

ANNALISA GOLDONI

ROBERT DUNCAN E DANTE ALLE ORIGINI DELLA LINGUA

Nel parlare al suo biografo, Eckbert Faas, della propria insegnante di liceo, Edna Keough, come di colei che gli aveva aperto la strada della scrittura, Duncan usa il titolo iniziatico de *La Vita Nuova*:

la vita nuova, may be opened to us in some such way because we fall in love, as I surely was in love with her, discovering in a teacher which awakens an objective for ardor. 'La gloriosa donna della mia mente' Dante calls Beatrice. It was a responsibility to glory that she touched in me.¹

Ancora Faas (ma sono solo queste due le occasioni in cui nel corso dell'intero volume cita Dante) facendo riferimento al gruppo dei giovani poeti di San Francisco alla fine degli anni '40, mostra come si considerassero contemporanei di Shakespeare e di Dante. Duncan stesso ricorda con quanto orgoglio si sentissero investiti del ruolo di vati:

We-you, I, Robin, Leonard, Landis, Patterson ... have existed from the Beginning. We are eternal. Lords of Creation....We can NEVER be pretentious. What we ARE is more than we will, if we succeed in all that we long for and imagine, be. The poet like the King and the Priest is a vicar...we are handed our divinity and asked not to fail it. Not a personal genius of the language. I don't mean a myth. I mean we have been made heirs by the greatest fraternity of poets since London circa 1600.(pp.280-81)

Accanto a Shakespeare, Blake, Stein, H.D., Dante è stato per Duncan uno dei maestri cui si è rivolto nel suo lavoro sia in quanto studioso sia in quanto poeta. Ciascuno di loro ha segnato una fase nel suo processo di scrittura, ma aggiungendosi gli uni alle altre senza mai oscurarsi vicendevolmente. Lo studio di Dante entra nel contesto della cultura medievale insegnata da Ernst Kantorowitz a Berkeley prima che venisse licenziato per essersi rifiutato di prestare giuramento secondo McCarthy. Duncan si appassiona alle eresie medieva-

¹ Eckbert Faas, *Young R.D.:Portrait of the Poet as Homosexual in Society*, Santa Barbara, Calif., Black Sparrow, 1983, p.280.

li, come istanze cognitive verso l'irrazionale, non soffocabili nemmeno dalle persecuzioni. Alla formazione familiare, collegata a circoli teosofici, aggiunge la curiosità verso la contemporaneità di molte culture distanti che gli permetterà di accostare Dante ai volumi dello Zohar ebraico-spagnolo, alle composizioni del m'iraj islamico. Potremmo leggere un Duncan dantesco attivo negli anni '60, mentre sperimenta le varietà del linguaggio poetico in *Roots and Branches* (1964). Si tratta, inevitabilmente, di una presenza metapoetica che si riaffermerà più cospicuamente negli anni '70 con la composizione dei *Dante Etudes*.

Se per certi autori l'immissione e la manipolazione di testi altrui si può configurare come un atto di rivalità, di esorcismo, finanche di dissacrazione (com'è per statuto la parodia, omaggio a e riduzione ad un tempo dell'ipotesto) o come atto di recupero dalla censura della cultura dominante (basti pensare alla tradizione negata delle donne o degli afroamericani) per altri – e fra questi ultimi è Duncan – è sopra ogni altra cosa un esercizio di apprendistato, d'interpretazione, di appropriazione di strumenti di lavoro nel processo di formazione permanente. Si tratta, insomma, di una scelta di amicizia interessata, che si fonda sul potenziale sviluppo che la frequentazione può comportare e il cui cerchio comprende per Duncan i poeti contemporanei compagni di strada (come mostrano fra l'altro le fittissime corrispondenze intessute di discussioni di poetica) e si allarga fin dall'inizio a una comunità più ampia che induce al presente testi di ogni tempo e cultura. Viene in mente il famoso passo dalla lettera di Machiavelli a Francesco Vettori in Roma (10 Dicembre 1513) in cui egli parla della sua vita in esilio, mista di basse liti, gioco d'azzardo, osteria – e della preparazione del *Principe*:

Venuta la sera, mi ritorno in casa ed entro nel mio scrittoio; e in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antique corti delli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno di parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia; sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro.

Il colloquio con Dante è a volte diretto, ma passa anche attraverso altri scrittori, altri interlocutori. Notevole è per esempio la sua presenza nel cap.5, parte II dell'*H.D. Book*, datato marzo 1961². In quell'occasione Duncan chiama in

² "H.D. Book, Part II, Chapt 5, 1961(1963)", *Sagetrieb* 4, nn.2-3, Fall-Winter 1985, pp.39-85. Molti capitoli dell'incompiuto *H.D. Book* sono stati pubblicati su varie riviste e sono ora di prossima pubblicazione per la cura di Robert Bertholf (Univ. of California P.). Vedi anche *A Great Admiration: Correspondence 1950-1961*, ed. R.J. Bertholf, Venice, Cal., The Lapis Press, 1992.

causa Dante per denunciare alcune limitazioni del modernismo: nello specifico rivolge degli appunti ad altri suoi due maestri, William Carlos Williams e Ezra Pound, e il secondo soprattutto accusa di aver operato una selezione sconsiderata dei temi poetici. Il terrore di Pound nei confronti di eros e sentimento, il suo terrore di essere confuso con gli epigoni del romanticismo al solo nominare le stagioni e le forme degli alberi (peraltro incluse nelle sue poesie imagiste, per lo più traduzioni o imitazioni degli haiku giapponesi), è per Duncan motivo di rammarico e di diminuzione verso il suo venerato modello di poetica, che vede scendere in un atteggiamento 'machista'. L'esempio di Dante entra in campo per contrasto, perché questi indica invece tre temi-base quali oggetto di poesia, vitali per formare l'essere umano: "safety", "love" e "virtue" – e le tre forze corrispondenti e appropriate al loro trattamento in letteratura: "the prowess in arms", "the fire of love" e "the direction of the will". E' ben vero che Duncan riconosce l'abuso strumentale che il vittorianesimo aveva fatto di quei temi, da cui in parte giustifica la presa di posizione di Pound:

