

MARCO NIELI

Robert Duncan

I confini immaginari del reale

Poetry Wave
DEDALUS

MARCO NIELI

Robert Duncan
I confini immaginari del reale

DEDALUS

Dedalus Napoli, 2000

Dedalus, Studio di progettazioni ipermediali
vico Acitillo 124 - 80128 Napoli
mc7980@mclink.it

I edizione: *Poetry wave* 2000

In copertina: Emilio Piccolo, Spuren I

Robert Duncan
I confini immaginari del reale

INTRODUZIONE

Di fronte alla complessità di un testo poetico come quello di R. Duncan, difficile risulta persino il compito di ricostruire per grandi linee la storia della sua ricezione e interpretazione critica. Come giustamente osserva W. Fox alle soglie degli anni '90¹, si può dire infatti che questa è appena agli albori, ancora a circa trenta anni dalla pubblicazione delle tre opere generalmente considerate come "major": *The Opening of the Field* (1960), *Roots and Branches* (1964) e *Bending the Bow* (1968).

Il primo carattere che emerge evidente nella considerazione di tale letteratura critica risulta senza dubbio la natura controversa del testo duncaniano, oggetto fin dalle prime recensioni negli anni '50 e '60 di partigiani entusiasmi soprattutto da parte di poeti e artisti dei vari gruppi d'avanguardia cui Duncan partecipa in quegli anni², ma anche di malevole stroncature da parte di una generazione di critici quantomeno diffidenti se non apertamente ostili verso ogni tentativo di scardinare l'ortodossia estetico-ideologica del New Criticism.³ Una tale freddezza di ricezione va probabilmente rintracciata in alcuni tratti più o meno universalmente messi in luce dai commentatori, primo tra tutti la complessità e la mole dei riferimenti storico-culturali, spesso inusuali se non addirittura eterodossi. Di volta in volta l'erudizione che è alla base della poesia di Duncan sarà interpretata come coraggioso tentativo di mettere in discussione il canone occidentale o come pericolosa tendenza al ciarlatanesimo e all'oscurantismo. L'intrinseca difficoltà di una scrittura che si vuole erede della sperimentazione modernista più avanzata, pur ricercando un legame vitale con la tradizione, si presta inoltre ad essere interpretata secondo chiavi differenti di lettura. Alcuni vedono in tale prospettiva una scelta intenzionale di oscurità, prolissità e retoricità; altri, al contrario, un effetto ricercato di

straniamento del lettore, nell'ottica del rifiuto programmatico di una fruizione "facile" o "media", condizionata dalle esigenze del mercato e della cultura di massa.⁴

La stessa provocatorietà del personaggio Duncan, lucido e intransigente sostenitore dell'emancipazione omosessuale nell'arte come nella vita⁵, protagonista ribelle e anarchico della scena *bohémienne* nonché instancabile promotore di riviste e gruppi letterari tra New York e San Francisco negli anni '40 e '50, infine profetico accusatore degli orrori del Vietnam e dell'organizzazione totale nel decennio successivo, non favorisce certo la pacatezza del giudizio. Risulta evidente come anche l'analisi testuale nelle intenzioni più distaccata debba necessariamente riflettere, in maniera più o meno mascherata, i termini di un coinvolgimento emozionale e vitale, prima ancora che critico, nel lettore di Duncan. Una personalità scomoda e controcorrente, che consapevolmente intreccia con la propria arte, di per sé difficile e a tratti oscura, un rapporto di identificazione e sdoppiamento, alla maniera romantica: sono questi gli elementi che concorrono alla caratterizzazione di Duncan come una delle figure più controverse della neo-avanguardia americana, forse come nessun'altra incondizionatamente amata od osteggiata, difficilmente passata in silenzio.

Sebbene i toni della ricezione nel corso degli anni '70 e '80 si facciano più pacati e l'urgenza polemica dei decenni precedenti ceda il passo all'approfondimento critico, il solco tra avanguardia e tradizione sembra paradossalmente costituire una discriminante decisiva nell'apprezzamento e comprensione del testo duncaniano. Nelle sue dichiarazioni di poetica, Duncan tuttavia si riferisce alla sua affiliazione modernista (Pound, H. D., Williams, Stein, Zukofsky) nei termini di una sostanziale continuità con la tradizione romantico-ermetica, da lui ricondotta addirittura all'Orfismo e alla cultura misterica greco-egiziana.⁶

In effetti, un primo ordine di problemi sembra essere rappresentato per la critica dalla collocazione di Duncan nell'ambito degli sviluppi contemporanei della poetica americana. Intervenendo polemicamente a più riprese contro i tentativi di rigida classificazione della sua opera da parte di critici e teorici della letteratura, Duncan tende decisamente a spiazzare e scoraggiare ogni ricostruzione riduttiva della sua genealogia poetica. Egli rivendica di volta in volta la sua derivazione dai Romantici, sottolinea le affinità di sensibilità con gli autori dell'*high modernism* anglo-americano su ricordati, e sperimenta attivamente nella direzione post-moderna della

field composition (inaugurata da Charles Olson negli anni '50), del *serial poem* e del *collage*.⁷ Ciò nonostante, la tendenza a delimitare in una sfera circoscritta la complessità della scrittura duncaniana sembra una caratteristica ricorrente nella letteratura critica, per lo meno ancora negli anni '50 e '70.

La scontata reazione negativa dei New Critics, in primo luogo, è tipicamente rappresentata dalle riserve di T. Vance che, nel 1967, dalle pagine della *Southern Review*, accomunando senz'altro Duncan al gruppo d'avanguardia del Black Mountain e trascurando i suoi rapporti con la tradizione, lamenta una scelta stilistica indirizzata esclusivamente verso la ricerca di *revelation*, a tutto discapito dell'*artifice*.⁸ Tale visione riduttiva di un Duncan esclusivamente orientato verso la rottura col passato e il superamento del modernismo viene d'altronde condivisa da alcuni degli esponenti più partigiani della neo-avanguardia americana, che tendono senz'altro ad assimilare la sua figura al proprio limitato campo di affiliazione e a sminuire il ruolo della tradizione nella sua opera.⁹

Di fronte a tale categoricità di giudizio, alcuni contributi decisivi in tempi più recenti hanno messo in guardia contro la tentazione rappresentata da letture troppo rigidamente classificatorie e sistematiche, che non rendono giusto conto di una poetica complessa come quella di Duncan. In particolare, M. A. Bernstein ha dimostrato come siano fuorvianti le categorie bloomiane di affiliazione e conflitto coi padri, se applicate all'idea di una tradizione intesa come "communality of language". All'interno di questa, l'accento è posto piuttosto sul senso di appartenenza organica del singolo all'esperienza cooperativa della specie, dai cui simbolismi la sua opera deriva secondo un processo di germinazione spirituale, coincidente con l'attività stessa dello Spirito umano in evoluzione.¹⁰

Come si vedrà in seguito, l'interrogativo critico più rilevante, alla luce di questo essenziale mutamento di prospettiva, diventa allora non tanto la collocazione tassonomica di Duncan nel panorama poetico contemporaneo, quanto la re-visione da lui operata delle nozioni di tradizione e innovazione, nell'ambito di una "cooperation with and response to the open field of creative life". In effetti, è proprio il senso di una tradizione vista come equilibrio dinamico e mutevole, ri-configurabile a partire dalla prospettiva storica del momento, a far sì che Duncan possa parlare della sua affiliazione al Modernismo o del suo essere a tutti gli effetti poeta del XX secolo nei termini di una sostanziale continuità con il Romanticismo:

I don't feel out of my century, I like this century, immensely. But my ties to Pound, Stein, Surrealism and so forth all seem to me entirely consequent to their unbroken continuity from the Romantic period.¹¹

Si tratta evidentemente di una visione radicalmente antitetica a quella di Eliot, che legge la tradizione come impersonale e statica monumentalità del canone, fissata una volta per sempre nella sua successione temporale di opere e autori, nella quale l'individuo si inserisce attraverso una dialettica di appropriazione-innovazione. Del resto, come ha adeguatamente messo in luce M. Davidson, il Romanticismo rappresenta per Duncan molto più di un periodo storico o una poetica storicamente circoscritta, configurandosi al contrario come "an ancient quest for knowledge about the nature of life-forms - knowledge which, for a variety of reasons, cannot be summoned or articulated according to the usual channels."¹²

Collegato all'ermeneutica della tradizione in Duncan, è inoltre il problema rappresentato dalla natura del suo esperimento formale e dalla sua concezione della forma poetica come "a source of feeling and thought, following the movement of an inner impulse and tension rising in the flow of returning vowel sounds and in measuring stresses".¹³ Anche qui le possibili letture divergono in maniera sostanziale e non casualmente, se è vero che Duncan nelle sue dichiarazioni di poetica ripetutamente rivendica una incompiutezza di significato che è anche una "largesse of meanings", e, portando alle estreme conseguenze una intuizione fondamentale di Dante, identifica la poesia con il linguaggio polisemico per eccellenza, ogni componente del quale si presenta come "generative of meaning, a response to and a contribution to the building form."¹⁴

Tale disponibilità semantica totale si configura evidentemente come molteplicità dei registri stilistici adottati nel *corpus* di una produzione che copre un arco temporale di più di cinquanta anni, oltre che come molteplicità dei livelli di significazione inscritti nella superficie letterale del testo. Da questa duplice caratteristica della "open form" duncaniana, nasce l'esigenza di considerare le diverse possibili letture in un'ottica di complementarità e coesistenza piuttosto che di mutua esclusione e di esaustività. Purtroppo il tono assertorio e polemicamente dogmatico di gran parte dei contributi critici non sempre risponde o corrisponde in pieno all'apertura programmatica di un testo, che chiama esplicitamente il lettore alla costruzione/creazione del senso, in un processo generativo virtualmente espandibile all'infinito.

Commentando, ad esempio, le tecniche postmoderne di giustapposizione spaziale e simultaneità proprie del *collage* duncaniano, “heterogeneous assemblage” di elementi che escluderebbe una benché minima unità, A. K. Weatherhead in un articolo del 1975 parla di irrisolutezza lirica e mancanza di un *focus* percettivo e formale, mancanza cioè di quell’“exclusive kind of action that is demanded in the creation of a lyric.”¹⁵ Si tratta, a ben vedere, di una sfumatura sottile ma significativa, concernente il rapporto tra elemento locale e configurazione dell’insieme, su cui Duncan ritorna con un’insistenza quasi maniacale nel corso dei suoi numerosi interventi esplicativi nei saggi, nelle introduzioni e nei *Note-books*. L’applicazione, da parte di Weatherhead e successivamente di R. Weber¹⁶, di categorie sostanzialmente estranee al testo come “single configuration”, “dominant feature” e “local unity” certamente non giova alla comprensione di un esperimento poetico, che intende invece l’unità come l’effetto di risonanza del singolo *locus* sul processo dell’insieme.

Alcuni nuclei metaforici ricorrenti illustrano bene questo nesso decisivo della poetica duncaniana. Innanzitutto quella del campo, al cui interno si realizza la coesistenza degli elementi più svariati e multiformi, in un’ottica non-gerarchica di inclusività e accettazione totale anche di ciò che a prima vista potrebbe essere considerato come materiale di scarto del processo compositivo (*slips*, errori, *puns*). Si ricordi che appunto *The Opening of the Field* (1960) costituisce uno dei titoli strategicamente cruciali dell’intera produzione del poeta californiano. In secondo luogo, l’architettura come ordine multiprospettico richiama l’idea di una poesia dalla struttura composita, in cui il singolo piano non prevarica ma si integra nel complesso di relazioni che la sostengono. Infine, la metafora della “grande sinfonia”, ispirata alla poetica di Stravinsky, rimanda a una poetica del frammento (*mélòs*), il quale rappresenta l’evento irripetibile che modula l’articolazione del tutto. Tali immagini concorrono a illustrare visivamente l’idea della poesia espansiva, modulare e “multifasica”, che Duncan va elaborando nel corso degli anni ‘60. L’ancoramento dei processi di linguaggio in una visione sacrale del reale permette inoltre a Duncan, come già a C. Olson, di concepire l’unità in poesia come il riflesso di un disegno cooperativo di portata cosmica, piuttosto che come l’imposizione di un ordine all’esperienza attraverso un atto sintetico dell’immaginazione o della ragione.¹⁷

Una poetica che muova da queste premesse richiede chiaramente

te una messa in discussione dell'idea stessa di critica, non più concepibile nei termini di un *reading* passivo del testo poetico, ma semmai come attività eminentemente problematica di partecipazione alla elaborazione dinamica del senso. Nel corso degli anni '80, insieme alle letture di singoli testi (soprattutto della serie aperta dei *Passages*), si moltiplicano gli interventi più puntualmente attenti ai singoli aspetti della pratica compositiva duncaniana e, ciò che risulta più significativo, viene lentamente emergendo l'esigenza di ridefinire le condizioni stesse della "response" critica, da S. Paul interpretata ad esempio come "responsibility" nei confronti del testo poetico.¹⁸ A questo proposito, particolarmente stimolante appare il tentativo di G. Quasha di rintracciare i termini di una "leggibilità" di Duncan nei presupposti stessi della sua poetica, in direzione di una "heretical multiplicity", che è in primo luogo "self-heresy" e "self-dialectic", basata sulla stretta interconnessione tra *writing* e (*self*)*reading*.¹⁹ In quest'ottica, il problema che ancora oggi si trova ad affrontare l'interprete di Duncan è quello di rispondere, attraverso un'adeguata assunzione di rischio o di possibilità, alla richiesta, proveniente dal testo stesso, di un *criticism* volto nel senso etimologico "to raise a crisis in our consideration of content".

Un terzo, fondamentale ordine di problemi che ha suscitato l'interesse della critica fin dall'inizio e su cui più direttamente si innesta la presente proposta di lettura, è rappresentato infine dall'immaginario simbolico e mitologico della poesia di Duncan e dalla sua relazione con l'attualità storico-sociale (in primo luogo la guerra del Vietnam nei *Passages*). Attingendo a un numero praticamente illimitato di autori e testi dell'antichità classica, dell'esoterismo cristiano e rinascimentale, della Kabbala ebraica, della mitologia indiano-americana, e dell'antropologia moderna, il sincretismo duncaniano, considerato come attitudine "to see all aspects of all systems as vehicles of one Truth", è stato pazientemente ricondotto alle fonti da studiosi come W. McIntyre, per lo meno per quanto riguarda la componente orfico-gnostica e cristiana.²⁰

Più arduo compito è rappresentato dall'interpretazione critica della funzione del mito in relazione all'esperienza personale del poeta (vista in termini di sistema emozionale dalle chiare tinte omoerotiche) e all'esperienza collettiva di un passaggio storico cruciale per la società americana, coincidente con la crisi degli anni '60. La linea interpretativa che più sembra avere riscosso successo tra i critici è quella che si può fare risalire a J. Mersmann, il quale in uno studio ormai classico dal titolo significativo di *Out of the Vietnam*

Vortex (1974) mette in luce il carattere “disincarnato”, astratto e spesso vagamente farraginoso dell’immaginario duncaniano, escludendo una validità intrinseca del mito come sistema di conoscenza alternativo e spostando invece l’attenzione sulla valenza soggettiva di un “private *mythos*, shaped by the circumstances of the poet’s life and time.”²¹ Date queste premesse, nonostante l’allargamento di prospettiva fornito dal mito e una certa “remoteness and grandeur”, la trattazione della guerra nei *Passages* non riesce davvero per Mersmann a fare presa sulla complessità storica del fenomeno, risolvendosi in un “inevitable shortcoming, a breaking of inspiration”. Tale caduta d’ispirazione, nel giudizio del critico americano, finisce inevitabilmente per configurarsi anche e soprattutto come mancanza di comunicatività, oscurità e prolissità.

Poco rispettosa o forse semplicemente poco attenta verso la specificità dell’esperienza mitopoietica, come appare descritta nell’importante saggio “The Truth and Life of Myth” (1968), la lettura di Mersmann, che farà testo nella ricezione dei *Passages* nel corso degli anni ‘80, implica l’assunto tacito del primato della storia su forme conoscitive “altre” quali l’immaginazione e il mito. Ne consegue l’insufficienza o inadeguatezza di una visione soggettiva come quella di Duncan, che traviserebbe la verità di un evento storico come la guerra del Vietnam, rivelandosi per giunta causa di grossolani fraintendimenti dovuti alla sua vaghezza e fumosità. Le conclusioni cui giunge Mersmann, nonostante nelle sue parole si avverta anche una certa malcelata ammirazione per il “gaunt irregular giantism” di Duncan, consistono nella constatazione che “it is unlikely that any modern war can ever again meet the conditions of community and free volition that would justify it- and so Duncan’s reservations are in a way academic.”²²

L’inadeguatezza di tale giudizio, ovvia conseguenza di premesse epistemologiche quantomeno discutibili nella loro presunta linearità o assiomaticità, si commenta da sola. La tendenza ad accettare la nozione di “storia” nella sua oggettiva evidenza costituisce tuttavia una caratteristica ricorrente nella letteratura sui *Passages*, se è vero che ancora nel 1980, nella sua critica “materialista” del *Grand Collage* duncaniano, di dichiarata impostazione marxista, P. Michelson intravede in alcuni episodi della serie un netto squilibrio tra componente fideistico-devozionale e storico-dialettica, a tutto favore della prima.²³

Dagli esempi su riportati risulta abbastanza evidente come l’insufficienza delle categorie tradizionali di storia e politica, insieme

alla nefasta tendenza verso il letteralismo di certa critica, non giovano certamente alla comprensione (intesa nel senso integrale di comprensione, come partecipazione implicante l'assunzione di rischio e responsabilità) di una poetica che quelle categorie si propone esplicitamente di mettere in discussione o problematizzare. Il maggiore scoglio alla comprensione critica del testo duncaniano è in effetti rappresentato, a tutt'oggi, da un insufficiente approfondimento del significato, della natura e del funzionamento di quello che Cassirer definisce "pensiero mitico" o simbolico²⁴, e della sua complessa interazione con la realtà storica e letteraria.

In questo senso, una fondamentale indicazione proviene dalle parole di Duncan stesso che, ripercorrendo le tappe della sua iniziazione infantile alla vocazione poetica, legge polemicamente la de-mitologizzazione della mente storica moderna nei termini di un esorcismo collettivo (atto dalla chiara valenza magico-sacrale) nei confronti del "mythopoetic, the areas of creative and fictional contamination", allo scopo di "establish a text in the light of what modern man is reasonably convinced is the likely or likeable truth of things."²⁵ Quella che potrebbe a prima vista sembrare come l'ennesima shelleyana "defense of poetry" contro l'invadenza di un razionalismo aggressivo quanto ottuso, si rivela tuttavia, a una lettura più attenta, come il tentativo lucido di riconsiderare i rapporti tra verità storica e finzione poetica alla luce del modello transpersonale rappresentato dalla conoscenza mitica. In questo senso, l'interesse primario di Duncan appare non tanto la denigrazione delle categorie storiche o razionali in favore di quelle irrazionali dell'arte, quanto la dimostrazione di come sia fallace e arbitraria quella forma culturale o abito mentale che vuole le polarità dialettiche di mito e storia, poesia e ragione irrimediabilmente separate e inconciliabili, sulla base di un irriducibile dualismo: Myth gives life-form, and men living in myth live in its history, in its living changes and permutations, not its petrifications. Turn back the pages as they will, every part of men's story has been re-informed by the creative genius of his own moment.²⁶

Il modello conoscitivo e creativo rappresentato dalla "mythopoetical mind" di Duncan costituisce appunto l'oggetto di indagine della presente ricerca. Il rapporto tra la realtà storica e la struttura dell'immaginario nella produzione duncaniana va inquadrato alla luce di un particolare contesto storico-culturale, che negli anni '60 americani accomuna ricerca poetica ed elaborazione politica in una problematizzazione critica delle nozioni di "reale", "sto-

ria” e “linguaggio”. La crisi dell’ottimismo politico dell’era di Kennedy, la messa in discussione dei fondamenti epistemologici del razionalismo occidentale, le letture re-visioniste della psicoanalisi operate da H. Marcuse e N. O. Brown, costituiscono i tratti salienti di una delle maggiori svolte politiche e insieme letterarie del XX° secolo americano. E’ appunto in tale contesto di straordinario fermento culturale, che acquista senso il tentativo compiuto da Duncan, in questo imparentato con altri teorici della controcultura del suo tempo, di operare una riscrittura di categorie ermeneutiche erroneamente ritenute assiomatiche come “realtà”, “politica” e “storia.”

In particolare, con riferimento a un periodo circoscritto della produzione poetica e saggistica di Duncan, che va dalla pubblicazione di *Bending the Bow* (1968) alla morte avvenuta nel 1988, l’analisi cercherà di mettere in luce le modalità peculiari secondo cui le strategie di rappresentazione dell’attualità storica, ad esempio la guerra del Vietnam nei *Passages*, interagiscono nel testo duncaniano con la percezione di un ordine mitopoetico che include la storia e nello stesso tempo la eccede. L’ipotesi di riferimento è che alla luce dell’esegesi freudiana di N. O. Brown e H. D., ma secondo modalità proprie alla sua peculiare prassi compositiva, la poesia di Duncan contribuisca in maniera decisiva a una ridefinizione epistemologica della nozione di “realtà”, oltre che a una problematizzazione delle categorie proprie della storia e della politica. Se da un lato, infatti, l’atteggiamento ricorrente di Duncan sembra essere volto alla demistificazione del “principio di realtà” attraverso precise scelte di poetica che sottolineano la mobilità e fluidità dei confini linguistico-percettivi del mondo, dall’altro la sfera del mitopoetico, permettendo la partecipazione in un cosmico “Order of orders” immanente alla storia, offre l’opportunità di riconfigurare un possibile senso del Reale, a partire dalle idee di processo e relazione.

Delle tre parti nelle quali è articolata la ricerca, la prima è volta a delineare la lettura “re-visionista” della psicoanalisi da Duncan messa a punto nel corso degli anni ‘60, in parallelo con gli sviluppi della ricerca di N. O. Brown e in un contesto di forte politicizzazione e sperimentazione letteraria quale quello californiano degli anni ‘60. A partire dall’implicazione reciproca stabilita dai testi psicoanalitico e letterario sarà possibile mostrare come Duncan radicalizzi alcune basilari intuizioni freudiane, sottoponendone a una re-visione e traduzione in termini poetici e decostruendone in pratica le premesse scientifiche e le pretese di oggettività. La “realtà” diventa dunque la funzione dei differenti *patterns* mentali e linguistici su cui si basano

le nostre descrizioni del mondo, mentre le “finzioni” della storia e del “reale” vengono smascherate nella loro interazione con le finzioni sublimi del mito e della poesia. I punti trattati nella prima parte riguardano la tematizzazione della storia come rimozione nell’inter-testo Duncan-Brown, la particolare visione della storia e della politica espressa nei *Passages*, il poema seriale iniziato con *Bending the Bow* (1968) e proseguito nelle raccolte successive e la caratterizzazione del *self* postmoderno in termini di *dramatic fiction*.

Il ruolo della *open form* nella ridefinizione della nozione di “realtà”, alla luce del particolare *bend* re-visionista impresso alla psicoanalisi dalla poetessa imagista H. D. (cui è dedicato il *work in progress* “The H. D. Book”), costituirà l’oggetto della seconda parte. In particolare, l’analisi sarà incentrata sulla nozione di “musical phrasing”, versione duncaniana del “projective verse” olsoniano, all’interno del cui *continuum* “multifascico” e seriale i contenuti dell’immaginazione vengono relazionati a concreti atti di percezione, nella ricerca programmatica di una “presentational immediacy” e adesione alla letteralità del “dato” in poesia. La visione rappresentativa del linguaggio, basata sul primato di una “realtà” esterna e oggettiva, lascia il posto a procedimenti di “scambio” rituale, dove le unità sillabiche e verbali entrano in relazione sotto il segno della loro cancellazione reciproca. La discussione verterà sulla tecnologia della scrittura derivata da Freud e interpretata da Duncan alla luce della nozione di “assemblaggio”, sul parallelo tra *dream-work* e *poem-work*, sull’atteggiamento problematico di Duncan verso la linguistica, orientato verso le nozioni di perdita, dispendio e cancellazione linguistica in quanto opposte agli ordini produttivi del linguaggio rappresentativo.

La terza e ultima parte, infine, cercherà di mostrare come la poetica psicoanalitica di Duncan fornisca una definizione alternativa di realtà, abbastanza inclusiva da integrare i dati archetipali dell’ordine mitologico e immaginativo. Mettere in discussione il principio di realtà significa per Duncan fare riferimento a un *pattern* mitopoetico basato sull’interpenetrazione di tempo ed eternità: tale *pattern* costituisce appunto l’oggetto rimosso dalla cultura secondo la psicoanalisi e la psicologia analitica di Jung. Attraverso la mediazione dell’interprete junghiano J. Hillman, è possibile seguire i termini in cui le suggestioni archetipali penetrano l’immaginario poetico di Duncan, e la maniera in cui vengono elaborate in una tessitura formale che privilegia il momento della *rapture* linguistica su quello della sistematicità analitica. La lettura della figura del *puer*,

per Duncan simbolo dell'ispirazione poetica connessa alla nostalgia erotica, contribuirà a inquadrare la prospettiva post-freudiana e post-junghiana della sua poesia, a partire dalla quale è possibile una critica radicale degli assunti basilari della civiltà occidentale, basata sulla repressione e la sublimazione.

Emersa gradualmente e, per così dire, "spontaneamente" attraverso un contatto prolungato nel tempo col testo duncaniano, la metodologia di lettura adottata non si pone tanto nei termini di un'applicazione di teorie arbitrarie a un discorso che si impone innanzitutto per il suo effetto "di superficie", quanto come ricerca di un'interazione dialogica, intesa anche e soprattutto come contaminazione /ibridazione inter-testuale tra la discorsività critica e letteraria. Cercando in questo senso di far parlare il più possibile il testo, senza sovrapporre ipotesi di spiegazione univoche o sistemi teorici non evocati dalla letteralità della sua enunciazione, ma cercando semmai di dare risalto a tale letteralità nel contesto storico e culturale della sua genesi, la parola del lettore, considerata come scarto innovativo e creativo, coopera così attivamente all'elaborazione di quella "community of meanings" che è la poesia, in un processo o "palinsesto" della scrittura, dove ogni traccia converge verso le altre a partire dalla propria irripetibile individualità.

Se, nel seguire tali premesse derivate dal testo poetico stesso, è risultato necessario relegare sullo sfondo la metodologia ermeneutica neo-freudiana di Lacan, ancorata a una visione piuttosto ortodossa della psicoanalisi, questa necessità andrà forse letta come un'indicazione precisa di "campo", che tende a privilegiare il momento revisionista e critico-creativo (sicuramente più legato alla cosiddetta sinistra freudiana e al movimento anti-psichiatrico che all'*establishment* psicoanalitico) su quello istituzionale. La nozione di implicazione proposta da S. Felman, quelle derridiane di "disseminazione", *pharmakon* e grammatologia, come anche quelle baudrillardiane di "scambio simbolico" e "cancellazione" sono risultate in questo senso più pertinenti nella loro indeterminazione "strategica", in quanto prospettive di un approccio che si vuole globale e interattivo alla ricezione del poetico.

