

GIULIANA FERRECCIO

POUND E L'ECONOMIA

Gli inizi

Il *Canto XLV With Usura* è l'atto di accusa più appassionato di tutti i *Cantos* contro l'usura finanziaria, o, come Pound la definisce, l'avidità:

With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face,
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
... ..
No picture is made to endure nor to live with
But is made to sell and sell quickly
... ..
with usura the line grows thick
with usura ... (C XLV, 229)¹

Per cercare di ricostruire in breve cosa Pound intendesse con “usura” mi concentrerò sulle premesse e sulla genesi delle sue riflessioni sull'economia considerando, in primo luogo, il contesto del radicalismo inglese d'anteguerra nel quale Pound inizia la sua carriera di critico militante, poi i suoi primi contatti con l'economia, in seguito la svolta del 1920-1922, nella quale le scoperte sul capitale finanziario gli rivelano nell'“usura” il peggior nemico della nuova arte, l'arte intesa come fare artigiano. È da qui che si pongono le basi della sua particolare commistione di estetica e economia e della connessione fra la cattiva economia prodotta dal capitale finanziario e la cattiva arte che provoca l'usura del linguaggio. Non mi addenterò nelle fasi successive delle sue considerazioni sull'economia, poiché comporterebbero un percorso più complesso - che esula dalle dimensioni di questo saggio - intorno alla *vexata quaestio* del “populismo” di Pound.² Darò infine due esempi di come la poesia metta in atto il

¹ L'edizione usata è *The Cantos, New Directions* del 1996, con indicazione della pagina.

² Su questo vedi soprattutto Alec Marsh (1998), Tim Redman (1991).

discorso economico, tratti dalle liriche dedicate alla Grande Guerra e dagli *Hell Cantos*, i canti infernali che ospitano, fra gli abitanti dannati, non soltanto finanziari, politici, giornalisti, ma anche filologi.³

Senza dimenticare mai che Ezra Pound è un poeta, non un economista, e che la sua ossessione per l'economia è in primo luogo una critica del linguaggio e del fare artistico che intorno alla prima guerra mondiale assume i tratti di un pacifismo utopistico nel tentativo, che percorre tutta la sua opera, di scoprire le vere cause delle guerre: "Bellum cano perenne ... between the usurer and any man who / wants to do a good job". "Doing a good job" esprime tutta l'instancabile attività e il travolgente entusiasmo che Pound impiega nell'ideare movimenti, e soprattutto nel pubblicare e promuovere attraverso *little magazines* le opere fondanti del modernismo angloamericano, come il *Prufrock* di T. S. Eliot o il *Portrait* e *Ulysses* di James Joyce, che la cultura ufficiale dei vari paesi aveva rifiutato o per conformismo o per timore di scandali o di insuccessi commerciali.⁴ Pound ha sempre contenuto in sé le due anime presentate magistralmente in *Hugh Selwyn Mauberley*, soprattutto nella prima lirica, *E. P. Ode Pour l'Election de Son Sepulchre*, nella quale le due maschere di Pound, E. P. e Mauberley, si criticano ed esaltano a vicenda. Da un lato, Pound incarna l'esteta *maudit*, ma ormai inefficace a fronteggiare un'età che giudica la bellezza "in the market place", e la cui arte, "but an art in profile", immersa nelle "obscure reveries / of the inward gaze" (nelle preziosità psicologiche che non reggono al tempo che passa) presenta, ironicamente, "No adjunct to the Muses' diadem". Ironicamente perché quell'esteta, "a man in love with the past", l'autore di *The Spirit of Romance*, è anche lo scopritore di quello "spirito" modernista del passato letterario provenzale, italiano, anglosassone, cinese, la cui missione era quella di far rivivere i poeti morti riscoprendo la *technè*, il "good job" della migliore poesia di tutti i tempi e paesi. Dall'altro, Pound è l'intellettuale impegnato che si fa inventore e legislatore dei due più importanti movimenti di avanguardia inglesi, l'Imagismo e il Vorticismo. I due lati si fondono nella sua crociata morale contro l'usura e nell'impresa mallarmeana di purificare "the language of the tribe", esattamente negli anni della *Sprachkrise*, così efficacemente anticipata dal *Chandos Brief* di Hugo von Hofmannsthal e dalle denunce di Karl Kraus.

Come Ruskin prima di lui, benché non ne riconoscesse mai esplicitamente l'influsso, Pound si prefisse, a un certo punto, di riconciliare il primato estetico della ricerca della bellezza con l'impegno sociale, soprattutto nella poesia giovanile e nel suo vivace oscillare fra il culto della bellezza, tipico del fin-de-siècle, e la riforma della

³ Dopo il 1933 Pound si rivolgerà ad altre teorie economiche e programmi di riforma sviluppando una visione più personale e idiosincratca che sfocerà, oltreché in *Jefferson and/or Mussolini*, nei saggi economici scritti in italiano negli anni quaranta, tradotti poi in inglese nel 1950 con il titolo *Money Pamphlets*.

⁴ Per un "ritratto" della cultura dell'epoca, vedi la figura di Mr. Nixon, il critico di successo e i consigli che dà all'aspirante giovane poeta in *Hugh Selwyn Mauberley*.

cultura. Nella concezione di sé stesso come futuro cantore epico dell' Ovest americano, Pound si propone insieme come critico e come profeta, come realista e visionario. Il servire l'arte e la società diventavano, in questa prospettiva, tutt'uno. L'evolversi del pensiero economico di Pound è intrecciato con l'evolversi dei *Cantos*, ma si può far risalire a due filoni principali: il primo, legato alle riflessioni estetico-politiche del medievalismo utopistico e del Fabianesimo inglese di fine secolo; il secondo, alle teorie del *Social Credit* che gli forniscono un sistema per puntellare le sue riflessioni estemporanee sul denaro. Le ragioni di tale confluenza: il desiderio di creare per le arti una solida struttura economica su cui poggiare per potersi rinnovare in continuazione, secondo il famoso imperativo, "make it new". Una struttura economica che avesse permesso alla società di riconoscere la funzione civilizzatrice e innovatrice delle grandi opere d'arte, il contrario di quella "botched civilization" materialista, bigotta e bugiarda, che aveva portato una miriade a morire per "two gross of broken statues, / For a thousand battered books" (*Mauberley* I,v).

