

ROBERT DUNCAN O LA POESIA COME RELIGIONE

« The Word, the Wide World »
Caesar's Gate

Fare poesia è il punto più alto dell'esperienza umana, è il modo d'inserirsi nell'armonia del cosmo, creando e insieme lasciando che la poesia crei se stessa. Questo è il presupposto da cui parte l'attività del poeta americano che si articola nel corso di oltre trent'anni fino a diventare una vera e propria filosofia.

Nella prefazione a *The Years as Catches*, raccolta dei suoi primi versi, Duncan parla del suo accostarsi alla poesia quale fonte di esperienza sentimentale e intellettuale:

From the beginning I had sought not the poem as a discipline or paradigm of my thought and feeling but as a source of feeling and thought, following the movement of an inner impulse and tension. I took the art of poetry to be essentially a magic of excited, exalted or witch-like (exciting) speech, in which the poet had access to a world of sight and feeling, a reality, deeper, stranger, and larger, than the world of men's conventional concerns...¹

dove l'accento alla qualità « magica » della poesia non è casuale, ma verrà approfondito nelle teorie poetiche del Duncan più maturo.

E' un poeta estremamente complesso; in lui convergono molte tradizioni di diversissima origine: attento ai nuclei creativi di culture passate e presenti, li reinterpreta e li unifica in una sua visione personale che arriva ai confini del misticismo. In effetti la prima qualificazione che viene alla

1. *The Years as Catches*, Berkeley, Oyez, 1966, p. i, iii.

mente parlando di Duncan è quella di poeta religioso, in quanto prima di tutto egli celebra la creazione e il suo sentimento di appartenenza ad essa, di cui il far poesia è parte integrante.

In molte occasioni Duncan parla estesamente della propria teoria poetica e della funzione del poeta; riconosce coloro che lo hanno ispirato, dichiara le sue intenzioni e spiega anche la meccanica della sua poesia in modo da aprirla il più possibile al lettore.

Nella sua prima visione, egli crede nell'esistenza di un 'real world', cioè il mondo spirituale, il mondo di Dio, e di un 'actual world', cioè il mondo in cui viviamo, dove tutto è ad un tempo segno e realizzazione dell'altro ordine. I rapporti tra i due mondi si esplicano naturalmente attraverso la religione con i due grandi temi centrali dell'Eucarestia e della esistenza di Dio come Parola; lo scrittore ha un ruolo di tramite:

the role of the writer is prophetic, is to perform the perception of the spiritual world, to keep his senses open to that real world which is God².

Essendo così religione e arte poetica sullo stesso piano, il poeta è simile al sacerdote, ma in più possiede una capacità di intuizione magica che lo avvicina allo sciamano. La scrittura del poema è paragonabile al rito della messa; non esistono poeti di prima grandezza come non esistono sacerdoti di prima grandezza, in quanto entrambi adempiono ad un ufficio:

The poem itself is like a mass, a magical operation, using language, as those things in the mass are a magical operation and close upon the numinous world charged with divinity³.

2. « Notes from a Reading at the Poetry Center, San Francisco, March 1, 1959 », in *The Floating Bear* n. 31, 1965, p. 13.

3. Cit. in F. DAVEY, *Theory and Practice in the Black Mountain Poets: Duncan, Olson, and Creeley*, Dissertation Abstracts 29:256 (Southern Calif.), 1968, p. 42.

Entrare nei dettagli della religione di Duncan significa adentrarsi nella storia delle eresie medioevali e delle lotte tra razionalisti e antirazionalisti, per i quali propende il poeta, che accusa le chiese e gli intellettuali del consenso di aver cercato dal Medioevo in poi di eliminare nell'umanità la coscienza del mistero sfruttando il dogma della ragione:

They seek to protect man from all intimations of 'what is' by exorcising these from all literature. It is the essence of rationalist persuasion, that we be protected, by the magic of what reasonable men agree is right, against unreasonable or upsetting information⁴.

È dal Medioevo trae la sua percezione del mondo di un dualismo quasi manicheistico. In «The End of the Year» del 1945 il declino delle stagioni coincide con una ricerca d'amore contrapposto alla 'lussuria', e con una vana aspirazione alla salvezza di Cristo, o di altro amante:

Now in this debacle, of this ruining kingdom,
of leafd & ever-returning crown, my world of thorns,
in the change of August, I can make no monument.
Love wandering comes to no crucifix
to be tried, tied in its final gesture.

Qui come altrove luce e tenebre, vita eterna e vita effimera sono i due termini costanti della lotta per la quale il poeta si sente troppo debole: «Tho the ship be of fire the night is longer / ...What against Chaos then my Christ avails?» Tale simbologia dualistica è più ampiamente articolata in «Heavenly City, Earthly City» come contrapposizione tra mondo spirituale e mondo materialistico, deviato, ambedue coesistenti nell'animo umano. E' stretto il rapporto con la città terrena di Sant'Agostino, tanto più che corrisponde in

4. *Ibid.*, p. 29.

Duncan alla descrizione della *earthly city* quale regno della lussuria, anche se filtrato attraverso Freud, da cui l'identificazione della lussuria con il nostro subconscio, indifferente al problema morale: « The disregard that subconscious or libidinal forces had for truth or untruth, peace or war, troubled me »⁵. La composizione ha la struttura musicale di una sinfonia, composta di una ouverture e di tre movimenti, ciascuno indicante uno stadio nei rapporti tra le due città.

Dapprima la contrapposizione è bilanciata: *beauty, light, fire, sun* contro *impurity, darkness, wrath*; unico elemento luminoso della terra è il canto, per il quale Duncan parla di una « radiant earthy city of poetry »; dal canto, proteso verso la città celeste, si eleva (come in « The End of the Year ») l'invocazione al Redentore:

The heart in the darkness of the city sings.
It answers the song of its source, the sun:
I cry out as a child in the dark.
I know that my Redeemer lives

Ma da un redentore non possiamo attenderci che una risposta momentanea, perché non siamo pronti a riceverlo, bensì dobbiamo ancora maturare dentro di noi le condizioni per la salvezza.