It was the false currency of middle-class associations and stereotyped sentiments that had converted safety, love, and virtue into mistrusted words.(p.58)

L'andamento aforistico e digressivo dell'*H.D. Book* si apre ad associazioni più ampie di quanto non consentirebbero argomentazioni circoscritte. Duncan accosta così l'inizio dell'analisi freudiana della scrittrice con l'entrata dantesca nella selva oscura:

She will take Freud then as Dante takes Virgil, as a guide into the darkness itself. 'That fountain which pours abroad so rich a stream of speech' Dante addresses Virgil, and for H.D. too Freud may have been water-witch, a finder and release of speech once more. Something was blocked in her and she sought a new course.(pp.74-75)

La lettura creativa dialoga con il proprio interlocutore a tu per tu e ne trae un testo nuovo, a volte impastato così integralmente con il primo da rendere impossibile qualsiasi indagine separatrice. La differenza basilare tra l'operazione critica e quella creativa è fra il vedere e il fare. Da sempre Duncan ha posto mente a tale differenza: già negli anni '50, a proposito del processo artistico, identifica la discriminante tra le due operazioni nel passaggio di energia che Charles Olson teorizza nel saggio-manifesto "Projective Verse" (1950) e all'interno delle prime poesie dei suoi *Maximus*. Il campo esemplificato da Duncan è quello della pittura, che in Olson è quella, espressionista e materica, di Marsden Hartley:

Pose the visual spirit of Italian 14th century painting. And then the muscular spirit of American 20th century painting. In *Maximus*, Olson points to Marsden

Hartley: "to get that rock in paint" – a getting, a taking grasp, a hand that is the eye. "But what he did with that bald jaw of stone." "Did with" not "saw in." And here Olson comes to the hand – Hartley's hand, Jake's hand: "a man's hands, / as his eyes."

American 20th century painting: the difference between energy referred to (seen) as in the Vorticist and Futurist work – particularly Wyndham Lewis and Boccioni – and

energy

embodied in the painting (felt), which is now muscular as well as visual, contained as well as apparent: the work of Hofmann, Pollock, Kline - and most importantly (for this is the work that has given me my clues) in San Francisco of Still, Corbett, Bischoff (in his nonobjective period), Hassel Smith, Diebenkorn, Abend, Roeber, Lili Fenichel, Jacobus, Jess, Brockway, Sonia Getchoff...³

Il passaggio dal modo della rappresentazione a quello della presentazione, teorizzato e offerto dal modernismo (ma in parte incluso nella distinzione jamesiana tra *telling* and *showing*), diventa a sua volta transito per Duncan verso l'ulteriore (ma anche originario) modo del "mettere in atto" o se vogliamo del "fare accadere" (come nello happening postmoderno).

E' qui, nel momento della scrittura delle note ai *Maximus Poems*, e nel quadro più ampio che Duncan sta proponendo del potenziale estetico – che Dante entra in campo come teorico del linguaggio. Nell'esaminare infatti i tre tipi di poesia che Pound elenca in "How to Read" (1928) – melopoeia, fanopoeia e logopoeia, Duncan inserisce anch'egli Dante nei primi due tipi, caratterizzandolo quale iniziatore e perciò stesso, a mio parere, lo definisce implicitamente quale volontario e consapevole sperimentatore. Duncan individua il nodo focale nel *De Vulgari Eloquentia* (*D.V.E.*), non certo il testo dantesco più ovvio per la tradizione americana:

melopoeia (summed up by Dante in *De Vulgari Eloquentia*) represents the gain of hearing, the physiological mastery ear-wise in the poem. [...] *phanopoeia* ("a casting of images upon the visual imagination" [...]) was initiated in Dante's gaining sight of the 'psychological' universe and moves toward some point of summing up beyond the *Imagist Manifesto*. (p.70)

Nei notebooks (box 26 ntbk 34 p.15) troviamo un appunto su Dante alla fine di un saggio sulla trasformazione necessaria alla continua ri-costruzione dell'equilibrio. Duncan accosta Dante a Schrödinger, che in "Living Matter Evades the Decay to Equilibrium" del 1944, afferma che un pezzo di materia può essere detto vivo quando continua a fare qualcosa, a muoversi, a scambiare materia-

³ "Notes on Poetics Regarding Olson's *Maximus*", *Fictive Certainties. Essays by R.D.*, New York, New Directions, 1985, p.69.

le con l'ambiente che lo circonda. È un principio di poetica e non solo di fisica o di biologia, cui Duncan torna costantemente. Nell'appunto successivo, che pur non esplicitamente collegato al precedente è chiaramente tale, Duncan ammira la pienezza della visione dantesca tale da far sì che nella *Commedia* al centro della visione non ci sia solo il suo io, bensì una rappresentanza dell'umanità intera, con cui Dante si pone in una varietà infinita di relazioni, istituendo insomma quello scambio che modifica chi ne partecipa. E la modifica non coinvolge solo il personaggio-Dante ma anche, e forse di più, l'artista-Dante e qualunque artista che (anche oggi) voglia seguirne l'esempio, lavorando con tutti gli elementi di una poesia, considerandoli polisemici, nella convinzione che ogni aspetto della composizione può essere generativo: è ad un tempo una risposta, una reazione ed un contributo di accrescimento alla forma che si sta costruendo, che sta costruendo se stessa. Quella medesima idea della forma come processo che la terza rima sollecita, sia pure entro binari predeterminati.