1. *The New Age*

Le idee di Pound sull'economia vera e propria iniziarono a prender forma negli ultimi anni della prima guerra mondiale, quando, intorno al 1918, nella redazione della rivista *The New Age*, Pound venne in contatto con l'economista eccentrico C. H. Douglas, e con le sue dottrine del *Social Credit*, teorizzate in *Economic Democracy* del 1920.⁵ Disgustato dalla guerra, nella quale tanti amici, intellettuali ed artisti, e tanti giovani erano morti, Pound era alla ricerca di un sistema che giustificasse intellettualmente le ragioni per opporsi a tutte le guerre. C. H Douglas, un ingegnere diventato economista, aveva colto le cause economiche della povertà e della guerra nella moderna società industriale. Le sue analisi avevano convinto Pound, fornendogli una ragione e una causa credibili per l'incomprensibile carneficina che aveva fatto a pezzi non solo il mondo in generale, ma anche, secondo Pound, l'arte d'avanguardia dell'anteguerra. (Surette 1979, 80-81)

Più determinanti, benché meno studiate perché meno strettamente economiche, furono le idee e gli atteggiamenti mentali anticonformisti e anti-borghesi che Pound assorbì negli anni antebellici della rivista. *The New Age* aveva infatti una storia più lunga e variegata, legata alla cultura controcorrente dei primi anni del novecento inglese nei quali essa rappresentava l'esempio perfetto della cultura radicale edoardiana: eclettica,

⁵ Anticonformista in tutto, Pound non si interessò mai di pensiero economico da un punto di vista ortodosso, ma si espresse nei *Cantos* contro l'economista che più di tutti aveva analizzato le cause della guerra, John Maynard Keynes. Keynes non attirava le simpatie di Pound anche per la sua appartenenza all'*establishment* intellettuale di Bloomsbury, e forse anche per la sua ostilità nei confronti di una cultura che non aveva saputo riconoscere ufficialmente la grandezza dell'*Ulysses* e di Wyndham Lewis.

contraddittoria, spesso eccentrica, ma soprattutto curiosa di ogni novità. Gli autori che venivano letti coprivano lo scibile del momento: da Zola a Mallarmé, da Balzac a Nietzsche, da Marx a Walter Pater, fino a Freud. (Carr 152-53) Iniziata come rivista socialista negli anni novanta dell'ottocento, la sua struttura si era riconfigurata e consolidata intorno al 1907 grazie agli aiuti finanziari di George Bernard Shaw e di un banchiere di convinzioni teosofiche. La dirigeva A. R. Orage, un nietzschiano, teosofista e in seguito discepolo di Gurdijev. La teosofia si mescolava a volte alla mistica ebraica: vi aveva pubblicato articoli anche Gershom Sholem. Seguendo la tradizione di William Morris, Orage nutriva simpatie socialiste, e appoggiava il socialismo delle ghilde, un movimento improntato allo stesso Morris, che auspicava il ritorno alle ghilde artigianali, un tentativo di fondere il medievalismo di Ruskin, il socialismo di Proudhon e il sindacalismo rivoluzionario alla Sorel. Gli obiettivi erano quelli di raggiungere un regime economico egualitario, preservando la proprietà privata, i diritti individuali e la religione. (Surette 2010, 106)

Come Morris, Orage era convinto che il cambiamento sociale si sarebbe dato soltanto dopo un profondo cambiamento culturale che avesse riformato il gusto nell'arte, nel pensiero, nello scambio di idee. Una rivoluzione estetica capace di rovesciare e eliminare ciò che egli riteneva essere il male del periodo, la "plutocrazia". Pur ospitando dibattiti di politica, filosofia e cultura, le rivendicazioni del femminismo dell'epoca o la questione irlandese, per la maggior parte degli anni d'anteguerra *The New Age* non aveva una linea precisa in nessun campo, né tantomeno nutriva simpatie marxiste o dialettico-materialiste, seguendo in ciò la tradizione radicale e empirista che aveva sempre caratterizzato le correnti della sinistra inglese. Aperta a varie opinioni e impostazioni, ospitava la critica d'arte e letteraria più all'avanguardia del momento, tanto che lo stesso Marinetti vi pubblicò il suo Manifesto Futurista. Con il suo eclettismo, *The New Age* aveva segnato gli inizi della formazione politico-estetica di Pound intorno al 1911-1912, poco dopo il suo arrivo a Londra, accogliendo i suoi articoli controcorrente di critica letteraria, artistica e musicale. L'entourage di socialisti fabiani e delle ghilde (G.D.H. Cole, il principale teorico di quel movimento, verrà richiamato nei *Cantos*) lo infuocarono profondamente introducendolo alla tradizione inglese di pensiero sociale ispirato a Carlyle, Ruskin e Morris. Tuttavia, la poca considerazione che Pound dimostrò sempre per quella tradizione di anticapitalismo "romantico" si può attribuire alla fama che Ruskin aveva ormai raggiunto, tanto da diventare per "les jeunes" un'epitome del tardo vittorianesimo che tutti volevano scrollarsi di dosso.⁶ La rivista, che Pound frequentava assiduamente dal 1912, era diventata per lui il luogo principale in cui esprimere le sue opinioni su arte, politica, religione. Poiché Orage sosteneva che il potere economico fosse alla base del potere

⁶ Per una analisi marxista dell'"organicismo" di quella cultura, vedi i diversi saggi di Raymond Williams.

politico, l'apprendistato politico di Pound fu al tempo stesso un apprendistato economico.