Protagonista della seconda sezione è il poeta stesso, Icaro che sta precipitando verso il mare 'buio e misericordioso' per aver troppo presunto nel guardare il sole. Qui salvezza è l'amore umano, oscillante tra l'ombra della passione impersonata da Euridice e la lussuria incarnata dalle Baccanti; ma c'è anche il riferimento diretto ad un amante che non rappresenta nessuno di questi due tipi di amore e nello stesso tempo li accoglie entrambi: è un amore ambiguo, non appartenente a nessuna delle due città, ma portatore di coscienza per il poeta. Probabilmente quest'ambiguità è di carattere personale e deriva dalla sensazione di disagio che Duncan prova

⁵ *The Years as Catches, cit.*, p. viii

in quel periodo per la propria omosessualità; *disease* (e nella forma più drammatica *dis-ease*) è parola che ricorre spesso nelle prose e nelle poesie in relazione a difficoltà psicologiche e sessuali.

La III sezione propone un avvicinamento graduale tra cielo e terra.

There is a wisdom of night and day,
 older than that proud blaze of sun,
 in which we rest, a passion, primitive to love,
 of perishing, a praise and recreation of the sun.
 My earthly city is revealed in its beauty.

La soluzione estatica è decisamente forzata, non trova una giustificazione nello sviluppo della composizione, che rimane così uno studio e una ricerca ancora troppo faticosa, più tendente al vago che all'universale.

Nella selva oscura.

Il *Caesar's Gate*⁶ si svolge su due piani: uno è quello delle poesie, composte nel 1949-1950, imperniate essenzialmente sul dramma personale di Duncan, la ricerca dolorosa e appassionata di un equilibrio nell'ambito della propria omosessualità; l'altro piano è quello, di tono più meditato, costituito dalle prefazioni (1955, 1972), in cui il poeta cerca di chiarire al lettore e a se stesso il significato di quell'esperienza giovanile. Mettendo a nudo i processi attraverso i quali è arrivato a costruire quelle poesie, le metamorfosi cui sono stati sottoposti i dati culturali e autobiografici di partenza, vuole sceverare quanto di autentico, di sincero c'è stato, da quanto invece vi ha voluto imporre come sovrastruttura di un decadentismo che non gli è proprio: « The problem

6. San Francisco, Sand Dollar, 1972. Tutte le cit. in prosa di questa sezione, quando non altrimenti indicato, s'intendono tratte dalla prefazione del 1972, pp. i-xli.

is one of the self-portrait in art ». Alla sincerità è legato anche il rapporto col lettore, non considerato come semplice recipiente, ma come colui che partecipa del risultato poetico e che col poeta spartisce le emozioni di partenza; anzi, è a sua volta creatore, in quanto apre una serie infinita di possibili letture, di cui il poeta tien conto ancora nel processo compositivo:

the vividness of the reader's discomfort may have already entered the poet's imagination as he worked, even here, for the projection of possible readings is essential to his art, the art of a multiphasic message, a field of possible readings.

Parla di due tipi di lettori che corrispondono alla sua doppia personalità: *lei*, la lettrice ideale, con la quale il rapporto è semplice, in quanto si sente coinvolta, accoglie imbarazzo e disagio come parte integrante della poesia; *lui*, che si sente minacciato da una problematica che potrebbe portare in superficie quei turbamenti che egli non vuole riconoscere e che in parte anche il poeta stesso teme di affrontare direttamente. Questa ricerca d'identità s'affida perciò ad un metodo di esplorazione indiretto, procede attraverso la metafora del sogno, e questo suo stato di *irresolution* lo proietta in un mondo d'oltre tomba,

that I saw as a deserted place or as an after-death or *Bardo* state, as it is portrayed in *The Tibetan Book of the Dead*, a feverish realm illustrated by the soul's fears and hopes, claims and illusions, in which the soul is haunted by what it is.

Che la composizione della raccolta corrisponda ad un periodo di degradazione, di oscillazione emerge anche dal tipo di esperienze che Duncan sceglie di citare nelle prose: si veda ad esempio il rapporto con Anaïs Nin, che pure risale al 1940, in cui lui è il damerino, l'enfant gâté e ad un tempo l'adoratore che scimmietta la femminilità celebre e che s'inserisce nel continuo tentativo di vivere *vicariously* (« I roamed

the streets and made the round of bars, like a soul making a round of lives »); o anche il suo voler confessare certe predilezioni culturali poco lusinghiere per un intellettuale così esigente, come l'attrazione per la Sitwell messa accanto a Pound, o quella per Cocteau accanto a Breton. Ed ecco che si comprende come non possa aderire completamente al mondo interiore del surrealismo con cui ha però contatti quotidiani.

« I was never to have the sufficient obsession or madness that would guarantee my belonging there ». Duncan avverte il pericolo di questo tipo di ricerca, pur essendo convinto che la pazzia è una forma di conoscenza; afferma anzi che il tentativo di Breton di simulare i deliri della follia vuol essere un ritorno « to the divine madness of daemonic inspiration, the speaking more than one knew what » e poeta e folle sono vicini in quanto entrambi in contatto col « language behind language », ma l'uno cerca d'impadronirsi di tale linguaggio, mentre l'altro ne è vittima. Confrontando il proprio atteggiamento con quello dell'amica pittrice Peggy Linnet, perseguitata da allucinazioni, egli si dichiara incapace di procedere fino in fondo in una penetrazione conoscitiva, proprio perché in lui son presenti le barriere difensive dell'equilibrio mentale, che nel momento in cui si trova sull'orlo della rivelazione gli danno uno « horror of creation » che si esprime attraverso una specie di vertigine, di nausea.

Nella sua poesia dunque lo stravolgimento dei sensi, così frequente, deriva da uno stravolgimento dello spirito, non dell'intelletto, come per i surrealisti francesi. Si sente perciò più affine a quella componente di carattere surreale tipica di un lungo arco della cultura spagnola⁷.