Nella convinzione che la sfida della poesia consista soprattutto nel problematizzare i nostri termini di percezione di ciò che è la "realtà" e non semplicemente di costituire un caso anomalo per quanto interessante di discorsività linguistica, da interpretare sulla base di premesse teoriche più o meno astratte, si è cercato di suggerire alcuni possibili itinerari di lettura nel campo "aperto" della scrit-

tura duncaniana (assolutamente non privilegiati ed esclusivi), la cui coesistenza con altri possibili itinerari testimonia non tanto della fallacia dell'approccio seguito, quanto della ricchezza "generativa" della poesia in questione. Il *focus* prospettico adottato, sia per la limitatezza dell'arco temporale indicato sia per la scelta di una tematica abbastanza precisa (i rapporti tra reale e immaginario alla luce del re-visionismo psicoanalitico), si pone del resto già di per sé (intenzionalmente) come una delimitazione netta di campo, dalla quale è esclusa *a priori* ogni pretesa di esaustività.

Dal momento che, all'"intellectual adventure of not knowing" rappresentata dal creatività, possiamo rispondere soltanto con il gesto altrettanto radicale di chi non si preclude mai nuove occasioni di partecipare a ciò che non conosce.

Introduzione: Note

1

W. Fox, *Robert Creeley, Edward Dorn and Robert Duncan- A Reference Guide*, Boston, Mass., G. K. Hall & Co., 1989. L'altra maggiore bibliografia dell'opera di Duncan esistente allo stato attuale è quella di Robert Bertholf, *Robert Duncan: A Descriptive Bibliography*, Santa Rosa, Calif., Black Sparrow Press, 1986. Più aggiornata (di circa quattro anni) e completa per quanto riguarda il materiale critico su Duncan, la *checklist* di Fox risulta però sommaria nella parte relativa alla bibliografia primaria dell'autore. Il volume di Bertholf è al contrario molto più dettagliato nelle sezioni dedicate alle pubblicazioni di Duncan stesso e al materiale inedito (*Manuscripts, Note-books, Journals*) conservato presso varie Biblioteche americane (tra cui spicca senza dubbio la collezione della Poetry-Rare Books Collection di Buffalo-S.U.N.Y.)

2

Tra i primi interventi favorevoli si segnalano M. Rukeyser, "A Group of Region Poets", *The Pacific Spectator*, II, 1 (Winter 1948), 42-55 ; K. Rexroth, "San Francisco Letter", *Evergreen Review*, 1,2 (1957) 5-14 . L'intervento di C. Olson, "Against Wisdom As Such", inizialmente apparso sulla *Black Mountain Review*, I, 1 (Spring 1954), 3-7 e ripubblicato in *Human Universe and Other Essays*, ed . D. Allen (San Francisco: The Auerhahn Society, 1965), pp.67-71, muove delle critiche ben circostanziate alla poetica di Duncan, pur non essendo in linea di principio sfavorevole, appartenendo alla stessa temperie culturale. Per una ricostruzione dell'interessante dibattito tra i due si veda D. Byrd, "The Question of Wisdom As Such", in *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*, ed. by R. Bertholf e I. Reid, New York, New Directions, 1979, pp.38-55. Le recensioni o commenti favorevoli nel corso degli anni '60 sono quelle di

poeti in qualche modo legati a moduli sperimentali o comunque agli ambienti dell'avanguardia (soprattutto San Francisco e New York): D. Levertov, "An Admonition", *Things*, 1 (1964), 4-7, "Some Notes on Organic Form", *Poetry*, CVI, 6 (Sept. 1965), 420-425; R. Creeley, "A light, a glory, a fair luminous cloud", *Poetry* 96, no. 1 (April 1960), 55-57, "A Note", *Yale Literary Magazine*, CXXXIII, 5 (April 1965), 27-34; H. Carruth, "Scales of the Marvelous", *The Nation* 199, no. 18 (7 Dec. 1964), 442-44; E. Dorn, "The Outcasts of Foker Plat: New From the States", *The Wivenhoe Park Review*, 1 (Winter 1965), 51-62, etc. Tra i primi critici a recensire positivamente un'opera di Duncan, A. Gelpi, "The Uses of Language", *Southern Review*, n. s. 3, no. 4 (Oct. 1967), 1024-1035.

3

Si veda, a questo proposito, la critica di S. M. L. Aronson, ("Robert Duncan", *Yale Literary Magazine*, 131, nos. 3-4 (April 1963), 15-16), che parla di "histerical passages" e abuso dell'immaginazione; il giudizio negativo di C. Bergé (*The Vancouver Report*, New York, Fuck You Press, 1964), nonostante l'impressione positiva per la persona di Duncan; l'accusa di sentimentalismo da parte di M. L. Rosenthal, in *The New Poets: American and British Poetry since World War II*, New York, Oxford University Press, 1967, pp.174-184, con la quale Duncan polemizza in più di un'occasione; le stroncature di *Bending the Bow* da parte di R. Skelton ("The Poet As Guru", *Kayak*, 1968, no. 16, 59-62) e H. Zinnes ("Duncan's One

Poem", *Prairie Schooner*, 43, no.3, Fall 1969, 317-320). Stranamente cauti appaiono i giudizi di due poeti come A. R. Ammons ("Three Poets", *Poetry*, 96, no. 4, April 1960, 52-55), per il quale Duncan commenta troppo e J. Dickey ("The Stillness at the Center of the Target", *Sewanee Review*, 70, no. 3, Summer/July-Sept. 1962, 484-503), che parla di "pretentious mysticism".

4

Interpretata in questa chiave, nel solco della tradizione inaugurata da G. Stein e E. Pound, la difficoltà del testo duncaniano si pone chiaramente come disponibilità semantica totale, richiesta di partecipazione del lettore alla determinazione/creazione del significato, al di là di ogni possibile chiusura o fissazione del senso in una direzione univoca o privilegiata.

5

Nel 1944, Duncan pubblicava su *Politics* (1, no. 7, August, 209-

211) il saggio dal titolo “The Homosexual in Society”, che gli sarebbe costato il rifiuto di pubblicazione da parte della *Kenyon Review* di R. C. Ransom per evidenti motivazioni ideologiche. La problematica affrontata nel saggio in questione precorre di molto i termini più recenti del dibattito sull’emancipazione omosessuale, evidenziando già chiara l’alternativa tra una ghettizzazione ed esclusivizzazione della pratica emancipatoria e, al contrario, un suo inquadramento nell’ottica comunitaria di una liberazione universale dell’uomo da ogni forma di oppressione socio-politica e culturale. Per una conoscenza più approfondita della vita di Duncan, purtroppo una sola biografia è al momento disponibile e relativa al solo periodo giovanile: E. Faas, *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society*, Santa Barbara, Calif., Black Sparrow Press, 1983.

6

Si veda soprattutto E. Faas, “Interview: Robert Duncan”, in *Towards A New American Poetics: Essays and Interviews*, Santa Barbara, Calif., Black Sparrow Press, pp. 55-85. (trad. it. *La nuova poetica americana*, Roma, Newton Compton, 1982.)

7

Un riferimento esplicito a una problematica di tipo postmoderno appare del resto in un saggio del 1983, dal titolo “The Self in Postmodern Poetry”, ripubblicato in *Fictive Certainties*, New York, New Directions, 1985. Si tratta, a mia conoscenza, dell’unica occasione in cui Duncan fa apertamente suo un termine e una problematica, verso le quali generalmente dimostra indifferenza se non addirittura avversione. Tale diffidenza è spiegabile, a mio avviso, almeno in parte come insofferenza verso i *labels* critici e l’abuso di una terminologia spesso logora e incline alla moda intellettuale.

8

T. Vance, “Poetry and the Generation of Critics”, in *Southern Review*, NS, IV, 4 (Oct. 1968), 1099-1109. Costretto, in ogni caso, a riconoscere la validità dei risultati ottenuti a partire da premesse per lui totalmente erranee, Vance si limita a sentenziare paternalisticamente che “the exaggerated proclamations are in the end forgiven. But even the good work is less universal than is imagined by its manifesto-minded enthusiasts.”

9

E’ quanto emerge, per esempio, dalla quasi totalità dei contributi a *I am a Child-Poetry After Robert Duncan and Bruce Andrews*, A tailspin press Journal Project, vol. 1, April 23, 1994, Buffalo, NY.

Di segno opposto, sebbene forse egualmente parziale, è l'interpretazione di un Duncan erede della migliore tradizione lirica e romantica, anche se in chiave modernista, proposta da M. L. Rosenthal nel suo *The New Poets* (1967), e ripresa in più occasioni dal poeta californiano W. Everson. Secondo Rosenthal, alcune "interferences" di natura stilistica e personale disturberebbero la linearità di un percorso soggettivo dalle chiare connotazioni irrazionalistiche, chiaramente riconducibile alle poetiche romantiche del sec. XIX e agli "standards of the purest lyrical traditions." Quest'ottica semplicistica deve evidentemente portare a leggere nelle spinte formali più innovative (soprattutto a partire da *Letters*, 1958, e poi nelle tre raccolte maggiori degli anni '60) una mera sovrapposizione tardiva e secondaria, del tutto esteriore rispetto ai caratteri fondamentali dello stile duncaniano, già maturo nelle opere precedenti gli anni '50. E' in questi termini riduttivi che Everson è infatti portato a giudicare la parentesi del Black Mountain e più in generale gli sviluppi della ricerca di Duncan dopo *Poems, 1948-49* e *Caesar's Gate* (1955): "I favor his early maturity where he balanced the two sensibilities, the head and the heart. I quoted "An African Elegy". It is one of the most forceful of Duncan's achievements. Capable of work like that I wish he had never heard of Black Mountain." W. Everson, "An Interview on Robert Duncan", *American Poetry*, vol. 6, no. 1, Fall 1988, p. 83.

10

M. A. Bernstein, "Bringing It All Back Home: Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Poundian Tradition", in *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-Williams Tradition* 1, no. 2, (Fall 1982), 176-189. Per Bernstein, la ricerca di integrazione su cui si fonda il senso di tradizione in Duncan, non esclude affatto l'apporto innovativo o sovversivo del singolo: così, Duncan produce uno scarto soggettivo nella poetica di Pound e introduce una componente emozionale omoerotica dagli sviluppi fecondi.

11

E. Faas, "Interview: Robert Duncan", in *op. cit.*, p. 62. Per un'analisi approfondita dei rapporti di continuità tra poetiche organiciste romantiche e poetiche postmoderne del processo si veda C. Altieri, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Pa, Bucknell University Press, 1979. Ispirata ai criteri dell'ermeneutica, l'impostazione di Altieri risulta tuttavia non di rado aprioristica e troppo rigidamente classificatoria. Il problema di una discendenza delle forme seriali e procedurali postmoderne

dal Romanticismo è anche l'oggetto dell'indagine semiotica di J. Conte, dal titolo *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry* (Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1991.)

12

M. Davidson, "Caves of Resemblances, Caves of Rimes: Tradition and Repetition in Robert Duncan", *Ironwood*, XI, 2 (Fall 1983), p. 34; ripubblicato in M. Davidson, *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

13

R. Duncan, "Introduction" a *The Years As Catches, First Poems (1939-1946)*, Berkeley, Calif., Oyez, 1966, p. i.

14

R. Duncan, "Introduction" a *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968, p. ix.

15

A. K. Weatherhead, "Robert Duncan and the Lyric", in *Contemporary Literature* 16, no. 2 (Spring 1975), 163-174.

16

R. Weber, "Robert Duncan and the Poem of Resonance", *Concerning Poetry*, XI, 1 (Spring 1978), 67-73.

17

Si veda, a questo proposito, il saggio "Towards an Open Universe", tra i più antologizzati dell'intera raccolta *Fictive Certainties*. I seguenti passaggi, in particolare, mi sembrano rappresentare in maniera abbastanza efficace l'analogia dell'ordine poetico con la bellezza e verità di un ordine naturale e numinoso immanente al reale: "Our consciousness, and the poem as a supreme effort of consciousness, comes in a dancing organization between personal and cosmic identity." (p. 78); "The most real, the truth, the beauty of the poem is a configuration, but also a happening in language, that leads back into or on towards the beauty of the universe itself. I am but part of the whole of what I am, and wherever I seek to understand I fail what I know." (p. 79) "Central to and defining the poetics I am trying to suggest here is the conviction that the order man may contrive or impose upon the things about him or upon his own language is trivial beside the divine order or natural order he may discover in them." (p. 82)

18

S. Paul, *The Lost America of Love: Rereading Robert Creeley, Edward Dorn, and Robert Duncan*, Baton Rouge, Louisiana State University

Press, 1981, pp. 168-276. Inaugurando una nuova stagione di attenzione verso la poesia di Duncan, il libro di Paul, uscito nel 1981, si pone come una pietra miliare della letteratura critica sulle poetiche proiettiviste in generale, anche per la singolare scelta stilistica rappresentata da una scrittura procedente per accrezioni intorno a nuclei tematici generativi, scanditi da una datazione quasi diaristica, e fortemente incline a una sorta di partecipazione empatica coi testi analizzati. Nel commentare l'impresa di un "open criticism" rappresentata da "The H. D. Book", l'opera incompiuta da Duncan dedicata alla grande poetessa imagista, in *The Lost America of Love* Paul mette giustamente in luce l'"unresponsiveness" di una certa critica "ortodossa" (il riferimento esplicito è a R. Jarrell, D. Fitts e i New Critics), incapace di assumersi il rischio di una partecipazione integrale all'esperienza della poesia, che si configuri come "admiration" e "tribute" prima ancora che come "understanding": secondo Paul, il recupero di tale "eretica" totalità di approccio costituisce appunto l'obiettivo di "The H. D. Book", la cui poetica dell'inclusività si propone di accogliere persino le critiche più sfavorevoli nella dialettica "between doubt and conviction in writing."

19

G. Quasha, "Duncan's Reading", *Credences*, nos. 2-3, March 1980, 162-175). Facendo riferimento alla "visionary exegesis" o *ta'mil* di Avicenna, Quasha intende l'apporto del lettore nei termini di una partecipazione ritualistica a un processo ermeneutico virtualmente inesauribile, il cui carattere iniziatico si fonda appunto sull'intertestualità e polisemicità del testo poetico.

20

W. McIntyre, "Robert Duncan: The Actuality of Myth", *Open Letter*, second series, 4 (Spring 1973), 38-54; "Psyche, Christ and the Poem", *Ironwood*, XI, 2 (Fall 1983), 9-2. Si veda anche D. Cooley, "Robert Duncan's Green Wor(l)ds", *Credences*, III, 2/3 (March 1980), 152-160.

21

J. Mersmann, *Out of the Vietnam Vortex: A Study of Poets and Poetry Against the War*, Lawrence, Kansas, The University Press of Kansas, 1974, pp. 159-204. L'analisi di Mersmann mi sembra molto importante nel definire i termini dell'*engagement* tutt'altro che pacifista di Duncan nei confronti della guerra: la visione eraclitea del *polemos* come padre di tutte le cose e di un conflitto metafisico intrinseco alla natura del reale richiamante un'armonia segreta più profonda indirizzano la polemica dei *Passages* piuttosto verso l'erra-

ta concezione della guerra tipica dell'età contemporanea. La pianificazione totale della volontà individuale da parte di un principio astratto e autoritario come lo Stato determina per Duncan l'essenza "impoetica" di una guerra come quella del Vietnam e lo porta a preferire la sconfitta in quanto sintomo o causa di un "givin-in of the ego."

22

Lo stesso tipo di impostazione si ritrova in un intervento di R. Shaw, dello stesso anno del libro di Mersmann (1974). Constatando l'improbabilità storica dell'accostamento tra Hitler e Johnson di "Up Rising", Shaw commenta sarcasticamente: "I am aware that it is not the business of a prophet to make nice political distinctions. And yet his message ought to strike us as informed with the abiding clarity of revelation, not the myopia of a past moment of passion." R. Shaw, "The Poetry of Protest", in *American Poetry Since 1960: Some Critical Perspectives*, ed. by R. Shaw, Chester Springs, Pa., Dufour Editions, Inc., 1974, p. 51.

23

P. Michelson, "A Materialist Critique of Duncan's Grand Collage", *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature* 8, no. 2 (Winter 1980), 21-43. Michelson trova che la prospettiva mitopoietica di Duncan rende troppo facile trascendere il male senza realmente confrontarlo e, soprattutto, senza vagliarne le complesse motivazioni storiche. La poesia dei *Passages* risulta, in base a queste premesse, "ethically meaningless at any literal or sensual level."

24

E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, 3 voll., Darmstadt wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1953 (trad. it, *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.)

25

R. Duncan, "The Truth and Life of Myth", in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 5.

26

Ibidem, p. 36.

PARTE I
L'INTERPRETAZIONE PSICOANALITICA DELLA STORIA

Capitolo I

R. Duncan-N. O. Brown: storia come rimozione

In un prospetto del 1971 per la prepubblicazione di *Ground Work I*, R. Duncan parla dell'invito ricevuto da parte di N. O. Brown a tenere una serie di conferenze all'Università di Santa Cruz per il Programma di "History of Consciousness" nei termini di una chiamata, un appuntamento fatale e perentorio con la dimensione mitopoetica, che chiede insistentemente di entrare e ri-velarsi nella storia. Quella che potrebbe agli occhi del profano apparire una circostanza occasionale, determinata da una situazione del tutto fortuita, nasconde agli occhi di Duncan un'intenzionalità più profonda, "the intent of myth, of a secret story, to enter the actual and to incarnate there latencies of the poem".¹ In quest'ottica, sicuramente non casuale appare il fatto che a proporre la partecipazione del poeta a tale seminario sia proprio una figura controversa come N. O. Brown, la cui "conversion" al Freudismo e al "realm of the mythopoetic" nel corso degli anni '50 da un'iniziale adesione giovanile al materialismo storico sta a indicare per Duncan un ruolo sovversivo dell'autore di *Life Against Death* (1959) all'interno delle discorsività marxista e psicoanalitica, come anche all'interno dell'*establishment* scientifico-accademico.

Il passaggio dalla visione determinista della storia espressa in *Hermes the Thief* (1947) alla psicoanalisi delle opere successive non deve infatti per Duncan indurre in inganno riguardo al vero significato della ricerca del "double agent" Brown, il cui merito principale rimane quello di avere avviato un'interrogazione spregiudicata sulla natura e il significato del mito, in quanto dimensione conoscitiva irriducibile alle categorie della ragione normativa o della dialettica storica:

The kernel of what he workt from, what he cld. admit was the

kernel, was myth. And expound as he made evry effort to do, justify as he might the ways of myth to the serious and academically accepted matters of society and psyche, myth remaind a matter of poetry. It belonged not to what could be establisht but to the creative.²

In effetti, la riflessione sul *muthos* e sul collegamento di questo con il *poein*, il fare poetico, costituisce un singolare punto di affinità tra due personalità e temperamenti solo parzialmente e forse apparentemente compatibili, nonostante il legame di un'amicizia risalente agli anni '50-'51 e l'attenzione costante agli esiti delle rispettive ricerche, confermata a più riprese nel corso del tempo. Se comune appare, infatti, l'interesse vitale per il mitologico come sfera integrativa piuttosto che alternativa rispetto alla storia, differenti sono le premesse epistemologiche e formali attraverso le quali tale interesse si dispiega: tutte interne al discorso poetico, nel caso di Duncan, che sollecita l'amico nelle lettere alla scrittura di un "primary text", leggendo anzi addirittura *Love's Body* (1966) come la realizzazione più compiuta di quella che ritiene una irrinunciabile vocazione lirica; indirizzate per Brown, al contrario, verso un'operazione contro-culturale e contro-teorica di sovversione della psicoanalisi a partire da alcune suggestioni basilari del pensiero stesso di Freud rilette alla luce della tradizione mistico-misterica occidentale.³

Quello che qui preme sottolineare è, comunque, la ricchezza e vitalità di uno scambio intellettuale e umano che, scandito dalle profonde trasformazioni della società e cultura americana nel corso di circa quattro decenni, dall'età di Eisenhower agli anni della contestazione giovanile e della guerra del Vietnam, fino al riflusso degli anni '80, si pone come una delle testimonianze più appassionate, anche se profondamente travagliate, dell'epoca. L'impressione complessiva che si riceve dalla lettura congiunta della corrispondenza e dei *Note-books* di Duncan, oltre che dalle opere dei due autori effettivamente pubblicate, è quella infatti di percorsi di pensiero e di scrittura paralleli e indipendenti, condotti da prospettive e punti di vista radicalmente differenti e che, tuttavia, secondo modalità peculiari alle loro irriducibili caratteristiche di *works in progress*, realizzano sovrapposizioni, intersezioni e convergenze feconde sia dal punto di vista tematico che più strettamente (inter)testuale.

A tale proposito, una prima, basilare convergenza va forse individuata in quello che si potrebbe definire un comune atteggiamento "re-visionista" nei confronti del testo freudiano, intendendo con ciò la tendenza a riscrivere interpretando, estendendo e sovvertendo dall'interno l'intero *corpus* dell'opera del padre della psicoanalisi. In

questo senso, l'intento della presente lettura dell'inter-testo Duncan-Brown-Freud appare in linea con i più recenti sviluppi della critica psicoanalitica, che, alla luce della nozione di implicazione reciproca e interscambio tra discorsività letteraria e psicoanalitica, tende ad abolire il primato metodologico ed epistemologico dell'istanza interpretativa su quella "primaria" rappresentata dal testo letterario.⁴ Se da una parte, infatti, il sistema ermeneutico-concettuale messo a punto da Freud offre prospettive inedite sulla letteratura, contribuendo anzi spesso in maniera più o meno diretta alla sua stessa strutturazione formale o tematizzazione (basti pensare soltanto all'esempio del Surrealismo francese o, in ambito inglese, a H. D., oltre che allo stesso Duncan), dall'altra il discorso freudiano si presta esso stesso a una lettura in termini critico-letterari, che ne metta in evidenza le qualità retoriche e metaforiche, de-costruendo al tempo stesso l'istanza autoriale che le sottende.

Letterarizzare la psicoanalisi, tradurla nel linguaggio della letteratura, mostrando al contempo l'intrinseca letterarietà del testo di Freud, appare appunto l'operazione che accomuna le scritture di Duncan e Brown, sebbene le modalità retoriche e i registri tecnico-stilistici differiscano sensibilmente nei due casi. Le ricche e complesse implicazioni realizzate dall'inter-scambio Duncan-Brown vanno dunque lette, in questa prospettiva, nel quadro di un'implicazione più originaria (nel senso di generativa di significati) che ciascuno di loro stabilisce in maniera più o meno indipendente con il macrotesto freudiano, re-visionato a partire da una prassi creativa includente la categoria del *muthos* come componente fondamentale.

Minare l'interiorità del discorso psicoanalitico, mostrando come l'esteriore rappresentato dal "letterario" sia iscritto in quanto alterità irriducibile al suo stesso interno⁵, significa innanzitutto leggere la figura di Freud come creatore di un nuovo linguaggio artistico e letterario, la psicoanalisi appunto, che, sia in quanto metodo interpretativo dei processi profondi della vita psichica sia in quanto attività terapeutica, ha per Duncan la finalità ultima di tradurre la realtà materiale e mentale dell'uomo nella "verbal fiction of a monumental work of art." Vero e proprio artista (anche nel senso alchemico della parola) nonchè guida psicopompa (dai tratti richiamanti quelli di Ermete Trismegisto), il cui compito consiste nel trasferire i contenuti emozionali inconsci "to the realm of imagination in language", lo psicoanalista per Duncan rende reali le esperienze fisiche e psichiche dell'individuo attraverso l'atto stesso della loro verbalizzazione/interpretazione, fornendo una tecnica e

una metodologia di trascrizione le cui virtù terapeutiche risiedono innanzitutto nell'autonomia dell'ordine simbolico:

Freud's driving force was not therapeutic or revolutionary but artistic. He created not a science but a fiction; he came not to liberate or to cure but to fascinate. This is to say Freud was not the man of science nor a therapist—the wise teacher that H. D. believed him to be—but a poet or maker, and introduced into our actual lives, so that we came to *read* dreams and daily life, the matter of a new poetry using the seductive lure of our trouble with sex, even as poets have used man's trouble with religion or with social orders and nature as lures to involve us with the poetic.⁶

Riprendendo e in parte radicalizzando l'immagine di Freud elaborata da H. D. nel suo *Tribute to Freud* (1944)⁷, Duncan ribalta la visione canonica dello scienziato positivista, morigerato padre di famiglia e strenuo difensore dell'ordine borghese-patriarcale, scettico se non addirittura diffidente nei confronti dell'arte, da lui considerata poco più che una pietosa illusione, per mettere invece in evidenza quei tratti della personalità e del testo di Freud, eccedenti rispetto alla struttura stessa della loro rappresentazione, collegati nella loro perturbante carica seduttiva al rituale magico-misterico della poesia. Paragonato esplicitamente ai maestri architetti del Gotico o del Barocco, il Freud di Duncan, geniale inventore di uno stile artistico imitato per più di cinquant'anni da uomini "driven by genius, the hunger aroused by the lure of unfulfilled forms", non solo mostra come sia possibile il trasferimento di un materiale vissuto in termini di esperienza emozionale e sessuale all'interno di una narrazione (pre)verbale e poetica, ma insegna nel contempo a leggere la realtà stessa del corpo nella sua dimensione quotidiana come il testo polisemico del desiderio.