Incrocio di posizioni ideologiche dominanti nell'anteguerra inglese, la rivista rappresentava due aspetti di uno stesso radicalismo, in conflitto l'uno con l'altro. L'ala radicale e progressista era rappresentata dai fabiani e dai socialisti democratici che avevano rapporti con il Labour Party e avevano unito i dettami dell'utilitarismo ottocentesco, di stampo individualistico, alle propensioni collettivistiche del socialismo di Proudhon e Marx. (Surette 2010, 111) La Fabian Society era nata nel 1884 per opera di socialisti che favorivano una politica di gradualismo in opposizione ai tentativi di azione rivoluzionaria immediata ed ebbe grande influenza sugli intellettuali inglesi, ma poca sul fervente ribellismo poundiano dell'epoca. La corrente che derivava da William Morris era invece radicalmente ostile all'utilitarismo e riteneva i fabiani troppo materialisti. Erano personaggi che si ispiravano a Ruskin, legati al Movimento delle *Arts and Crafts*, ostile all'industrializzazione e dedito all'utopistica rinascita dello spirito dell'artigianato medievale, che aprì la via a tutte le esperienze successive come quelle del gruppo di Bloomsbury e del Bauhaus. Promosso da William Morris nell'Inghilterra di fine ottocento, il movimento delle *Arts and Crafts* si proponeva di porre rimedio allo scadimento del livello qualitativo ed estetico degli oggetti d'uso comune, causato dall'industrializzarsi della produzione, mirando a un'utopistica rinascita dello spirito dell'artigianato medievale. Il movimento ebbe il merito di aver affrontato per primo il problema del rapporto fra arte e produzione industriale, aprendo la via a tutte le esperienze successive, fra cui, paradossalmente, lo sviluppo del design industriale. Non era quella la strada immaginata da Pound, soprattutto nel *Canto XLV*, benchè le tecniche dell'arte industriale nell'architettura entrino a un certo punto nella sua prospettiva utopistica.

2. Il romanzo familiare di Pound

Una sorta di formazione politica ed economica, tuttavia, aveva già messo radici fin dai tempi dell'infanzia di Pound nell'ambito della cultura familiare. La sua famiglia, sia nel ramo paterno che in quello materno, aveva sempre avuto legami stretti con la politica americana della seconda metà dell'Ottocento, in particolare con i dibattiti sulla questione della moneta. Se il padre di Pound, Homer, era un alto funzionario della zecca di Filadelfia, è al nonno paterno che occorre rivolgersi per cogliere un'anticipazione di future posizioni del giovane poeta. (Redman 2010, 250) Il nonno paterno, Thaddeus Coleman Pound, occupava una posizione di rilievo nella storia iniziale del partito repubblicano dopo la guerra di secessione, rappresentando una specie particolare di cultura "agraria" o populista, profondamente e variamente radicata

nella storia americana.⁷ Le sue scelte in fatto di politica economica lo vedono allineato sulle posizioni di quella parte radicale del nuovo partito repubblicano favorevole alla corrente della cosiddetta “Eastern Main Street” e in forte opposizione all'altra corrente che sosteneva la grande finanza di “Wall Street” con la sua ideologia liberista; un'opposizione che caratterizzò gli anni posteriori alla guerra civile, fino alla fine del secolo e segnò a tal punto la cultura americana da produrre, molto dopo, il famoso romanzo di Sinclair Lewis, *Main Street* (1920).

La particolarità del passaggio fra la *Gilded Age* (1865-1890) e gli inizi del nuovo secolo fu una sorta di alleanza fra i radicali che sposavano politiche “Western Agrarian”, rappresentati dal senatore progressista del Wisconsin La Follette (l'unico caso nella storia americana in cui un candidato di tendenze socialiste arrivò a competere per la presidenza) in alleanza con i progressisti dell'Est. La matrice comune è sempre la denuncia e la lotta contro il *Big Business*. I *farmers*, produttori agricoli, chiedevano misure che concedessero una sempre maggiore disponibilità di denaro e credito, al contrario della grande finanza dell'Est che aveva centralizzato il potere del credito nelle mani delle grandi banche. La questione del denaro, che diventò l'ossessione di Pound, era stata, durante la sua infanzia, al centro del dibattito politico, basata com'era su una tradizione “populista” che si era sviluppata dall'America di Jefferson, attraverso Jackson, fino ai primi anni del futuro poeta, ciò che può spiegare le primissime avvisaglie di populismo assorbite nell'ambiente familiare, subito dimenticate quando Pound inizia la sua carriera di esteta.

Oltreché nutrito della cultura familiare, che si farà sentire soprattutto nei *Cantos* dedicati all'America, grazie alla sua rivalutazione di un agrarismo di stampo fisiocratico, Pound nasce e cresce in una cultura in generale segnata dall'impegno sociale nella lotta contro i monopoli e il capitale finanziario, che non aveva familiarità, né curiosità per le radici culturali del marxismo ortodosso di matrice tedesca, soprattutto per le sue forme di gradualismo politico e di obiettivi collettivistici. Nella cultura americana l'opposizione al capitalismo industriale era nata tardi, come tardi era nata la grande industria, e si era piuttosto configurata come un radicalismo legato al *dissent*, che criticava le sperequazioni create dalla corsa al denaro come un tradimento dei valori originari del diritto individuale alla “ricerca della felicità”. La contraddizione chiave del sistema capitalistico non veniva colta tanto nel modo di produzione, quanto piuttosto della iniqua distribuzione delle risorse finanziarie, basti pensare alla critica più acuta del capitalismo americano, la *Theory of the Leisure Class* di Thorstein Veblen, dove ciò che discrimina è il “consumo opulento”, non la produzione, e la cui opposizione fra *business* e *industry* può richiamare alla mente l'opposizione poundiana fra “usurai” e il “lavoro

⁷ Si è molto discusso sul populismo di Pound. Mentre la critica recente ha insistito su tale definizione, ritengo che il termine populismo non copra tutte le sfumature storiche della cultura “agraria” americana. Vedi Redman 1991; Marsh 1998; Surette 1999.

ben fatto". Le matrici ideologiche e ideali di quella cultura sono altrettanto eclettiche di quelle che Pound troverà in *The New Age*, benchè prive della componente estetizzante. Jack London, Upton Sinclair e Theodore Dreiser erano al centro di un crogiolo di idee e atteggiamenti che si stavano imponendo alla coscienza americana fin dagli anni inquieti e provinciali della *Gilded Age*, che Pound aveva abbandonato e che certamente non interessavano il giovane *bohemian* che leggeva con passione *Séraphita*, Dante Gabriel Rossetti e la cui "vera Penelope" era Flaubert.⁸ Tuttavia, quando incontra C. H. Douglas è quel retaggio di radicalismo dissenziente che viene a mescolarsi alle teorie economiche e al confucianesimo che stava diventando il suo modello di giustizia nella conduzione dello stato⁹.