A Lorca soprattutto egli si rivolge, con un rapporto personale in cui cerca di giustificare il proprio tipo di omosessualità, il suo amore che non è platonico come nel Whitman ce-

7. Nello stesso spirito sono i collages fotografici di Jess Collins inseriti nella raccolta, associazioni sorprendenti di immagini eterogenee che hanno un loro realismo nella dimensione onirica.

lebrato dal poeta spagnolo, ma non è nemmeno corruttore come le *oscuras ninjas de colera* contro cui esso si scaglia: « I know your ardor, Garcia Lorca, but it does not burn pure in me, it is ever mixed with a life-greediness, an avidity ». L'unico modo di sublimare la propria sessualità è per lui la poesia e, ispirandosi ancora a Lorca, è convinto che, come Dio sacrifica il Figlio, così c'è un simile sacrificio dietro ogni creazione poetica: « The poet has given up his own bearing a son in his bearing his art ». Tali inquietudini intellettuali e personali confluiscono nella costruzione di queste poesie. La lettura di Marco Polo gli suggerisce la metafora del Caesar's Gate, del vallo insuperabile davanti al quale Alessandro chiude la conquista, visto come una barriera storico-temporale che è anche barriera freudiana:

the country beyond is the dream landscape of a homosexual projection... the esoteric reference of the text is now to the waste lands at the entrance to the dominion of the phantastic imagination itself.

Dall'impero veneziano, che aveva celebrato appena un anno prima in « Venice Poem », all'impero di Alessandro Magno: una parabola discendente, un percorso a ritroso. In Venezia aveva identificato « the history of its empire as the history of an imperialism in poetry, in which I saw my own dreams expand »; nell'espansione di Alessandro vede soltanto un impero di *wastes*; non più dunque il mare, sede dei ritmi vitali, ma il continente immobile, i deserti dell'Asia. Ed ecco anche il tentativo di riconquistare dei punti di riferimento per superare la sterilità e giungere all'immaginazione, senza lasciarsi fuorviare dalle voci non proprie, dagli allettamenti delle sirene del decadentismo.

La Poesia diventa salvezza: « I had come to the pass in 1949 when I had committed myself to Poetry, even as if to a madhouse, or a religion », e più oltre: « The world was a text, the code of many languages, yet to be broken... all that I come to sense and learn of the universe... I read as the

text of an ultimate Poetry »⁸. Appare chiaro come egli tutto sempre riconduca alla poesia, intesa come conoscenza anche di ciò che non comprendiamo; il poeta esprime cose che non può afferrare, ci offre un 'volto', com'egli dice, di cui ci dà i dati per riconoscere ciò che non abbiamo ancor visto.

Il linguaggio è dunque lo strumento per uscire dal proprio io e ritornare all'Uomo-Adamo, intero, prima della scomposizione « into his selves ». La ricerca dell'identità continuerà in tutta la sua opera, anche se al momento in cui scrisse *Caesars's Gate* gli sembrava che *quello* fosse « the book of a passage ».

In « Four poems as a Night Song », introduttivi e programmatici, ci presenta il suo concetto di poesia come *romance* in versi:

After dark the construction begins.
 Every shadow carpenter to fancy,
 every lamp post placed at intervals
 of outside insight. Cafés
 light up. There, the engineers
 gather, unrolling blueprints,
imaginings, but diagramd
 and wired and piped.

Come Hawthorne, in « My Kinsman, Major Molineux »,

the moon, creating like the imaginative power, a beautiful strangeness in familiar objects, gave something of romance to a scene that might not have possessed it in the light of day.

Anche per Duncan l'immaginazione creativa opera sui dati oggettivi trasformandoli in una propria autonoma costruzione; più oltre egli vede se stesso come architetto, intento a modificare continuamente i propri progetti seguendo nei movimenti degli operai al lavoro « the muscular and changing in-

8. *The Years as Catches*, cit., p. XIX.

spiration ». Ma se la prima poesia è una dichiarazione di fede, passa poi all'esperienza personale con tono cupo, e vede la propria sessualità come peccato: « I wanted you to fall », gli dice un interlocutore. Emergono i primi simboli: la fontana dove Garcia Lorca fu assassinato, testimone di morte e pure fonte di vita, di fertilità sessuale e poetica. Di fronte a questi messaggi antitetici ma sottilmente intrecciati, il poeta cerca inutilmente di seguire il filo liberatore; la sua impotenza viene proiettata nella metafora del sonno: il poeta-protagonista è incapace di uscire dal sonno o dalla veglia, « tired and rage-full »: la veglia è insonnia, il sonno è letargo. Anche l'architetto e i suoi operai non riescono a « risvegliare » le cianografie: l'immaginazione creativa è ferma. Il motivo del sonno percorre tutta la raccolta come simbolo di un equilibrio da conquistare. Non il sonno dunque conquista (« sleep being/a secret in this place. »), ma i sogni, in cui l'esperienza cosciente è intensificata dolorosamente (« Bodies in dreams are heavier than bodies »), e privata però del rapporto umano: (« Only in dreams we move./statues trying to answer us »). Sempre più impigliato in questo stato di death-in-life, si avvicina ai morti: (« Like you/I cry to be rejoined to the living »). L'ansito di vita e di espressione poetica non riesce a realizzarsi, a proiettarsi al di fuori dell'io:

The mute bird rots within the shell.
 The worm coild in the closed bird's eye
 grows fat upon sight and expects to see.
 He sings as he grows,
 consuming all substance of sight.

(*Eyesight I*)

L'uccello è la coscienza poetica rinchiusa nel guscio della propria inquietudine e la sua funzione, il canto, viene assunta dal verme che ne divora l'occhio. Queste immagini che ritmano la raccolta come la scansione ritma il singolo componimento e procedono in progressivo allargamento e complessità, non a caso, hanno forti connotazioni sessuali: tale è l'interazione

tra i due livelli. Come in natura, il verme è agente di corruzione e preparatore di nuove forme di vita; in « Forms Within Forms » gli esseri urgono per venire alla luce, in violenta metamorfosi da piante in animali, s'impongono sul poeta (« They force a place for themselves when I draw »). E come da un caos primordiale precipitano le creature toccate dalla bomba atomica (« We felt the rays from the Bomb, / they told me, and in the radioactive light / that hung there we descended »). Lo stravolgimento dei sensi provocato dalla contaminazione atomica corrisponde ai *déplacements* nelle allucinazioni della pazzia. Dalla devastazione universale a quella personale, privata e poetica: il terrore della sterilità. Anche là dove il verme è visto come amore, non ha capacità di comunicazione, resta chiuso nello individuo: « It spins around its own cocoon ».