Confermato in questa sua intuizione basilare dalla suggestione di Brown che i precursori della psicoanalisi siano da ricercarsi tra i romantici tedeschi e inglesi (tra gli altri Blake, Schiller, Hebbel, Nietzsche, Rilke⁸), Duncan tende a porre in giusto rilievo la fascinazione inconfessata di Freud per i poeti, dai quali egli trae continuamente spunto e sostegno alle proprie argomentazioni (si ricordi a questo proposito il Goethe richiamato da H. D. nel suo *Tribute to Freud*), dei quali ripetutamente utilizza metafore e figure per arricchire la propria terminologia scientifica e filosofica, e ai quali riconosce più o meno esplicitamente un difficile ruolo di mediazione tra gli impulsi vitali profondi della psiche e le esigenze di sublimazione della cultura. Nell'importante saggio del 1968 "The

Truth and Life of Myth”, dal sottotitolo significativo di “An Essay in Essential Autobiography” e dalla forma vagamente richiamante la struttura autobiografica de *L'interpretazione dei sogni*, Freud appare inoltre insieme a Cassirer, Levi-Strauss, Malraux e J. Harrison come una delle figure chiave dell'evoluzione spirituale e poetica di Duncan, in quanto esperto di mitologia, di *folklore* e storia delle religioni, nonché convinto sostenitore del ruolo centrale del mito nella vita psichica della specie umana, equiparabile sul piano individuale a quello svolto dal sogno.⁹

Per comprendere come si inquadri una tale immagine di Freud nel contesto della ricezione della psicoanalisi negli Stati Uniti nel corso degli anni '50 e '60¹⁰, non si può prescindere dal richiamare brevemente le linee di fondo della lettura re-visionista della stessa operata da N. O. Brown in *Life Against Death*, testo che Duncan mostra di conoscere molto bene e che anzi costituisce l'argomento di uno scambio epistolare tra i due nel '59, anno appunto di pubblicazione del libro.¹¹

Riallacciandosi agli esiti pessimistici del Freud di *Il disagio della civiltà* (1930), Brown nella sua opera dal sottotitolo significativo di *The Psychoanalytical Meaning of History*, riconosce come uno dei meriti maggiori della psicoanalisi sia quello di avere prospettato il problema dell'equivalenza tra nevrosi e civiltà, tematizzandolo nei termini di un conflitto patologico irrisolvibile tra le pulsioni sessuali e vitali inconscie dell'individuo e l'effetto inibitorio di un'istanza censoria più o meno consapevole, agente attraverso i meccanismi della rimozione e della repressione e identificabile con le esigenze “faustiane” della cultura e della civiltà. Tale conflitto nevrotico, che Freud ritiene ineludibile a causa delle dure necessità imposte all'uomo dal principio di realtà (attraverso le dinamiche angosciose della rimozione), è la fonte della sua infelicità e della sua frustrazione perenne, nonostante i vantaggi materiali derivanti dal dominio progressivo sulla natura e la razionalizzazione crescente dell'organizzazione sociale. Se la psicoanalisi si arresta di fronte all'evidenza penosa della necessità di tale condizione, Brown mette tuttavia in luce l'insistenza con cui Freud sottolinea a più riprese la tensione insopprimibile verso la felicità e la soddisfazione del principio di piacere, identificandole con la meta ultima dell'agire umano, al di là dei condizionamenti imposti dalle esigenze della convivenza civile e della storia:

I sogni e i sintomi nevrotici mostrano che le frustrazioni procurateci dalla realtà non possono distruggere i desideri che formano

l'essenza del nostro essere: l'inconscio è l'elemento dell'anima umana che non si può sottomettere né distruggere. Il mondo intero può essergli ostile, tuttavia, l'uomo rimane tenacemente aggrappato alla lotta profonda e appassionata per il conseguimento di una vera felicità.¹²

Di fronte alla constatazione dell'inermità degli sforzi storici nei confronti del lento ma inesorabile "ritorno del rimosso", l'ultimo Freud rivede le proprie posizioni evoluzioniste iniziali, introducendo alcuni fondati elementi di dubbio riguardo la coincidenza di progresso e "saggezza", e lasciando intravedere all'interno del proprio discorso la possibilità di un'apertura verso il potere vivificante e unificante dell'Eros, contrapposto a quello disgregante della pulsione di morte.¹³ Si tratta di un'irrisoluzione feconda, adeguatamente messa in rilievo da più di un autorevole interprete della psicoanalisi, e che costituisce, per così dire, la tessitura retorica di una testualità dinamizzata attraverso una certa qualità esitante della scrittura, fatta di digressioni, ripetizioni e contraddizioni enigmatiche, figure di un'alterità del desiderio irriducibile alla logica normativa dell'identico codificata attraverso le rigide convenzioni della discorsività scientifica.

Tra i primi a evidenziare, in un'epoca segnata dall'ortodossia del neo-freudismo, l'eccedenza significativa della scrittura di Freud rispetto a se stessa, Brown legge tale eccedenza come l'indice inconfondibile di un carattere potenzialmente sovversivo della psicoanalisi, destabilizzante se condotto alle sue estreme necessarie conseguenze, implicanti una messa in discussione radicale delle modalità stesse di percezione del reale, della storia e dell'identità personale. Se la civiltà si presenta infatti come patologica all'evidenza analitica, in quanto istanza repressiva di un'anelito originario dell'uomo a una felicità configurabile come gioiosa esplicazione di una sessualità infantile libera da restrizioni normative (il "pervertimento polimorfo" di cui parla Freud), compito della psicoanalisi sarà di restituire all'uomo l'oggetto del suo desiderio, identificato con la vita attiva del corpo sperimentata in tutte le sue potenzialità erotiche e coincidente in ultima analisi con quella dimensione ludico-fantastica tanto esaltata dai Romantici e dai mistici come Boehme:

Freud e Blake affermano che l'essenza ultima del nostro essere rimane nell'inconscio segretamente fedele al principio di piacere o, come dice Blake, di "delizia". Dire questo significa mettere in discussione i presupposti psicologici su cui è costituita la nostra morale occidentale. Per duemila anni e più l'uomo è stato soggetto a

un sistematico sforzo che lo voleva trasformare in animale ascetico; tuttavia egli rimane un animale che cerca il piacere. L'educazione dei genitori, la condanna del piacere fisico da parte della religione e l'esaltazione filosofica della vita razionale hanno reso l'uomo docile in superficie, ma nel segreto del suo inconscio non l'hanno convinto, e quindi l'hanno reso nevrotico. L'uomo non si lascia convincere perchè da bambino ha assaggiato il frutto della pianta della vita, e sa che è buono, e non se ne scorda.¹⁴

Nonostante il pregiudizio razionalista di Freud nei confronti dell'infantilismo, per Brown la figura di un "narcisismo illimitato", nel quale il bambino sperimenta l'unione di sé con il mondo nel piacere, ritorna continuamente nel testo freudiano come l'ombra fantasmatica del suo rimosso e minaccia di fare esplodere l'impianto teorico-discorsivo su cui poggia il primato del principio di realtà. Posto all'origine di ogni possibile distinzione dualistica tra libido dell'io e libido oggettuale, il senso erotico del reale proprio dell'infanzia si configura come la fusione gioiosa di un Io-piacere con il mondo degli oggetti e in primo luogo con il seno della madre; caratterizzato da Freud come "sentimento oceanico" di indifferenziazione tra soggetto e oggetto, esso rappresenterebbe la forma rudimentale di ogni atteggiamento religioso verso la vita e viene da Brown ricondotto a precedenti culturali illustri come il "corpo atto a moltissime cose" di Spinoza (contropartita fisica dell'*amor intellectualis Dei*), il "generare nella bellezza" platonico, l'esuberanza erotica di Blake, e il vitalismo narcisista dello Zaratustra nietzschiano.¹⁵

Data la separazione patogena di piacere e realtà, gioco e lavoro, Es e io, la psicoanalisi si trova dunque di fronte alla sfida stimolante di ripensare la sua funzione nei termini di una critica complessiva delle nozioni di civiltà e di storia, interpretandole alla luce della teoria della nevrosi e della rimozione e avanzando "l'affermazione escatologica che l'umanità non saprà eliminare la sua malattia e la sua insoddisfazione finchè non sarà capace di abolire ogni dualismo." Le implicazioni teoriche dell'impostazione re-visionista di Brown sono molteplici e non sempre immediatamente comprensibili o accettabili anche per il più smalzato esegeta di Freud: dall'abolizione del principio di realtà all'instaurazione di un ego dionisiaco, frutto della fusione di io ed Es, dal recupero di una dialettica degli istinti alla visione apocalittica della fine della storia come risposta al disagio della civiltà. Su tali implicazioni si tornerà più avanti: basti qui sottolineare l'incidenza del pensiero "post-politico" di Brown per

tutta una generazione di artisti e intellettuali americani (e penso qui soprattutto alla *Beat Generation* e a settori consistenti della *New Left*) che si troveranno nel corso degli anni '60 a sperimentare una singolare forma di disaffezione per i metodi e le prospettive della sinistra tradizionale, unicamente indirizzata alla conquista del potere o alla statalizzazione dell'economia, ma incapace di formulare una critica di più ampio respiro dei presupposti simbolici del dominio e del controllo capitalista.¹⁶

Tra i più precoci e attenti lettori di Brown è sicuramente Duncan, che recepisce prontamente ed elabora a modo suo alcune delle istanze più radicali della teoria della rimozione, sviluppandole in una direzione tutta peculiare alla sua ricerca poetica e realizzando con il testo di Brown una fitta rete di implicazioni e rimandi intertestuali, la cui complessità costituisce la misura dello scarto re-visionista comune rispetto a Freud. Accettando l'idea di fondo di un carattere repressivo della consapevolezza storica attraverso il meccanismo nevrotico della rimozione, Duncan tende però a mettere in rilievo come oggetto della cancellazione non è tanto o non solo il contenuto perturbante di natura sessuale, come vorrebbe Brown, quanto l'esperienza di processi primari della parola, eccedenti rispetto alla comune concezione rappresentativa o strumentale del linguaggio, e riconducibili alla sfera del poetico, che costituisce il vero "rimosso" della storia:

What is it that is truly unspeakable? As a poet I find myself attacked for my being ultimately concerned with the experience of poetry and language. We may have begun to accept that sex is not a mere instrument but a primary ground of experience, but it is still rank heresy to take language, the pleasure and functions of words in their operations as such, as being the ground of primary information. Words are supposed properly to refer to and to relate, and all the realm of their actual presence and the powers of language to use every other realm of experience to refer to and to relate its own realities, of the poem to use politics, religion, history, biology, love, autobiography, to illustrate itself, is forbidden as the realm of Narcissus, whom the neoPlatonists saw as Creator of the World in his self-fascination, is forbidden.¹⁷

Riconducendo il narcisismo freudiano alle sue radici mitologiche neoplatoniche (e orfiche), secondo un tipico procedimento etimologico che ritorna ad esempio in "The H. D. Book" col *pun* su Psyche-psyche, Duncan evidenzia le genealogie mitopoetiche della psicoanalisi, che in quanto discorso scientifico sull'inconscio, tutta-

via rivendica una sua emancipazione da quel cordone ombelicale rappresentato dall'alterità irriducibile di una "Poetry going deeper into the nature of poetry". Di fronte al pericolo di una lettura dogmatica e ortodossa della psicoanalisi, risolta nell'adesione fedele alla lettera del testo freudiano di più di un esegeta contemporaneo, Duncan, seguendo il solco tracciato da Brown, sceglie invece il percorso forse più difficile ma anche più stimolante di una traduzione "poetica" delle teorie di Freud, sottolineando da un lato la loro derivazione diretta dalle metafore della letteratura e dalle figure del mito, dall'altra rifiutando ogni eventuale chiusura dogmatica rinvenibile nel linguaggio psicoanalitico, frutto di uno scientismo sterile quanto irrisolto.

Traduzione non significa però trasposizione in una lingua altra che si pretenda definitiva, quasi una grammatica universale, da individuarsi nella poesia, alla quale ri(con)durre il processo di significazione (in questo semplicemente invertendo di segno l'operazione del *logos* psicoanalitico in quanto linguaggio critico ultimo del reale), bensì scambio vitale e (ri)generativo tra testualità che si riconoscono irriducibili l'una all'altra e che, proprio sulla base di questo riconoscimento, scelgono di dialogare e di tra-dursi reciprocamente l'una nell'altra. Considerando come strettamente intrecciate l'attività di lettura e di scrittura, Duncan stabilisce infatti col discorso freudiano un complesso rapporto di implicazione che va al di là della semplice trascrizione dello stesso nel linguaggio della poesia: nell'alimentare la propria pratica semiotica attingendo al repertorio concettuale e tematico di Freud, oltre che nel disseminare il testo della psicoanalisi di metafore letterarie, si esplica la portata radicale dell'operazione di sovversione (in quanto contrapposta alla semplice inversione) nei confronti del *logos* essenzialista della scienza dell'inconscio.

In questo muovendosi all'interno dell'apertura inaugurata dalla re-visione browniana, Duncan se ne discosta però nell'integrare la nozione di un "rimosso" di natura prettamente sessuale ("In Brown's post-freudian persuasion only the sexual is ultimately respectable as content") con l'idea che oggetto della censura sia innanzitutto l'esperienza primaria del linguaggio come fonte di informazione su cui si basa il *poem*, il fare poetico. Se la letteratura del Novecento, da Joyce a Lawrence a Pound ha infatti reso per la prima volta pronunciabili (scrivibili) le parole oscene che si riferiscono alla vita sessuale inconscia più riposta dell'individuo, portando alla luce tutto un universo sommerso di esperienze ancora all'età vittoriana inaccessibile

alla coscienza pubblica, e anzi facendone i “signs of being cultured, of belonging to intelligenza, the educated commonality”, il vero oggetto della rimozione e della censura collettive rimane per Duncan costituito dalla poesia in quanto modalità altra del linguaggio, all'interno della quale l'individuo è come espropriato delle sue prerogative di soggetto autonomo e responsabile che consapevolmente fa uso della parola:

With what animus men would reject the suggestion that the poem presents itself as event and as person, and, where it refers to a deeper and/or further reality, refers to a meta-poetry, not to a metaphysics or a metapsychology. We daily assume that we “speak” with words. Behind which assumption, ready to trigger reactions of anger, disgust, dismay, ennui, intoxication, addiction, fear, protest— all the range of reaction that men once had for the sexual's being admitted into the grounds of conscious intellectual concern— is the fact that it is the words themselves that speak for us, revealing and betraying us. Whatever a man is in “his own”, much of what he is is not in the realm of such private property but in that of the common property of words— he is a creature of language, of the commune of the Word.¹⁸

Ciò che costituisce il vero oggetto scandaloso da censurare e rimuovere sotto la cortina impermeabile del linguaggio strumentale e della razionalità scientifica, non è dunque tanto l'ingombrante (e perturbante) pulsione sessuale che, seppure a fatica, si riesce ad ammettere e forse ad accettare nell'ambito del consapevole o del lecito, quanto l'esperienza per molti versi ancora più perturbante di uno spossessamento della soggettività attraverso il linguaggio vissuto come *rapture* e invasamento, che mette in discussione la stessa topica freudiana di un inconscio deliberatamente (e arbitrariamente) tenuto separato dalla coscienza. La rottura violenta di un soggetto che si voleva trasparente a se stesso e padrone del proprio linguaggio, sperimentata attraverso la pericolosa promiscuità di conscio e inconscio, “words” e “Word”, viene da Duncan rappresentata attraverso la figura della mutilazione iniziatica, la cui crudezza ritualistica non è riconducibile, come nel caso della castrazione psicoanalitica, al primato dell'organizzazione genitativa (fallica) e del significante originario ad essa collegato:

For some sexuality beyond the given sexuality, the devotees of Kybele destroy their own sexual organs. The Muse in turn it can seem demands the tongue and the lyre of the poet for “Poetry’s” sake. “I came to save you from yourself”, to rescue the Word from

men's words.¹⁹

Se all'origine (e alla fine) della storia c'è dunque la tensione insoddisfatta, oltre che verso la felicità sessuale, verso un'esperienza dionisiaca della Parola nella sua dimensione comunitaria originaria, alla quale gli uomini si sforzano più o meno consapevolmente di ritornare (in virtù della legge del lento ritorno del rimosso), allora l'intera storia della civiltà, a partire da Platone fino alla moderna razionalità scientifica, apparirà a Duncan nei termini del risultato patologico (nevrotico, direbbe Freud) di una rimozione operata nei confronti del mitopoetico da parte di un'istanza psico-culturale normativa e autoritaria, identificata col primato del principio di realtà e con il *logos* paterno. Così, ad esempio, la vera e propria filosofia della storia esposta nel saggio "Ideas of the Meaning of Form", ripercorrendo dal punto di vista della poetica il percorso della civiltà occidentale nell'ipotesi di una linea di continuità tra l'ortodossia religiosa cristiana e la moderna ragione illuminista, fa uso di una terminologia in parte mutuata dalla psicologia del profondo e dalla medicina per illustrare il conflitto irrisolvibile tra convenzioni sociali (e gnoseologiche) e spinte centrifughe verso un'espansione della consapevolezza, alimentate dal gioco irrequieto di un'immaginazione indocile ai dettami della ragione:

The vital phase of Rational Genius came as it met straight on the threat of an overwhelming *expansion in consciousness* that followed the breakthrough in the Renaissance on all levels. The inspiration of Reason was to close off consciousness in an area that was civilized, European, superior in race, practical and Christian (or at least rational in religion). The Neo-Platonism and Hermeticism that had begun with Gemisthus Plethon, Ficino, and Pico della Mirandola and appeared in the Rosacrucianism of the early 17th century carried men's religious thought across barriers of right belief, church and civilization, into realms of imaginative synthesis. The agreement of reasonable men was to *quarantine the fever* of thought. Rationalism erected a *taboo* of social *shame* that still lasts against the story of the soul, against the *dream and inner life of men* the world over, that might be read were the prejudices of what's right and what's civilized is lost. Only in the fairy-tales and lore of the common people or in the ritual and lore of cults whose members incurred the cost in their thought of their being outcast and *shamed* did the great imagination survive. Churchgoer or atheist, the rational man was *immune* to revelation.²⁰ (corsivo aggiunto)

Parallela per molti versi alla lettura dei processi storici in chiave

psicoanalitica proposta da Brown in *Life Against Death* (incentrata soprattutto sul Protestantesimo luterano e sul carattere economico-utilitarista proprio del capitalismo), la tematizzazione duncaniana della storia come rimozione se ne differenzia innanzitutto nel porre al centro dell'attività e del desiderio represso dell'uomo non tanto (non solo) una sessualità infantile anarchica e polimorfa, quanto un nucleo irriducibile di ritualità arcaica identificata coi "processi primari" della poesia e dell'immaginazione e basata sull'esperienza magico-sacrale di una partecipazione ai misteri ultimi della realtà (sovra)naturale e cosmica.

In quest'ottica, si può forse addirittura avanzare l'ipotesi di un'influenza più o meno diretta di Duncan, attraverso l'esempio della propria poesia e le continue sollecitazioni alla scrittura di un "primary text" documentate dalla corrispondenza, sugli sviluppi della scrittura browniana successiva a *Life Against Death* (1959), con riferimento particolare a *Love's Body* (1966), *Metamorphosis* (1966-89) e *Closing Time* (1973). Anche per l'intertesto Duncan-Brown sembra valere infatti quanto già detto a proposito dell'implicazione e della traduzione: se da una parte è infatti lecito pensare a un'attiva incorporazione delle idee e delle teorie dell'esegeta di Freud nella produzione poetica e saggistica duncaniana, secondo le specifiche modalità retoriche che le sono proprie, dall'altra si può supporre che alla base della conversione al "simbolico" rappresentata da *Love's Body* sia senz'altro da considerare il rapporto di implicazione continuativa con il testo di Duncan, in un processo interattivo di traduzione reciproca tra linguaggio filosofico e poetico.²¹ Che l'esempio diretto e le sollecitazioni del poeta siano dietro la scelta di adottare uno stile ellittico, allusivo e suggestivo, che si avvale del paradosso e delle figure retoriche (*puns*, etimologie, etc.) per affermare l'indeterminazione ultima del senso, è dimostrato dalla citazione esplicita del seguente passo:

To redeem words, out of the market place, out of the barking,
into the silence; instead of commodities, symbols.

When silence
Blooms in the house, all the paraphernalia of our
existence

Shed the twitterings of value and reappear as
heraldic devices.

Duncan, Letters, XVII.²²

Il presupposto su cui poggia la possibilità di un'interferenza tra

diverse tipologie di testi è l'irruzione del silenzio all'interno della catena significativa o meglio ancora, l'espropriazione di un senso univoco e coerente ad opera di un silenzio che è anche senso altro o senso dell'Altro: minata dall'interno attraverso l'ambiguità di una parola indiretta, obliqua, indeterminata a causa di un'"absurdity" o una "self-contradiction" irriducibili, l'interiorità del testo deve allora necessariamente esplodere per lasciare il posto a una pluralità eterogenea di significanti, non assimilabili all'identità/autorità di un significato trascendentale. Dire che l'interiorità del testo è minata da un esterno presente al suo stesso interno significa d'altronde dire che non c'è un senso come verità ultima del testo, e che tutto ciò che definiamo senso, sia esso manifesto che latente, si rivela, in ultima analisi, "a cover-up job, repression": "psychoanalysis, symbolic consciousness, leads from disguised to patent nonsense - Wittgenstein, surrealism, *Finnegans Wake* ."

Alla progressiva simbolizzazione della scrittura di Brown e all'identificazione esplicita, nel finale di *Love's Body* della perversione polimorfa con il simbolismo, "the translation of all our senses into one another, the interplay between the senses, the metaphor, the free translation", corrisponde d'altra parte nel *corpus* poetico di Duncan l'assunzione consapevole di idee e spunti teorici mutuati dall'esegeta di Freud, in un processo dialogico di inter-scambio e implicazione reciproca che mette in discussione i fondamenti stessi dell'idea di letteratura, in quanto legati al primato di un *logos* astratto e unificante.

Particolarmente significativo appare, in questo senso, il poemetto "Santa Cruz Propositions", incluso nella raccolta *Ground Work I - Before the War* (1984), la cui stessa composizione si ricollega al seminario di "History of Consciousness" tenuto da Brown nel 1971, a cui Duncan, come si è già detto, viene invitato a tenere una serie di interventi sulla poesia. Insieme al *Paterson* di Williams, è l'opera e il pensiero di Brown a costituire l'ossatura di quella che si può considerare come una vera e propria operazione di *bricolage* intellettuale, oltre che di *collage* poetico, ricalcante per molti versi la struttura formale di *Closing Time* (1973), il *work in progress* che Brown compone proprio in quegli anni montando brani dal *Finnegans Wake* joyciano e da vari testi di Vico, "a collage of their texts forming a texture of a third poetry—his own." Al di là della ricorrenza di singole immagini come quella dei giganti vichiani, collegati con la nascita della poesia e ripresi dal *Paterson* nonché da *Closing Time*, di diretta derivazione browniana appaiono alcune intuizioni

“freudiane” portanti, come l’idea di un’ispirazione poetica primordiale contrapposta ai meccanismi rimoventi e dunque stagnanti del “daily speech”:

Poetry! Would Poetry have sustaind us? It’s lovely
 —and no more than a wave— to have rise
 out of the debris, the stink and threat
 —even to life— of daily speech, the roar
 of the giants we begin from,
 primordial Strife, blind Opposition,
 a current that sweeps all stagnant things up
 into a torrent of confidence beyond
 thought.²³

Il parallelo tra l’inconscio e l’oceano, memoria del freudiano “sentimento oceanico” de *Il disagio della civiltà*, scandisce tutta la prima parte di “Santa Cruz Propositions” in una sequenza estremamente concentrata e quasi allucinatoria di immagini ritmate sull’ipnotico rullio delle onde: la figura nietzschiana del bambino-poeta immerso nella serietà del suo gioco sotto le ali protettive di una materna Musa (“And under Her wingspread, fascinated,/ the boy plays with his building blocks—sad, deep, absorbd, utter solitude— as if/ the element that surrounds him *cared*”) che lo alimenta e allo stesso tempo nutre la sua morte, sembra a questo proposito ricalcare più o meno direttamente la rappresentazione browniana del narcisismo primario infantile, in quanto caratterizzato dall’unità indifferenziata di soggetto e oggetto, vita e morte, Es e io. Incombenente sull’immagine del bambino assorto nell’innocente esplorazione del proprio universo di piacere, anche qui vediamo ritornare lo spettro di una soppressione/rimozione operata da una coscienza “organizzata sessualmente” e coincidente, in ultima analisi, con lo stato di veglia: “He is sleep-working amongst his important things / and, waking, will be in agony (...)” La libido infantile, collegata al gioco e al dominio della Musa, nei quali si rispecchia il narcisismo linguistico del poeta, viene inoltre ricondotta a una singolare condizione di insufficienza o incompiutezza del dire, un mutismo quasi autistico provocato dall’immersione nella “green wave / of a mothering silence” che lo circonda. Sottratto alla proprietà dell’enunciazione, il linguaggio viene così riportato alla sua matrice di cancellazione / ripresa, dove ogni stabilità del senso nell’origine o nella parola piena del *logos* viene esclusa dal potere vivificante e insieme distruttivo della Madre-Musa, che apre l’accesso a un’esube-

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

ranza di informazione (la memoria comunitaria della specie) presente solo sotto la forma della sua sottrazione:

Old Mummummymurmurur
turns in the applause of her surfs
and takes us with her inevitably
away from the light,
westward,
into the undertow and night of our species.
There is no dream in which the high throne
of the poet's personal Empire does not finally come
to the dark shore of *Her*

flood
and his word-power go out futilely
to war with the insolent mob where
her boundaries advance.²⁴

Disseminate nell'intero corpo testuale della poesia, idee e suggestioni browniane riemergono con una frequenza insospettata in "Santa Cruz Propositions", quasi a indicare un processo di contaminazione e ibridazione destabilizzatrice tra il linguaggio della filosofia (o psicologia) e della poesia, in cui ciascuno dei due termini rinuncia alla propria interiorità esclusiva e assertoria per aprirsi al senso di un limite intrinseco alla natura di ogni evento linguistico e al riconoscimento del nonsense e del conflitto come condizioni indispensabili della parola.

Commentando in un saggio-*collage* dell'86 proprio su "Santa Cruz Propositions" il senso dei limiti del linguaggio iscritto nella "long oceanic line" di Duncan, Brown cita il *Paterson*, richiamando l'episodio di Sam Patch, l'anti-eroe dell'epica contemporanea di Williams colpito da una singolare forma di afasia collegata alla perdita di significato o al fallimento comunicativo del linguaggio. In riferimento all'immagine duncaniana del "troubling the water", indicante la natura irrequieta e dinamica di una parola che rifiuta di riposare in se stessa, strabordando ogni misura imposta o codificata, ponendo in movimento i confini della propria enunciazione senza mai arrivare ad abatterli o a scavalcarli, Brown osserva che "the trouble is the language". Caratterizzata da una messa in processo del limite, rappresentata metaforicamente dalla figura delle onde in "Santa Cruz Propositions", la scrittura di Duncan appare nelle parole di Brown come un tentativo coraggioso di riportare alla luce l'oggetto reale della rimozione storica, un esperimento di linguag-

gio problematico (nel senso di “troubling”), indirizzato verso una sorta di equilibrio mutevole, instabile e proprio per questo sempre rinnovabile, all’interno del quale le singole configurazioni verbali e i dinamismi precari della parola trovano una loro composizione nell’“incorporation of struggle as form” di poundiana memoria. Proprio in quanto evento storico irripetibile, accadimento temporale essa stessa (“Poems are real events in real history; Korean War, Vietnam War; real struggles with unconscionable reality, the facts of the polluted stream”) la poesia, infatti, si rivela nella sua “broken form” come l’apparire fenomenico di un’essenza dionisiaca del Reale, l’incarnazione nel linguaggio di una “Form of Forms within which all events are redeemed”, che è anche individuazione, implicante sofferenza e travaglio (“A pieta, or crucifixion; a compassion”), di ciò che per definizione sfugge all’individuazione: “the reality of a divine history within what men call history.”²⁵

Letta alla luce di un’interpenetrazione trasfigurante di tempo ed eternità, mito e storia, la poesia come area di relazione tra differenti modi di esperire il reale, si sottrae dunque alla presa del principio di proprietà del senso e all’identità del *logos*, per affermare un ordine alternativo o integrativo di quello storico-lineare, fondato sulla coesistenza di istanze eterogenee all’interno del campo unificante del *muthos* (dell’Eros.) Integrando o completando in questo senso le intuizioni re-visioniste di Brown, la mito-poetica di Duncan che è anche una meta-poetica in quanto basata sul rigetto di ogni programmaticità della forma, si pone all’intersezione di una duplice rimozione operata dalle strutture dualistiche della storia e della civiltà: i “facts of the polluted stream”, riconducibili alla dimensione irrimediabile del divenire corporeo e della vita “unconscionable” dell’uomo, risultano infatti associati ai processi primari del linguaggio (la poesia) e al potere rigenerativo del mito, in quanto depositario della vita profonda della psiche. Quello stesso “simbolismo” che in *Love’s Body* appare il retaggio principale della psicoanalisi, concepito come intreccio di silenzio e parola, pienezza del verbo nel vuoto della forma e incarnazione dello stesso in una parola che è costitutivamente insufficiente a dire la propria origine, trova proprio nel “musical phrasing” di Duncan la sua esemplificazione più pregnante: “to restore to words their full significance, as in dreams, as in *Finnegans Wake*, is to reduce them to nonsense, to get the nonsense or nothingness or silence back into words; to transcend the antinomy of sense and nonsense, silence and speech.” L’appropriazione dell’io sperimentata nella deriva di un desiderio

polimorfo e dionisiacamente proiettato verso la ricomposizione schizomorfa del mondo, riportata alla luce dalla psicoanalisi, si sovrappone in questo modo all'esperienza di una parola poetica frammentata e discontinua, nella quale si dissolve ogni compiutezza del senso e si smarrisce ogni residuo di soggettività nella scena primaria di produzione / cancellazione della scrittura. "We pretend to speak. The language is not ours" cita Brown dal *Ground Work* duncaniano, facendo propria una inquietante ("troubling") intuizione che solo può emergere nella sua verità contraddittoria ("Poetry as act of desperation, or only refuge from despair; the bright light of shipwreck.") dalla pratica vissuta della scrittura: "His God Logos, the language fails him. And yet he speaks."²⁶

Un linguaggio che parla, senza dire niente: a partire da tale basilare intuizione di un fallimento che è anche occasione continua di ripresa, ogni scambio o implicazione tra psicoanalisi e letteratura appare possibile in quel campo aperto che è la scrittura.