3. Il Miglior Fabbro

Lasciando gli Stati Uniti per Londra (e Venezia), Pound si era lasciato alle spalle i germi di quella cultura ribelle, anarchica e in parte populista, per dirigere la sua ribellione verso questioni estetiche. Era stato al centro degli scandali avanguardistici della Londra ancora perbenista e edoardiana e appena scossa dalle rivoluzioni artistiche delle grandi mostre sui Post-Impressionisti organizzate da Roger Fry. Aveva dato il via all'Imagismo (1913) e al Vorticismo (1914) e stabilito burrascosi rapporti con Marinetti e il Futurismo. Pur prendendone le distanze, dal futurismo aveva mutuato

⁸ Il primo successo di scandalo di Dreiser fu *Sister Carrie* (1900) ma la sua rilevanza come acuto sensore dei problemi sociali sta tutta nella trilogia che inizia con *The Financier* (1912), nel quale prende di mira la vita finanziaria della nazione e ritrae l'ascesa al potere di Cowperwood, un tycoon machiavellico e senza scrupoli, ripreso poi nel romanzo più famoso *The Titan* (1914). London unisce alla sua passione per Marx e Nietzsche un utopismo romantico che oppone al capitalismo imperante, il ritorno al mondo primigenio della frontiera. Upton Sinclair (*The Jungle* 1906) unisce alla denuncia dello sfruttamento e della lotta per la sopravvivenza dei più deboli, l'utopia visionaria dei trascendentalisti; determinismo darwiniano e visionarismo sono sempre intrecciati nel socialismo.

⁹ L'economia americana si era sviluppata a un ritmo inusitato accelerando gli investimenti di capitale nelle ferrovie e nelle nuove industrie. Tuttavia, mentre il potere industriale e la ricchezza della nazione crescevano, l'intelligenza e gli artisti si allontanavano sempre più da quella "half savage country" (*Mauberley* I,i) dominata dai nuovi ricchi e da un'imperante corsa all'avere. L'emergere del socialismo come potere politico e culturale e la nascita di gruppi di sindacalisti rivoluzionari come l'IWW dediti al "muckraking" aveva sfaccettature contrastanti. La generazione spinta dal sogno delle riforme politiche (contro "i malfattori della ricchezza") e dall'opposizione ai monopoli era anche affascinata dall'imperialismo, dal mito del superuomo e della forza. Un fascino per l'energia sprigionata dalla vitalità del nuovo paese e del nuovo secolo che, mentre denunciava lo sfruttamento dei piccoli imprenditori o delle imprese agrarie, che avevano seguito il sogno americano verso Ovest, da parte dei grandi monopolisti, ne esaltava comunque la grandezza (Kazin 1956: 70-73).

l'attenzione per il dinamismo e l'energia che ritroviamo nella definizione del *Vorticism*: "The image... is a radiant node or cluster; it is ... a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing". (Pound 2005, 289)

L'interesse per l'economia inizia poco dopo, con l'opposizione alla guerra. La prima guerra mondiale diventa l'emblema della decadenza dell'Occidente, ma soprattutto della decadenza dell'arte, causata da quella che Pound inizia a intravedere come "the bankers' war against civilization". Dopo l'incontro con Douglas, Pound lascia Londra per Parigi e lì nel 1922 intraprende la famosa impresa di tagliare e redigere il testo di *The Waste Land*, l'operazione cesarea che permette a un Eliot dubbioso e indeciso di dare alle stampe il poemetto più famoso del XX secolo. Nel farlo, Pound usa ciò che verrà definito il "metodo mitico", improntato alla narrazione paratattica dell'*Ulysses* di Joyce. Il metodo antinarrativo del montaggio o giustapposizione di frammenti, collegati fra loro da una logica "ideogrammatica", non evidente e spiazzante, ma dinamica, che il lettore deve ricostruire da sé, il cui corrispettivo visuale potrebbe essere il cubismo in pittura. L'energia del Vortex diventa un'azione creativa che organizza le forme: "The complete man must have more interest in things which are in seed and dynamic than in things which are dead, dying, static." ("Affirmations VI" 16-18)

Per riconoscenza Eliot dedica il suo poema a Pound, apponendovi l'epigrafe: "Al miglior fabbro", una citazione da Dante che allude a Arnaut Daniel, suggerendo che l'impatto rivoluzionario che *The Waste Land* avrebbe avuto sulla lingua poetica del secolo era paragonabile a quello che Dante aveva avuto sulla poesia futura e che il provenzale Arnaut Daniel aveva insegnato a Dante. Ma ciò che conta è il termine fabbro, il poeta visto come *faber*. Nel 1916, in *Gaudier Brzeska, A Memoir*, Pound aveva esaltato la prassi del lavoro artigianale: "la scultura che io ammiro è il lavoro dei maestri artigiani. Ogni centimetro della superficie è strappato al caos dalla punta dello scalpello." (Cianci 89) Pound impiega sovente la scultura come metafora del poetare. La grande arte poetica è, come la scultura, l'arte del togliere e non l'aggiunta di ciò che ora viene definendo come "astrazione" cioè i passaggi narrativi e logico discorsivi, visti come inessenziali ornamenti verbali, che ostruiscono anziché favorire la conoscenza. Più tardi, nel *Mauberley* e con maggior forza nel *Canto XLV*, l'arte del poeta-*faber*, che per Pound è ricerca di conoscenza, viene contrapposta all'azione paralizzante e offuscante dell'"usura": "with usura the line grows thick". L'arte del togliere favorisce la ricerca della forma essenziale che emerge dalla *technè*, dal sapere nutrito di una tradizione artigianale dimenticata.¹⁰ L'arte nuova e moderna è quella che fa rivivere l'antica *technè*, e non la imbalsama nei musei o nei "multitudinous details" della filologia tradizionale.