In « At Home in Eden » la visione è più positiva, il verme è quello che si avvolge nel cuore della mitica mela, preesistente al peccato originale, è il Verbo stesso, oggetto dell'aspirazione di Adamo, la conoscenza, raggiungibile solo attraverso il linguaggio « The World, the Wide World ». E conclude in modo problematico:

Now all these forbidden words
uncoil in their covenants,
and Adam himself coils
at the core of his thought.

Nel suo insistere sui *puns* Duncan esprime quel processo continuo di metamorfosi che nel linguaggio è segno di ricchezza e potenzialità, mentre nella sessualità è solo ambiguità e incertezza. In una delle ultime poesie del periodo, « The Conqueror's Song », ancora sul tema del Gate con tutti gli elementi già visti, il problema è ancora irrisolto: il « lust » non si è ancora purificato risolvendosi in « desire », così come il poeta non ha ancora trovato la propria identità eliminando le voci non sue. Con il *Caesar's Gate* si chiude il momento « confessionale » dell'opera di Duncan,

momento necessario per liberarsi dei limiti sentimentali ed entrare nell'esperienza poetica successiva senza zavorre soggettivistiche.

Sul fare poesia.

« It is not poetry that imitates... there is no form that is not content, no content that is not form. »⁹ Con tale affermazione Duncan si associa ad una tendenza generale della poesia contemporanea americana, che è appunto quella di considerare forma e contenuto interdipendenti. Completa così la definizione di Olson/Creeley, per i quali « form is never more than an extension of content » e della Levertov, « I believe content determines form, and yet that content is discovered only in form... form is never more than a revelation of content »¹⁰

Opportunamente il Davey, in uno studio prezioso per la ricchezza del materiale documentario, sintetizza questa concezione della forma quale derivazione del contenuto:

Form grows out of the thing it is in, and is strictly determined by the particular nature that the thing is attempting to achieve. Things are not what they are because of the form they have been given; they possess their particular form exactly because of what they are¹¹.

Il problema della creazione poetica, il valore autonomo e autosufficiente del linguaggio ossessiona a tal punto Duncan in questa fase, cioè durante la composizione di *The Opening of the Field*¹², da rendere spesso la lettura monotona e faticosa.

9. « Towards an Open Universe », in H. NEMEROV, ed., *Contemporary American Poetry*, Voice of America Forum Lectures, 1966, p. 175.

10. « Some Notes on Organic Form », *Poetry*, vol. 106, n. 6, Settembre 1965, p. 422.

11. *Theory and Practice in the Black Mountain Poets*, cit., p. 46.

12. Comprende poesie composte tra il 1956 e il 1959, N. Y., Grove Press 1960.

cosa; a profusione sparge simboli e allegorie come forme espressive a sè stanti che finiscono per diventare puri esercizi di retorica. E' tuttavia un passaggio necessario per lui al fine di studiare e sperimentare le potenzialità del linguaggio poetico. Essenziale per questa ricerca è l'apporto delle definizioni poundiane (si veda, in *How to Read*, « Three kinds of poetry »). La logopeia diventa in Duncan « the muscular realization of language », una poesia che accentui l'azione reciproca dei movimenti.

In « The Law I Love Is Major Mover », la legge del titolo è la Sintassi, struttura portante dell'espressione linguistica e, a maggior ragione, poetica. L'equazione indica la rigidità del lavoro, e l'uso del verbo « amare » per una legge dà la misura dell'indissolubilità che lega poesia e struttura logica del linguaggio. Lo stesso discorso ritroviamo in « The Structure of Rime I », dove la poesia è vista come tentativo di esprimere i valori intrinseci della lingua, per cui parola, frase, sintassi sono poesia in se stesse (« I saw a snake-like beauty in the living changes of syntax »); valori che a loro volta sono preannunci dello sviluppo armonico del cosmo:

O Lasting Sentence,

sentence after sentence I make in your image. In
the feet that measure the dance of my pages I hear
cosmic intoxications of the man I will be.

Nella serie di *Structures of Rime* che ritmano un po' tutta la seconda parte della sua produzione, Duncan svolge questo lavoro di far poesia interna alla poesia.

La forma, in quanto struttura, ha un suo significato, è appunto « contenuto ». In « Often I am permitted to return to a Meadow » la poesia è un prato, emanazione naturale per eccellenza, e insieme è una creazione esclusivamente mentale, positiva, impastata di luce, che si oppone al caos:

Often I am permitted to return to a meadow
as if it were a given property of the mind
that certain bounds hold against chaos

La composizione, introduttiva alla raccolta, è anche un'identificazione del mondo poetico con quello infantile, nell'immediata e totale partecipazione e adesione alla struttura naturale attraverso l'immagine di un girotondo di fanciulli.

Every moment of life is an attempt to come to life. Poetry is a 'participation', a oneness. Can the ambitious artist who seeks success, perfection, mastery, ever get nearer to the universe, can he ever know "more" or feel "more" than a child may? ¹³.

Duncan crede nella poesia come forma spontanea di espressione (« Poetry, a Natural Thing ») e nella raccolta ricorre spesso l'associazione alla danza. Al poeta spetta di soddisfare le esigenze della materia poetica, di realizzare l'equilibrio dei diversi elementi allo stesso modo in cui si riesce a partecipare e ad entrare nell'armonia di una danza spontanea: vi si può scorgere una variazione del concetto del poeta-sacerdote, ora liberato dalla rigidità interpretativa del rituale della messa a schemi fissi.