Dall'*Inferno* dantesco prende il via la prefazione olografa alla prima edizione di *Caesar's Gate*⁴, titolo che allude alla Porta di Alessandro Magno, il limite ultimo della sua conquista dell'Asia, oltre il quale si stendono i deserti impraticabili:

HELL. Dante says accurately that it is a forfeiting of the goods of the intellect. How far can there be a poetry of hell, out of hell? It is all that it is not terror: the nostalgias, sophistications, self-debasements here, that are the voice of a soul-shriveling, the ironies of mediocrity. To this point I came, willingly demoralized, to pray for grief, or for sleep, or for the tides of blood, for the worm to turn. Only the visions of this state, this bardo realm, to sustain me. That there was still vision was All.[...] The Adam slumbers in the dissolutions of lives thru all the members of our species. Picture him, great Man, in all his likenesses. In Dante, he is created in the likes of Hell, Purgatory, and Heaven. In Blake, he is created in the likeness of a joy enraged. As tiger, he devours himself as lamb. In Joyce, he is created in the likes of his intestinal history digesting himself. [...] These poems, like Dante's Paradiso, proceed from our human speech taken to be a Crown. That is all miserable, all glorious, all failure, all victory, all joy. (p.14)

Il grande affresco della *Commedia* è, nella raccolta del 1955, la rappresentazione dei *selves* in cui l'unità originaria dell'uomo si è divisa e moltiplicata. Dante è quanto mai vicino in questo momento di passaggio: poesia confessionale, il *Caesar's Gate* proietta in termini di intensificazione onirica, dove "i

⁴ *Caesar's Gate: Poems 1949-50*, Palma di Maiorca, Divers Press, 1955; rev.ed., Berkeley, Calif., Sand Dollar Press, 1972. Una trad.it. di alcune poesie, con testo originale a fronte, è stata pubblicata su *Prazi!*, 4-5, gennaio-agosto 1996, pp.39-44, a cura di Alessandro Clericuzio.

corpi sono più pesanti dei corpi”, l'attraversamento della selva oscura alla ricerca del vero io, conteso e offuscato dagli altri *selves* che premono per impossessarsi del poeta. E' prima di tutto una questione d'identità sessuale quella con cui si confronta Duncan qui, chiamando a giudici altri modelli: Lorca e Whitman, poeti in cui le metamorfosi linguistiche sono felicemente allacciate a quelle di *gender*.

L'inferno da cui muovono le poesie di *Caesar's Gate*, l'incertezza, lo stordimento, perfino la mediocrità, sono per Duncan sopportabili e superabili nelle visioni del “Bardo state” che affiancano quelle dantesche. Si tratta di dichiarazioni ancora esterne alla poesia vera e propria, ma che precisano la conoscenza del *Libro tibetano dei morti*⁵, un testo la cui funzione è quella di aiutare il morante ad attraversare il “Bardo”, il passaggio alla morte verso la nuova nascita. Si tratta di un libro iniziatico che prepara ad una successione di visioni liberatrici dell'io. E' anche un testo che avverte come questo tipo di esperienza non sia esclusivo della morte fisica, ma come venga prima vissuto più volte, sia pure con minore intensità. Un'avvertenza all'edizione italiana ricorda che il volume potrebbe essere intitolato con altrettanta coerenza *Il libro tibetano della nascita*. Dante accompagnerà il poeta americano in molte discese agli inferi e in risalite “a riveder le stelle”.

Mi piace pensare che Duncan avesse raccolto e proseguito la lettura della Divina Commedia intrapresa da Borges negli anni '30 sulla medesima edizione Dent dei Temple Classics (una versione in prosa a tre mani di Carlyle-Okey-Wicksteed che è stata appena ristampata da Vintage), un Dante inglese per entrambi. Borges si dilettava a raccontare il suo primo incontro con la Commedia – sul tram, mentre si recava al suo lavoro di impiegato in biblioteca:

Il caso (a parte che il caso non esiste, e quello che chiamiamo caso non è che la nostra ignoranza della complessa meccanica della casualità) mi fece imbattere in tre volumetti nella libreria Mitchell, oggi scomparsa, che mi suscita tanti ricordi. Questi tre volumi [...] erano l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, tradotti in inglese da Carlyle, non da Thomas Carlyle, di cui parlerò dopo. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Stavano comodamente in tasca. Su una pagina c'era il testo italiano e a fronte il testo inglese, una traduzione letterale.[...] Lessi così i tre volumi in quei lenti viaggi in tram. In seguito avrei letto altre edizioni...Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice.⁶

⁵ *Il libro tibetano dei morti: la grande liberazione attraverso l'udire nel Bardo*, del Guru Rinpoce secondo Karma Lingpa, trad.dal tibetano all'inglese e cura di Francesca Fremantle e Chogyam Trungpa, trad. it.di Mario Maglietti, Roma, Ubaldini, 1977.

⁶ Ho trovato (casualmente?) la citazione nel bel saggio di Lore Terracini, “Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante”, in id., *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, p.55.