Capitolo I: Note

1

R. Duncan, "A Prospectus for the prepublication issue of *Ground Work* to certain friends of the poet, Jan. 31, 1971", inedito, dalla Manuscripts Collection della Poetry/Rare Books Collection dell'Università di Buffalo, N. Y., p. 5.

2

Ibidem, p. 5.

3

Si veda, a titolo di esempio, il seguente passo, citato come tutti gli altri che seguiranno per gentile concessione dell'autore e conservata alla Poetry / Rare Books di Buffalo, da una lettera di Brown del '59, precedente quindi la pubblicazione di *Love's Body*: "You say I want to write a primary text. I wonder. You cannot mean, can you really, in spite of your sentences, that I want to or should impose on the public testimony of my primary experience: in fact my primary experience is books: horrible fate, perhaps, but a fact: I am not Dylan Thomas or Gary Snyder. And yet. Perhaps the next book can move from abstract to mythological symbol." La lettera si conclude con l'entusiastico riconoscimento da parte di Brown del ruolo di Duncan nello spronarlo alla scrittura creativa: "Your letter had a fine effect on me! I feel much closer to writing again..."

4

La nozione di implicazione, come sostitutiva di applicazione, viene definita nei seguenti termini da S. Felman: "The notion of *application* would be replaced by the radically different notion of *implication*: bringing analytical questions to bear upon literary questions, *involving* psychoanalysis in the scene of literary analysis, the interpreter's role would here be, not to *apply* to the text an acquired science, a preconceived knowledge, but to act as a go-

between, to *generate implications* between literature and psychoanalysis - to explore, bring to light and articulate the various (indirect) ways in which the two domains do indeed *implicate each other*, each one finding itself enlightened, informed, but also affected, displaced, by the other." Cfr. *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. S. Felman, Baltimora, John Hopkins University Press, 1982, p. 8-9.

5

Sulla sovversività dell'operazione di implicazione reciproca tra psicoanalisi e letteratura e sull'idea di letteratura come inconscio della psicoanalisi, particolarmente significativo appare il seguente passaggio di S. Felman: "each is thus a potential threat to the interiority of the other, since each is contained in the other as its *otherness to itself*, its *unconscious*. As the unconscious traverses consciousness, a theoretical body of thought always is traversed by its own unconscious, its own "unthought", of which it is not aware, but which it contains in itself as the very conditions of its disruption, as the possibility of of its own self-subversion. We would like to suggest that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, *literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis*; that the unthought-out shadow in psychoanalytical theory is precisely its own involvement with literature; that literature in psychoanalysis functions precisely as its "unthought": as the condition of possibility *and* the self-subversive blind spot of psychoanalytical *thought*." (*Ibidem*, p. 10.)

6

R. Duncan, *op. cit.*, p. 9.

7

H. D., *Tribute to Freud*, New York, Pantheon, 1956, pp. 120-121.

8

N. O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1959. (trad. it.: *La vita contro la morte: il significato psicoanalitico della storia*, Milano, Adelphi, 1964.)

9

Per il collegamento tra dimensione individuale del sogno e dimensione collettiva della leggenda popolare o del mito attraverso la mediazione dello scrittore in Freud, si veda il saggio del 1908 "Il poeta e la fantasia", dove i miti appaiono come "le tracce deformate di fantasie di desiderio di intere nazioni, i sogni secolari della gio-

vane umanità.” (S. Freud, *Opere 1905 / 1921*, Roma, Newton Compton, p. 162-168.)

10

Il contesto generale della ricezione della psicoanalisi negli Stati Uniti, a partire dalla visita di Freud nel 1911 fino agli anni '60, è ricostruito in maniera esauriente da F. Hoffman nel suo *Freudianism and the Literary Mind* (Baton Rouge, Louis., Louisiana State University Press, 1967). Purtroppo la posizione dell'autore appare troppo conservativamente arroccata in difesa del privilegio esclusivo della psicoanalisi in quanto discorsività scientifica, di fronte alla quale ogni sperimentazione esistenziale o letteraria risulta in quanto tale suscettibile di superficialità e approssimazione.

11

Dichiarandosi confortato dalla reazione positiva di Duncan al libro, Brown parla del proprio intento come di un'operazione di contro-teoria, “the theoretical mind turned against theory.” E tuttavia, “in spite of pulling mountains of woolly theory over my eyes, I still saw something.” Sollecitato da Duncan a convertire la propria scrittura in direzione simbolica e creativa, Brown si schernisce con le seguenti parole: “I see (feel) no escape from self contradiction: I do not think poetry escapes it. And while I think that I have to my say on theory, and need something more concrete as you say, I don't think poetic (concrete) words are any freer from the original sin of radical absurdity than philosophic abstract words.” (la lettera, non datata, dovrebbe essere del '59, visto che fa riferimento all'uscita recente di *Life Against Death*.)

12

N. O. Brown, *op. cit.*, p. 25.

13

Sulla cultura come espressione di una pulsione erotica vitale e salvifica, contrapposta alla sfera egoica dell'aggressività e dell'istinto di morte, si veda il seguente passo da *Il disagio della civiltà*: “Aggiungiamo che essa (la cultura) appare come quel processo al servizio dell'Eros, che tende all'unificazione di singoli individui, famiglie, stirpi, popoli, nazioni nella grande unità del genere umano. Perché ciò accada, non ci è dato sapere; eppure si tratta dell'effetto dell'Eros. Tali gruppi umani debbono essere collegati attraverso al libido; la necessità sola, come i vantaggi del lavoro comune, non bastano a tenerli uniti.” (S. Freud, *Il disagio della civiltà*,)

14

N. O. Brown, *op. cit.*, p. 48. Poco più avanti, nello stesso capi-

tolo dal titolo “Sessualità e infanzia”, viene detto però che “Freud è troppo realistico per seguire i mistici e i romantici che vogliono ignorare le pretese del principio di realtà.”

15

Sulla particolare coloritura omoerotica di tale sessualità pre-genitalica in Duncan come in altri poeti della comunità di San Francisco (ad esempio J. Spicer) si veda “Dirty Jokes and Angels-Jack Spicer and Robert Duncan Writing the Gay Community” di M. Damon, che mostra come a partire dal senso dell’Eros si sviluppi l’esperienza della comunità allargata su scala pluralistico-nazionale, in una direzione già indicata dal “padre” Whitman. In particolare, il paradigma tradizionale dicotomico finzione-realtà che ispira ancora le poetiche omosessuali dei Modernisti appare come obsoleto a poeti postmoderni come Duncan (più ancora che a Spicer) e sostituito dall’esperienza di una superficie come fonte di una significazione multipla e indeterminata, in cui le contrapposizioni omo-eterosessuale, materia-spirito e pubblico-privato lasciano posto all’ibridazione e alla contaminazione. La coesistenza di possibilità informa anche le modalità di trasmissione del senso attraverso una fitta rete di collegamenti orizzontali, che “inseminano” o informano attraverso la lettura un campo di ricezione più o meno vasto, basato sulla condivisione della stessa esperienza di comunità erotica e/o politica. (M. Damon, *The Dark End of the Street- A Study of Postmodern Radical Politics*, Boston, Twayne Publishers, 1996.)

16

A questo proposito, mi sembra particolarmente interessante il parallelo svolto tra Brown e H. Marcuse da T. Roszak nel suo *The Making of a Counter Culture*, in un capitolo dal titolo “The Dialectics of Liberation.” Il confronto è risolto a tutto favore del “body mysticism” di Brown, che cerca una mediazione tra visione secolare, immanente, e trascendenza *al di là* della storia: “For Marcuse, then, liberation begins when we untie the knot of social domination. But for Brown, there is a knot within the knot: the knot of the scientific world view form which neither Marx nor Freud nor Marcuse could ever loose themselves.” (T. Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, Anchor Books, 1969, p. 118.)

17

R. Duncan, *op. cit.*, p. 7-8. Il “perverso polimorfo” di cui parla Brown trova un suo equivalente in Duncan nell’“happy concourse and democracy of what we do not mind, hand, arm, leg, foot, fin-

ger, stomach, bowels, liver, heart, lungs, brain, skin and bone” che nel saggio “Poetry Before Language” (in *Fictive Certainties*, New York, New Directions, 1985) appare come momento di indifferenziazione primigenia posta all’origine di ogni successiva distinzione tra attività intellettuale e corporea. Il cervello, da semplice “clearing house for parts of the body” diventa il “monitor” che controlla “the communications circuits to feed its own admonitions.” (p. 61) Inoltre, “with psychoanalysis the monitor takes over even the genital operations to check them out, and, going on to the earliest systems, begins to command a conscience of mouthing, stomaching, digesting and shitting.” (p. 61) Se inizialmente “all the organs liked to dance by themselves in the immediate world”, una seconda poesia “of spirit and mediations” subentra ben presto alla prima, in concomitanza con il “taking over” dell’intelletto, che ha luogo “as the admonition of realities begins and the word begins.” (p. 62)

18

R. Duncan, “A Prospectus, ecc.,” *op. cit.*, p. 8.

19

Ibidem, p. 6.

20

R. Duncan, “Ideas of the Meaning of Form”, in *Fictive Certainties*, *op. cit.*, p. 98-99.

21

Ancora nel 1959, in coincidenza dell’uscita del suo libro, come si è detto, Brown sembra diffidare delle potenzialità proprie della poesia, constatando come “the antinomy book/life is not overcome in a book of poems.” In una lettera di poco successiva, probabilmente dello stesso anno, Brown mostra però di accogliere una caratteristica stilistica fondamentale della scrittura di Duncan, la retoricità: “I do not go along with the age’s obsessive hostility to rhetoric. Rhetoric is copious, is a form of generosity: this age’s style is too parsimonious-anal. It seems to me boring to “find faults” in the poem: it still is, is your handwriting on the wall. Perhaps I am fond of it as a personal clue to you — a clue to the (rare, or shy?) political you: a link to the more political me.”

22

N. O. Brown, *Love’s Body*, New York, Random House, 1966, p. 258. Duncan stesso conferma l’interpretazione di un *Love’s Body* come opera essenzialmente poetica, in linea con quanto da lui suggerito nella corrispondenza, vedendo nei riferimenti psico-sessuali delle metafore per la scrittura creativa: “The writing of *Love’s Body* is not

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

the proposition of a radical change in love or in the body; it is not the proposition of a revolution in sexuality, but the proposition and demonstration—idea in action— of a radical change in the body of writing.” R. Duncan, “A Prospectus, etc.”, *op. cit.*, p. 6.

23

R. Duncan, “Santa Cruz Propositions”, in *Ground Work I- Before the War*, New York, New Directions, 1984, p. 36.

24

Ibidem, p. 38.

25

N. O. Brown, “Cleveland State University Poetry Center Jubilation of Poets Panel, ‘Homage to Robert Duncan,’ October 23, 1986”, in *Sulfur: A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art* 7, no. 1, (Spring 1987), p. 14.

26

Ibidem, p. 18.

Capitolo II

Reale vs. immaginario: la "politica" dei Passages

Rappresentando, sulla scorta dell'insegnamento freudiano, la storia come rimozione di una sessualità infantile pre-genitalica (Brown) o di un processo primario del linguaggio (Duncan), entrambi collegati all'esplorazione di una dimensione metastorica e metapersonale coincidente con gli strati profondi della psiche collettiva, la critica della civiltà e della cultura che negli anni '60 americani coinvolge la poetica come anche la politica in base a un diffuso atteggiamento re-visionista verso la psicoanalisi^{1 2}, procede a una messa in discussione radicale delle nozioni consolidate di "realtà" nella tradizione occidentale. In particolare, la nozione di una soggettività separata e autonoma (trascendentale in Kant, psicologica ed "empirica" in Freud), la cui razionalità è posta a fondamento e garanzia del corretto conoscere, viene messa in discussione dall'emergere di filosofie post-umaniste che, in America come in Europa, di fronte ai fallimenti e alle obsolescenze della sinistra tradizionale, impostano la critica agli sviluppi contemporanei del capitalismo tematizzando la necessità di un mutamento radicale dei termini di percezione del reale.³

Si tratta di alcuni fondamentali spunti teorici, provenienti dalla sociologia come anche dalla sinistra freudiana, prontamente recepiti dalle poetiche e più in generale dalla letteratura contemporanea, che traducono nei propri linguaggi specifici "a style of thought belonging to their place and time." Più ancora che il marxismo freudiano di Marcuse, la cui matrice razionalistica e umanistica sembra fino a un certo punto in sintonia con lo *Zeitgeist*, è il re-visionismo browniano, apocalittico e post-marxista (post-politico), a fare maggiormente presa sulle nuove generazioni di poeti cresciuti in diretta opposizione all'estetica modernista eliotiana e all'ideologia reazio-

narìa dei *New Critics*, come anche al conformismo di una *affluent society* solo apparentemente liberale e tollerante (in realtà più sottilmente repressiva, come dimostra Marcuse, attraverso le strategie invisibili del controllo tecnocratico e della massificazione.) Alcune tematiche socio-culturali come la fine del soggetto tradizionale, il superamento di una visione razionalistica basata sul dualismo tra soggetto e oggetto (natura-cultura, reale-immaginario), l'enfasi posta sulla partecipazione ai processi naturali in termini di esperienza diretta piuttosto che di sintesi mentale, l'esplorazione infine di modalità mitopoetiche e simboliche alternative o integrative rispetto alla linearità del tempo storico occidentale, costituiscono i tratti ricorrenti di uno "stile di pensiero" che accomuna teorici come Brown, McLuhan e Roszak con i poeti della *Beat Generation* e del *Black Mountain Group*, del cosiddetto *Deep Image* e dell'etnopoetica.⁴ La convergenza di pensiero filosofico o sociale e prassi artistica, sottoposta a verifica empirica nel corso degli anni '60 con la contestazione globale al sistema capitalistico, non va in questo senso ritenuta casuale, ma appunto come parte di un progetto in più larga scala di riformulazione degli assunti basilari della civiltà, in un'ottica multiculturale e multiprospettica di sperimentazione esistenziale prima ancora che culturale o ideologica.⁵

In tale contesto di fervida elaborazione e circolazione delle idee, particolarmente indicativo appare l'inter-scambio tra il "contro-teorico" Brown e il poeta romantico-visionario Duncan, che alla luce di una comune sensibilità politica radicale e di un atteggiamento revisionista nei confronti della psicoanalisi, tendono entrambi a mettere in discussione, ciascuno dalla propria prospettiva ma con significative interferenze, il primato freudiano del principio di realtà e, conseguentemente, della storia.⁶ Come dimostra infatti Brown in *Love's Body*, l'atteggiamento di Freud nei confronti dell'immaginario è quantomeno ambivalente e contraddittorio: se da una parte egli tende a riconoscere l'incisività di desideri e fantasie rimosse sul piano del mondo "reale" ("l'onnipotenza del pensiero"), dall'altra porre sullo stesso livello il contenuto mentale e il fatto oggettivo appare all'autore di *Totem e tabù* come il residuo regressivo di una modalità arcaica e obsoleta di rappresentare il mondo, che, sebbene ancora presente nei comportamenti dei nevrotici o dei bambini, va studiata per essere meglio superata. La dicotomia così reintrodotta dalla psicoanalisi tra il reale e l'immaginario (dove "immaginario" indica una posizione difettiva, riflesso deformato di un modo di conoscere "vero" o "giusto"), nel momento stesso in cui essa afferma il ruolo

centrale del mentale (dell'inconscio) nella vita dell'individuo, è alla base per Brown di una vera e propria dissociazione schizoide della personalità, che va ribaltata estremizzando le conclusioni del pensiero freudiano:

To give up boundaries is to give up the reality-principle. The reality-principle, the light by which psychoanalysis has set its course, is a false boundary drawn between inside and outside; subject and object; real and imaginary; phisical and mental. It gives us the divided world, the split or schizoid world - the "two principles of mental functioning" - in which psychonalysis is stuck.⁷

Causa e insieme conseguenza della caduta in un universo dualistico segnato dal principio della divisione e della discontinuità erette a sistema, la nozione di persona, fondante le varie ideologie teleologiche del tempo storico e addirittura l'idea di proprietà privata (in Locke), è per Brown all'origine di ogni forma di autoritarismo sociale e culturale: se il marxismo conferma infatti gli assunti razionalistici del primato del "reale" e della persona, è a causa della sua incapacità di recepire i termini simbolici di un dominio che è innanzitutto imposizione di un "immaginario del reale" sul corpo sociale. Rigettare l'idea della vita interiore intesa come "a spectral double of the external world, on the model of the dream; a world of images; a mental, an imaginary internal subjective unreal world, which may or may not reflect (correspond to) the bodily real external and material world" significa al contrario per Brown ristabilire, attraverso l'abolizione del principio di realtà e di tutti i confini indotti dalla rimozione, una dialettica degli istinti e delle polarità (interno-esterno; soggetto-oggetto; immaginario-reale) che sia alla base di un'"integration of mankind" fondata sulla fusione e la partecipazione mistica piuttosto che sull'organizzazione genitativa (Freud) o la progettualità politica rivoluzionaria (Marx).⁸

Il movimento incrociato che tende alla "de-realizzazione" dell'evento storico e insieme al suo inserimento in una configurazione mitico-archetipale corrispondente all'ordine del simbolico e dell'immaginazione trova la sua migliore esemplificazione nella pratica compositiva di un poeta come Duncan, che abbiamo già visto ricettivo verso le suggestioni re-visioniste di Brown come anche verso una diffusa sensibilità dell'epoca, tendente alla ridefinizione o, al limite, al superamento dei confini tra poetica e politica.⁹ Senza pensare a un'applicazione meccanica delle teorie di Brown a una ricerca che si distingue soprattutto in base a criteri simbolici e formali, è possibile infatti ravvisare nella poesia seriale dei *Passages*,

opera senza dubbio tra le più controverse dell'autore californiano, i termini di un ripensamento globale delle categorie conoscitive occidentali che, modellate sul primato della ragione storica e del "reale", hanno portato alla pianificazione dell'orrore attraverso l'imposizione di un dominio astratto e impersonale sulle civiltà del Sud-est asiatico. Le coordinate di tale ripensamento che, come chiarisce Duncan nella prefazione a *Bending the Bow*, sono da ricercarsi nell'armonia dei contrari di Eraclito come anche nelle poetiche novecentiste della dissonanza melodica (soprattutto Stravinskij e Schonberg), vanno nella direzione di una rielaborazione immaginativa dell'evento storico, la cui presunta neutralità viene smascherata come ideologica dallo sguardo estraniato del poeta, che esplora le risonanze profonde del "reale" da un punto di vista mitopoetico:

It is in the movement of the particles of meaning before ideas that our ratios arise. In the confrontation, had we danced, taking the advance of the soldiers by the numbers in ranks into the choreography of the day, or, members of the dance, sat where we were, tensing the strings between the horns for the music's sake, the event the poem seeks might have emerged. The poet of the event sense the play of its moralities belongs to the configuration he cannot see but feels in terms of fittings that fix and fittings that release the design out of itself as he works to bring the necessary image to sight.¹⁰

Alla luce di tali dichiarazioni di poetica, che mostrano in che misura il rapporto di un poeta soggettivo-visionario come Duncan con l'immediatezza storica sia più complesso di quanto i critici siano generalmente disposti ad ammettere, una revisione della tradizionale linea interpretativa dei *Passages* come poema d'evasione incapace di rendere conto dell'articolazione oggettiva del "reale"¹¹ si rende necessaria per una lettura che non si voglia passivamente appiattita sulla letteralità del testo.

Nella loro multiforme e proteica recettività all'esperienza personale e storica, infatti, i *Passages* si pongono non tanto come fuga dagli imperativi pressanti della propria epoca nel campo separato o privato dell'irrazionale, quanto come forma aperta, espansiva e "multifasica", all'interno della quale sono pensabili e realizzabili tutte le possibili articolazioni del rapporto tra "reale" e immaginario, su di un piano di assoluta parità e complementarietà (interscambiabilità) tra i due livelli, reso possibile dalle permutazioni linguistiche e simboliche messe in atto. Che non si tratti di semplice inversione o evasione dal "reale", bensì di una ridefinizione

dello stesso a partire da una pratica immaginativa tesa alla trasfigurazione del dato storico immediato, lo confermano le seguenti parole introduttive di Duncan, generalmente poco tenute in conto dai commentatori:

Working in words I am an escapist; as if I could step out of my clothes and move naked as the wind in a world of words. But I want every part of the actual world involved in my escape. I bring the laws that bound me into an aerial structure in which they are unbound as outlines of a prison unfolding.¹²

Non semplice “escapism”, dunque, in un campo privilegiato dell’immaginazione o della forma artistica, tenuto al riparo dalle possibili contaminazioni della storia e della “actuality”¹³ ma al contrario esplorazione appassionata delle potenzialità inesprese del reale, inteso come campo di attività o divenire omologo al linguaggio, in cui si scambiano, completandosi e armonizzandosi, le istanze apparentemente opposte e inconciliabili del “fatto” e dell’immaginazione.¹⁴

Interpretando il reale come un’“area di relazione” irriducibile a uno soltanto dei termini che interagiscono in essa e rifiutando di appiattirsi in una sterile descrizione del mondo, la poesia dei *Passages* è in effetti tutta giocata (anche nel senso di messa in palio, rischiate) sulla base di un processo pendolare tra i due poli dell’evento storico (l’occupazione di Berkeley, la mobilitazione contro il Vietnam, gli stessi accadimenti “minimi” del quotidiano) e del *muthos* poetico, secondo le leggi peculiari dell’ordine simbolico, definito come “a field of ratios in which events appear in language.” Passaggio dopo passaggio, seguendo le modulazioni di una serialità linguistica determinata dal gioco mobile dei confini (tra linguaggio e mondo, interno ed esterno, immaginario e “reale”) la natura “immaginaria” (“ideologica”) delle modalità correnti di percepire il mondo e rappresentare la storia viene smascherata nella sua presunta neutralità, mentre le modalità alternative della partecipazione e dello scambio vengono esplorate a partire dall’esperienza della poesia, intesa come “an area of composition in which I work with whatever comes into it.” Non si tratta evidentemente di un semplice spostamento del confine tra “reale” e immaginario, come nel caso della scrittura automatica surrealista (anch’essa fortemente indebitata verso la psicoanalisi), ma di una messa in processo del senso del confine, che, come Duncan giustamente insiste nel riconoscere, è ineliminabile, sebbene articolabile dinamicamente nel campo di coesistenza della poesia. Come nota infatti Brown in *Love’s Body*:

The existence of the “let’s pretend” boundary does not prevent the continuance of the real traffic across it. Projection and introjection, the process whereby the self as distinct from the other is constituted, is not past history, an event in childhood, but a present process of continuous creation. The dualism of self and external world is built up by a constant process of reciprocal exchange between the two.¹⁵

Finzione contro finzione, i due termini dell’immaginario e del reale vengono dunque scambiati all’interno di uno spazio utopico e comunitario (“The Commune of Poetry”), espressione di un senso del reale più autentico, definito come “the company of the living, of all the forms Life itself, the primal wave of it, writing itself out in evolution, proposes.” All’interno di tale spazio inter-soggettivo di mediazione e partecipazione, coincidente con le configurazioni meta-storiche del mitologico, tutte le conflittualità esperite sul piano dell’ego e della storia si riequilibrano scambiandosi simbolicamente: le *personae* della storia, equiparate a quelle dell’immaginazione o della favola, si identificano con i rispettivi archetipi metafisici (“The persons of It have revealed themselves in Eternity as the authors of the gods”) e il tempo risulta redento dall’eternità.¹⁶

Per comprendere come funziona praticamente la procedura di scambio tra le diverse aree dell’esperienza nei *Passages*, potrà forse valere l’esempio di un episodio tra i più citati e controversi della serie, dal titolo “The Fire” (si tratta del n. 13.) In questo passaggio cruciale, il cui nucleo tematico fondamentale è costituito dalla giustapposizione delle immagini di due quadri rinascimentali (“Incendio di foresta” di Piero Di Cosimo e “Calvario” di H. Bosch) a scene di vita quotidiana e politica contemporanea, l’effetto di “de-realizzazione” prodotto dal montaggio di frammenti eterogenei dal punto di vista temporale oltre che culturale, risulta più che mai evidente. Al senso dinamico e fluttuante dei “boundaries” tra umano e animale, notte e giorno, proprio della visione ermetica di Piero Di Cosimo (“Di Cosimo’s featherd, furred, leafy / boundaries where even the Furies are birds / and blur in higher harmonies Eumenides;”), è contrapposta la visione infernale di Bosch, nella quale le espressioni sono rigidamente fissate in smorfie grottesche che deturpano i volti degli aguzzini di Cristo come conseguenza di un demoniaco individualismo della volontà, riprodotto dalla *Lascivia animi* contemporanea:

| | |
|--------------------------|------------------------------|
| Hell breaks out | an opposing music. |
| The faces of the deluded | leer, faint, in lewd praise, |

close their eyes in voluptuous
torment,
enthralled by fear,
avidly
following the daily news: the earthquakes, eruptions,
flaming automobiles, enraged lovers,
wars against communism,
heroin addicts, police raids, race
riots....

caught in the *lascivia animi* of this vain sound.¹⁷

La giustapposizione simultanea ed ellittica di immagini desunte da campi d'esperienza differenti sebbene omologhi (il quadro rinascimentale, opera d'immaginazione; la *tranche de vie* contemporanea, presentata nella forma di un degenerato catalogo whitmaniano), contribuisce a porre sullo stesso livello di "fictionality" teatrale le diverse scene che compongono la sequenza, generando un effetto di scambio il cui comune denominatore è assicurato dalla partecipazione allo spazio utopico, erotico e insieme politico (nella derivazione etimologica da *polis*, l'ordinamento organico della comunità umana), della poesia. In quest'ottica, la *tirade* finale dell'episodio, da parecchi critici fraintesa o malamente liquidata per un presunto eccesso di visionarietà barocca, che offuschierebbe il giudizio storico, rendendolo sommario e impreciso, andrebbe forse riletta alla luce delle dichiarazioni rese da Duncan stesso a questo proposito¹⁸, nelle quali emerge la qualità archetipica delle deformazioni grottesche e sataniche cui sono sottoposte le figure dei capi di stato americani e degli scienziati della bomba, associati ai carnefici del secolo XX:

Satan looks forth

men's faces:

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

His face multiplies from the time of
Roosevelt, Stalin,
Churchill, Hitler, Mussolini; from the
dream
of Oppenheimer, Fermi, Teller,

over us
here: Kerr (behind him, heads of the bank of
America
the Tribune,
heads of usury, heads of
war)
the worm's mouthpiece spreads
what it wishes
its own

false news: 1) that the students broke into Sproul's office, vandalizing, creating disorder 2) that the Free-speech Movement has no wide support, only an irresponsible minority going on strike²¹

Quello che potrebbe apparire come il nudo e crudo bollettino di guerra della controparte studentesca in un frangente condizionato dall'urgenza del momento storico, se contestualizzato all'interno della trama di immagini ad alta risonanza emotiva che lo circonda, apparirà quasi come la sequenza sfumata di un montaggio cinematografico (linguaggio che Duncan spesso cita come termine di paragone per la sua tecnica compositiva) o come l'articolo di giornale usato in un *collage* neo-dada, sganciato dalla sua funzione informativa e valorizzato nella sua componente materica immediata di *objet trouvé* inserito in un sistema mobile di relazioni.