The Opening of the Field risente direttamente del rapporto con Charles Olson: il Campo del titolo, regno della poesia, richiama la teoria della « composition by field ». E' del '55 l'arrivo di Duncan al Black Mountain College, ancora per poco in piena attività sperimentale, e l'incontro di diverse forme d'arte che ivi si realizza sarà anche l'incontro di un'intera generazione d'avanguardia, tutta tesa a trovare una stessa strada, una forma aperta:

This exposed, open form ("Projective Verse", Olson named it in poetry) began to appear in the 1940's. With the *Pisan Cantos* of Ezra Pound and *Paterson* of William Carlos Williams, with the *Symphony in Three Movements* of Stravinsky, I began to be aware of the possibility that the locus of form might be

13. « Pages from a Notebook », in DONALD M. ALLEN, ed., *The New American Poetry, 1945-1960*, New York, Grove Press, 1960, p. 404.

in the immediate minim of the work, and that one might concentrate upon the sound and meaning present where one was, and derive melody and story from impulse not from plan. I was not alone, for other poets — Louis Zukofsky, Charles Olson, Denise Levertov, Robert Creeley — following seriously the work of Pound and Williams, became aware, as I was, that what they had mastered opened out upon a new art where they were first ones working. In music John Cage, Pierre Boulez, or Karlheinz Stockhausen seem in the same way to realize that Stravinsky, Schonberg, and Webern stand like doors, mastering what music was, opening out upon what music must be¹⁴.

Quanto poi la musica contemporanea sia stata per Duncan molto più che un riferimento esterno, lo vediamo confermato in una intervista¹⁵, nella sua affermazione di aver lavorato a lungo sul ritmo della musica di Webern; per lui infatti la struttura musicale compone il discorso come compone l'universo intero, perciò il canto poetico è un progressivo avvicinarsi alla conoscenza (« the heart of Nature *being* everywhere music, if you can only reach it » afferma in « Ideas of the Meaning of Form »). Portando avanti la lezione di Whitman e di Williams, collega i ritmi musicali della poesia ai ritmi naturali.

Tide-flow under the sun and moon of the sea, systole and diastole of the heart, these rhythms lie deep in our experience and when we let them take over our speech there is a monotonous rapture of persistent regular stresses and waves of lines breaking rime after rime... Our consciousness, and the poem as a supreme effort of consciousness, come in a dancing organization between personal and cosmic identity¹⁶.

In realtà non abbandona del tutto il dualismo di fondo delle raccolte precedenti, accoppiato spesso alla ricerca di un ordi-

14. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 182.

15. *Robert Duncan: An Interview*, a cura di G. BOWERING e R. HOGG, Toronto, A Beaver Kosmos Folio, 1971.

16. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 171.

ne di tipo medioevale; giunge a celebrare il rapporto di ubbidienza come portatore di libertà, ribaltando il concetto usuale di ubbidienza come limitazione, e sostituendolo con quello di scelta.

Saw I was not free to obey
and for a moment might have been free
(*"Variations on Two Dicta by Blake"*)

Il dualismo però si trasforma da un sistema di opposizioni ad un sistema binario, fondato sulla distinzione sessuale esemplificata dal Sole e dalla Luna.

Parallelamente si svolge la ricerca dell'identità poetica: mentre all'inizio si sente soltanto un portavoce di altri poeti, una maschera attraverso cui parlano altre voci (« my most moving poems were not mine at all but sprang from the originals of George Barker or Saint John-Perse, Lorca or Milton or Laura Riding. »¹⁷; i termini in cui pone il problema delle sue derivazioni¹⁸ sono molto cambiati nel 1963 quando, intervenendo ad una conferenza di Olson a Berkeley, afferma la necessità di studiare gli altri:

I know I must study them because at every turn I am back at those texts in order to get at the information I need, to find something that is not a matter of literature but of my own inner reality of life¹⁹.

Non c'è più la sensazione di essere un imitatore, ma il desiderio di rivolgersi ad altri poeti per « riconoscersi », mentre compone la sua identità di poeta nell'identità universale:

Poems then are immediate presentations of the intentions of the whole, the great poem of all poems, a unity, and in any two

17. *The Years as Catches*, cit., p. X.

18. *Derivations* è il titolo di un volume di poesie composte tra il '50 e il '56 - London, Fulcrum Press, 1968.

19. CH. OLSON, *Causal Mythology*, San Francisco, Four Seasons, 1969, p. 1.

of its elements or parts appearing as a duality or a mating [un'eco di Williams?].... Yet in the composite of all members we see no duality but the variety of the one.

Whitman, or Dante, or Edward Lear or of Shakespeare, as belonging finally to the process of an art. That one or Self may be Man. And we write at all, in order that Man, however he can in us, still be a poet. But that One is the Cosmos, — as early as "The Unresting" I seem to have begun to see that; and Man, one of the many poems in which the Cosmos seeks to realize its Self²⁰.

Dalla citazione emerge la visione di una poesia comunitaria, trasversale alla distanza temporale che separa i diversi poeti. La convinzione che esista un unico processo poetico in cui tutti si inseriscono è parte del concetto più ampio di assunzione del passato nel presente di derivazione eliottiana e poundiana. In definitiva, noi siamo tali in quanto impastati dal passato e perciò tutta la storia ci riguarda direttamente ovunque si sia svolta.

La poesia civile.

Per Duncan conviene parlare di poesia civile piuttosto che di poesia politica; conviene usare questo termine desueto proprio perché la sua non è tanto l'espressione di un'ideologia politica ben definita, quanto una protesta consapevole. Una protesta peraltro estremamente drammatica, che non teme di affrontare e di accusare in termini circostanziati l'American way of life e gli stessi presidenti degli Stati Uniti di corruzione e di responsabilità immediata, diretta nello sviluppo della guerra nel Vietnam.