Nel 1965 Duncan scrive e presenta una conferenza su "The Sweetness and Greatness of Dante's *Divine Comedy*"⁷, un titolo che è molto più circostanziato di quanto non potrebbe apparire. Per prepararsi alla conferenza, come mi informa Robert Bertholf, Duncan aveva ascoltato una registrazione della Divina Commedia in originale per poter accogliere nell'orecchio accenti e ritmo e per essere in grado di citare al meglio, di offrire al pubblico la superficie intatta dei versi, quella letteralità cui in primis bisogna dare ascolto:

Dante's insistence in the *Convivio* that the literal [...] "that extends no further than the letter as it stands" [...] should always come first as the one in the meaning whereof the others are included, and without which it were impossible and irrational to attend to the others' is related to Pound's insistence that the artist must be definite and precise; and, again, to Williams's "no ideas but in things"

Questa formulazione assume speciale interesse perché, oltre che ribadita a più riprese, compare in un quaderno di appunti (box 27 ntbk 37, p.2 – reading note) subito prima del *draft* di "The Sweetness and Greatness" (pp.4-18), come considerazioni che entreranno, sia pure mute, nella stesura del saggio. Con la leggerezza dunque di chi non si lascia catturare dalle reti mentali pre-parate, in cui la cronologia ha sempre una parte ordinatrice anche quando è sottaciuta, Duncan svincola Dante dalla sola compagnia del suo tempo e dei tempi precedenti e lo mette a diretto confronto con la teoria e prassi del modernismo, e col suo rinnovato rispetto per l'oggettualità e la materialità della lingua. Anche Williams doveva esser stato un attento lettore di Dante, se nel *Paterson* ("The Falls") parla di parole "uncombed", di "unraveled language", che rimandano direttamente al *D.V.E.* (II, VII): "alcuni dei vocaboli che chiamiamo 'urbani' ci sembrano pettinati e lisci; altri invece irsuti e ispidi. Sono appunto questi vocaboli 'pettinati' e 'irsuti' quelli cui diamo il nome di 'grandiosi'". Conquistare la letteralità è una questione vitale, perché è lì la continuità con l'esperienza extralinguistica e, per Duncan, essa è stata determinante in Dante anche per costruire un equivalente della fisicità divina.

La lingua è un materiale concreto e magico ad un tempo; ha in sé forza e bellezza da portare alla luce, da trasformare in puro oro, in una vera e propria tra-

⁷"The Sweetness and Greatness of Dante's *Divine Comedy*" [Lecture given October 27, 1965 at the Dominican College of San Rafael], San Francisco, Open Space, 1965, pp.27. Il *draft*, scritto appena qualche giorno prima della conferenza, (si trova alle pp.4-19 del ntbk 37, box 27, con la data Oct 25), risulta ampliato e pubblicato all'istante. Il saggio è incluso in *Fictive Certainties*, cit.

I notebooks di R.D. si trovano presso la Poetry/Rare Books Collection della State University of New York at Buffalo. Ringrazio Robert J. Bertholf, curatore degli Archivi, per la sua generosa disponibilità.

⁸Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, trad.it. e cura di Sergio Cecchin, testo latino a fronte, Milano, TEA, 1988, p.125.

smutazione alchemica. I due strumenti di trasmutazione nella Divina Commedia sono, secondo Duncan, dolcezza e grandezza. Esempio massimo di dolcezza è, come prevedibile, la figura di Casella, che nel II canto del Purgatorio intona la canzone "Amor che ne la mente mi ragiona / [...] sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona", in toni così suadenti che, come sappiamo, trattiene le anime in ascolto. Tanto assoluto è l'incantamento che Catone interviene per rimproverarle della loro accidia che fa ritardare la purificazione dai peccati e l'ascesa al paradiso. Due tipi di dolcezza: una pura, l'altra ripugnante, attribuita alla Sirena (*Purg.* XIX, 13-33), che rifiuta il ben dell'intelletto ed esalta la vanità del poeta. Per Charles Williams, autore di *The Figure of Beatrice* e guida critica per Duncan, la Sirena rappresenta l'Anti-Amore e corrisponde alla Dea Bianca di Robert Graves, tutta pagana, la triade Ecate-Persefone-Kore; per Duncan, ella è anche l'Anti-Musa:

For the Siren is an impersonation of that Wish that would seduce the poet in his fantasy and take the place of Truth in his poetic fiction. She is wishful thinking, feeding upon the poet's attention to take her voice and her color from what he wants her to be. In the realm of poetics, she is the false muse of the poet's vanity in which he no longer aspires to be a good workman but admires what he has done, no longer follows the inspiration of the Lady in High Heaven but is lost in the gratifications his own voice provides. (p.159)

La dolcezza rappresentata dalla musica di Casella è per Duncan quella dell'abbandono ai ritmi naturali, che non cessa di affascinarlo e su cui continua ad interrogarsi e ad intravederne i rischi: il suo trasformarsi in un cedimento, appunto quello della Sirena che annulla la coscienza e la conoscenza e che Dante opportunamente colloca nella cornice degli accidiosi ("L'altra prendea, e dinanzi l'apria / fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n'uscia"). Nel ntbk (p.2) va oltre, indicando nel significato, la cui perdita il seguire soltanto il suono comporta, l'analogo di quello che per Dante erano le virtù morali. Di più: nella vita sociale e politica l'incantamento della Sirena è quello del seduttore-dittatore, di cui Duncan parla nel saggio "In Man's Fulfillment in Order and Strife"⁹ circa dello stesso periodo, ricordando che il potere di Hitler sulle masse si è costruito sulla sua capacità di presentarci il *suo* credo come un dar voce a quanto era già dentro al popolo.