¹⁰ Il processo che portò Pound a creare la famosa breve lirica, *A Station in the Metro*, ispirata all'Haiku giapponese, che divenne il manifesto dell'Imagismo, è narrato in *Vorticism*.

Con la sua immaginazione sincretistica Pound trova punti di incontro fra programmi poetici, economici e politici, altrimenti ritenuti inconciliabili. L'energia e la precisione del "Vortex" viene offuscata dall'astrazione che impedisce la circolazione dinamica delle idee e tale astrazione viene colta, in ambito economico, nell'azione del capitale finanziario e nell'azione innaturale della ricchezza che produce ricchezza. La forza frenante viene individuata non tanto nel capitalismo, quanto nel potere finanziario, nella speculazione, nella ricchezza prodotta non dal lavoro, ma dal potere vilificante del denaro. Per un'altra via, Pound era tornato alla denuncia delle concentrazioni finanziarie, proprie del radicalismo americano. L'astrazione, sia essa quella della cattiva arte industriale o quella prodotta dal capitale finanziario, impedisce di cogliere le connessioni fra le epoche e le culture che Pound aveva sempre cercato. La lunga interminata e interminabile epica dei *Cantos* è retta dal metodo ideogrammatico del montaggio di frammenti di civiltà apparentemente lontane che rivelano intime connessioni a chi ne sa cogliere la "forma": "The *forma*, the immortal *concetto*, the concept, the dynamic form which is like the rose pattern driven into the dead iron-filings by the magnet, not by material contact with the magnet itself, but separate from the magnet" (GK 152). Il "good job" dell'artista artigiano sta nel cogliere la logica delle forme che si tramanda attraverso la *téchne* ciò che non è semplice tecnica ma un saper fare che si ritrova attraverso i tempi e le culture, la differenza fra la conoscenza che si acquista attraverso lo sforzo e la conoscenza che "is in the people, 'in the air'... the tangle or complex of the inrooted ideas of any period". Pound adotta per tale conoscenza il termine *Paideuma*, tratto dall'antropologo Frobenius: "I shall use *Paideuma* for the gristly roots of ideas that are into action" (GK 58), che a volte definisce anche una dinamica *Kultur Morphologie*. L'antica Grecia dell'Odissea è analoga alla Cina antica, un periodo della storia americana settecentesca è analogo a un periodo della storia cinese, Mussolini è associato a Jefferson e a Confucio: "All ages are contemporaneous" (SR *Praefatio*). La sua insistenza sulle forme lo collega a un ambito intellettuale di riflessione sulla storia dell'arte che Aby Warburg aveva inaugurato all'inizio del secolo con i suoi studi sulle *Pathosformeln*.¹¹ Il suo ragionare storico si concretizza in una morfologia culturale, di cui l'"usura" del linguaggio cancella le tracce impedendo la trasmissione del saper fare, del sapere artigianale. L'energia che organizza le forme è interrotta e ostruita dal potere che ne blocca la vitalità con la violenza bellica che nel *Mauberley* aveva iniziato a definire usura:

usury age-old and age-thick
and liars in public places (*Mauberley* IV)

¹¹ Vedi Ferreccio 2013.

4. L'uomo artigiano

Alla base di *the Waste Land*, il poemetto più nichilista di tutto il Modernismo letterario, sta dunque l'utopia poudiana della possibilità di un ritorno all'uomo artigiano. Prima della guerra Pound aveva sperato in un nuovo Rinascimento che sarebbe iniziato in America e avrebbe portato dalla riscoperta di idee e pratiche dimenticate o rifiutate, così come il Rinascimento italiano, attraverso Bisanzio, aveva riscoperto l'arte e la filosofia greche. Il pensiero artistico e sociale di Pound è costantemente segnato da tendenze utopistiche che lo situano nel contesto degli utopisti di matrice letteraria, sulle tracce di Fourier e, prima ancora, di Coleridge e altri, che prevedevano la fondazione di comunità utopistiche, di cui l'Ottocento inglese e americano aveva fornito esempi famosi. Pound non cercò mai di impiantarne una, ma ne scrisse a un certo punto, in *The Revolt of Intelligence* (*The New Age* 1919, 353-54)

Nei resoconti scritti da New York e pubblicati su *The New Age*, tra il 1912 e il 1913, con il titolo *Patria Mia*, Pound paragona i grattacieli newyorkesi ai campanili di un tempo, rinnovando il gusto del medievalismo che Ruskin aveva coltivato nell'Ottocento nel suo *The Stones of Venice*. Come le antiche torri sovrastano i paesini abbarbicati sui colli, così i grattacieli sovrastano la metropoli moderna per eccellenza. ("Patria Mia II" 78) Non era raro a quei tempi trovare il mito del gotico nell'architettura, in particolare nell'architettura espressionista (l'utopia di un ritorno al Medioevo cui si rifarà anche il Bauhaus). (Cianci 85) Il grattacielo della metropoli è considerato alla stregua di un villaggio precapitalista, ricco di valori simbolici. All'esaltazione del lavoro artigianale, Pound affianca una critica feroce dell'arte massificata e dozzinale, dell'ornamento fatto a macchina, della bruttura delle città industriali, condividendo con Ruskin la denuncia della qualità avvilita degli edifici londinesi di fine secolo, il brutto "insopportabile" delle decorazioni industrialmente prodotte:

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,

The "age demanded" chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the "sculpture" of rhyme (*Mauberley* II)