La coscienza civile di Duncan ha un evolversi molto lento: all'inizio il suo impegno è generico, essenzialmente pacifista, come lui stesso ci dice in un'intervista a Cook, rife-

20. *The Years as Catches*, cit., pp. X-XI.

rendosi al periodo in cui era un giovane studente anarchico all'Università di California:

My politics... were antiwar. I was radical in that sense. For this was also, you see, the period of the Moscow trials and the Spanish Civil War, and I had developed a fairly fanatic anticommunism from the period. I saw myself as an anarchist of the native American sort, in the tradition of Emerson and Thoreau - that is, essentially without politics. My only politics then were antiwar, and I would have gone to jail for them, but I didn't have to. I wasn't finally draftable because I'm homosexual²¹.

Non cerca quindi di ricostruirsi un passato senza macchia, ma ripercorre lucidamente il suo tortuoso avvicinarsi ad una partecipazione attiva alla vita sociale.

In quel momento egli è ancora concentrato sul suo problema personale, appunto l'omosessualità, come si è visto, e però da quel sentirsi alienato dalla società conformista parte anche quest'altro problema e nell'introduzione a *The Years as Catches* (poesie composte tra il 1939 e il 1946), scritta nel 1966 dice:

I saw my own personal life belonging to a larger human life that was foreign to the society into which I had been born, to the American way, to the capitalist ethic with its identification of work with earning a wage and of the work as a saleable commodity, and with its ruthless exploitation of human energies for profit...

Ecco come si allarga la sua coscienza di trovarsi in una società capitalistica che non corrisponde al suo sentire; il suo approfondire i modi di vita di questa società, per arrivare a capire quali sono i perni su cui ruota:

— and now, in these years as I began to write, from 1937 on, the Roosevelt panacea for the ills of the profit system, the

21. *The Beat Generation*, New York, Scribner, 1971, p. 129.

Permanent War Economy, began to emerge as a reality that would take over. My deepest social feelings then were irregular too — for I saw the State and the War as diseases, eternal enemies of man's universal humanity and of the individual volition²².

Questo concetto di *disease*, di malattia, è un riferimento costante sia per la sua situazione personale sia per quella della società. Per trovare una retorica, come lui la definisce, che possa dar voce a questa visione, egli ritorna ai suoi primi ispiratori, Milton e Blake, « searching out there a vision of the individual freedom and the communal commitment of man, a vision I still seek and believe I shall ever seek » e l'impegno è tanto più difficile in quanto si rende conto che l'ideologia dominante condiziona a livello di "persuasione occulta" subliminale le sue stesse facoltà creative « turned to purposes of domination, exploitation and destruction ». Cita come esempio di tale condizionamento « Passage over Water », una poesia d'evasione, un invito a dimenticare la violenza della guerra, la tragedia della collettività, e a concentrarsi invece sul suo problematico rapporto individuale, a isolarsi dal mondo, strappandosi di dosso ogni giudizio morale, seguendo il messaggio rassicurante imposto dalla propaganda per la quale si trattava ancora una volta di andare a ristabilire le « giuste sorti » altrove, senza che al suo interno l'America si sentisse minimamente coinvolta o contaminata dalla guerra. Ma la coscienza di un giudizio morale riemerge nonostante tutto dalla natura, che parrebbe lontana e indifferente al mondo come gli stessi amanti e che è invece contagiata anch'essa dalla malattia della guerra (« The boats are driven apart, and we are alone at last/under the incalculable sky, listless, diseased with stars »).

In « An Essay at War » del '50,²³ lavora col metodo poundiano dell'« increment of associations » e arriva a puntualizzare le implicazioni della coscienza poetica: « It is love.

22. *The Years as Catches, cit.*, p. VII.

23. *Derivations, cit.*, p. 11.

It is a hearth/It is a lantern to read war by ». La coscienza d'amore lo coinvolge nella vicenda della guerra e lo aiuta a vedere; tuttavia il fuoco e la luce, come sono qui presentati, hanno valori ambivalenti e ambigui. Mentre da un lato il componimento è impostato sul contrasto guerra/amore-bellezza/poesia, dall'altro lato guerra e poesia si somigliano, tutt'e due espressioni di lotta, e la terribile perfezione della guerra è simile a quella della poesia sicché anche il fuoco è simbolo di opposti valori: distruzione e creazione. L'accostamento tra poesia e guerra cela un terrore profondo che non esista altro piano, altro ordine a cui far riferimento: « the plan is the war ». Ma può esistere un ordine interno al male?

The war is a mineral perfection, clear,
unambiguous evil within which
our delite, our life, is the flaw
the contradiction?...

Ed è possibile la poesia mentre intorno il mondo è carneficina? « listening to the nightingale/in the midst of the slaughter ».

Sembra la guerra quasi pretesto per la poesia, pretesto per costruire un'antinomia tra guerra-lussuria/ordine-amore. Ma la salvezza sta, ambiguamente, nell'aspirare all'armonia *al di là* dell'orrore:

what good this will do?
In that
*profonda e chiara sussistenza
dell'alto lume*

Un'ipotesi che potrebbe portare ad una metafisica di evasione oppure ad una ricerca razionale tesa ad illuminare le possibili vie di ricostruzione.

In questo ondeggiare tra soluzioni mistiche e studio del concreto, anche Duncan, per il momento, non sfugge alla regola del disimpegno: si è visto come in *Caesar's Gate* siano scarsi i riferimenti alla società circostante se non nella misura in

cui questa è intimidatoria nei riguardi dell'omosessualità. Labili son anche le tracce della storia nelle raccolte di *The Opening of the Field* e *Roots and Branches*, tranne per « A Poem Beginning with a Line by Pindar », senza dubbio la sua poesia più famosa. Ed è significativo, per un poeta che ha sempre dichiarato il suo interesse a coinvolgere il lettore e a renderlo responsabile del processo compositivo, che realizzi tale aspirazione nel momento in cui esce dalla propria individualità per proiettarsi nell'ambito assai più vasto dei rapporti con la storia americana e si ponga il problema del ruolo dell'artista in tale contesto.

Anche in « A Poem Beginning » peraltro resta uno iato tra la quantità infinita dei dati specifici e lo sforzo di ricondurli tutti ad un'unica misura; Duncan (come Williams nel *Paterson*) punta sempre troppo alto, mira alla conquista della legge universale d'amore, che per essere intrinsecamente una ricerca tanto impegnativa, difficilmente può essere sostenuta a tutti i livelli senza cadere talvolta nella genericità. Qui la ricerca è esemplificata dalla leggenda di Eros e Psiche, dalle continue prove che l'Anima deve superare per riconquistare Eros, prove che diventano vere e proprie stazioni del calvario: « Psyche travels/life after life,/my life, station-after station, ».