Esiste infine una dolcezza pura, che non comporta l'annullamento della coscienza, ma è rivolta alla fonte. E' la dolcezza che si raccoglie nella figura della Madonna "...che parìa il giorno pianger che si muore", a sua volta da ricondurre al Primo Amore che tutto include, presente perfino nell'iscrizione sulla porta dell'Inferno per ricordare alle anime l'ordine supremo: "Fecemi la divina potestate, / la somma sapienza e 'l primo amore". Tali sono anche le richieste di ordi-

⁹ "Man's Fulfillment in Order and Strife" (1969), in *FC*, pp.111-141.

ne del poema stesso — in particolare Duncan dichiarerà: "per noi che leggiamo il Purgatorio come un'allegoria della Poesia" e ancora: "L'intenzione del poeta che deve governare l'uomo — la richiesta della poesia di pervenire alla propria forma", quest'ultima una vera e propria dichiarazione di fede ricorrente nella sua poetica, che in altri termini e luoghi viene espressa con la figura del poeta-sacerdote, tramite affinché la poesia si manifesti¹⁰. Allora ci rendiamo conto che la sua lettura di Dante è anche un'autolettura — di sé, uomo e poeta. Il poeta americano entra nella lingua del poeta italiano e la casuale vicinanza di suoni tra le due lingue conduce in alcune occasioni a feconde associazioni: così, leggendo "selva oscura", entra nell'orizzonte d'esperienza il "self oscuro", così l'immagine della madonna e del figlio ("son") accanto al Sole ("sun") si unificano¹¹.

Conquistare la dolcezza vera significa anche avventurarsi nella dimensione ermetica, che richiede quel coraggio che Dante definisce come coscienza della grandezza. E' una virtù che riguarda tanto il *vir* quanto il poeta e dunque definisce il suo stesso coraggio nel proporsi come continuatore di Virgilio. Ed eccoci all'altro polo del tema affrontato nel saggio: la grandezza della Divina Commedia è prodotta dal coraggio di proseguire nella via indicata da Virgilio — "tu se' lo mio maestro e 'l mio autore" ("auctor", come sappiamo, nel senso proprio di "creatore"). Dante ha creato orgogliosamente facendosi guidare e ha abbinato grandezza e coraggio nel costruire un poema collettivo della lingua nuova e primaria da offrire in dote a tutti, italiani e non, poeti e lettori, come esempio illustre della possibilità di realizzare un linguaggio rivoluzionario.

"Changing Perspectives in Reading Whitman" del 1970¹² è, malgrado il titolo, in realtà un saggio di comparazione tra Whitman e Dante, in cui il confronto illumina la comunanza e le diversità d'intenti fra i due poeti: *Leaves of Grass* come la Divina Commedia ("being not an epic narrative, but the spiritual testament of a self-realization"); la prefazione del 1855 come il *D.V.E.* ("a poetics grounded in a science of the language of the common people"). E' un saggio fondamentale per capire l'interdipendenza tra linguaggio e progetto politico, fra realtà, utopia e immagine presentata. Per Duncan entrambi i poeti aprono la lingua alla collettività e questo non è poco: in questo senso hanno a cuore l'idea stessa di democra-

¹⁰ Cfr. Annalisa Goldoni, "R.D. o la poesia come religione", *Studi Americani*, 21-22 (1975-1976), pp.445-473; "Prima del verbo: la poetica di R.D.", in *Silenzio Cantatore. Forme e generi letterari*, a cura di Valerio De Angelis e A. Goldoni, Roma, Euroma La Goliardica, 1996, pp.89-101.

¹¹ Lo nota anche Thomas E. Peterson, "Parallel Derivations from Dante: Fortini, Duncan, Pasolini", *South Atlantic Review*, November 1994, 59, 4, pp.21-45. Il rapporto Duncan-Dante non è stato oggetto di molta attenzione. Cfr. tra i pochi che se ne sono occupati: Mark A. Johnson, *R.D.*, Boston, Twayne Publishers, 1988; Nathaniel Mackey, "Uroboros: Dante and A Seventeenth Century Suite", in *R.D. Scales of the Marvelous*, eds. Robert J. Bertholf and Ian W. Reid, New York, New Directions, 1979, pp.181-197.

¹² Robert Duncan, "Changing Perspectives in Reading Whitman" (1970), *FC*, pp.162-193; ora in *A Selected Prose*, ed. Robert J. Bertholf, New York, New Directions, 1995, pp.61-89.

zia; ma l'impianto di visione è ovviamente diverso, per non dire opposto: Dante opera sullo sfondo di un'architettura dell'universo già data; Whitman proietta le sue asserzioni su un futuro che potrebbe verificarsi e pensa ad un processo evolutivo che sa di utopia. Pur usando il presente, e spesso nella sua forma più aperta, attiva e mobile, il gerundio, Whitman sa quanto poco l'America che sta offrendo al lettore corrisponda a quella esistente. Il suo contributo alla lingua entra però nella realtà storica e vi si inserisce a costruirla in quella direzione.

Forse l'impossibilità di assorbire a fondo le qualità foniche-semantiche della Divina Commedia ha portato Duncan a lavorare più estesamente sulla prosa di Dante, che fra l'altro, poiché scritta in parte in latino, non induce sempre all'arduo accostamento con il volgare. Letta da Duncan in gran parte in inglese, la prosa, specie, com'è naturale, il *De Vulgari Eloquentia*, ha comunque un rilievo speciale per chi, come lui, cerca apporti esterni per comprendere quanto gli è famigliare. Le pagine di appunti in cui cerca di trascrivere le indicazioni di Dante sulle varietà locali del volgare ci dicono che quella pluralità fonetica e lessicale gli interessa quale documento della pluralità delle culture afferenti ad un'unica area linguistica; e soprattutto perché è un dato da mettere a confronto con la realtà amplificata degli Stati Uniti. La teoria linguistica di Dante è fonte di attenzione anche perché viene elaborata in un momento ancora formativo dell'italiano e affronta le questioni più importanti, che sempre vengono poste all'origine ma che talora si perdono durante il percorso; così come, sul piano operativo, la *Divina Commedia* è la messa in atto di una lingua aperta, in cui l'invenzione gioca un ruolo sostanziale.