Allo stesso modo, nella seconda parte del "passage" le dichiarazioni di burocrati e politici vengono "montate" su di alcuni passi di Blake: il nesso associativo tra le figure di Kerr e Stevenson e del personaggio blakiano di "old Nobodaddy" è in questo caso fornito da una versione falsificata della legge, vissuta come semplice imposizione esteriore cui non corrisponde un'effettiva libertà interiore, e alla quale Duncan contrappone l'ideale comunitario di Sacco e Vanzetti:

Where there is no commune,
the individual volition has no ground.
Where there is no individual freedom,
the commune
is falsified.

seca derivante dalla partecipazione a un ordine o Legge cosmica immanente (“*Evil* “referred to the root of *up, over*” / simulacra of law that wld over-rule / the Law man’s inner nature seeks”), la poesia dei *Passages* è politica proprio nella misura in cui mette in discussione le nozioni consolidate di “realtà” poste a fondamento di un ordine morale imposto agli uomini sull’esperienza. Se la negatività e la conflittualità (la “guerra”) sono per Duncan, sulla scorta dell’insegnamento eracliteo²⁴, metafisicamente ineliminabili, costituendo anzi addirittura l’essenza stessa del reale, allora non ha senso prospettare l’abolizione definitiva di tutte le contraddizioni della storia e della società, dato che bene e male, reale e immaginario risultano termini intimamente collegati e interscambiabili e solo l’arbitrio di un atto mentale li tiene separati. Commentando la giustezza della guerra americana contro Hitler, ribaltata subito dopo nell’orrore di un nuovo dominio totalitario, Duncan nota:

Reject Mae West as vulgar or Hitler as the enemy, reject them as fellows of our kind, and you have to go to battle against the very nature of Man himself, against the truth of things. Hitler cannot be defeated; he must be acknowledged and understood. But we often do not want to find out what Man is like; we would divorce ourselves from fearful possibilities. Put way death and immunize ourselves to contending lives. Over and over again men disown their commonality with living things in order to conquer a place, exterminate the terrible or rise above the vulgar.²⁵

Il fatto che Hitler non sia sconfiggibile non significa che egli non va combattuto, bensì che il significato di tale guerra non risiede tanto in un volgare spirito di crociata fondato sulla premessa che la nostra verità sia l’unica e vada dunque imposta con le armi, quanto nella conoscenza che attraverso il *polemos*, “padre di tutte le cose”, ricaviamo della nostra comune appartenenza al consorzio umano all’interno di una definizione allargata dell’essere. “The thing, then, is not to abolish war but to find the true war,” dice Brown in un passo del suo libro, che Duncan sicuramente ha in mente durante la composizione dei *Passages*. Il “pervertimento” della guerra di cui parla Brown, interpretabile come effetto della rimozione (“energy Enslav’d”), corrisponde dunque perfettamente alla rappresentazione duncaniana della guerra del Vietnam come cattiva poesia, falsificata dall’imposizione di un ordine mentale statico (dualistico) sul *continuum* dell’esperienza. Non l’esistenza in sé del confine è la causa dell’orrore, ma la sua fissazione in un ordine del “reale” che si suppone assoluto: “a war, then, as if to hold all China or the ancient

sea at bay, breaks out at a boundary we name *ours*. It is a boundary beyond our understanding.”²⁶

Sollecitando nel lettore un analogo ripensamento complessivo dei termini attraverso cui percepire il reale, il “war-poem” di Duncan si pone provocatoriamente come sfida aperta, intransigente e radicale, indirizzata a stimolare una rinnovata sensibilità partecipativa nei confronti della poesia come della politica. Lo stesso superamento di un codice disgiuntivo del “reale” che si è visto necessario per interpretare la storia alla luce del mito, si rende infatti indispensabile anche nel caso della dicotomia scrittura-lettura, da Duncan ricondotta a un comune effetto di partecipazione a un processo che è sostanzialmente unitario: “our own configuration entering and belonging to a configuration being born of what “we” means.” Richiedendo senza mezzi termini una consapevolezza attiva nell’esplorazione di forme alternative della lettura come della socialità (della lettura come socialità), la poesia dei *Passages* rappresenta senza dubbio uno dei momenti più alti della letteratura “politica” americana, nonostante e forse proprio a causa del suo controverso “style of thought”, unito alla *largesse* visionaria della sua forma. Nella misura in cui imparare a leggere poesia significa innanzitutto imparare a leggere il testo del mondo con occhi diversi attraverso la lettura del testo poetico, i *Passages* si presentano infatti come una magnifica occasione anche per il lettore più passivo (o addirittura “hostile”) di rimettere in discussione abiti mentali e interpretativi sovrapposti o imposti all’esperienza, in uno sforzo cooperativo di partecipazione in “the language of our commonness.”

E’ appunto nella tensione “epica” di tale sforzo che consiste il significato e il valore dell’esperimento duncaniano, di cui inutilmente si dirà che è fallito o che è riuscito in misura maggiore o minore: se di fronte al proliferare delle poetiche e dei modi di intendere la poesia, per Duncan è puro esercizio accademico parlare di poesie “buone” o “cattive”, altrettanto sterile apparirà la pretesa di correttezza dell’esegeta che pensi alla sua interpretazione in termini di esclusività. Decostruire il primato del principio di realtà significa infatti anche e soprattutto decostruire il primato della lettura sulla scrittura (della critica sulla letteratura), fondato sul pregiudizio secondo il quale solo attraverso l’atto interpretativo privilegiato di un lettore di professione la verità del testo emerge in tutta la sua pregnanza e coerenza semantica. Soltanto, al contrario, rispondendo alle sollecitazioni provenienti dal testo poetico²⁷, che richiede l’abbandono di un atteggiamento piattamente letteralistico

(teso a eliminare o ridurre la complessità della “composition as generative of meaning”) in favore di un’adesione interattiva, il lettore dei *Passages* riuscirà a partecipare a titolo collaborativo a quel processo interminabile che è la Creazione della Poesia (coincidente in ultima analisi con la Creazione stessa del Reale), di cui scrittura e lettura non sono che i due aspetti complementari e inscindibili. “The letter killeth, but the spirit giveth life. Literal meanings as against spiritual or symbolical interpretations, a matter of Life against Death,” scrive Brown in *Love’s Body* commentando il letteralismo ermeneutico tipico di gran parte della tradizione storicista e derivante dal metodo di lettura biblica di Lutero; “this poetry, the ever forming of bodies in language in which breath moves, is a field of ensouling”, Duncan conferma nella prefazione a *Bending the Bow*. Immaginario e “reale”, scrittura e lettura (poesia e psicoanalisi): all’interno di quel “field of ensouling” che è la composizione, le polarità poste in relazione scambiano i termini della propria irriducibile finzione nella partecipazione condivisa a un “Drama of Truth” o “Representation” di scala cosmica. La messa in discussione dei *boundaries* tra differenti aree dell’esperienza, condotta sulla base della condivisa prospettiva post-freudiana, si pone, all’interno di discorsività così differenti eppure così affini come quelle di Brown e Duncan, come la misura della comune partecipazione a uno “style of thought”, espressione di una crisi profonda delle tradizionali categorie di soggettività, storia e “realtà”, e di cui la concezione drammatica del *self* costituisce una delle prove più evidenti.

Capitolo II: Note

1

L'analisi più esauriente del fitto intreccio tra poetiche e politica negli anni '60 americani mi sembra, allo stato attuale, quella di P. Breslin, che in *The Psycho-Political Muse-American Poetry since the Fifties* (Chicago, The University of Chicago Press, 1987) indaga il rapporto tra cambiamento sociale e mutamento della consapevolezza alla luce di una particolare configurazione storico-culturale da lui definita appunto "psycho-political". La contestualizzazione di poetiche radicali come quelle di A. Ginsberg, G. Kinnell, A. Baraka, W. S. Merwin, R. Bly e D. Levertov in un panorama culturale caratterizzato dalle opere dei "Conformity critics", di Marcuse, Brown e Fromm è senza dubbio un'operazione necessaria; la posizione "liberal" e le preferenze estetiche moderniste di Breslin gli impediscono però di andare al di là della critica generica di dogmatismo e faziosità in riferimento alla pretesa delle nuove poetiche di aderire al "naturale" e all'esperienza. L'ipotesi interpretativa alla base del libro di Breslin è, a questo proposito, che "the widely noted "revolution in taste" at the end of the 1950s broke through the limitations of the previous reigning aesthetic at a greater cost than has generally been recognized. Much of what has been praised for its "openness to experience" has been every bit as narrowly "closed", in its own way, as the poetry it replaced. (...) That vertiginous dive may have renewed access to the natural and the irrational, but neither rationality nor culture can be got rid of entirely even when one tries; the wish to appear to have done so generates its own forms of artificiality, and these can seem all the more mannered for not candidly acknowledging their artifice." (p. XIV) In una prospettiva tipicamente browniana si potrebbe rispondere a questa critica che il problema non è tanto quello di disfarsi delle forme della cultura o del-

l'estetica *tout court* in nome di un banale ritorno alla natura o all'irrazionale, quanto quello di recuperare una "dialectic of instincts" come risposta all'alienazione "mono-dimensionale" dell'uomo nella società tecnocratica.

2

Mi riferisco agli sviluppi critici forniti dalla schizo-analisi di G. Deleuze e F. Guattari (soprattutto *L'Anti-Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967; trad. it. *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1972), al dibattito incentrato sulle tematiche dell'anti-psichiatria (R. Laing, *The Divided Self*, London, Tavistock, 1960 e *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Eng., Penguin, 1967) e, in un ambito più specificatamente americano, agli sviluppi coevi della sociologia (C. W. Mills, P. Goodman) e dell'antropologia (V. Turner, S. Diamond, etc.) Per una panoramica generale sulla "revolution of consciousness" collegata allo sviluppo delle poetiche postmoderne, si veda il già citato *Escape from the Self: A Study in Contemporary American Poetry and Poetics* di K. Malkoff e la fondamentale antologia di J. Rothenberg *A Symposium of the Whole* (Berkeley, University of California Press, 1975; il titolo deriva da un testo di Duncan.)

3

Tale contesto viene ricostruito sapientemente per quanto riguarda la "scena" californiana da M. Davidson nel suo *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989) che insiste sulla valenza politica dell'operazione estetica e della ricerca di stili di vita alternativi. In particolare, la coesistenza di un elemento di pluralismo culturale (*high / low culture*) e l'attenzione volta agli aspetti performativi della presenza pubblica dell'artista (attraverso *readings*, *happenings*, ecc.) configurano un nuovo senso di comunità intesa in un senso utopico e radicale (spesso anarchico, pacifista) che raramente trova riscontro nella rigida ideologia della *Old Left*. Interagendo in maniera ironica e critica con la cultura di massa, inoltre, le poetiche dei *Beats* e dei *San Francisco poets* mettono in crisi per Davidson le grandi metanarrative dell'emancipazione, inaugurando una nuova stagione di "micropolitiche" pluraliste e muovendosi strategicamente all'interno degli stessi territori colonizzati dell'immaginario collettivo in maniera dinamica e sovversiva.

4

Il carattere sperimentale e innovativo di tale convergenza sfugge a commentatori come Breslin, che leggono la convergenza tra poetiche e politica come evasione e regressione della *New Left* verso il

simbolico: "There was, of course, tension with the New Left between "politicals", who wanted concrete social results, and "culturals", who insisted that psychological transformation must be a precondition of political change. But in general, even the more directly political actions of the New Left were conspicuously theatrical and symbolical. Its leadership could mount attention-getting events - demonstrations, draft card burnings, sit-ins at campuses and draft boards - but fared poorly with the unglamorous tasks of recruitment and organization. Moreover, with the exception of the war, the issues on which the New Left received broad-based support had more to do with alienation than social justice. With the frustration of its political aspirations at the end of the 1960s, the tendency to take refuge in symbolic but politically ineffectual protest increased." (P. Breslin, *op. cit.*, p. 17.)

5

Che tale messa in discussione del primato del "reale" vada posta in relazione al dibattito coevo sull'anti-psichiatria, lo dimostra la comune tendenza di Brown e Duncan a leggere langhianamente la psicosi come tentativo di guarigione da una normalità patologica. Si confronti Brown: "It is not schizophrenia but normality that is split-minded; in schizophrenia the false boundaries are disintegrating. (...) Schizophrenics are suffering from the truth. (...) The schizophrenic world is one of mystical participation; an "indescribable extension of inner sense"; "uncanny feelings of reference"; occult psychosomatic influences and powers; currents of electricity, or sexual attraction - action at a distance (*Love's Body*, *op. cit.*, p. 159) con Duncan: "When a man's life becomes totally so informed that every bird and leaf speaks to him and every happening has meaning, he is considered to be *psychotic*. The shaman and the inspired poet, who take the universe to be alive, are brothers germane of the mystic and the paranoid. We at once seek a meaningful life and dread *psychosis*, "the principle of life." ("The Truth and Life of Myth", *op. cit.*, p. 2.)

6

N. O. Brown, *Loves' Body*, *op. cit.*, p. 149-150. L'istituzione di una separazione o di un confine tra interno ed esterno avviene, come precisa Brown, attraverso un processo duplice di "introiezione" dell'esterno e "proiezione" dell'interno: "the boundary line between self and external world bears no relation to reality; the distinction between ego and world is made by spitting out part of the inside and swallowing part of the outside." (p. 143)

7

Che la dialettica browniana dei contrari non sia da intendere come un semplice ribaltamento o inversione ma piuttosto come uno scambio operato sul piano del simbolico, non risulta spesso abbastanza chiaro ai commentatori, primo fra tutti Marcuse, che accusano Brown di psicologismo o di pericolosi eccessi di simbolizzazione. La critica al principio di realtà come “effetto strutturale di disgiunzione tra due termini” viene invece sviluppata da J. Baudrillard in *Lo scambio simbolico e la morte* (Milano, Feltrinelli, 1979-92). Lo scambio simbolico, inteso come “*rapporto sociale che mette fine al reale*” appare a Baudrillard, in relazione alla psicoanalisi, come “ciò che mette fine a questo incantesimo reciproco del reale e dell’immaginario, a questa chiusura del fantasma che la psicoanalisi rintraccia, ma in cui essa si rinchiede allo stesso tempo, in quanto istituisce anch’essa, mediante considerevoli disgiunzioni (processi primari / secondari, Inc / C, ecc.) un principio di realtà psichica dell’Inc - inseparabile dal suo principio di realtà psicoanalitica (l’Inc come principio di realtà della psicoanalisi!) - ciò in cui il simbolico non può che mettere fine anche alla psicoanalisi.” (p. 147)

8

Indice di tale diffusa sensibilità, profondamente radicata nello spirito dell’epoca, può essere ad esempio il seguente passo di Duncan, tratto dal “*passage*” n. 27, dal titolo significativo di “*Transgressing the Real*”: “For now in my mind all the young men of my time / have withdrawn allegiance from *this world*, from public things // and as their studies in unreality deepen, // industries, businesses, universities, armies // shudder and cease” (R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 120).

9

Ibidem, p. iv.

10

Mi riferisco soprattutto alle letture ormai classiche di J. F. Mersmann che, nel già citato *Out of the Vortex: A Study of American Poetry against the Vietnam War*, individua il parziale fallimento dei *Passages* nell’incapacità “to communicate vividly with any sizable audience”, nonostante “the mythic and cosmic perspective allows him to transcend narrowness and hatred” (p. 202), e di P. Michelson, che in “A Materialist Critique of Duncan’s Grand Collage” ravvisa in alcuni tra i più significativi episodi del poema una rottura pericolosa della dialettica tra “belief” e “unbelief”, “devotional” e “critical”, “faith” e “science”, in tutto favore di un “aggressive idealist impera-

tive”, che impedisce di approfondire le cause economiche e politiche della guerra del Vietnam. La tesi cui giunge Michelson è che anche le sequenze poeticamente più riuscite dei *Passages* risultano inficiate da un singolare “spiritual shell game”: “his theory tends to subsume critical energy in the passion of its religious belief and thereby obscure the epistemological and ethical possibilities of those powers that *are* within our ken. All of which, mythopoeia among them, are used on us regularly, for better or worse...mostly for worse.” (p. 37) Si tratta dell’ovvia conclusione derivante dall’assunto discutibile che la validità della poesia vada misurata sulla base di un’adesione letterale del testo a un reale che si presuppone come pre-esistente.

11

R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. v. Più avanti nello stesso paragrafo si dice: “This is not a field of the irrational; but a field of ratios in which events appear in language. Our science presumes that the universe is faithful to itself: this is its ultimate rationality. And we had begun to see that language is faithful to itself. Wherever we learned to read, the seemingly irrational yielded meaning to our reason.”

12

Un’accusa velata di “escapism” sembra ad esempio quella di N. Mackey, che nel saggio “From Gassire’s Lute: Robert Duncan’s Vietnam Poems” (in *Talisman*, no. 5, Fall 1990), ravvisa nell’attitudine duncaniana verso il male storico una contraddizione irrisolta tra la tensione umanistica verso la denuncia/rimozione delle cause dello stesso e l’ispirazione demoniaca, shelleyana, che porterebbe al disimpegno dall’“actuality” e all’evasione nella “cosmologia”. Senonchè, l’apparente sconfessione della vocazione poetica in “Orders” (“I put aside // whatever I once served of the poet, master / of enchanting words and magics, // not to disown the ancient mysteries, sweet / muthos our mouth telling”) mi sembra vada piuttosto letta come crisi di fiducia nelle possibilità del linguaggio di rendere la verità ineffabile di ciò che è oltre la storia. In realtà, l’operazione poetica di Duncan è di per sé politica nel senso più ampio del termine, alla maniera di Shelley o di Blake, proprio perchè volta alla riconfigurazione dei rapporti tra “reale” e immaginario a partire dal dato storico immediato.

13

A questo proposito, può forse risultare interessante la seguente definizione del “reale” tratta da un brano dei *Note-books*, incentrato

sul rapporto tra credenza e conoscenza scientifica: “I write a poem as part of the process of realizing what I experience - what I know, what I believe, what I feel and undergo: that there be a reality. *Reality* thought of here as a felt wholeness or relation between areas (?): so that beliefs we do not feel related to things known have a quality of reality, and things known that we do not feel related to beliefs have a quality of of unreality. Reality, then, I mean, is something more than what we know: we may know a thing that is yet unrealized. I did not realize the sun was a ball of fire.” “Travelling Notes”, in *Note-book 24* (box 26), inedito della Poetry-Rare Books Collection della Buffalo University, N. Y.

14

N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 146-147. La fissazione patologica del “boundary” all’interno della personalità singola corrisponde su più larga scala per Duncan all’imposizione colonialistica di un “boundary we name *ours*” sulle civiltà altre da quella occidentale. Presumendo di incarnare una forma evolutiva superiore a tutte le altre, “we defend a form that our very defense corrupts”: le conseguenze disastrose di tale atteggiamento sono evidenti negli orrori della guerra del Vietnam. (R. Duncan, “Introduzione” a *Bending the Bow*, op. cit., p. I-II)

15

Sulla valenza archetipale delle figure dei *Passages* bisogna tuttavia precisare che Duncan, a differenza di Jung con il quale spesso si trova a polemizzare, ha ben chiaro come l’archetipo non sia mai pienamente individuato attraverso le sue attualizzazioni storiche ma semmai sottoposto, al momento del suo emergere nella coscienza, a un depotenziamento intrinseco nella stessa operazione di differimento linguistica che lo porta alla luce: “The rumor remains of the unconscious, the incommunicable below, and of the super-essential, the incommunicable above. But where numbers or images or persons occur we are in the realm of consciousness, for to figure and to sense is the mode of awareness. Even the rumors of psychoanalysts and metaphysicians are, like all rumors, elements arising in consciousness. (...) Myths and archetypes, like the structures Plotinus or Jung pursue in thought, are the stories and pictures we know as creation, the ground the collective conscious makes for experience. It is our consciousness not our unconscious that strives to imagine the real and the unreal, that would make a body even in the unrealized, so that the toil of creation is never done. Even these haunting rumors of the beyond consciousness, of

the unknowable, appear as creatures of conscious language. Words propose “a Word beyond utterance, eluding Discourse, Intuition, Name, and every kind of being.” (R. Duncan, “The H. D. Book”, Part II, Chapter 3, in *Io*, Summer 1969, p. 138.)

16

R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 42.

17

Ad esempio, nella Prefazione a *Bending the Bow*, dove si dice: “In a blast, the poem announces the Satanic person of a president whose lies and connivings have manoeuvred the nation into the pit of an evil war. What does it mean? It is a mere political event of the day, yet it comes revealed as an eternal sentence.” (p. x)

18

Ibidem, p. 43.

19

E. Pound, *I cantos*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 404-487. Ancora più inclusivo di quello satanico, l'archetipo del fuoco, che dà il titolo al “passage” no. 13, si incarna in forme tra di loro addirittura radicalmente antitetiche, come l'*Anima Mundi* di Piero Di Cosimo e Boehme e il fuoco “infernale”, demoniaco dell'ecatombe nucleare di Hiroshima.

20

R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 70.

21

Ibidem, p. 71.

22

N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 111.

23

Associando, ad esempio, la nozione darwiniana di un campo in evoluzione delle specie biologiche, fondato sulla selezione naturale, all'intuizione eraclitea di un'armonia segreta che si esprime attraverso il conflitto, Duncan osserva: “For forms themselves, species themselves, individualities, are not the ends but the eternal presences or operations of Being. Profoundly Heraklitan, Darwin had seen the field as a War - “the struggle for existence”; “Strife,” Heraklitus had called Him: “Father of All”. Our “wars” today are as trivial a version of the War as most of our poetries are of Poetry or Creation; neither followers of the War nor opponents of the War want to know its creative meaning. Both argue that this is the time for action not science.” R. Duncan, “Notes on Grossinger's *Solar Journal: Oecological Sections*”, in R. Grossinger, *Solar Journal: Oecological*

Sections, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1970, foldout insert, p. 2.

24

R. Duncan, "Man's Fulfillment in Order and Strife", in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 115.

25

R. Duncan, "Preface" a *Bending the Bow*, op. cit., p. i.

26

Si veda, a titolo di esempio, il seguente passo tratto da "Bending the Bow", dove Duncan, associando le sfere di attività del quotidiano ("We've our business to attend Day's duties,") e dell'onirico ("bend back the bow in dreams as we may"), allude al processo interattivo della composizione parlando della lettera scritta a un'amica: "At the extremity of this / design / "there is a connection working in both directions, as in / the bow and the lyre"-". Immagine multivalente e polisemica per eccellenza, l'arco del titolo rappresenta qui, evidentemente, la poesia, strumento di congiunzione (che è anche però strumento di guerra, cioè separazione) tra le diverse aree dell'esperienza. (R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 7).

Capitolo III

L'ego come dramatic fiction: per una concezione postmoderna del self

In un saggio del 1983, intitolato “The Self in Postmodern Poetry”, Duncan prende provocatoriamente le distanze dall’applicazione del termine “postmoderno” alla sua poesia (“not a term of my own proposition”), sebbene poi lo utilizzi nel titolo stesso di quella che può essere considerata a tutti gli effetti come una rievocazione autobiografica delle circostanze che lo porteranno a sviluppare un proprio personale senso di *self*, in continuità ma anche opposizione alla visione tradizionale romantica, quale esemplificata ad esempio da Emerson.¹ Di fronte alla prospettiva di un *self* socratico, coincidente con l’identità e integrità del soggetto, da Freud riletto in chiave psicologica come nucleo essenziale dell’io e garanzia di continuità della storia personale dell’individuo, Duncan prospetta un’esigenza di problematizzazione dell’idea di *self*, avvertita fin dai primi anni della sua attività di poeta, e sviluppata parallelamente all’insorgenza di una “multiphasic proposition of voice in my poetry, where impersonations, personifications, transpersonations and depersonations, again from the earliest levels of development in my language are always at play.”¹ I termini di tale problematizzazione vengono da Duncan ricondotti nel saggio in questione alla duplice matrice culturale della sua formazione in California negli anni ‘20: se infatti il retaggio puritano-romantico derivante dalla propria famiglia adottiva è orientato verso l’assunzione di un senso dell’identità personale basato sulla responsabilità morale e una concezione individualistica dell’io (l’esempio più probante è costituito in questo caso dalla “Self-Reliance” emersoniana), un’altra e più inquietante nozione di *self* sembra trapelare, sin dai più remoti ricordi infantili, dietro quella immediatamente assunta come valida dal senso comune.