Come dirà nel *Mauberley*, l'età pretende un'immagine "imbellita" di se stessa, che può esser data soltanto da un ornamento di stucco, una cattiva scultura che si fa aggiungendo stucco o gesso, non quella grande che si fa levando il superfluo da una materia difficile e dura come la pietra o l'alabastro. Un'immagine fotograficamente prosastica, fatta in fretta e senza perdita di tempo, replicabile all'infinito per un mercato dell'arte massificato: "We see *to kalòn* / Decreed in the market place" (*Mauberley* III). L'orrore che ispira a Pound la decorazione industriale è un fatto morale oltrechè

estetico, l'immoralità dell'inautentico; ma anche il sintomo e la conseguenza del lavoro diviso, alienato e asservito, un lavoro fatto a macchina nel quale:

There has been no affection, nothing but evasiveness, a desire to get through a mean job with the least possible expenditure of thought, taste, time, money or the better habits of craftsmanship. (Pound 1980, 76)

Come altri dopo di lui¹², Pound sottolinea ciò che va perduto quando, come nel caso dell'operaio specializzato, si perde memoria di quelle tecniche che rappresentano una cultura che si è formata attorno a queste operazioni. I critici dell'arte industriale colgono le difficoltà del trasferimento tecnologico, della circolazione dell'eredità culturale legata al fare. La facilità nel disporre degli oggetti desensibilizza nei confronti dell'oggetto concreto, della qualità tattile delle cose materiali e soprattutto di quei "luminous details" che contengono in sé il dinamismo della storia passata. Come sosteneva Aby Warburg, Dio sta nel dettaglio. Il progresso tecnologico diventa inseparabile dalla sottomissione al dominio altrui, che Pound ormai identifica con chi aveva tratto profitto dalla guerra. Finché Pound rimase nella fase dello sperimentalismo avanguardistico d'anteguerra, l'ostacolo era l'insensibilità di un ambiente culturale troppo materialistico, come l'America che aveva abbandonato, o troppo tradizionalista, come l'Inghilterra edoardiana in cui si era impiantato. Ora l'ostacolo sta diventando una forza economica che impedisce, con la circolazione del denaro, anche la circolazione delle idee.

5. *Hugh Selwyn Mauberley*

Nel poemetto *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) la protesta contro l'arte dozzinale si unisce all'indignazione per lo scempio prodotto dalla guerra. Si tratta di un *Künstlerroman*, un romanzo d'artista, la storia autorironica di un artista mediocre (in parte un autoritratto, in parte una *dramatis personae*) e del suo entourage, un ritratto impietoso dell'Inghilterra di fine secolo e delle conseguenze della guerra. (Pound 1982, 9-14) Ma è anche il primo poemetto in cui Pound usa il metodo strutturale dell'*Ulysses* di Joyce, che riprenderà nella redazione di *The Waste Land*, il montaggio di frammenti, uno stile ellittico e allusivo che spiazzava il lettore che si aspetterebbe un "prose kinema". Il tono generale è quello di un'ironia amara, mista alla ricostruzione essenziale e precisa nello stile del "ritratto" dell'epoca tra il Preraffaellismo e l'inizio secolo, che Pound ritrae, attraverso le diverse voci e *personae*, modulando indignazione e partecipazione distaccata. Il tono satirico e autoironico non gli impedisce di rivendicare il valore dell'artista-esteta, una figura inefficace ormai in un mondo dominato dall'affarismo.

¹² Richard Sennett è l'esempio più recente della ripresa, di questi temi, benché con obiettivi diversi. Vedi *The Craftsman* (2008).

La critica dell'arte dozzinale viene accostata qui per la prima volta all'"usura", che ha causato la guerra e la morte inutile di tanti giovani e di giovani artisti. I valori falsi di una società che dà più importanza al denaro che alla vita, al profitto che alla bellezza, non possono che portare a un falso assetto economico. Benchè la critica tocchi anche gli atteggiamenti dell'esteta, che la guerra mondiale aveva reso sempre più fuori luogo, è l'usura finanziaria, l'"astrazione" della ricchezza che produce ricchezza, la causa della cattiva arte industriale: lavoro alienato e astratto che antepone il profitto all'amore per il lavoro ben fatto, perché il lavoro per Pound non è una merce, "il lavoro è ciò che uno fa". Un'arte superficiale, da prodursi e consumarsi senza perdita di tempo, un'immagine narcisistica della propria "accelerated grimace" (smorfia convulsa), che l'Usura del *Canto XLV* rende ancora più spaventosa attraverso la diretta semplicità del verso in cui "endure" ne concretizza l'azione: "No picture is made to endure nor to live with / But is made to sell and sell quicky", l'opposto della scultura della rima. Invettiva sentita, reazione alla morte di miriadi ("There died a myriad"), ma anche alla morte di quell'arte che, secondo Pound, aveva posto le basi per la scultura moderna, di un'arte che sapesse continuamente rinnovarsi facendo rivivere la sapienza artigianale degli artisti del passato o di altre culture. Nella sua svolta economico-politica Pound anticipa la mediazione fra l'estetico e il politico che sarà alla base di altre poetiche novecentesche quali, ad esempio, il teatro epico di Brecht; la differenza non sta tanto nelle affiliazioni di destra o di sinistra, ma nell'individuare i mali e le debolezze del capitalismo nel modo di distribuzione più che nel modo di produzione. Pound insisterà sempre sulla circolazione del denaro e sul fatto che Marx "non capiva niente di denaro".

Nelle due sezioni sulla guerra, l'ironia cede a un'invettiva angosciata e a un'evocazione delle migliaia che morirono inutilmente, registrando il formarsi della disillusione e dando voce all'atto d'accusa insistente (notiamo la ripetizione incalzante: "believing in old men's lies, then unbelieving / came home, home to a lie, / home to many deceits, / home to old lies and new infamy;" *Mauberley IV*) che si rivolge contro quella *home*, quella patria per cui si è andati al fronte: al ritorno a casa essa si rivela cumulo di vecchie menzogne, funzionali allo sfruttamento e all'usura, che il conflitto ha consolidato nel suo dominio e la cui "smorfia accelerata" che "l'età" pretendeva ritorna ora capovolgendo l'iniziale visione eroica, in un mortale sberleffo: "laughter out of dead bellies". La patria è diventata una vecchia cagna, o puttana, sdentata:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization, (*Mauberley V*)

Si è combattuto per qualche vecchia pietra e qualche libro squinternato, di cui la guerra della finanza contro la civiltà ha rivelato l'inefficacia.