Dal *D.V.E.* prendono le mosse i *Dante Etudes (DE)*, la riflessione poetica più consistente e matura in cui Duncan dialoga con Dante da pari a pari, in serenità di rapporti con i grandi del passato:

In nothing superior
to his manhood Dante
Shakespeare likewise –
the great poet
nowhere makes us feel inferior
but there grows in the soul
in reading space and time
Life writing in each mind
teems:
his mind
ours a sublime community.

(da "In Nothing Superior")

Duncan, come già Poe, ha più volte negato che esista l'originalità in arte; gli argomenti che adduce non si limitano al campo estetico, ma prendono in considerazione l'intero stato dell'essere, nella constatazione che il DNA alla base

della nostra individuazione è in realtà comune nella struttura a tutti, e differisce solo, da individuo a individuo, per una parte infinitesimale, sicché ciascuno di noi è formato nella specie e solo in minima percentuale ne è una variante.

E come per il corpo, anche per la poesia è naturale essere "derivative"; né la derivazione è mai una sola: Duncan attinge ad una quantità di modelli, in quello ch'egli chiama il modo multifasico e pluralistico. Nel quadro, ancora più ampio, della struttura dell'universo, si dichiara un "evoluzionista cosmico". L'allargare all'infinito i confini della struttura cui partecipa gli permette di mettere in relazione sistemi apparentemente estranei fra di loro. Esempio forte è quello della rima: dalla microrima, quale si può definire quella che all'interno del testo poetico è un concorso di grafemi e fonemi, che a sua volta si estende e insieme ritorna al concorso degli organi della fonazione; fino alla macrorima, alla 'rima' della danza e della musica, alle corrispondenze tra i ritmi delle maree, all'alternanza del giorno e della notte, al gioco delle particelle subatomiche¹³.

I *DE* nascono nel 1972 come note al *D.V.E.*, "Notes for a little Dante Book", cui farà riferimento man mano che prende forma come a "The little Dante Book", pubblicato nel 1974 col semplice titolo *Dante*¹⁴. La prima stesura copre

¹³ Cfr in particolare i saggi in cui la questione è al centro del dibattito interno: "Poetry Before Language", (ca1965) e "Toward an Open Universe (1966), in *FC*.

¹⁴ Dei *Dante Etudes* una prima edizione fu pubblicata appunto con il titolo di *Dante*, (la data interna finale di composizione è 20 Ott.1973; non comprende ancora i 4 Supplementary Etudes), New York, The Institute of Further Studies, 1974, nella serie voluta da Charles Olson, "For a Curriculum of the Soul". Il testo completo dei *DE* è in *Groundwork. Before the War*, New York, New Directions, 1984 pp.94-134; una scelta dai *DE* è in *Selected Poems*, ed. Robert J.Bertholf, New York, New Directions, 1993. Trad.it integrale dei *DE*, con testo orig. a fronte, Roma, Empiria, 1998, trad.introd. e cura di Annalisa Goldoni; con il saggio "Dolcezza e grandezza della *DC*" nella trad. di Marco Nieli.

L'inizio dei *DE* è "Notes for a Little 'Dante Book'", compare nel notebook con la data 26 Agosto 1972 e con a lato "De Vulgare [sic] Eloquentia"- già l'8 agosto ci sono 6 poesie (?) Alla data del 26 ci sono le prime 3 poesie e parte di "To Speak My Mind", conclusa il giorno dopo insieme a "Everything speaks to me!", "Speech directed" e "But we, to whom the world is" - quest'ultima diventerà la poesia di chiusura dei *DE*. Nello stesso giorno scrive la prosa di "Dante is barbaric...". Alla data 31.8.72 si registra il passaggio dal *DVE* al *Monarchia*. Il 6 Sett.1972 due poesie che nel libretto *Dante* sono datate 16 Sett.: "Letting the beat go" e "These are / the primes / the enduring matter: (*DVE* II, V; *DVE* II, II). Il 23 Aprile 1973 (ntbk 50 box 29) comincia la Preface a quelli che ora chiama *DE*, dopo essersi accorto di aver perduto il quaderno precedente. I testi comunque non erano andati persi, perché subito battuti a macchina, come documenta una nota di Duncan stesso. Il quaderno perduto riall'iorerà più di un anno dopo (9 agosto 1974) con un biglietto dell'amica Paula (non identificata): "These somehow surfaced one day. Did you miss your notebook, Robert? We hope all is well with you: we're going off to the beach for a month. XX Paula". Il 20 ottobre 1973 scrive 8 poesie indicate come Part 3, che vanno da "My soul was as if free" a "And a wisdom as such" (nel volumetto *Dante* questa poesia porta la data del 20 Ott. 73). Qui scrive "FINIS", ma continua, senza indicazione di data con la Part 2 De *Monarchia*, chapt.1 VIII (forse del 26.8.74: "Note to Part 2 - In April of 1973 returning from a tour of readings in Chicago, I found I had lost track of my Dante notebook").

un arco di tre anni, compresi i "Supplementary Etudes", e si trova nei taccuini e quaderni di lavoro, inframezzata da appunti di varissimo genere, soprattutto note di lettura. Il manoscritto, specie per le prime poesie, presenta come pagine di parole isolate, scmi, si direbbe, che letteralmente vanno a crescere, diventano discorso e sequenza. Già nel primo affacciarsi hanno forma di poesia; si distinguono dalle note di commento e dalle citazioni dantesche che vengono registrate in altri notebooks, in primo luogo per la spaziatura molto aperta, che accoglie lo spazio di silenzio e di attesa diretto tanto all'autore quanto al lettore¹⁵. C'è l'attesa dell'espansione, attesa-spazio-silenzio che resterà sempre fin nella stesura definitiva, ancora in attesa del lettore che lo dovrà accogliere insieme alla superficie verbale scritta, anch'essa silente depositaria del suono. Nella poesia e nella poetica di Duncan il silenzio è poco nominato ma molto praticato, quale connettivo e mediatore tra coesistenti forme diverse di espressione e di comunicazione: preverbale, paraverbale, musicale. I *Dante Etudes* studiano il *D.V.E.*, il *Convivio*, il *Monarchia* e le *Epistole*, dal di dentro, nell'immedesimazione più mimetica, cioè la musica della lingua che in Dante si perfezionerà nella *Commedia* e che Duncan immette nella prosa che legge, che cita (e che a volte traduce in proprio e adatta a sé) tanto da darle misure che la rendono indistinguibile dalla poesia.