Si tratta dell'esperienza di un *Self* transpersonale e universale, dai genitori adepti dell'"Hermetic Brotherhood" identificato con l'*Atman* teosofico e da Jung con l'inconscio collettivo, che Duncan interpreta romanticamente come la fonte ineffabile dell'ispirazione poetica e come Voce impersonale dentro la quale la voce individuale deve necessariamente smarrirsi:

The Great Writers, as my parents thought of them, had an authority that was due in their minds to something called Genius and its inspiration by spirits of the dead masters. They lost themselves, theirselves, in their work. Here "self" disappears and "work" appears. Our lives, it was my parents' persuasion, were written in a book, "on the other side", and they, in turn received messages "from the other side" in automatic writing, a received text. Shakespeare, Emerson and Whitman, they thought to be mediums in such way. In the place of themselves, a Self, the poet, spoke. But the embodiment of that voice was in the Work, Itself.²

La metafora della ricezione medianica, che non andrebbe presa meno alla lettera per il semplice fatto di essere tale, indica in questo contesto l'esperienza, basilare per la creazione poetica, di un'espropriazione della personalità razionale e cosciente, cancellata o, per meglio dire, assorbita dall'effetto insieme devastante e rigeneratore di un'istanza trascendente l'io del poeta, coincidente, in ultima analisi, con l'"It" dell'Opera ("Work" andrebbe forse in questo caso meglio tradotto con "lavoro": altrove Duncan parla della "configuration of It in travail"). La caratterizzazione dell'ego e della nozione di persona che discende da tali premesse sembra in questo senso essere in piena sintonia con la tematizzazione del *self* da parte delle poetiche e della teoria letteraria postmoderna, nonostante in Duncan lo scetticismo radicale verso le definizioni tradizionali di soggetto sembri essere accompagnata da una fiducia essenziale, da alcuni commentatori giudicata troppo seriosa, verso la vitalità segreta dell'universo, intesa in termini di intelligenza e personalità.³

Tratto portante di tale caratterizzazione è l'interpretazione dell'ego freudiano in termini di finzione drammatica (di maschera), secondo una linea re-visionista della psicoanalisi che Duncan condivide, oltre che con il Brown di *Love's Body*, anche con la poetessa imagista H. D., autrice della memoria autobiografica *Tribute to Freud* e con la mitografa inglese di primo secolo J. Harrison.⁴ Mostrare la natura "fictional" del *self* inteso nella sua accezione tecnica di ego significa mettere in discussione le nozioni consolidate di ciò che è l'identità

personale nelle varie formulazioni umaniste o scientifiche del pensiero occidentale: in quest'ottica, le poetiche post-umanistiche di Duncan e H. D., come anche il freudismo "apocalittico" di Brown, contribuiscono senz'altro a re-visionare le definizioni classiche della soggettività. Conseguenza diretta degli effetti di moltiplicazione scenica o cancellazione del *self*, la cui consistenza metafisica è messa irrimediabilmente in crisi dall'irruzione di una realtà divina (il *Self* di Jung o l'*Atman* della teosofia) che agisce imperscrutabile dietro le quinte, la drammatizzazione della personalità costituisce un tema ricorrente della poesia di Duncan, divenendo addirittura monotonamente ossessivo in "The H. D. Book" e nella poesia dei *Passages*.⁵

Rifacendosi al re-visionismo psicoanalitico inaugurato da Brown in *Love's Body*, secondo cui "personality is *persona*, a mask" e "the world is a stage, the self a theatrical creation", Duncan estende alcune intuizioni basilari di Freud facendone il cardine di una psicologia del *poem*, che diventa poi anche filosofia della storia letteraria e filosofia della storia *tout court*. Più ancora che le implicazioni gnostiche della psicologia junghiana, di cui pure Duncan recepisce la nozione di un *Self* collettivo inteso come principio di unificazione mistica degli opposti, è infatti il "profound sense of the nature and operations of language" di Freud a catalizzare l'attenzione del discepolo di H. D., che sottolinea ancora una volta come "Freud's intuitions are creative; it is his creative certainty that makes him go too far enough to reveal what cannot be known." Nel già citato saggio sul *self* postmoderno, l'ambiguità della caratterizzazione freudiana dell'ego (che nel suo senso tecnico coincide con una delle possibili accezioni del sé) viene adeguatamente messa in luce nell'accostamento con alcune grandi figure letterarie precocemente presenti nella biblioteca paterna e nell'immaginario infantile del poeta: si tratta della triade Shakespeare, Emerson e Whitman, che Duncan vede accomunati al fondatore della psicoanalisi in una contraddittorietà o complessità di enunciazione riguardo alla tematica del *self*. Se per il Freud di *Das Ich und das Es*, infatti, il concetto di ego è caratterizzato da un'ambiguità di fondo, non recepibile in pieno nella traduzione inglese, per cui "the meaning of "das Ich" came to show its Janus-face in which one faces away from the other, or its Narcissus-face in which (...) one is face to face with the other one", anche per Emerson la nozione di *self* personale appare inestricabilmente connessa con quella di un'"Oversoul" impersonale o transpersonale, interpretata come la "fountain of action and

thought”, alla quale attingono senza sosta il genio poetico e lo spirito illuminato.⁶ Allo stesso modo, per la poetessa imagista H. D., diretta discendente della tradizione romantica e trascendentalista americana, oltre che “adepta” del culto psicoanalitico negli anni delle sedute a Vienna (1934-35), la rappresentazione dell’identità personale in Freud sembra oscillare tra i due poli complementari di una visione scientifica e razionalista, incentrata sull’idea di un io compiuto in sé e separato dalla realtà circostante, e quella di un *self* espanso e diffuso animisticamente, tipico delle culture matriarcali primitive e della genialità creativa. Interrogandosi sulle circostanze storiche della nascita della psicoanalisi, in *Tribute to Freud* H. D. arriva a concepire lo stesso impianto teorico e metodologico della scienza dell’inconscio nei termini di una tecnica di rappresentazione scenica delle fantasie più riposte dell’individuo nel teatro della vita quotidiana, sviluppando in questo alcuni spunti autobiografici di Freud stesso, che rievoca gli anni di Parigi con Charcot come segnati da una sua inguaribile tendenza alla megalomania e all’impersonazione drammatica:

There must be something behind the whole build-up of present-day medical science- there must be something further on or deeper down- there must be something that would reveal the secrets of these states of glorified personality and other states and conditions- there must be something...Why, Hannibal! There is Caesar behind bars - here is Hannibal, here I am, Sigmund Freud, watching Caesar behind bars...I will conquer. I will. I, Hannibal - not Caesar. I, the despised Carthaginian, I, the enemy of Rome. I, Hannibal. So you see, I, Sigmund Freud, myself standing here, a favorite and gifted, admit it, student of Dr. Charcot, in no way to all appearances deranged or essentially peculiar, true to my own orbit...my childhood fantasies of Hannibal, my identification with Hannibal, the Carthaginian, (Jew, not Roman)- I, Sigmund Freud, understand this Caesar. I, Hannibal!⁷

La misura dello scarto revisionista operato nella riscrittura del testo autobiografico di Freud da parte di H. D. appare evidente in questo passo, se si pensa a come la poetessa interpreti estensivamente la caratterizzazione teatrale della psicosi, un “acting-out one’s fantasies”, il cui effetto è la moltiplicazione dei ruoli e delle maschere dell’io, leggendola come una tendenza universale della personalità alla rappresentazione scenica e alla drammatizzazione.⁸

Ridotto a mera finzione o maschera, a comparsa insensenziale in un dramma universale di personae o figure archetipali, l’io viene

così sottratto alla tirannia del principio di realtà e alla sua economia libidica cumulativa, con la sua logica temporale lineare e consequenziale, per essere immesso in una economia “generale” (come direbbe Bataille), posta sotto il segno della perdita e della cancellazione o della dispersione e moltiplicazione. Si tratta di uno spostamento significativo, nel cuore della poetica tardo-modernista di H. D., verso una tematizzazione post-umanista del *self*, che Duncan prontamente recepisce, facendone anzi il fulcro della filosofia (intesa etimologicamente come sapienza dell'Eros) della storia incentrata sui valori della visione e dell'immaginazione, esposta in “The H. D. Book.”⁹

Rievocando, nel terzo capitolo di “Beginnings”, prima parte dell'opera incompiuta in questione, le riemergenze in ambito modernista dell'antico culto pagano dell'Eros, specialmente in riferimento a E. Pound, D. H. Lawrence e H. D., Duncan nota infatti come “between the dramatis personae of Robert Browning's monologues and the personae of the Imagists' lyrics the mask comes to reveal the poet's inner self.” Inaugurato dalla visione whiteheadiana dell'identità personale come “a matrix for all transitions of life” e dalle scoperte rivoluzionarie di Freud e Jung, il nuovo senso dell'io, nietzschianamente configurato come ritorno dell'identico nella variazione di forme ed eventi, viene rappresentato dalle metafore del palinsesto e della reincarnazione, oltre che dell'impersonazione teatrale. Impersonazione e riconoscimento sono anche i meccanismi che regolano il processo di ritorno del rimosso nel sogno, nella nevrosi e nella creazione artistica, secondo la ben nota concezione freudiana, rivista alla luce della visione “simultaneista” di Pound o di H. D. :

We have begun to find our identity not in personality but in a concept of man, so that all the variety of persons Man has been may be inhabitants of what we are as we impersonate him. Divine or daemonic forces appearing in dreams seem to appear as illustrations of the depths of our own being- a being now that includes all that ever was- and behind their faces we read the faces of father and mother, sister or brother, actual figures of our earlier erased lives within our present life-time. Their appearance within us is more significant than their appearance before our imagination.¹⁰

La concezione “teatrale” della psiche, interpretata estensivamente alla maniera di H. D. e N. O. Brown, diviene in “The H. D. Book” l'asse portante di una filosofia della storia letteraria incentrata sulla visione di “a field of meanings in which consciousness was in

process”, un’evoluzione delle forme culturali e artistiche da intendere non tanto nel senso di una progressione lineare nel tempo, quanto di una coesistenza di potenzialità nel campo in espansione del divenire storico. Le impersonazioni ritualistiche delle fantasie private dell’individuo (*dromena*) trovano allora un equivalente sul piano della fiction poetica nelle varie forme o frammenti di forme (*méloi*) nelle quali si attualizza storicamente l’ideale comunitario della poesia (“The Commune of Poetry”), che Duncan si rappresenta alla maniera della Kabbala come “the undifferentiated potency in which we belong to a tree of living forms.” Come nel caso del bardo celtico Taliesin, la cui poesia ci parla delle infinite identificazioni del *seer* nelle forme del mondo vegetale e animale, così ogni manifestazione dell’attività creativa si pone sempre come maschera all’interno di quella maschera più universale che è la personalità umana: arte e vita, passato e presente appaiono dunque inestricabilmente legati nella finzione scenica, nella quale “these identifications may be also the impersonations of the actor—the animal dancer in the caves of pre-history or the twentieth century student of Stanislavsky.”¹¹

Collegando l’idea di un’insostanzialità dell’ego alla concezione della politica e della storia come rappresentazione (“political representation is theatrical representation”), Brown prospetta in *Love’s Body* l’esigenza di recupero di un simbolismo primario (primitivo) della psiche attraverso l’abolizione del meccanismo di rimozione e, conseguentemente, del principio di realtà:

When the problem in psychoanalysis becomes not repression but symbolism; when we discover that even if there were no dream-censor we should still have symbolism; then personality (soul, ego) becomes not substance, but fiction, representation; and the primal form of politics becomes not domination (repression), but representation.¹²

Che tali intuizioni basilari del millenarista Brown siano da porre in relazione con la poesia di Duncan è confermato dall’analisi di un episodio della serie dei *Passages*¹³ tra i meno studiati dai critici, dal titolo indicativo di “Stage Directions” (si tratta del numero 30). Sovrapponendo secondo una tecnica tipica dei *Passages* la scena televisiva dell’assassinio di Kennedy con quella scultorea dell’uccisione della Medusa da parte di Perseo (da un bassorilievo del Metropolitan Museum of Art), “Stage Directions” presenta l’evento storico come finzione teatrale dolorosa anche se necessaria, in quanto foriera di una rigenerazione spirituale pari a quella indotta

dalla tragedia greca o dal dramma elisabettiano (secondo una prospettiva ermeneutica che Duncan recepisce da Nietzsche, oltre che dai mitografi di Cambridge). Significativa a questo proposito appare la figura di Medusa, la Gorgone la cui testa irta di serpenti pietrifica l'incauto spettatore, che indica evidentemente l'irrigidimento dell'io nella sua identificazione con una delle sue maschere, secondo le suggestioni psicoanalitiche fornite da Brown nella sua caratterizzazione dell'organizzazione genitale:

The sight of medusa's head makes the spectator (of the primal scene) stiff with terror, turns him to stone. The stiff is a corpse and an erection. The stone phallus, an abbreviation for all kingship; the final goal of all monumental aspiration; the Stylites complex. Both castration and erection achieved, in a genitalization of death.¹⁴

Immagine della struttura caratteriale nevrotica, il cui tratto distintivo è appunto l'isolamento di una singola parte della personalità (il fallo, la testa) che si pretende sostitutiva del tutto, la testa della Medusa sebbene tagliata da Perseo è più efficace (eretta) che mai, proponendosi anzi come il segno di una monumentalità della cultura umana e della storia cui non corrisponde una coscienza vitale autenticamente rigenerata ("The Mother's baleful glance in romance's / head of writhing snakes haird / freezes the ground.") La finzione scenica degli eventi storici, il cui "multifasico" succedersi rimanda a una realtà mitologica più profonda, le "Stage Directions" del titolo, che si attualizzano nella varietà delle *performances* individuali, esclude tuttavia una razionalità intrinseca della storia intesa come dispiegamento progressivo di verità: né più vero che falso, giusto o ingiusto, ogni *dromenon* partecipa ritualisticamente della natura misteriosa di un processo le cui ragioni ultime sfuggono alla comprensione logica. La conversione radicale della personalità che una tale consapevolezza richiede costituisce per Duncan la condizione essenziale di una rinascita dell'io individuale e insieme della comunità, una rinascita dell'io individuale all'interno della comunità ("The dream-stuff out of which personality is made" scrive Brown "is not private, but social; a collective dream"):

Forbidden intensities convert the personal,
and from what I am
Masks of an old pageant, from my
world and time
Portentous rimes, foreshadowings
history become plot demands.

The dramatist
 Would not misunderstand the melos
 with both song and instrumental
 Taking over the place of the Real,
 toward its own End.
 His language, and from his troubled
 Echoes of speeches, incantations,
 As if to teach us “the perfection of
 the depravity of others”,
 he casts upon the wind.¹⁵

La tragedia o melodramma rappresentata dall'assassinio di un Presidente e dalla successione di una altro che porterà di lì a breve all'*escalation* del Vietnam, montata secondo la tecnica tipica del *collage* con la scena del delitto di Macbeth (dove la vittima prescelta è un omonimo dell'autore, Duncan) e con il mito di Perseo uccisore della Medusa, rimanda dunque all'idea di un'"insistence of figure in an expanding universe of many relations", secondo la definizione dell'Eterno Ritorno di "Rites of Participation". Svuotata di ogni consistenza (onto)logica, la storia appare come la ripetizione aggiornata di un Dramma antico, il cui regista, erroneamente identificato con l'autore Duncan-Shakespeare, andrebbe piuttosto ricercato in "Dionysos, Zeus's Second Self, / Director of the Drama, / needed" o più genericamente nel *Self* collettivo di junghiana memoria.¹⁶ In questa *mise en scène* sublime e demenziale allo stesso tempo, dove gli attanti come Macbeth-L. Oswald-Perseo agiscono inconsapevoli del proprio ruolo all'interno del *plot* complessivo dell'opera ("so little knows he moves as / messenger of the myth, the / plot of the play"), alcuni segnali rassicuranti di un'imminente rigenerazione squarciano tuttavia il velo di quella che sarebbe altrimenti condannata a restare un'inutile "tale told by an idiot": si tratta della ferita aperta della Gorgone, trasformata in varco o porta, attraverso cui la prole divina generata da Poseidone, il cavallo Pegasus e il guerriero Chrysaor, possono liberamente saltare fuori, come dalle mille bocche-ferite della poesia nuove prospettive di visione spri-

punto di vista dell'adesione all'oggettività del fenomeno storico. L'accusa di astrattezza, in particolare, riferita alla tendenza alla "de-realizzazione" scenica dell'evento e alla sua trasposizione simbolica, risulta singolare per un autore che dichiara di identificarsi in pieno con la tensione di Williams verso la concretezza dell'oggetto ("But Williams is right in his *no ideas but in things*; for It has only the actual universe to realize Itself"), oltre che con l'"immediatezza presentazionale" di cui parla Whitehead.¹⁸ Rifiutando in effetti l'appiattimento su di un realismo facile quanto banale, Duncan persegue intenzionalmente nei *Passages* un effetto di drammatizzazione retorica di fatti ed eventi, allo scopo di mostrare come il "reale" sia sempre il risultato di un'erronea rappresentazione mentale, il frutto di una costruzione immaginaria e dunque sempre ideologica, mai in ogni caso corrispondente a un'essenza immutabile del mondo. Equiparare in tal modo le finzioni sceniche della storia e della politica alle sublimi *fictions* della letteratura e dell'arte significa decostruire ogni gerarchia "oggettiva" tra reale e immaginario, ricucire il dualismo tra i due termini fondamentali dell'esperienza che, calati all'interno del *continuum* di percezione rappresentato appunto dalla poesia dei *Passages*, si pongono come le diverse facce di uno stesso campo in evoluzione del reale ("The Configuration of It in travail"). Inseriti a titolo paritetico nel *grand collage* della poesia, il dramma di proporzioni cosmiche di cui la storia non è che il palcoscenico, i due piani complementari del soggetto e dell'oggetto interagiscono in maniera significativa: né più soggettiva o visionaria che oggettiva o realistica, la serie dei *Passages* si configura come un'operazione di linguaggio "multifasica" e aperta, in cui la pienezza o risonanza del tutto è immanente a ogni singola "locality of the living."

Recuperando l'etimologia del termine sanscrito *Maya*, il velo dell'illusione il cui significato primo è quello di misurare nel senso di dare forma, costruire (in questo equivalente del greco *poiein*), Duncan collega in "The H. D. Book" la poesia alla finzione come sua stessa condizione di possibilità, se è vero che "the maya or illusion of the real is itself in Indian thought a great poetry." Allo stesso modo, in una prospettiva post-freudiana che tende a leggere la psicoanalisi in una chiave nettamente anti-personalistica, Brown arriva alla conclusione in *Love's Body* che "Freud came to give the show away; the outcome of psychoanalysis is not "ego psychology" but the doctrine of "anatta" or no-self: the ego is a "me-fabrication" (*ahamkara*), apiece of illusion (*Maya*), which disintegrates at the moment of illumination."¹⁹ Conseguenza diretta del riconoscimen-

to della finzione (della poesia come dell'io, dell'io come poesia) non è tuttavia per i due autori la svalutazione dell'immanente come nelle cosmologie cristiane e idealistiche, quanto una percezione approfondita dello stesso nei termini propri della tradizione ermetica o pagano-misterica, nel caso di Duncan, e una valorizzazione della sensazione corporea come via verso l'illuminazione propria del Buddhismo, per Brown. La concezione dell'io come finzione scenica approda in entrambi i casi a una visione monistica dell'esistente, dove la pluralità delle forme psichiche e simboliche trova una propria ideale ricomposizione nell'equilibrio in perpetua riconfigurazione della matrice universale dell'essere:

To read the universe as a palimpsest, "*from which one writing has been erased to make room for another,*" and yet to find the one writing in the other, is to see history anew as a drama in which the One is in many acts enacting Himself, in which there is an Isis in history, history itself being her robe of many colors and changes, working to restore in many parts the wholeness of What Is as Osiris. This is a form that exists only in the totality of being, a form in our art that exists only in the totality of art's life; so that in any particular work this form appears as faith or on faith.²⁰

Dalla psicologia generale alla storia letteraria e da quest'ultima all'interpretazione filosofica della storia: si tratta di passaggi a volte quasi impercettibili nella poetica assolutamente asistemica di Duncan e tuttavia le differenti sfumature di prospettiva concorrono a delineare una visione "organica" nel senso in cui potrebbe intendere questo termine Whitehead. Dietro questi "passaggi" è facile intravedere in filigrana l'estensione browniana dell'interpretazione psicoanalitica della personalità a vero e proprio cardine di una filosofia della storia e della politica complessa e articolata come quella esposta in *Love's Body* (si ricordi che gli anni della nascita di *Love's Body* sono gli stessi dei *Passages* e di buona parte di "The H. D. Book") e tuttavia i termini della ricerca poetica di Duncan rimangono, pur nella ricchezza delle sue molteplici derivazioni, unici e irripetibili.²¹

Commentando in un passo del già citato saggio "The Self in Postmodern Poetry" la nascita dei *Passages* in relazione al suo senso emersoniano dell'identità personale e del linguaggio, Duncan nota come "the principle of all, "we do nothing of ourselves, but allow a passage to its beams" - and remember that this "nothing of our 'selves'" occurs in the essay on "Self-Reliance" - might stand as one of the many indicators to what I call "Passages", a work in which I

seek to lose myself in the hearing of the voice of the work itself, a work not of personality or oneself but of structures and passages.” La ricerca di un *Self* inclusivo nel quale il *self* individuale tende a smarrirsi nella partecipazione corale corrisponde dunque sul piano poetico alla ricerca di una Voce impersonale (“the community of language”) della quale la voce individuale riproduce alcuni frammentari echi subito riassorbiti nel silenzio (“The poem, not the poet, seeks to be immortal and must go deep enough into its mortality to come to that edge.”)

Inserita nel contesto poetico americano a essa contemporaneo, tale ricerca si distingue senza dubbio per l'intransigenza dei suoi assunti di base e per la radicalità delle sue formulazioni, se si tiene conto soprattutto dello scarto che separa l'articolazione post-umanista del *self* in Duncan dalle figure sicuramente più tradizionali della soggettività presenti nei cosiddetti “Confessional Poets” (penso in particolare a R. Lowell e J. Berryman). Non più concepita come l'esclusivo spazio scenico dove si esprime un'interiorità forse lacerata ma in cerca di una reintegrazione (spesso assumendo direttamente l'esempio della terapia analitica), la poesia dei *Passages* si pone al contrario come il luogo di una “rappresentazione generalizzata”, dove al paradigma verità-finzione è sostituita l'esperienza di una molteplicità di relazioni tra le finzioni del testo e le finzioni del “reale”. Simile in questo alla tela di Penelope, la poesia opera in direzione di un “undoing” di tutto ciò che entra nella sua sfera di attività (“the weaving of a figure unweaving, an art of unsaying what it says, of saying what it would not say”): la verità della finzione non è qui intesa tanto come l'effetto locale di un controllo della forma o come l'espressione di un'interiorità autentica, quanto come la misura della partecipazione in un disegno cooperativo che trascende e collega ogni finzione particolare. In un *regressum ad infinitum* di finzione in finzione (anche la stessa idea del *Self* collettivo junghiano viene infatti smascherata come l'ultima, estrema finzione), la poesia intesa come “field of ensouling” permette di prendere parte alla concezione e all'allestimento della scena, ma non di assumersi direttamente la responsabilità della regia. Chiudendo il saggio sul “Self Postmoderno” con l'immagine, tratta da una poesia di *Ground Work I*, della rosa (di dantesca memoria) che si abbandona voluttuosamente al disfacimento fisico (“let's go littering the ground / with petals of its rime”), e che, attraverso la dolorosa necessità di “that final giving over, letting go, / that scattering of every nobleness”, ritrova la propria vitalità nell'abbandono e nella

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

“dissolution” (“the Me-Myself-and-I trinity is dissolved”), Duncan commenta: “This grand idea of Self - a sublime Undoing.”²¹

Disfacimento sublime, passaggio obbligato per una poesia che, come la rosa, “can no longer keep its center closed”: “open is broken”, conferma Brown, “There is no breakthrough without breakage.” In tale effetto di moltiplicazione o illusione drammatica, coincidente con la cancellazione dell’individuo nella partecipazione alla “Grand Symphony”, ogni unità della scena (e) del mondo viene messa in crisi dal punto di vista di una poesia che, come la rosa, si rinnova costantemente a partire dal senso della propria sublime fragilità.

Capitolo III: Note

1

R. Duncan, "The Self in Postmodern Poetry", in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 220.

2

Ibidem, p. 220.

3

Ibidem, p. 225.

4

Si veda, a titolo di esempio, la discussione che fa Altieri della teoria duncaniana della corrispondenza tra mente e mondo naturale in *Enlarging the Temple*, op. cit., p. 150-169. Sulla rappresentazione postmoderna del *self* in poesia la letteratura critica è praticamente sconfinata. Tra le trattazioni più interessanti si possono tenere presenti gli studi ormai classici di W. Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, (New York, Random House, 1962) e K. Malkoff, *Escape from the Self: A Study of Contemporary American Poetry and Poetics* (New York, Columbia University Press, 1977). Quest'ultimo appare particolarmente pertinente in relazione al rapporto Duncan-Brown, dato che l'autore discute la crisi di rappresentazione del soggetto tradizionale nelle poetiche del Black Mountain e dei poeti "confessionali" alla luce delle teorie dell'autore di *Love's Body*, oltre che del mass-mediologo McLuhan. Una trattazione più aggiornata dell'argomento può inoltre essere individuata nelle opere di I. Hassan, da *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1982) a *The postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus, Ohio State University Press, 1987).

5

L'opera di Harrison, *Themis (A Study of the Social Origins of Greek*

Religion, Meridian Books, New York, 1934), citata da Duncan nell'epigrafe a "The Truth and Life of Myth", riveste un ruolo particolare nella caratterizzazione del *self* come *dramatic fiction*, dato che Duncan utilizza ripetutamente la nozione di *dromenon* (unità d'azione del rituale, corrispondente all'unità della narrazione, *mythos*) per indicare le *performances* dell'agire umano nella storia. Si tenga inoltre presente che Harrison, insieme a una nutrita schiera di poeti e artisti di primo secolo, videro la psicoanalisi come l'attualizzazione in tempi moderni di forma ritualistiche rimosse o represses dalla storia, interpretazione che H. D. e Duncan sembrano condividere in pieno.

6

In un ambito critico, tale concezione teatralizzata del *self* si ritrova in un autore come L. Bersani, che legge la deriva del desiderio nel testo letterario come istanza decostruttiva delle strutturazioni imposte dalla cultura e dalla storia alla personalità: "we probably first experience desire in our lives as a naive confusion of the self with the world. In the scenic (and hallucinatory) mode of desire which will be most effectively represented for us in Rimbaud's *Illuminations*, the theatricalized self is a series of pictures of the world. (...) In denying a desire, we condemn ourselves to finding it everywhere. Repressed desire is repeated, disguised and sublimated. Its reappearances in various forms at different levels of mental life create the intelligible structures, the psychic continuities which can be formulated as an individual's personality or character. The disguised repetitions of inhibited desires constitute the coherent self." (L. Bersani, *A Future for Astyanax-Character and Desire in Literature*, Little, Brown and Company, Boston, 1976, p. 3-4.)

