in the cantabile sector, Lawes went on to set Greek and Latin. Were the anglo-jute musician and/or metrist a thinking animal this would before now have caused more reflections than it has. Why did Lawes set Greek and Latin? [...] The technique of British verse-writing is so woolly, so lacking in variety and strophic construction when it is even singably efficient, that a good musician like Lawes, interested in the relations and counter-tensions of words and melody went on to a field of greater interest. *Idem* Debussy. [...] The unending series of mist and mashed potatoes in the French metric didn't give the composer a chance. [...] the singer and/or composer had exhausted the possible varieties of intoning THAT kind of verse. [...] Debussy went back to Villon and Charles D'Orleans for his song masterwork. To whom, as to a most admirable collateral relative, though not the first founder, nor even as a necessary aid in a process, I pay my solid respects¹²⁸.

Le stesse istanze, gli stessi obiettivi o 'sogni', gli stessi esempi cui ispirare la propria attività di compositore non proprio «novellino» sono

¹²⁷ Su Lawes come modello di 'poesia musicale', cfr. anche Pound, *ABC...* cit., pp. 154-156.

¹²⁸ Pound, *Guide to Kulchur...* cit., pp. 367-368. Su questa posizione di Pound, cfr. A. Araujo, *A Companion to Ezra Pound's Guide to Kulchur*, Clemson, Clemson University Press, 2018, pp. 384-385.

descritti da Pound, ancora un anno dopo, in una recensione della Settimana Musicale Vivaldiana appena celebratasi a Siena¹²⁹. Di nuovo, il tema generale, mosso dall'occasione dell'evento, è il rapporto, nelle composizioni vocali (operistiche e non), tra parola e musica; di nuovo, le tre opere poundiane – con l'ultima catulliana indicata come un 'ritorno' – vengono presentate all'interno di una cornice e di un progetto culturale più grande:

[...] con una melodia che non aggiunge nulla al valore verbale non è lodevole storpiare un ritmo verbale valido e interessante, o il senso delle parole. [...] È permesso sognare un testo di prim'ordine messo in una musica anch'essa di prim'ordine, una musica che intensifichi o illustri i valori dell'altissima poesia. [...] Non parlo da novellino perché ho messo in musica i migliori poemi di Villon e di Cavalcanti con almeno un pregio. Cioè quando la mia Opera con testo di Villon fu trasmessa dalla radio di Londra io, seduto nella cucina dell'elettricista di Rapallo, potevo capire ogni parola col senso e peso dovuto, e credo che avrò lo stesso risultato colle parole di Cavalcanti e di Sordello. Non lo dico a soddisfazione degli altri compositori e non discuto le mie possibili mancanze etc. di valentia musicale. I rest my case. [...] Non attendo un *craze*, una voga, perché il corpo di poesia suscettibile di tale trattamento è ristrettissimo. Pochi poeti hanno avuto la perizia necessaria, la varietà di ritmi e di sostanza per offrire uno scopo simile ai musicisti. [...] La lingua inglese è, in confronto dello spagnolo e dell'italiano, povera di poesia cantabile. Ovvero ella ebbe un'epoca brillante ma di varietà ritmica limitata. Dopo Villon, Cavalcanti, Sordello, io tornai all'epitalamio di Catullo, ma non fu [*sic > fu', fui*] il primo espatriato della lingua. Henry Lawes [...] alla fine della sua terza raccolta tornò ai poeti greci e latini per mancanza, mi pare, di materia verbale inglese che a lui offrì un campo per una più estesa varietà ritmica e melodica¹³⁰.

Se è compito della musica non svilire la parola (deformandone ritmo o significato), di contro, nella gara tra 'arti sorelle' l'unica via per non soccombere è, per la poesia, quella di presentarsi già, di suo, profonda nei significati, raffinata e varia nei suoni e, perciò, adatta alla messa in musica capace di illuminarne i valori semantici e i tratti musicali. Di qui, la difficoltà per i compositori, da un lato, nell'escogitare forme musicali

¹²⁹ A Siena, Olga Rudge fondò, con Sebastiano Arturo Luciani, il Centro di Studi Vivaldiani, collaborando inoltre con il musicologo italiano alla pubblicazione del volume *Antonio Vivaldi: note e documenti sulla vita e sulle opere* (Siena, Settimana Musicale, 1939).

¹³⁰ E. Pound, *Vocale o Verbale*, «Meridiano di Roma» 4, 26 novembre 1939, p. III.

che valorizzino la parola poetica senza offuscarne cadenza e senso intrinseci, dall'altro e prim'ancora, nel reperire testi degni di questa operazione. Tra i rari casi («corpo ristrettissimo»), quelli già scelti, naturalmente, da Pound-compositore costretto, dalla intrinseca *egestas* della lingua inglese, a diventare un «espatriato della lingua». Non il primo, certo. Si ripete qui il riferimento al compositore Lawes con la sua nota predilezione per la poesia greco-latina, ricca di ritmi e melodie (è la *melopoeia* altrove teorizzata da Pound, come abbiamo visto). Analogamente, per Pound, dopo la poesia di Villon e quella di Cavalcanti (e Sordello), era stata la volta dell'«immortale» epitalamio di Catullo¹³¹, oggetto di periodici ripensamenti e riflessioni, a partire da quegli esercizi di traduzione condotti molti anni prima, forse nella stessa fase in cui sussultori «bagliori» dello stesso componimento attraversavano *Ur-Cantos* e *Cantos*.

Il carme 61 fu, insomma, un lungo e tormentato banco di prova per varie forme di traduzione, compresa quella che prevedeva il passaggio dalla parola letta alla parola cantata (o, per meglio dire, il ripristino del loro antico connubio). Un'operazione che, per l'americano Pound, coincideva innanzi tutto con una presa di distanza dalla lingua madre, viatico necessario per entrare in contatto con la musicalità autentica di una lingua letteraria lontana. In definitiva, il rifiuto della sciatta penuria, in ritmo e melodia, della poesia moderna come condizione, alienante e indispensabile, per il ritorno alla lirica.

Abstract

The interest Pound has towards Catullus is demonstrated by several comments existing in Pound's essays on literary criticism and also by the numerous quotations that punctuate *The Cantos* and previous poetical works. Among Catullan allusions produced by Pound as a poet, those specifically regarding poem 61 stand out: moreover, this epithalamium was the subject of attention on the part of Pound as a translator and also of numerous attempts to be rewritten,

¹³¹ Nel 1933, Pound scrive: «It would be healthier to use a zoological term rather than the word monument. It is much easier to think of the *Odyssey* or *Le Testament* or Catullus' *Epithalamium* as something living than a series of cenotaphs. [...] [They] speak of a part of life as I know it. ATHANATOS» (*Selected prose...* cit., p. 390).

including that to be set to music. The multifaceted proceedings connected with such an unfinished work as the ‘third opera’ of Pound as a composer (following the two operas devoted to François Villon and Guido Cavalcanti, respectively) bear witness to a notion of lyrics based on vividness and an intimate connection between word and sound.

Tiziana Ragno
tiziana.ragno@unifg.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di luglio 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 25,00

ISBN 978-88-498-7813-4



9 788849 878134