Nella Prefazione Duncan dichiara di aver lavorato in modo analogo ai musicisti romantici che hanno ascoltato e rielaborato la musica che li ha preceduti. In principio, come documenta la prima stesura nei ntbks (23 aprile 1973) ritiene che il suo lavoro sia prossimo a quello dei pittori che hanno copiato i dipinti degli antichi maestri immettendovi il proprio presente:

Studies then: poems analogous to those drawings from the Masters, copying, borrowings and derivations, in which even great painters become students perennially, that the learning of the Art be reincarnated (20 Ottobre 1973).

Fra gli esempi che include c'è una derivazione non corretta (il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet ispirato ad una stampa da Raffaello, invece che alla "Tempesta" tradizionalmente attribuita a Giorgione) e forse proprio il dubbio e la temporanea difficoltà di verifica l'hanno spinto a spostare l'analogia soprattutto sul terreno musicale — ma il principio strutturale cui pensa è molto chiaro: è un procedimento dunque che attraversa le singole arti e che muove dalla lingua ai linguaggi. Ancora più vicino gli è il metodo di lavoro adottato da Jess Collins, Jess, il suo compagno, che da sempre compone dei collages surrealisti con il *paste-up* ("disarrange to re-arrange" diceva James del processo artistico nel romanzo) e che con la serie delle *Translations* è intervenuto su foto e stam-

¹⁵ Cfr. anche l'introduz. all'ediz. it. dei *DE*, cit.

pe vittoriane, le ha ricoperte con oli brillanti e corposi che annullano chiaroscuri e sfumature, rivelando del materiale originale potenzialità interpretative ignote e negate, suscitando impreviste percezioni nell'autore e in chi guarda, con lo stesso piacere con cui i bambini si dedicano a riempire di colore i contorni

Its original may have been a child's coloring book, for each painting is a picture translated from a drawing, an engraving, a lithograph, or a photograph, in sepia or in black and white, into the density and color of oils.[...] it is the primer of a new need in vision aroused in him by the demand of a missing beginning hidden in the disclosures of what he comes to see as his tradition¹⁶.

La collaborazione fra Jess e Duncan non è certo di quelle occasionali e temporanee: i due artisti si muovono in parallelo, indipendenti in una ricerca comune. Jess ha illustrato con dei collages onirici in bianco e nero molti dei volumi pubblicati da Robert e quest'ultimo è stato a sua volta un disegnatore eccellente nel genere fantastico. Suonerebbe blasfemo suggerire che Duncan "colora" Dante, ma certo è che perfino le virgolette usate nei suoi *cut-ups* per incorniciare con precisione le citazioni influiscono sulla percezione che il lettore può avere (o non avere affatto) memorizzato dei versi, della prosa, degli interessi danteschi.

La parte più politica del discorso nei *DE* (II e III libro) si appoggia al *De Monarchia*: gli esiti dell'incontro non sono meno convincenti di altri, ma, almeno nella mia lettura, risentono del confronto con la sua altra poesia civile, specie con quella, insuperata, dei *Passages in Bending the Bow*¹⁷. Là, la sperimentazione si apriva ad una costellazione di riferimenti e ad una multiforme organizzazione del campo dei versi; qui è troppo evidente l'intenzione di applicare punto per punto, con le dovute esclusioni ed ampliamenti, l'americanizzazione e l'aggiornamento delle tesi e delle invettive dantesche. Tutt'altro che un procedere meccanico, rivela però alcune smagliature in una "nostalgia del Principe", che affida il riconoscimento dell'ordine supremo all'autorità piuttosto che alla creatività.

La lettura congiunta di Dante, di Freud e di sé matura invece nei *DE* a sintesi magistrale nella risposta al *D.V.F.* e alla teoria delle due lingue: quella primaria "della nutrice" e quella secondaria "della gramatica". La prima è la lingua "succhiate col latte"; per questo anche, nota Duncan, viene identificata come "lingua della nutrice" e non come "madrelingua o lingua della madre", visto che quasi sicuramente ai tempi e per la classe sociale cui Dante apparteneva le due figure non coincidevano. Nei *DE* è il linguaggio preverbale del corpo e del piacere: piacere di sentire i battiti del cuore, di sentire e produrre i rumori della suzione e i suoni dell'oralità prima che intervenga la ricerca del significato a

¹⁶ Robert Duncan, "Iconographical Extensions: On Jess", (1971), in *A Selected Prose*, pp.178-193.

¹⁷ Robert Duncan, *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968.

separarli dalla loro origine; e poi i gorgheggi, gli strilli, i sussurrii, le prove di voce e di ascolto:

— from “Heaven” these

“draughts of the sweetest honey-milk”,

si dolcemente

from the language we first heard

La dolcezza è la sensualità, la musicalità che Dante incarna in Casella e che Duncan difende strenuamente come canale di accesso al linguaggio della natura, umana e non. E' la lingua dell'appartenenza, del *belonging*, con i rischi di perdita di consapevolezza di cui parla altrove (nel saggio sulla *DC*, per esempio, come si è accennato). Ma non qui, dove ne esalta la fisicità come concorso di tutte le facoltà per un'esperienza piena:

but our own

“is that which we acquire without
any rule” for love of it

“imitating our nurses”

*

From the beginning, color
and light, my nurse; sounding waves
and air, my nurse; animal presences
my nurse; Night, my nurse .

out of hunger, instinctual
craving, thirst for “knowing”,

toward oracular teats.