7

L'interpretazione semplicistica del saggio "Self-Reliance" in chiave individualistica e personalistica appare in questo senso limitata a Duncan, che si definisce poeta emersoniano nel mettere giustamente in evidenza le zone d'ombra del filosofo di Concord: "Today, in 1979, reading that essay, I find again how Emersonian my spirit is. All of experience seems my trust fund to me; I must cultivate the mistrust that alone can give contrast and the needed inner tension for vital interest. In this, I stand almost heretically disposed to Olson's insistence on Melville's sense of inner catastrophe against the Emersonian bliss. But, if there is bliss acknowledged in Emerson, I read my Emerson dark." R. Duncan, "The Self in Postmodern Poetry", in op. cit., p. 226.

8

H. D., *Tribute to Freud*, New York, Pantheon, 1956, p.120-121.

9

Come dimostra acutamente D. Chisholm, Freud stesso, “having successfully acted upon his own fantasies of grand, historical achievement at critical moments in his life”, appare a H. D. come il grande maestro dell’illusione, regista o attore supremo, che nel suo studio trasformato in scena teatrale, “sets up a practice that is designed, in turn, to facilitate the therapeutic enactment of the delusional fantasies of his patients”. La rappresentazione drammatica unisce analista e analizzando in un vincolo indissolubile, se è vero che in questa “dramatic reconstruction, H. D. recognizes her own megadesire to be a prophetess, no more (or less) delusory than Freud’s wish to be a world-conquering hero. Confirming this desire, she proceeds to fantasize her future role in extending the newly established psychoanalytic realm of healing.” (D. Chisholm, *H. D. Freudian Poetics-Psychoanalysis in Translation*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1992, p. 71-72) Si veda anche Brown: “It is all psychodrama. The symptom is a dramatized wish; neurosis endows reality with a special meaning and a secret significance (...) Sickness is all shamming, role-playing, acting-out. And so is therapy; in the transference, the patient is acting out, reenacting, new editions of old conflicts.” (N. O. Brown, *Love’s Body*, op. cit., p. 91.)

10

Il luogo per eccellenza deputato alla finzione teatrale è naturalmente per Duncan, come già per H. D., la poesia, in quanto “drama of Truth” contrapposto alla ricerca dialettica della stessa nell’astrazione del *logos*. In maniera analoga al Freud creatore e guida psicopompa di *A prospect*, anche Platone, inauguratore della visione razionalista occidentale basata sul rigetto di tutto ciò che appartiene alla sfera del mitopoetico, appare al Duncan di “The Truth and Life of Myth” come lacerato da una contraddizione insolubile date le premesse del suo pensiero: il filosofo severo e ascetico, sempre pronto a condannare le opere menzognere di poeti e cantori maestri dell’illusione, si mostra a un esame più attento “haunted by the shadow of his own life work, where so often the trouble of a poetry, a creative magic, moves behind the dialectic.” Data la coincidenza di poesia e *mythos*, ancorata in una concezione drammaturgica del reale, dove l’apprensione della verità passa inevitabilmente attraverso la finzione scenica, i dialoghi platonici appaiono singolarmente incrinati nella loro solidità monolitica da una pericolosa tendenza

alla “contaminazione” con il *poem*, le storie o finzioni dei tempi antichi, il cui significato “is not rooted in wisdom but in the sense of the drama of life.” (R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 4.)

11

R. Duncan, “The H. D. Book” Part I, Chapters 3 and 4, in *TriQuarterly*, 12 (Spring 1968), p. 85.

12

R. Duncan, “The H. D. Book”, Part II, Chapter 3, in *Io*, (Summer 1969), p. 124.

13

N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 109.

14

La letteratura critica sui principi estetici e formali che ispirano la serie dei *Passages*, inaugurata in *Bending the Bow* (1968) e proseguita nelle raccolte successive, in particolare *Ground Work I* (1984), è ormai abbastanza ricca. Si segnalano, tra gli altri interventi, quello introduttivo di I. Reid, “The Plural Text: *Passages*” (in *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*, ed. by R. Bertholf and I. W. Reid, New York, New Directions, 1979, pp. 161-180), che per primo mette l'accento sul carattere “aperto”, processuale (partecipatorio, auto-riflessivo e giocoso) dei *Passages*, e il capitolo “Poetics” della monografia di M. A. Johnson (*Robert Duncan*, Boston, Twayne Publishers, 1988, pp. 26-41), che pone in relazione la sintassi discontinua ed espansiva del poema seriale con l'epistemologia del processo di A. N. Whitehead, tra le maggiori fonti filosofiche di Duncan (Johnson individua addirittura l'origine del termine “passages” in un brano di *Process and Reality* di Whitehead, che interpreta “passaggio” come sinonimo di “processo.”) Si veda inoltre il saggio di J. Conte “The Unbound and the Uneven: Robert Duncan's *Passages*” (in *op. cit.*, pp.47-69), che legge la serialità dei *Passages* come combinazione della poetica postmoderna dell'opera in movimento (Eco, Barthes) con le intuizioni presocratiche di un *Unbound* posto all'origine di tutte le possibili permutazioni del linguaggio.

15

Ibidem, p. 74.

16

R. Duncan, *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968, p.131.

17

Nel “passage” n. 17, intitolato “Moving the Moving Image”, il

ruolo di direttore di scena sembra assegnato al sole inteso come l'Intelletto divino di memoria ermetica (*nous*), di cui il sole materiale rappresenta solo una delle molteplici maschere: "Grand Mi'raj! It is the Sun, the fiery ball // that ascends with my heart, breaking from his horizon // blue in which He rides. Great Impersonator! // Surrogate!" Alla profezia di Hermes sulla fine imminente dell'Egitto temporale in un'apocalisse senza precedenti si sovrappone l'immagine di un Egitto spirituale e immortale, "the image of Heaven", conservato attraverso "the stone images, the painted realities; / the divine words cut in stone surviving their language." (R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 60-61)

18

Ibidem, p.132.

19

A proposito della critica whiteheadiana a un atteggiamento ingenuamente realistico, basato sul presupposto assiomatico di una "collocazione semplice" dei corpi, Brown commenta: "The fallacy of Simple Location is to accept the boundary as real: to accept as real that separateness which the reality-principle takes to be the essence of a body or a thing, the essence of the body as thing. (...) The reality principle says, if *here*, then not *there*; if inside, then not outside. The alternative to dualism is dialectics: that is to say, love- (...) whitehead says the reality is unification: reality is events (not things), which are prehensive unifications; gathering diversities together in a unity; not simply *here*, or *there*, but a gathering of here and there (subject and object) into a unity." (*Love's Body*, op. cit., p. 154-155.) Si confronti con il passo del saggio sul *Self* in cui Duncan rievoca la scoperta dei confini tra io e mondo attraverso il linguaggio, nei termini di un "process of demarcation of utter individuality from the universe", dove i confini sono però fluttuanti, "a language of boundaries, of "here" and "there", "now" and "not-now." (R. Duncan, "The Self in Postmodern Literature", *op. cit.*, p. 230)

20

N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 105.

21

R. Duncan, "The H. D. Book" Part I, Chapters 3 and 4, op. cit., p. 97-98. L'autore che Duncan ha in mente nel riferimento al mito egiziano è il Plutarco di *Iside e Osiride*. Più avanti nello stesso passo si dice: "The formal unity of history, like the formal unity of H. D.'s prose in *Palimpsest*, is "laid away and unguarded", hidden. Our experience of form throughout is a faith in the principle or voice

we follow.” Anche Brown cita Iside come la dea che ha la funzione di raccogliere i frammenti della persona in vista della sua rinascita su di un piano cosmico: “Personality is not innate, but acquired. Like a mask, it is a thing, a fetish, a fetishistic object or commodity. “I consent that Isis shall search into me, and that my name shall pass from my breast into hers.” The real name of the god, with which his power was inextricably bound up, was supposed to be lodged, in an almost physical sense, somewhere in his breast, from which Isis extracted it by a sort of surgical operation and transferred it with all its supernatural powers to herself.” (N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 94.)

22

Lexcursus storico contenuto nel capitolo “Person” di *Love's Body*, “from the primitive mask to the modern personality, through three intermediate reorganizations of the theater: Roman law, Stoic ethics, Christian theology” sarebbe ad esempio difficilmente dispiaciuto a Duncan, che in più di un’occasione mostra di condividere l’interpretazione storico-filosofica di una continuità tra la visione secolare dell’umanesimo e l’atteggiamento sistematico di un certo Cristianesimo ortodosso.

23

R. Duncan, “The Self in Postmodern Poetry”, *op. cit.*, p. 234.

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

PARTE II
IL MISTERIOSO GEROGLIFICO DELLA PSICHE

Capitolo I

R. Duncan-H. D.: implicazioni freudiane.

Rievocando, all'inizio di "The H. D. Book", alcune delle figure femminili che, negli anni precoci della sua vocazione di poeta, gli prospettano l'intuizione di una poesia come "an instrument in a process in spirit", Duncan ricorda la vivida impressione che la lettura del testo di H. D. "Heat" da parte della maestra E. Keough esercita sul suo giovane ma recettivo carattere in formazione. Ciò che soprattutto colpisce la fervida immaginazione del bambino è tuttavia non tanto, o non solo, la perfezione formale e la compiutezza stilistica del testo, quanto il presentimento di un oscuro messaggio, "hidden to me then, that I felt but could not read, an unconscious alliance that made for something more than a sensual response."¹ Dietro "the organic irregularities that life forms have" riscontrabili nella poesia, infatti, Duncan legge retrospettivamente la tensione o pressione insopprimibile di un anelito primordiale all'esperienza e all'intensità della vita spirituale, intesa come "the reciprocity between inner and outer realities", che richiede una rottura violenta ma necessaria da tutti i conformismi e le convenzioni di un ambiente sociale soffocante come la provincia californiana degli anni '20. Interpretata come "an evocation of depth", l'immagine di H. D. stabilisce un collegamento allegorico con la realtà del mondo circostante, che all'improvviso appare agli occhi incantati del bambino Duncan (come anche al Duncan maturo che vi si sovrappone ricordando sprofondato in una vera e propria *reverie* delle origini) testo simbolico essa stessa, misteriosa *image* o *fiction* da decifrare, al pari delle finzioni supreme della poesia: "I felt I must be, the world must be, something more various and full, having more of flux and experience than the immediate terms of achievement around me disclosed."²

Il fatto che le figure iniziatiche di quel *romance* “autobiografico” che è “The H. D. Book” siano figure femminili (Miss Keough e H. D., in primo luogo, ma anche le amiche Atalie e Lilli dei giorni di Berkeley e, più tardi, A. L. Krause) non risulta sorprendente, se si pensa alla presenza quasi ossessiva degli archetipi materni della Musa e della Memoria (Mnemosine, madre delle Muse secondo la mitologia greca), entrambi evocanti nell’opera poetica di Duncan una dimensione impersonale (inconscia o sopraconscia) dell’ispirazione creativa. In questo senso, particolarmente interessante risulta l’associazione tra l’evocazione poetica di una tale fonte femminile (H. D., la Musa) e la ricerca delle Madri condotta da Freud, che, come abbiamo già visto, viene da Duncan inquadrata in una dimensione essenzialmente artistica e creativa:

Back of the Muses, so the old teaching goes, is Mnemosyne, Mother of the Muses. Freud, too, teaches that the Art has something to do with restoring, re-mem-bering, the Mother. Poetry itself may then be the Mother of those who have destroyed their mothers. But no. The image Freud projects of dismembering and remembering is the image of his own creative process in Psychoanalysis which he reads into all Arts. Mnemosyne, the Mother-Memory of Poetry, is our made-up life, the matrix of fictions. Poetry is the Mother of those who have created their own mothers.³

“Made-up life”, nel senso di vita realizzata, compiuta è evidentemente la prerogativa di artisti e spiriti creatori che, come H. D. o Freud, scavano all’indietro nel pozzo (nel “grembo”) insondabile della memoria personale e collettiva, alla ricerca di ogni minima traccia della presenza salvifica e insieme terribile della Madre-Musa, oggetto e insieme soggetto attivo del processo di “re-mem-bering” (ricordare la Memoria in quanto tale significa infatti essere ricordati da essa). Attraverso l’attivazione di un doppio livello di regressione etimologica, giocato lungo le linee *Muthos* (“mormorare”)-*Mousa-Mnemosyne* e *Mother-Matter*⁴, Duncan rende poeticamente la complessità di interazione tra la voce individuale del poeta, volta indietro alla memoria di ciò che è stato o ciò che potrebbe essere, e la Voce trans-personale o sopra-personale dell’ispirazione, la quale richiede la riflessività dell’atto di memoria come anche dell’atto creativo. Visto in quest’ottica, il *pun* del “dismembering and remembering”, ricorrente in “The H. D. Book”, si riferisce a un’operazione formale di recupero dell’unità perduta della psiche, che, in H. D. come in Duncan, prende spunto direttamente dalle tecniche introspettive messe a punto da Freud, pur indirizzandole verso fina-

lità solo in parte riconducibili a quelle della psicoanalisi.

Come già nel caso dell'inter-testo Duncan-Brown, che abbiamo visto estremamente ricco di implicazioni intellettuali oltre che umane, anche nel caso del rapporto con H. D., documentato dalla corrispondenza, da "The H. D. Book" e da un certo numero di testi poetici dedicati soprattutto dal poeta più giovane all'anziana Musa, emerge in filigrana lo spaccato di un'epoca cruciale della storia culturale americana (i decenni '50 e '60), caratterizzato dalla ricerca di nuovi modelli ideologici e dal recupero di affiliazioni poetiche smarrite. Riannodando i fili di una continuità ideale con l'*high modernism* di H. D., Pound e Williams, spezzata nel dopoguerra dall'egemonia dei *New Critics*, Duncan nota infatti nel 1959 come la "War Trilogy made it possible, gave a link in a tradition, for me to follow lines of my inheritance within the main body of a given poetics."⁵ Che uno degli anelli cruciali di tale continuità con una tradizione che per Duncan si perde nella notte dei tempi sia proprio la figura e l'opera di Freud, ideatore di un approccio moderno e "scientifico" all'esplorazione delle profondità della psiche (riecheggiante tuttavia antiche forme ritualistiche e iniziatiche), non apparirà singolare, se si pensa al ruolo centrale rivestito dalla psicoanalisi in tutta l'evoluzione dell'arte moderna. Nel recuperare una suggestione proveniente dall'opera della mitografa J. Harrison e condivisa dalla H. D. di *Tribute to Freud* (1944), Duncan parla esplicitamente della psicoanalisi come di un "experiment" di linguaggio, parallelo e complementare alla scrittura creativa, con la quale realizza significative interferenze e condivide la natura di "initiatory process":

You have reference throughout your work to initiatory processes - graduations: well, Freudian analysis is such a school in the modern world. There is a Master in your Professor Freud as there is a poet in H. D. (as the connective H. D. / Freud verifies for me my sense of what is happening. What I want to get across is that I must keep a special perspective for the poet to thrive, for Robert Duncan is a creature of ambiance (...) and I've to hold some Simon Magus in myself back to the ground.⁶

L'evidente *understatement* che caratterizza tale passo della corrispondenza non deve indurre in inganno: nonostante la reticenza mostrata in quest'occasione, Duncan conosce all'epoca della lettera (1959) molto bene la memoria autobiografica *Tribute to Freud*, come anche la poesia e la prosa di H. D. successive al periodo imagista e maggiormente influenzate dalle tecniche psicoanalitiche di trascrivi-

zione dell'inconscio (mi riferisco qui soprattutto ai romanzi *Palimpsest* del 1924, *Her* del 1926-27 e *The Gift* del 1941-43, oltre che alla poesia della *War Trilogy*, composta negli anni 1942-44). Sulla base di tale considerazione, e tenendo ben presente la premessa metodologica di un'implicazione reciproca tra discorsività artistica e analitica, è forse anzi addirittura lecito ipotizzare un ruolo più o meno esplicito di mediazione, da parte della scrittrice americana, nella lettura re-visionista di Freud operata dal testo duncaniano.⁷

Come ha giustamente messo in rilievo D. Chisholm, i tratti salienti della traduzione mitopoetica della figura e dell'opera freudiana realizzata da H.D. sono riconducibili a un atteggiamento formale e intellettuale ambivalente, fatto insieme di ammirata devozione e considerevoli riserve metodologiche.⁸ L'operazione introspettiva di scavo della memoria attraverso la pratica del linguaggio, da Freud intesa come lo strumento necessario per penetrare a scopo scientifico e terapeutico l'area psichica altrimenti inaccessibile dell'inconscio, viene ripresa e re-visionata dalla poetessa americana, aspirante Pizia e profetessa del nuovo culto misterico, nel tentativo di rimodellare sulla base delle proprie esigenze vitali ed estetiche alcuni degli spunti più fecondi della psicoanalisi. In particolare, rigettando l'impianto falloocratico dell'"organizzazione genitativa" freudiana, con l'ovvio corollario dell'*invidia penis* e del primato del *logos* patriarcale (incarnato dalle rigide convenzioni della discorsività scientifica), la pratica semiotica di H.D. si articola nell'eterogeneo delle numerose implicazioni che stabilisce con l'opera di Freud, di cui pure accetta alcune rivoluzionarie "aperture" come la valorizzazione del mondo onirico⁹, le tecniche di esplorazione / registrazione dei contenuti rimossi, l'equivalenza stabilita sul piano psichico tra ontogenesi e filogenesi.¹⁰

Traducendo instancabilmente nel proprio linguaggio onirico e simbolico la teoria di Freud, nel momento stesso in cui questa traduce i "processi primari" dell'inconscio e della poesia, H. D. interpreta l'atto sovversivo della traduzione come un "heuristic device of self-discovery" che, nel tentativo di preservare la psicoanalisi dalle chisure dogmatiche derivanti da una sua letteralizzazione / istituzionalizzazione, le permette di incorporarne gli spunti più validi dal punto di vista della "scrittura" della psiche. La semiologia alternativa (o integrativa) che H. D. elabora a partire da *Tribute to Freud* ha, come dimostra Chisholm, i caratteri dell'intertestualità (incluso i livelli "gestural, verbal, symbolic, medical, astrological,

directional”), della traducibilità (inglese, tedesco, greco antico, etc.) e dell’associatività metonimica: “writing is not conscious, discursive, or thetic so much as associative, inscribing itself through the medium of the unconscious, the treasure-house of language and of pre- or nonverbal signs.”¹¹ Attraverso i dispositivi retorici di una ricerca autobiografica dalla qualità fortemente visionaria, H. D. procede dunque nei romanzi come nella poesia successivi alle sedute di Vienna (1933-34) all’iscrizione/trascrizione del proprio personale *hieroglyph*, appropriandosi delle tecniche freudiane dell’ipnosi, della libera associazione, del gioco di parole, della decifrazione crittografica del sogno e del *transfert*.

Se nel caso di Freud, tuttavia, tali tecniche sono finalizzate a un processo di reintegrazione psichica a partire dalla centralità dell’ego e del principio di realtà, per H. D., al contrario, non si tratta tanto di verbalizzare i contenuti rimossi per assimilarli al primato di un significante trascendentale e astratto, quanto di assecondare in ogni modo la proliferazione dei significanti e delle tracce mnestiche, secondo i principi formali della “presentazione diretta” imagista interpretati in una chiave decisamente allucinatoria.¹² Come nota infatti Duncan a questo proposito:

What happened to her? Well, it was just at that point that after writing the Shakespeare she had her first, something more than a mental breakdown; she began to have real schizophrenic episodes that weren’t short in duration, the kind of things that she could capture in her poems. And they were, each time, a battle to regain and not to integrate because that’s not her goal, but to assemble herself in the other sense. Remember integration is really like composition in a nineteenth-century canvas. But we assemble or make an *assemblage* or a collage of everything present, and that’s the perfect example of the most important energies in twentieth-century poetry or distinctive energies in twentieth-century poetry.¹³

Assemblaggio invece che integrazione e “presentazione diretta” invece che simbolismo: sono questi i criteri che, nella produzione di H. D. (come in quella di Duncan stesso) regolano l’esplorazione del palinsesto della psiche, il cui “genotesto” materno, marginalizzato e ridotto al silenzio dal “fenotesto” del padre, riemerge in tutta la sua violenta carica liberatoria attraverso un sistematico sregolamento percettivo sconfinante nelle regioni dell’allucinazione e della follia.¹⁴ Il processo di “dismembering and remembering”, che nella seduta analitica attraverso i procedimenti del *transfert* ha la funzione di catalizzare la deriva del senso, viene sottoposto nel caso di H.

D. a una significativa traslazione re-visionaria, dove il “dis-membering”, riferito a un fenomeno di dissociazione psichica della personalità e del linguaggio, viene “assemblato” e ricondotto all’unità mistica della Poesia (la Madre). Tale processo, oggetto dell’interesse scientifico della psicoanalisi, che tuttavia non riesce a fare presa su di esso, viene da H. D. ricondotto, nel contesto sapienziale di *The Walls Do Not Fall* (prima parte della *War* Trilogy, 1942), al mito egiziano della resurrezione di Osiride smembrato e ricomposto da Iside:

Osiris equates O-sir-is or O-Sire-is

Osiris,
the star Sirius

relates resurrection myth
and resurrection reality

through the ages.
(...)

recover the secret of Isis,
which is: there was One

in the beginning, Creator,
Fosterer, Begetter, the Same-forever

in the papyrus swamp
in the Judean meadow.¹⁵

Gli slittamenti del suono e, conseguentemente, del senso provocati dal *pun*,¹⁶ dalla figura etimologica e dalle procedure associative hanno evidentemente la funzione di riprodurre, nella poesia di H. D., l’automatismo della psiche nella sua stratificazione primordiale, riconducibile a un nucleo di ritualità arcaica, sciamanica e insieme matriarcale, identificata con i misteri preistorici del Magdaleniano e della *Magna Mater*.¹⁷ Quello che qui preme sottolineare, tuttavia, è il senso peculiare che H. D. , estendendo o sovvertendo l’intento originario della psicoanalisi, attribuisce alla scrittura in quanto procedimento riflessivo di registrazione di un’istanza impersonale (psiche universale o ispirazione divino-demonica), alla quale l’individualità cosciente deve necessariamente “obbedire” e dalla quale, anzi, essa stessa è (in)scritta sotto forma di “hieroglyph of the

unconscious".¹⁸

Allo stesso modo, la tecnica di interpretazione onirica messa a punto da Freud a partire dai primi anni del secolo viene da H. D. appropriata in *Tribute to Freud* in maniera estensiva, sottoposta a un processo di re-visione traduttiva in cui l'accento viene a cadere non tanto sulle potenzialità terapeutiche del metodo (in termini di adattamento al "reale") quanto sulla prospettiva di unificazione mistica dell'umanità dischiusa dalla scoperta che "the picture-writing, the hieroglyph of the dream, was the common property of the whole race; in the dream, man, as at the beginning of time, spoke a universal language, and man, meeting in the universal understanding of the unconscious or the subconscious, would forgo barriers of time and space, and man, understanding man, would save mankind."¹⁹ Nel rifiutare di "spiegare" il sogno come già la "supernormal" esperienza allucinatoria della scrittura sulla parete, ma anzi scegliendo di accettarlo nella sua "immediatezza presentazionale", H. D. si mostra perfettamente consapevole dei rischi cui va incontro sregolando le proprie facoltà visionarie ("was the dream the counter-coin of madness") ma anche dell'eventuale ricompensa di una rigenerazione della personalità ("or was madness a waking dream?") che la follia rappresenta: giocando sul filo sottile e ambiguo di un'indeterminazione irrisolvibile tra "symptom" e "inspiration", la "psychoanalytical semiology" di *Tribute to Freud* si basa su di una logica aperta all'inclusione (piuttosto che alla selezione) di tutte le spiegazioni possibili su di un dato fenomeno.

Anche nel caso del *transfert*, infine, la portata dello scarto significativo operata da *Tribute to Freud* e dal romanzo autobiografico *The Gift* (1941-43) rispetto alle formulazioni freudiane apparirà evidente, qualora si pensi alla torsione semantica cui H. D. sottopone i concetti di proiezione, fantasia e la stessa nozione di autobiografia.²⁰ Si ricorderà che *transfert* indica nell'accezione originaria del termine lo spostamento ("proiezione") di rappresentazioni o affetti inconsci inizialmente indirizzati a persone appartenenti al proprio nucleo familiare sulla figura dell'analista, che si serve di tale processo per favorire e indirizzare la guarigione del paziente; in H. D. l'accento posto sulla dimensione "occulta" del fenomeno sottolinea come esso, in base alla premessa di una coincidenza tra ontogenesi e filogenesi, sia verificabile anche nel passaggio da generazione a generazione di una genealogia matrilineare (dall'ava alla nipotina) e vada inoltre considerato innanzitutto nel suo valore intrinseco di "hieroglyph" o "psychograph" disvelante i tesori na-

scosti (rimossi) della psiche collettiva (prima ancora che come strumento funzionale a un consolidamento del senso dell'io). Modalità privilegiata dell'immaginazione artistica, la "proiettività" come capacità di abitare e muoversi all'interno di una molteplicità di mondi possibili, appare a Duncan come una caratteristica insopprimibile della poetica di H. D., tanto da configurare addirittura la stessa vita della scrittrice come "a kind of a psychic world map":

Now the term "projective," which Olson used for "Projective Verse," I think is the correct one when you come to it. To project is a special quality of the creative imagination: (that is) you indeed project what the other person feels and so you don't come to a debate, you come to a coexistence. Novelists are really projective. I mean, they don't produce villains, they produce coexisting characters, then we can go to the pattern. But the pattern is not self-evident first.²¹

Proiezione come capacità di relazionarsi all'altro ("negative capability"), dunque, e in primo luogo a quell'altro rappresentato dal gioco fertile di un'attività fantas(ma)tica e immaginativa, ribelle ai dettami del principio di realtà e caratterizzata al contrario da una straordinaria flessibilità e versatilità, indice di una soggettività espansa animisticamente nello spazio come nel tempo.²²

Non è questa la sede per addentrarsi in un'analisi particolareggiata della produzione più tarda di H.D. (dal romanzo autobiografico *Bid Me to Live* (1948-50) alle opere poetiche *Helen in Egypt* (1952-55) e *Hermetic Definition* (1960-61)); basti qui sottolineare come la logica che sottende il passaggio dall'"ermeneutica" freudiana all'"ermetica" di H. D., nelle parole di Duncan indirizzata alla "coesistenza" di mondi mentali e simbolici, sia sovversiva in un senso più profondo del semplice ribaltamento dialettico, basata com'è sulla ricerca di un'interazione dialogica con la psicoanalisi, al tempo stesso in cui persegue l'esplosione della sua unità discorsiva e integrità metodologica. Si tratta, per la poetessa americana, di riportare alla luce il "sottotesto" sessuale e simbolico della scrittura freudiana, nascosto (rimosso) sotto la copertura patriarcale del suo retaggio illuministico (misogino quasi in senso esorcistico e teso all'abolizione totale di ogni residuo di animismo), e di mostrare come la fiducia sotterranea nelle capacità salvifiche dell'Eros e dell'arte ecceda nella scienza dell'inconscio i termini scientifici della loro rappresentazione.²³ Se considerata all'interno del contesto di ricezione della psicoanalisi da parte dell'avanguardia modernista, tale operazione di re-visione apparirà tanto più innovativa, quanto più si pensi al

turn decisamente post-umanista impresso alla definizione di soggettività dalla poetessa americana, prontamente recepito da tutta una generazione di poeti cresciuti a ridosso dei *Cantos* di Pound, del *Paterson* di Williams e della poesia *high modernist* della stessa H. D.²⁴

Tra i primi a recepire in pieno le implicazioni “eterodosse” della “psychoanalytical semiology” di H. D. è senza dubbio Duncan, poeta che abbiamo visto attento agli sviluppi contemporanei della “depth psychology”, da Freud e Jung a Brown e Hillman, come anche impegnato nella riscrittura del “palinsesto” letterario modernista in “The H. D. Book”. E’ appunto in tale opera incompiuta e frammentaria, a metà tra il romanzo autobiografico e il saggio critico, concepita in occasione della morte prematura della poetessa-madre-Musa nel 1961 come tributo alla sua memoria, oltre che come resoconto autobiografico dalla forma quasi diaristica e in alcuni passi aforistica²⁵, che il contributo “seminale” e “generativo” offerto dalla figura di H.D. alle poetiche contemporanee emerge in tutta la sua portata pionieristica e sperimentale. La complessità di interazione che abbiamo visto alla base dell’inter-testo H. D. -Freud caratterizza e influenza anche la ricezione duncaniana della psicoanalisi, che insieme alla teosofia di M.me Blavatsky²⁶, cui viene in più di un’occasione esplicitamente paragonata, costituisce una delle fonti più ricorrenti dell’intera opera, da Duncan definita “a romance of forms”.