6. *Social Credit*

Le tendenze utopistiche di Pound avevano bisogno di un sistema cui appoggiarsi, che non fosse la rivoluzione russa con la quale all'inizio aveva simpatizzato. C. H. Douglas gli aveva fornito un modello di equa distribuzione della ricchezza prodotta dal capitalismo industriale. Il *Social Credit* era sia una dottrina che un movimento. Douglas, il suo fondatore, sosteneva che la povertà e la guerra erano il risultato della distribuzione ineguale di potere d'acquisto del consumatore nelle economie capitalistiche degli stati-nazione moderni. Ciò che distorce la distribuzione del potere d'acquisto è, secondo Douglas, il controllo del credito da parte di banche private, e la loro imposizione di un interesse eccessivo, o usura, per l'uso del credito. L'ammontare degli interessi, assorbito dai prezzi, non arrivava mai ai consumatori; perciò il prezzo delle merci era sempre più alto del potere d'acquisto disponibile. Credeva che un'offerta inadeguata di denaro e una sovrapproduzione di merci portassero a periodi di depressione periodici. Oggi queste idee non sorprendono ma erano poco ortodosse a quel tempo. (Redman 2010, 260) Douglas riteneva che se il credito non fosse stato nazionalizzato nell'interesse pubblico, la povertà e la guerra sarebbero state inevitabili, perché le nazioni avrebbero sempre gareggiato l'una con l'altra per acquisire mercati stranieri che assorbissero il surplus dei prodotti domestici. Il *Credito Sociale*, così come Pound lo recepì, era una versione sofisticata delle teorie del complotto che facevano risalire la Grande Guerra all'avidità cupidigia di coloro che ne avevano tratto il maggior vantaggio: le banche, i produttori di armi, i generali e i grandi politici.

Queste nuove convinzioni alterarono il senso che Pound aveva del rapporto fra l'artista e la società. Se l'arte doveva prosperare la società che la produce doveva esser sana; ma la democrazia borghese e capitalistica è corrotta dall'avidità rampante e dalla mediocrità. L'avvento della Grande Depressione dieci anni più tardi non fece che confermarlo nelle sue analisi. Dall'incontro con Douglas e con il *Social Credit*, che condanna le banche perché agenti dello sfruttamento usuraio dell'umanità, la critica del potere finanziario diventa una componente fissa della teoria socioculturale che anima i *Cantos*, ma anche la causa principale della degenerazione del linguaggio in generale e di quello artistico in particolare. Le cause della guerra diventano anche le cause dell'impoverimento dell'arte. Al *Canto XLV* sull'usura Pound apporrà una nota che ne definisce i tratti: "A charge for the use of purchasing power, levied without regard to production". Il produttore e, implicitamente, l'artista creano qualcosa di nuovo usando risorse naturali o culturali, mentre la finanza usa il denaro per acquisire più denaro grazie soltanto alla speculazione. Nello scegliere di seguire le analisi del *Social Credit* Pound pensava di fornire una solida base economica per lo sviluppo delle arti. Nelle sue teorie economiche Pound era piuttosto un moralista e un utopista che un economista.

Economia e creatività si intrecciano nuovamente quando Pound identifica i tentativi inascoltati di Douglas per cercare di riformare l'economia con la propria inarrestabile, ma altrettanto inascoltata, intraprendenza nel riformare la poesia: nel *Canto XXII*

l'eretico Douglas viene messo a confronto con l'ortodosso Keynes. La polemica contro i profittatori della guerra e la nefaste conseguenze di una cattiva economia vengono riprese nel *Canto XXXVIII* dove Pound ribadisce che gli interessi del potere finanziario e le connessioni fra alta finanza, spionaggio e produzione di armi, oltrechè provocare sempre nuove guerre come unica soluzione a un ciclo inarrestabile di fallimenti e depressioni economiche, impediscono anche la circolazione di nuove idee. Con la ripresa di alcuni versi del *Paradiso* dantesco Pound cerca di mettere in poesia le teorie di Douglas, ma il rapporto fra il degrado dell'economia e il degrado del linguaggio aveva trovato in due canti precedenti una più calzante e grottesca rappresentazione.

7. *Hell Cantos XIV-XV*

Il tema centrale dei *Cantos* infernali è il degrado del linguaggio ad opera dell'"usura" presentata attraverso la natura escrementizia del denaro. Questi due canti mettono in atto ciò che il capitale finanziario fa al linguaggio. L'azione della finanza è all'origine dell'informe, che caratterizza questi canti infernali, soprattutto il *XIV*, deformati dall'entropia del denaro. (Albright 77-78) L'inferno è, in un certo senso, una cattiva banca, piena di finanzieri e profittatori: "monopolists, obstructors of knowledge, / obstructors of distribution": monopolisti, strozzatori della conoscenza, strozzatori della distribuzione. Seguono i traditori del linguaggio, "the press gang", la "combriccola dei giornali e della stampa" e, curiosamente, i filologi. Se nei primi *Cantos* Pound aveva presentato i frammenti dei testi e delle voci che riteneva essere le più significative della cultura mondiale, qui lacera, tortura e imbratta i testi e i vizi dell'"usura" che vanno consegnati all'oblio. Contrariamente all'Inferno dantesco, con la sua realistica concretezza, quello di Pound non è un luogo ma una condizione psico-fisica che è sempre sul punto di disintegrarsi, inafferrabile e repellente, un "endless slosh", un muoversi senza direzione, un infinito dissolversi che non si dissolve mai, una melma priva di sostanza. Politici, finanzieri e speculatori sono gli abitanti dannati di questa dimensione e visione scatologica, nella quale i singoli sono ben lungi dalla statura dei dannati danteschi e indegni di esser ricordati; essi hanno perso con il nome anche la propria identità, che si erode fino alla sparizione:

Io venni in luogo d'ogni luce muto;
 The stench of wet coal, politicians
 e andn, their wrists bound to
 their ankles,
 Standing bare bum,
 Faces smeared on their rumps,
 Wide eye on flat buttock,
 Bush hanging for beard,
 Addressing crowds through their arse-holes,
 Addressing the multitudes in the ooze,
 Newts, water-slugs, water-maggots, (C XIV, 61)

Come nei dipinti di Otto Dix (*Die Skatspieler* 1920) i tratti della mostruosità sono dati dallo spiazzamento degli organi dei sensi, mentre la forma umana diventa un'accozzaglia di di oggetti parziali che si confonde con un luogo esso stesso disarticolato, in cui la differenza fra le parti del corpo, fra capo e coda, svanisce. Le voci umane si sono trasformate in flatulenze, l'oratoria diventa gas intestinale, una completa disarticolazione del linguaggio, e del discorso. Dall'invettiva contro l'usura, intesa in senso finanziario, si passa qui all'equivalente dell'usura in campo poetico: il linguaggio usurato che da simbolico si fa diabolico e funziona da schermo, rimbalza su se stesso, si disarticola come i dannati.

I *Cantos* rielaborati negli anni venti contenevano ormai molti temi economici, ma la svolta decisiva doveva ancora venire e venne con le conseguenze della crisi del '29. Poco prima Pound aveva iniziato il processo di idealizzazione della figura di Mussolini e delle sue riforme economiche che confluirà nel pamphlet *Jefferson and/or Mussolini* (1935). A partire dagli anni trenta le sue inclinazioni economico-politiche si basano sulla fisiocrazia settecentesca, in particolare sulle idee fisiocratiche di Jefferson, secondo le quali esiste un ordine naturale dell'economia e della società sul cui modello devono essere strutturati la società e gli stati; solo l'agricoltura e in generale le attività legate alla terra sono produttive mentre l'industria e il commercio non producono valore. Pound pensava che riforme improntate alla fisiocrazia jeffersoniana avrebbero salvato il mondo dal disastro finanziario e politico, e cioè da quella che aveva individuato come la guerra delle banche contro la civiltà. (Marsh, 1998, 35-41) Ed è questa impostazione che lo porta a un'interpretazione eterodossa delle politiche economiche del fascismo e alla sua idealizzazione. Seguire Pound nelle sue tarde elaborazioni sulla moneta, che scrisse prima in italiano, o ripercorrere i tentativi che fece già alla fine degli anni trenta per convincere Roosevelt della bontà del regime fascista, non rientra nello scopo di questo lavoro. Vi sono tuttavia alcuni aspetti che è opportuno segnalare all'insegna dell'ironia: in primo luogo, Pound non capì mai che i diversi programmi di sostegno all'economia che il New Deal instaurò per porre freno alla disoccupazione avevano molto in comune con le misure simili che Mussolini aveva intrapreso, al punto che Roosevelt inviò i suoi ministri in Italia per fare ricognizioni di tali interventi statali nell'economia. (Redman 2010, 256) Al tempo in cui *Jefferson and/or Mussolini* fu scritto, l'opinione americana su Mussolini non era sfavorevole. L'idealizzazione del fascismo, in secondo luogo, si basava paradossalmente sul costante impegno poetico e intellettuale di Pound contro le guerre, (Accame 50-52) testimoniato dal verso finale dei *Cantos*:

To be men not destroyers

BIBLIOGRAFIA

POUND E. (1968), *The Spirit of Romance* [or. 1910], New Directions, New York.

- POUND E. (1991I), "Patria Mia II". *The New Age* [or. 1912], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. I, Garland, New York.
- POUND E. (1991II), "Affirmations VI". *The New Age* [or. 1915], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. II, Garland, New York.
- POUND E. (1991III), "The Revolt of Intelligence". *The New Age* [or. 1919], in Lea Beachler, A. Walton Litz, James Longenbach eds, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, vol. III, Garland, New York.
- POUND E. (1970), *Jefferson and/or Mussolini* [or. 1935], Liveright, New York.
- POUND E. (1980), *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. Harriet Zinnes, New Directions, New York.
- POUND E. (1982), *Hugh Selwyn Mauberley*, ed. Massimo Bacigalupo, Il Saggiatore, Milano.
- POUND E. (1996), *The Cantos*, New Directions, New York.
- POUND E. (2005), *Early Writings. Poems and Prose*, ed. Ira Nadel. New York: Penguin, 2005
-
- ALBRIGHT D. (1999), *Early Cantos I-XLI*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ACCAME G. (1995), *Ezra Pound Economista. Contro l'usura*, Settimo Sigillo, Roma.
- CARR H. (2009), *The Verse Revolutionaries, Ezra Pound, H.D., and the Imagists*, Jonathan Cape, London.
- CIANCI G. (2001), *Ruskin e Venezia. La Bellezza in Declino*, Olschki, Firenze.
- FERRECCIO G. (2013), *Ezra Pound and Aby Warburg: Nymphs and Luminous Details in Roma/Amor. Ezra Pound, Rome and Love*, a cura di William Pratt e Caterina Ricciardi, AMS, New York.
- KAZIN A. (1956), *On Native Grounds* [or. 1942], Anchor Books, New York.
- MARSH A. (1998), *Money and Modernity: Pound, Williams and the Spirit of Jefferson*, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- MARSH A. (2010), *Politics*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NADEL I. ed. (1999), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REDMAN, T. (1991), *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REDMAN, T. (2010), *Pound's Politics and Economics*, in NADEL I. ed. (2010), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SENNETT R. (2008), *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven.
- SURETTE L. (1979), *A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's Cantos*, Clarendon Press, Oxford.
- SURETTE L. (1999), *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism*, University of Illinois Press, Urbana.
- SURETTE L. (2010), *Economics*, in NADEL I. ed. (2010), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.