(entrambe le citazioni sono da “We Will Endeavor”)

La fisicità della lingua è anche permanenza del fanciullo nell'adulto, con quella *alertness* che la quotidianità adulta ottunde; importante nella formulazione della teoria è stato l'apporto degli studi psicoanalitici di Norman O. Brown¹⁸,

che in *Life Against Death* del 1959, dedica un capitolo a eros e linguaggio, alla struttura primariamente giocosa che li accomuna:

In the ontogenic development of every human being, it is the language of love and the pleasure-principle, before it becomes the language of work and the reality-principle; language is an operational superstructure on an erotic base....

In the words of Cassirer, "Language is, by its very nature and essence, metaphorical"; and every metaphor is a play upon words. (p.69)

La lingua della "gramatica", nel suo significato più inclusivo (quello più limitato corrispondeva al latino, lingua della cultura "alta") è certo familiare a Duncan quanto lo era a Dante: una controprova del suo essere "seconda" si ha quando si confronta la prima stesura dei *DE* nei ntbks con quella definitiva. Sempre assiduo lettore di se stesso, Duncan ha spesso negato di aver posto mano a revisioni di sorta, sulla base del principio di contraddittorietà assunto da Whitman (Whitman: "Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself / I am large, I contain multitudes" - Duncan: "My revisions are my new works, each poem a revision of what has gone before. In-sight. Re-vision."). Qualsiasi ripensamento dunque non dovrebbe includere il ripudio del già fatto, quanto piuttosto costituire un ulteriore passaggio. In verità i ripensamenti di Duncan si configurano sì come nuove scritture, ma sono anche interventi in corso d'opera. Confrontando per l'appunto le due prime poesie dei *DE* dedicate alle due lingue, è ben visibile l'intervento già nei manoscritti: "honey-water", che diventa "honey-milk", con l'aggiunta a lato nell'ultimo verso di "our mother tongue" - due cambiamenti che creano una coerenza molto più salda all'interno del discorso sulla lingua primaria, che nasce nel momento stesso del contatto con il corpo della nutrice. Altri interventi mostrano minicitazioni da Pound, la riedizione di una stessa parola nell'alfabeto greco ("teche" diventa "τέχνη"), vengono aggiunte e inserite specificazioni con aggettivi e intere frasi connesse fra di loro da una articolazione sintattica aperta, che permette cioè il passaggio da una frase all'altra sia verso una lettura separata di due frasi, sia verso una lettura continua.

Attraverso la riflessione e il recupero della fisicità della lingua, Duncan ritorna alla *Divina Commedia* in un breve saggio inframezzato alla stesura dei *DE*. La libertà con cui si muove il poeta gli permette di intravedere all'interno della cattedrale gotica dell'opera dantesca un tempio originario, cioè un nucleo più antico, dedicato al culto dell'immanenza divina. Più che di un saggio articolato e

* Saggi importanti di Norman O. Brown per il dialogo con Duncan sono: *Life Against Death*, 1959; trad.it. *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1964 e *Love's Body: The Psychoanalytical Meaning of History* New York, Random House, 1966; trad.it. *Corpo d'amore*, Milano, SE, 1991. Vedi Brown anche per Zukofsky e Dante, soprattutto per la sestina come forma di pensiero, incontro tra libertà e necessità: *Apocalypse and/or Metamorphosis*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1991.

finito, si tratta di appunti su un'ipotesi tanto vasta da essere quasi onnicomprensiva; di un percorso della cultura che va dalla preistoria al '700 pre- e rivoluzionario fino ai giorni nostri, e che viene coperto attraverso il rapporto cibo divino-cibo umano.

Dante is barbaric, his first Paradise is the tribal state, his *Commedia* a late medieval outbreak of a shaman tripping.[...] To civilize Dante, one needs only introduce what the 13th century knew nothing of, the haute cuisine of late 18th century Europe [...] Dante's preoccupations are all of that prehistoric Spirit cult, Love in *La Vita Nuova* is a spirit-magic; Law in *De Monarchia* is, over all states of Man, the command of a First Intent in the species.[...] To get into the matter of the incarnation, we must not only imagine the body of Christ, his birth-cry of woe, his "blood, sweat, and tears", actual excretions, his speech, his having his hearing before the rabbis, his death-passion, but we must imagine his cuisine, his actual blood and body, wine and bread, the salt, and the civilities of the supper.

In Christian rite, the Last Supper is still posed as a spirit ritual and removed from the full incarnation of our gusts and appetite. The savor and smell of the kitchen is still burnt offerings for a Spirit's pleasure. (ntbk 37 box 27, 27 Agosto 1972).

Alla luce di tale ricerca si comprende meglio, ad esempio, la dimensione magica che vengono ad assumere fragranze e aromi di cucina in "A Little Language". Il linguaggio strumentale e consapevole si oppone a quello del piacere e alle sue qualità sensuali e magiche. Per Norman O.Brown, che cita Valéry, l'artista realizza un compromesso cercando di riconquistare *consapevolmente* la sensualità della lingua:

Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré.

Per Duncan il linguaggio poetico riesce ad attivare entrambe le modalità, senza ridurle, senza rinunciare all'una o all'altra. Se non fosse per la frequenza troppo assidua del lessema "man" - e spesso scritto con la maiuscola - la sua posizione potrebbe dirsi prossima a quella delle teorie femministe nel rifiuto del logocentrismo e in difesa della lingua del desiderio.