E' quindi all'inizio la storia sua individuale e di tutti; un viaggio che procede dall'oscurità verso la luce, la cui prima apparizione è data dalla lampada che rivela le sembianze di Eros e che da' inizio alla ricerca stessa. La leggenda corrisponde ad uno dei miti preferiti di Duncan, quello di Adamo ed Eva, i quali, dopo aver conosciuto sia il bene che il male, devono proseguire la ricerca, ma con dolore. Il motivo del contrasto luce-oscurità percorre tutta la poesia, come spesso in Duncan; qui la conquista della luce coincide con la riconquista dell'amore, nell'unione fra i due, che decadono dalla immortale bellezza alla condizione mortale. Il significato della nostra condizione lo possiamo intravedere nella poesia, poiché dov'è mistero che la ragione non basta a chiarire, solo gli artisti possono offrirci un barlume. E', la loro, una verità varia-

la poesia, da una parte ricerca di verità e dall'altra creazione di un mondo magico e fittizio.

Un grosso spostamento di interessi si avverte in *Bending the Bow*²⁴. Da una prima visione dualistica, espressione di un problema essenzialmente psicologico (« Heavenly City, earthly City ») ad una visione di armonia cosmica basata sulla corrispondenza dei ritmi naturali (mare, luna) con quelli umani (cuore, respiro) e quindi con la musica e il linguaggio poetico scopre infine una partecipazione inevitabile alla storia contemporanea, nella lacerante esperienza della guerra e nella continua ricerca di un ordine (« That Freedom and the Law are Identical and are the nature of Man - Paradise »), ricerca già presente prima, ma qui con implicazioni più puntualmente sociali e politiche.

E' importante notare come nell'introduzione egli faccia una dichiarazione programmatica di impegno: il poeta non è al di fuori della società, ma al contrario, se ne sente responsabile, sia nell'azione privata che nella funzione di voce pubblica; « Working in words I am an escapist,... But I want every part of the actual world involved in my escape »²⁵. E' una presa di coscienza che tocca inevitabilmente molti dei poeti oggi più partecipi, da Denise Levertov, a Robert Bly, a Edward Dorn. La poesia non deve essere perciò una evasione nell'irrazionale: « This is not a field of the irrational, but a field of ratios in which events appear in language ».

Si è parlato della ricerca di un ordine; ordine cosmico della cui esistenza Duncan è convinto, malgrado la cecità degli uomini durante tutto il corso della storia. La violenza è mancanza di ordine, è il rifiuto di riconoscere la legge d'amore che lega l'universo.

The cosmos will not
dissolve its orders at man's evil

("Orders")

24. New York, New Directions, 1968.

25. *Ibid.*, introduz. p. V.

Tenersi stretti al proprio io è violare questa legge:

There is no
good a man has in his own things except
it be in the community of everything

e porta a sopraffare gli altri. In « Up Rising » con un ritmo incalzante denuncia il rovesciamento dell'American Dream, la predacità che distrugge intere civiltà sotto l'etichetta della gloria conquistata per una « guerra santa ». L'America è diventata l'esercito di Erode, impegnata a realizzare la strage degli innocenti:

in terror and hatred of all communal things,
of communion, of communism

(E' interessante vedere come in lui anche il comunismo si risolva in chiave religiosa). Questa corruzione che tutto coinvolge nella nazione e fuori, viene attuata con determinazione diabolica; e l'aspetto satanico accomuna il presidente Johnson di questa poesia al Nixon di « The Fire »:

and the very glint of Satan's eyes
.....
now shines from the eyes of the President
in the swollen head of the nation

dove usa immagini surrealiste per rappresentare l'enormità del male contenuto in questi personaggi, tale da coinvolgere l'America intera.

L'accusa è più ferma in quanto non si limita ad indicare le responsabilità di uno solo, ma impietosamente denuncia tutta l'America, indica il ruolo degli scienziati nello sviluppo della guerra biologica, l'ipocrisia dei *liberals*, la strumentalizzazione dei mass media:

The first Evil is that which has power over you.
Coercion, this is Ahriman.

In the endless Dark the T. V. screen,
the lying speech and pictures
selling its time and produce,
corpses of its victims burnd black by napalm

— Ahriman, the inner need for the salesman's pitch —
("Passage 26: The Soldiers")

In « The Fire » concentra la tematica inerente al linguaggio e al rapporto tra poesia e storia, la distanza che il fuoco della creazione poetica cerca di prendere da quello delle emozioni concrete: « The Fire Master waits always for me to recall him from a place in my heart that is burnd or is burning ». Il fuoco, visto come uno dei quattro elementi, è per Duncan morte e vita, calore passionale e luce intellettuale:

If the sea is first mother of the living, the sun is first father,
and fire is his element. Here too death and life, the heat of
our blood and the light of our mind, in one reality. That I have
seen in poems as the fire upon the hearth, the genius of the
household, as if the secret of our warmth and companionship
were hidden in a wrathful flame²⁶.

Il poema si apre e si chiude con due quadrati di parole a sè stanti, le stesse in entrambi, ma disposte in ordine inverso: l'ultima verticale del primo quadrato diventa la prima orizzontale del secondo e così via. L'asse su cui ruotano entrambi è la diagonale alle cui estremità sono *sun* e *now*: siamo in un eterno presente, poiché il tempo non esiste nel mondo « reale », così come il sole mantiene il suo posto nell'ordine cosmico.

26. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 178.

jump	stone	hand	leaf	shadow	sun
day	plash	coin	light	downstream	fish
first	loosen	under	boat	harbor	circle
old	earth	bronze	dark	wall	waver
new	smell	purl	close	wet	green
now	rise	foot	warm	hold	cool

Dapprima, nel quadrato, i collegamenti sono sparsi, non sembra che le righe raggruppino termini per insiemi; le associazioni sembrano addirittura casuali, anche se fondamentalmente si basano su elementi naturali; nessuna parola ricorrente. E' possibile però creare un discorso da ogni allineamento; le parole, come i semi di « A Poem Beginning with a Line by Pindar », portano a vita una frase completa, e lo schema di apertura si riversa, per così dire, in una coda che rappresenta il sole.

blood disk
horizon flame

Quattro sostantivi isolati, senza legami grammaticali o sintattici, concorrono a creare un quadro completo. Questa prima parte è composta di parole a sè stanti, ben distanziate nella pagina in modo che non ne sfugga il ritmo geometrico. Uno dei possibili modi di lettura emerge applicando quanto lo stesso Duncan propone nella sua interpretazione della teoria dell'*open field*²⁷ come piano orizzontale di svolgimento e di lettura della poesia, coesistente a quello verticale di successione e ad un *field of time* dinamico a cui far riferimento.

La natura giunge all'uomo attraverso la finestra dei sensi; quindi entra in gioco l'intelletto e con esso articoli, preposizioni e congiunzioni: la struttura linguistica si fa più complessa:

27. v. Robert Duncan: *An Interview*, cit.

The day at the window
 the rain at the window
 the night and the star at the window

Arriva alla frase completa, interrogativa e negativa, omettendo significativamente la fase dell'affermativa, impossibile certezza nel mondo di oggi, per chiudersi poi in modo problematico: « Do you know the language of the old belief? ». Il fuoco è dapprima quello del sole, un fuoco positivo quindi, ma non conosciamo più il linguaggio dell'ordine naturale di cui fa parte perciò non è più fonte di vita, di calore e di ispirazione. Alla ricerca del "language of the old belief" (il Graal eliottiano?) si volge a Piero di Cosimo, « L'incendio della Foresta », dove ancora ci troviamo entro confini naturali:

Di Cosimo's feathered, furred, leafy
 boundaries where even the Furies are birds

I bagliori dell'incendio sono lontani, gli animali fuggendo si stringono l'uno all'altro, il leone accanto all'agnello, assumono espressione umana, gli sguardi dolci e rassegnati. Qui il fuoco è per Duncan presentimento dell'al di là, « music/Orpheus first played ». La musica è a sua volta l'incantesimo « that binds the many in conflicts in contrasts of one mind ». Espressione dei contrasti della mente individuale, la musica riesce a legare insieme la molteplicità (la società) in conflitto penetrando a fondo nell'intelletto e nel cuore attraverso « the aerial spirit of the hearer; which is the junction of the soul and the body », citazione che trae da Marsilio Ficino, esempio classico di misura rinascimentale e di fiducia nell'uomo, visto come « copula mundi », ineliminabile mediatore tra Dio e la materia.

Tanto maggiore è la dissonanza espressa dal quadro di Bosch, « L'inferno ». Pur contemporanei, Bosch e Piero di Cosimo ci offrono due visioni opposte, e la seconda, macabra e grottesca degradazione dell'umano, è l'immagine del mondo di oggi:

The faces of the deluded leer, faint, in lewd praise,
close their eyes in voluptuous torment,
enthralld by fear, avidly

following the daily news: the earthquakes, eruptions,
flaming automobiles, enraged lovers,
wars against communism, heroin addicts,
police raids, race riots...

Il surrealismo ante-litteram di Bosch è molto affine a quello di Duncan: in tutt'e due vediamo il soprannaturale rappresentato con linguaggio « parallelo » a quello della natura²⁸. Le qualità dell'atmosfera del quadro di Piero di Cosimo ritornano solo nella figura di Cristo: « stillness..., sorrow/that has an echo in the stag's face we saw before »; ma Cristo resta fuori dal rapporto col presente; mentre intorno a lui

Satan looks forth from
men's faces:

Eisenhower's idiot grin, Nixon's
black jaw, the sly glare in Goldwater's eye, or
the look of Stevenson lying in the U.N. that our
Nation save face.

In quest'ultima sezione abbondano le pause per scandire il ritmo della volontaria violenza che snatura e svelle l'umano nell'America in dissoluzione. Il fuoco ha ormai connotazioni soltanto negative, è rimasto solo l'acre fumo della devastazione, il marchio del Demonio che trionfa ovunque (« My Name is Legion »).

E poi di nuovo il quadrato di parole visto in apertura, ma in ordine inverso, che corrisponde al rovesciamento dei valori, non più alle infinite possibilità del linguaggio. Sembrerebbe quasi un'illustrazione dell'idea olsoniana del trionfo della *pejorocracy*, ed è inevitabile anche l'analogia con l'Albione

28. v. GILLO DORFLES, *Bosch*, Milano, Rizzoli, 1955, p. 155.

di Blake dopo la caduta, nel cui gigantesco corpo capovolto, che è poi la natura stessa, tutto è rovesciato, mentre mantengono l'ordine originale sole, luna, stesche e montagne, gli oggetti associati alle quattro parti o creature di cui Albione è composto.

Un solo processo coinvolge ormai l'impegno stilistico e quello politico, a loro volta collegati alla struttura primaria, non più da corrispondenze di tipo medievale come nelle prime opere, ma ormai carne della stessa carne, senza più dicotomia tra il « real world » e l'« actual world ».

Si è visto come egli creda nella poesia come forma di indagine conoscitiva, diversa ma non inferiore a quelle della scienza e della religione. La poesia, atto di creatività per eccellenza, operando attraverso il linguaggio, cerca di scoprire i legami tra le varie creazioni. Su questo sfondo, l'impegno politico assume un significato di necessità. Cioè, proprio perché i suoi interessi sono così allargati da includere la struttura del cosmo (sia pure con un'interpretazione sui generis), Duncan si sente partecipe della storia e ancor più, responsabile del suo svolgersi: se il poeta è un sacerdote, un interprete dell'universo, suo compito sarà anche quello di celebrare il rito di purificazione attraverso la denuncia e la messa a nudo della politica americana contemporanea.

ANNALISA GOLDONI