A un primo, più immediato livello, la presenza della psicoanalisi in “The H. D. Book” agisce come esempio di una tecnica introspettiva capace, al pari dell’attività creativa, di riportare alla luce i contenuti sessuali e affettivi rimossi che, nella loro nudità a volte brutale, costituiscono i moventi primari dell’agire umano secondo Freud nonchè la “materia prima” (in senso alchemico) della ricerca poetica per Duncan. Come già si è visto, l’esplorazione di tale sfera privata (“hidden”) della psiche viene in “The H. D. Book” associata retrospettivamente alla scoperta delle potenzialità aperte dalle dimensioni del poetico e dell’immaginazione, potenzialità di liberazione della forma oltre che di emancipazione umana e sessuale: seguendo in questo un imperativo estetico condiviso da tutta la generazione poetica post-eliotiana, Duncan pone nella coincidenza di una forma intesa come “the mode of the spirit” e un contenuto vissuto come adesione alle verità rimosse dell’individuo una condizione prioritaria per un’arte che non si voglia piattamente convenzionale e ispirata a criteri di “gusto” (invece che di “ispirazione.”)²⁷

Se la psicoanalisi tuttavia interpreta il contenuto rimosso esclusivamente in termini sessuali (riducendo inoltre sessualità e corporeità a una definizione puramente genitativa), Duncan, sulla scorta del biologismo di H. D., come anche della poetica “proiettiva” di Olson, tende al contrario a leggere in una chiave decisamente estensiva i compiti di un’eventuale meta-poetica dell’inconscio, che consideri la globalità delle funzioni vitali organiche, collegandole all’insorgenza del linguaggio e della forma:

Thus, in *The Walls Do Not Fall*, it is the cooperation of the elements of the poem that informs. Not imitating but arising from the beat of the heart and from the breath, yes... As in his *Projective Verse* essay of 1950, Charles Olson was to see the impetus of a new poetry as “from the union of the mind and the ear that the syllable is born”, the *hearing* of the poem, and from “the HEART, by way of the BREATH, to the LINE”, the inspiration and feeling of the poem (...) If, as we have been persuaded by Freudian *psychoanalysis*, we may read in everyday events and speech as in dreams a language that tells of our genital life, that language tells too of our breathing and of the circulation of our blood. Our consciousness of life, our “speech” then, arising from these.²⁸

Nel particolare *bend* cui vengono sottoposte le teorie di Freud e Jung in “The H. D. Book” è chiaramente riconoscibile lo scarto revisionista da H. D. impresso all’impianto scienziato della “depth psychology”: l’esplorazione dell’inconscio, non più finalizzata alla ricostruzione di un principio di individualità (la reintegrazione dell’ego per Freud, l’individuazione per Jung), la cui continuità sia da intendersi in senso verticale ed evolutivo, viene invece considerata come strategia di partecipazione nel “cooperative design of the living forms.” Contrapponendo all’idea freudiana di una reintegrazione dell’ego l’intuizione radicale di una trasvalutazione dei valori da operarsi secondo il principio dell’assemblaggio psichico, Duncan collega apertamente le strategie compositive di H.D. alle tecniche introspettive della psicoanalisi (“She works, as in analysis, to bring the content from latency into awareness”) e tuttavia riconosce significative divergenze tra i due metodi. Se infatti anche l’assemblaggio psichico con il suo equivalente formale che è il *collage* tende palesemente “towards the discovery of the whole”, tale tensione verso la totalità non viene indirizzata verso il consolidamento del principio di realtà e della storia a esso correlato, secondo il meccanismo a spirale della rimozione, bensì verso una forma di meta-consapevolezza organica e inclusiva, dove la storia “consists of

“incidents” or parts of something in process, and the work of the poet is to find or render what is happening.

Accomunati dall'aver subito lo stesso sintomatico ostracismo da parte dell'*establishment* scientifico (rispettivamente la medicina istituzionale e la critica letteraria), la poetica come anche la psicoanalisi “was drawn to find out the hidden content, working to bring us into a new consciousness in magic, away from the abstract and the absolute, towards the coordination of above and below.” Concepita dunque alla maniera di Yeats come magia della parola o teurgia del verbo poetico, la psicoanalisi si presenta, nonostante le sue chiusure e i suoi assolutismi, come preziosa alleata nel compito ermetico-alchemico di far sì “that the above must work in the below and the below in the above”, dal momento che “there must be a circuit for thought to be creative, for desire to be intelligent”. Estendendo l'intuizione freudiana di un rimosso di natura prettamente sessuale alle aree dei “processi primari” della parola come anche dell'immaginazione (le “fantasie”, che pure la psicoanalisi vede alla base del fenomeno artistico), “The H. D. Book” si inserisce a pieno titolo nella tradizione romantico-simbolista della corrispondenza tra stati mentali e “oggettivi”, riconducendo anzi tale tradizione poetica alle sue matrici culturali eclettiche e misteriche. L'esempio ulteriore dei coniugi Curie che lavorano la materia “oscura” della pechblenda (dal *Paterson* di Williams) e lo studio fondamentale di Jung sull'argomento, confermano inoltre l'intuizione basilare di un collegamento tra processo alchemico e rituale della seduta psicoanalitica, accomunati dalla tendenza a lasciare che l’“high mind” coesista con la “low mind”:

In alchemy, so too in psychoanalysis, the work depended upon some equivalence or ambivalence between the gold (the Good, the life, the essential) and the shit (the waste, the contamination — but it was also that which was returned to the life or richness of the soil).²⁹

Il luogo dove tale procedura di scambio alchemico ha luogo è, naturalmente, la forma poetica, intesa come area di relazione tra istanze eterogenee e conflittuali, come ad esempio le “screen memories” di Freud (poste a fondamento di tutta l'attività di sublimazione) e i contenuti “bassi” del sogno e delle fantasie inconse, “just those references that had in the old religion or magic been sacred-taboo, hidden in order to be revealed, set aside, filled with awe /awful”.

Il lavoro di una forma che, creando accostamenti inediti e proi-

biti, scambiando alchemicamente i “low orders” con gli “high orders”, intreccia le finzioni verbali in una trama simbolica secondo le tecniche associative descritte da Freud ne *L'interpretazione dei sogni*, è illustrato metaforicamente dall'immagine del “weaving”, che ritorna più di ogni altra nei passi del libro in cui Duncan espone la sua poetica della forma aperta. Mutuate dalla cosmologia indiana o ermetica (si pensi al Vaughan di *Antroposofia Theomagica*, che parla di “vestment of the Divine Majesty”), le immagini del “weaving”, del “veil” e del “cloth” alludono evidentemente all'effetto di differimento di una presenza (il numinoso, l'essere, l'”It”) nelle maglie di una *texture* che procede per scarti obliqui, indeterminazioni sintomatiche, arabeschi irregolari (geroglifici): intrecciato inestricabilmente al “weave of truth” che è la forma poetica, il silenzio chiede insistentemente di ri-velarsi (“re-vealing”) in un linguaggio che non può riprodurne la profondità.³⁰ Il processo del “weaving” è inoltre interminabile e non interessa esclusivamente il passato, dato che leggere ciò che è stato scritto una volta significa riscriverlo nel presente, ri-velando possibili configurazioni inedite del “weave” o ritessendolo daccapo, se è vero, come suggerisce l'esempio delle “memorie schermo” freudiane, che “the fabric of history, of memory, then, must be continually woven in order to exist because it is not the fabric of the past but the fabric of the present that we weave.”³¹ Se, come osserva Derrida a proposito di un autorevole interprete istituzionale di Freud (Lacan), di fronte all'evidenza “illegibile” di tale tessitura significante il progetto ermeneutico della psicoanalisi rimane quello di svelare, mettere a nudo il nucleo semantico primario spogliandolo della sua *Einkleidung* intesa come pura e semplice “elaborazione secondaria”³², la tematizzazione del “weaving” in Duncan è invece colta nella sua autoimplicazione immediata, come valorizzazione dell'intreccio testuale di non-detto (la nudità sempre latente) e travestimento formale. Il precedente più immediato cui Duncan attinge per sviluppare l'immagine del “weaving” è d'altronde, anche in questo caso, la *War Trilogy* di H. D., che adottando esplicitamente un modello formale mutuato sull'analogia dell'arazzo (“tapestry”), attua l'idea di una composizione “aperta” e seriale, concepita come un *continuum* di percezione all'interno del quale “search and research, parallels and affinities (...) are not operations toward a philosophy but operations of a fabrication, open possibilities of design.” La “tapestry” di H. D., in questo senso, appare come il luogo dell'interazione tra le istanze apparentemente inconciliabili della visione e della storia, dei livelli

biologico, psichico e culturale (“History, psyche, biology, the physics of the universe are elements of the artist’s creation”), oltre che della dicotomia erroneamente ritenuta insuperabile tra i piani simmetrici della scrittura e della lettura (“The poet and her reader, the animal and plant worlds, the stars and events are revealed in a fabric the poem waves”):

my mind (yours),
your way of thought (mine),
each has its peculiar intricate map,
threads weave over and under
the jungle-growth
of biological aptitudes,
inherited tendencies³³

Nel “passage” no. 2, dal titolo emblematico di “At the Loom”, rievocante l’episodio omerico-poundiano della maga Circe al telaio, l’immagine del “weaving” indica il lavoro stesso della mente nel suo incessante intrecciare sfere di attività ed esperienza eterogenee, laddove il “segreto” della scrittura (la “verità” del testo) appare “hid / in its showing forth”:

my mind a shuttle among
set strings of the music
lets a weft of dream grow in the day time,
an increment of associations,
luminous soft threads,
the thrown glamour, crossing and recrossing,
the twisted sinews underlying my work.³⁴

Un altro punto di fondamentale importanza per comprendere in che misura la traduzione compiuta da H. D. del testo freudiano influenzi in profondità la scrittura di “The H. D. Book” è certamente quello concernente la pratica autobiografica, da Duncan concepita nei termini diaristici di una vera e propria “cosmobiografia” collegante i livelli della storia personale e quelli della storia universale, secondo gli spunti della “depth psychology” mediati da una particolare angolatura poetica. In effetti, tenendo presenti le molteplici interferenze realizzate nella produzione dei due poeti come anche nella corrispondenza (oltre alla testimonianza dei *Note-books* di Duncan), è possibile leggere “The H. D. Book” come una sorta di *Biographia Literaria* “multifasica” e aperta, la cui stessa origine non localizzabile nel tempo e nello spazio (“In one sense it began before writing and reading began”) si presenta come impulso alla riscrittura di un testo infinito, secondo il modello del palinsesto

mutuato da H. D. Se infatti *Tribute to Freud* e *The Gift* rappresentano la riscrittura poetica al femminile dell'autobiografia freudiana, con tutte le implicazioni teoriche e operative che ciò comporta, la riscrittura di una riscrittura che è "The H. D. Book" tende a mettere in luce come non esista scrittura definitiva che rappresenti l'ultima parola in un qualsiasi campo del sapere umano, come tutta la scrittura sia sempre il rifacimento di una scrittura altra che la precede (secondo il modello del palinsesto) e come tuttavia tutte le scritture finiscano per convergere in un'origine assente sebbene immanente al processo (coincidente per Duncan con la forza divina rigeneratrice dell'Eros):

To come into such a continuum of human life in which our identity contains the past is to find a new dimension of personal like. As we drew the figures of Eros in history, we had to do with reincarnations of writing upon writing, a palimpsest entering and coexisting in our thought, to change and figure out what we are then, once we entertain the mere idea, the working force, in reading, of an objective reality.³⁵

Dietro un passo del genere, che enuncia gli stessi principi formali cui si ispira "The H. D. Book", non è difficile leggere in filigrana le nozioni di proiezione e autobiografia intesa come palinsesto, concetti che abbiamo visto centrali nell'operazione re-visionista da H. D. condotta sul testo freudiano e che Duncan interpreta in maniera ancora più estensiva applicandole alla sua personalissima e idiosincratia ricostruzione della storia letteraria modernista e, su più larga scala, alla storia stessa dell'universo come "scrittura delle scritture". Basato sul presupposto di una coincidenza tra storia personale e storia universale, tra scrittura come "hieroglyph of the unconscious", registrazione degli eventi più riposti di una vita interiore consacrata alla poesia, e scrittura di un ordine cosmico immanente inteso come repertorio di forme viventi e simboliche in evoluzione, la "cosmobiografia" che è "The H. D. Book" fa della derivatività il criterio base della sua organizzazione formale oltre che tematica. Procedendo infatti per accrezioni concentriche sviluppate intorno a diversi nuclei generativi, secondo una logica della giustapposizione e del montaggio che include la ripetizione, la digressione e l'interruzione come sue modalità costitutive, la prosa di "The H. D. Book" si pone come derivativa rispetto a se stessa prima ancora che rispetto alle scritture che l'hanno preceduta (in particolare Freud e H. D.), laddove il concetto di derivatività non va tanto letto come discendenza genealogica e unidirezionale quanto come coesistenza di

modalità molteplici all'interno del campo aperto della scrittura. Che dietro una tale innovativa concezione della derivazione letteraria sia da intravedere l'intuizione freudiana (e più tardi junghiana) di un collegamento tra l'inconscio individuale e la memoria primitiva della razza, che determina l'immanenza di ogni strato passato (apparentemente cancellato ma in realtà semplicemente rimosso) in quelli presenti e futuri, viene da Duncan ribadito esplicitamente in più di un'occasione:

The sensory clues or cues that lead Proust in his *Remembrance of Things Past* to the images from which the fullness of a forgotten life flows into consciousness, or the dream data and associations that Freud follows to bring into consciousness images and events, erased selves, of an unconscious or subconscious being - these appear as the underwriting might come to the surface in reading a palimpsest. Now, as Freud detects or calls up primal scenes of man's prehistory in *Civilization and Its Discontent* and in *Moses and Monotheism* to picture, as before he had pictured the return of the repressed in the individual memory, the return of the father-murder in the memory of mankind, and as Jung begins to elaborate the eternal personae of the imagination, which he sees as archetypes of the unconscious, we have begun to consider a process that once we saw in terms of its evolution now in terms of its reincarnations, its everlasting identity in changing events and forms.³⁶

Il modello freudiano, integrato a livello biologico da quello "ecologico-darwiniano", viene tradotto in "The H. D. Book" in una pratica di scrittura che, basata sull'assioma poundiano "All ages are contemporaneous", privilegia l'ordine paradigmatico della simultaneità su quello sintagmatico della successione cronologica. Il principio che regola tale convergenza delle scritture verso "an intuition of the undifferentiated potency in which we belong to a tree of living forms" è ancora una volta la pratica "proiettiva", memoria del *transfert* freudiano, da Duncan interpretato alla maniera di H. D. sciamanicamente come capacità di trasferire contenuti psichici scavalcando tutte le barriere dello spazio e del tempo, se è vero che "not only trance mediums made trips to other planets and stars but poets too practiced mental travelling "to the other side" of the waters as in Blake or to the other side of the interstellar abyss as in Victor Hugo's *Contemplations*."³⁷ Scambio, sovrapposizione e spostamenti da *trance-fert* non sono del resto circoscritti a una definizione puramente umanistica del paradigma vivente, dal momento che la "multiple image" della collocazione umana nel cosmo implica anche una

sua ibridazione con le forme organiche ingiustamente considerate inferiori, come ben conoscono il bardo celtico Taliesin, il Pound dei *Cantos* e H. D. : “in some protomammal —mutation or conversion of a germinal form — all the yet-to-evolve possibilities of wolf, rabbit, elephant or man lay hidden; we are co-expressions of the idea of the mammal, members of a “kingdom” as the biologists recognize.”³⁸

La sezione di “The H. D. Book” in cui tutti gli spunti psicoanalitici di cui si è detto trovano una loro composizione ideale in un mirabile *patchwork* dalla grande qualità poetica e visionaria è il saggio dal titolo emblematico “Rites of Participation”, che costituisce il “Chapter 5” della seconda parte. L’omologia tra impianto formale e tematico che abbiamo visto essenziale nella struttura di “The H. D. Book” trova qui attuazione nella ricerca espressiva di un ordine immanente della scrittura, concepito da Duncan nei termini di un *pattern* ritmico “aperiodico”, capace di accogliere e coordinare tutte le modulazioni irregolari dell’esperienza all’interno del disegno in evoluzione che è la composizione; come notano infatti H. D. e R. Aldington nella prefazione alla *Imagist Anthology* del 1916, “*A new cadence means a new idea.*” La ripetitività ciclica e monotona che informa la scrittura di “Rites of Participation” deriva in quest’ottica direttamente dall’esperimento modernista, se è vero che tra le fonti principali della sua concezione è da annoverare l’idea steiniana di *composition* come “quality of distribution and equilibration”, capace di controbilanciare i disequilibri e le “disturbances” rappresentati dalla vita stessa:

We may begin to see, given Stein’s concept of insistence that informs composition, and then thinking of the pulse of the living egg-cell itself, that beat, rhythm, underlies every figure of our experience. Life itself is an endless, monotonous flow, wherever the individual cannot enter into it as revealed in dance and melody to give rhythmic pattern; the world about goes inert and dead. The power of the painter in landscape is his revelation of a such movement and rhythm in seeing, information, in what otherwise would have been taken for granted.³⁹

Il principio dell’interconnessione profonda dell’esistente, che per Duncan sembra essere il portato più evidente non solo della psicoanalisi ma di tutte le scienze contemporanee⁴⁰, implica una messa in discussione di tutti i paradigmi isolati ed essenzialisti, nonchè di tutte le definizioni escludiviste e antropocentriche dell’umano, se è vero che “in the psychoanalysis of the outcast and vagabond, the

neurotic and psychotic, we slowly discover the hidden features of our own emotional and mental processes.” Minato irrimediabilmente dall’interno attraverso l’irruzione dell’altro che si era ingiustamente preteso di tenere chiuso fuori, il modello di una ragione trasparente e coerente con se stessa, sia essa orientata in senso speculativo come in Platone o in senso scientifico come nella psicoanalisi, è destinato a una crisi significativa e feconda, che Duncan legge come costitutiva dell’atto di conoscenza (“everpresent in Man wherever and whenever a man has awakened to the desire for wholeness in being”) e capace di indurre nuove forme di consapevolezza riguardo la posizione dell’animale uomo nel cosmo. Tra le discipline che maggiormente hanno contribuito a tale crisi, la psicoanalisi senza dubbio figura al primo posto: in “Rites of Participation” è l’etnologia psicoanalitica di G. Roheim, studioso dei riti di iniziazione degli aborigeni australiani Aranda, a costituire l’anello di congiunzione tra i discorsi “eterodossi” della poetica (G. Stein, Malraux, H. D., Pound, Williams) e della mistica (soprattutto la Kabbala ebraica interpretata da G. Scholem) e quelli ufficiali dell’ortodossia scientifica (Sapir, l’antropologia, la fisica quantistica di Schrodinger), sempre ricondotti da Duncan all’alveo di una re-visione in chiave olistica. Al di là di ogni riduttiva tentazione letteralista, l’impianto “edipico” della lettura condotta dal discepolo di Freud sul testo Aranda viene sottoposto in “Rites of Participation” a un processo di traduzione mitopoetica, per cui le personalità individuali della costellazione familiare freudiana finiscono per apparire, alla luce di un ordine cosmologico immanente, come “communal fictions of the family cultus, vicars of Father and Mother, as the Pope is a Vicar of Christ” e “the discovery of self, time and world, is an entering into or tuning to possibilities of self, time and world, that are given.” La scoperta psicoanalitica dell’inconscio, montata secondo le tecniche del *grand collage* (post-)moderno sulla mistica kabbalistica dell’immaginazione e sulla poetica steiniana della *composition* appare in questo senso omologa al rituale d’iniziazione dell’aborigeno, il quale “seeks to convert time and space into an expression of his unity, to create a language of acts and things, of devouring and being devoured, of giving birth and being born, in which man and the world about him come into one body.” Data la coincidenza della “libido” di Freud con il sangue degli Aranda e la luce della Kabbala, la conseguenza che ne discende appare la necessità di una riconversione profonda del modo di rapportarsi alla totalità, non più circoscrivibile in un orizzonte limitato di linguaggio o in una visione del mondo,

ma esperibile nelle forme della partecipazione soltanto negli interstizi, le disgiunzioni e le fratture che “modulano” ai nostri occhi il reale. Ritornando ciclicamente sul punto di partenza di “The H. D. Book”, l’incontro con le Madri, che significativamente costituisce anche il punto di partenza della psicoanalisi, il *collage* duncaniano si pone come area di intersezione o di scambio di esperienze intellettuali e umane (creative) differenti, il cui comune denominatore è rappresentato dalla partecipazione a una comune appartenenza biologica nel segno della “Madre”:

From the unity once known between Mother and Child, the boy is initiated in a rite in which things once unified in feeling are shown as separated - this is the anatomization of the Australian scene, where parts of the body are exhibited as independent entities, but it is also the anatomization practices in which the poet is born, where words once unified in the flow of speech - the Mother tongue which in turn had been articulated from the flow of sounds in the child's earlier initiation - are shown as articulated - separated into particular sounds, syllables, meanings - in order to be recognized in an other unity in which the reality of separation is kept as a conscious factor. The “Mother” is now the World, and the “Child” is the Self. The World is revealed as a “Creation” or “Poetry” or “Stage,” and the Self, as “Creator” or “Poet.” The man or the hero begins his life that demands something from him, awandering in quest of something known in the unknown. Taking with him the quest itself as Mother, as the Australian takes the tjurunga or the devout Kabbalist the Shekinah, he is to be most at home in his exile.⁴¹

“The world is our mother:” osserva Brown, “The outside world is “the mother's body in an extended sense.”” Concepita come fattore di unificazione e interconnessione oltre che di separazione e articolazione, (di unificazione nella separazione) la Madre-Musa che è la composizione collega e stabilisce corrispondenze tra sfere di esperienza distanti, che a tutta prima potrebbero apparire come inconciliabili e irriducibili l'una all'altra: in tale operazione di “assemblaggio” psichico oltre che culturale, fondata sull’“incremento” di associazione⁴² piuttosto che sull'accumulazione lineare, le specificità della poetica come della psicoanalisi trovano un fertile terreno di incontro e una possibilità di coesistenza nel carattere di apertura verso l’“unknown” e il mistero rappresentato dalla Madre (“ the quest itself as Mother.”

Accomunati infatti da uno stesso destino di estraneità verso un mondo ciecamente votato all'accumulazione capitalistica e alla guerra,

le figure di Freud, H. D., Lawrence, Joyce, Pound ed Eliot, sulle quali si chiude "Rites of Participation", ridotte a semplici *personae* di un dramma dalle proporzioni cosmiche, appaiono come gli unici capaci di avanzare seri dubbi sui modelli di identificazione nazionalistica ("tribale") proposti dal mondo contemporaneo e di prospettare l'esigenza di una partecipazione a una definizione più inclusiva di umanità. Ed è appunto il senso di un'appartenenza alla "new Mother-land of an international dream", prospettato da Freud nei suoi *Pensieri sulla guerra e la morte*, e da Duncan interpretato in una chiave decisamente non-umanistica, a sostanziare la ritualità della scrittura di "Rites of Participation", in cui ciò che a tutta prima può apparire come discontinuo e frammentario nella storia si rivela nella realtà sublime della letteratura come configurazione particolare del "one human drama in many tongues" che è la poesia. Implicate all'interno di uno stesso "weave" o geroglifico della scrittura, le *fictions* rituali dell'immaginazione e della storia coesistono nel "ventre" materno della composizione sotto il duplice aspetto della separazione e dell'unificazione. "Broken flesh, broken mind, broken speech", scrive Brown in *Love's Body*, "Truth, a broken body: fragments, or aphorisms; as opposed to systematic forms or methods."⁴³

La ritualità della scrittura, come anche dell'iniziazione Aranda o della psicoanalisi, articolata nelle dimensioni complementari del "dis-membering" e del "re-membering", di una frammentazione che è anche assemblaggio o composizione, si pone del resto innanzitutto come modello di una unificazione possibile tra lettore e scrittore (spettatore e attore, paziente e terapeuta), dal momento che "the poet and the reader, who if he is intent in reading becomes a new poet of the poem, come to write or to read in order to participate through the work in a consciousness that moves freely in time and space and can entertain reality upon reality."⁴⁴ Figli di una stessa Madre, partecipi di una stessa avventura di conoscenza all'interno della quale i ruoli sono interscambiabili e i punti di vista complementari, colui che scrive e colui che legge "tessono" senza tregua la trama di un senso molteplice, definito a partire da prospettive irriducibili e tuttavia dinamicamente collegate in quanto espressione di una stessa "mind-world in process." Identificate nella "quest" e nel senso di un mistero che resta tale nel momento in cui accede alla soglia della coscienza e del linguaggio, scrittura e lettura frantumano continuamente il senso della propria lettera, esplodendo l'unità del proprio dire in una molteplicità di significati, che trovano una

composizione o un assemblaggio soltanto in quell'operazione superiore che è il far-Si Poesia della poesia.

Concepito come "an initiation as special as the totem-dance of the Aranda", l'inter-scambio di "writing" e "reading" (*fiction* letteraria e verità della vita) nell'ambito dello stesso processo o campo di coesistenza, si pone dunque come una ricerca configurata già da sempre come esilio del significato e della parola nell'esteriorità e nell'assenza, secondo le modalità di una partecipazione comune a un orizzonte condiviso del linguaggio (della vita). Scambiare le finzioni della scrittura e della lettura significa allora considerare la relazione tra letteratura e vita alla luce di un'indeterminazione costitutiva, in cui nessuno dei due termini può avere il sopravvento sull'altro, in quanto entrambi partecipano a una scrittura del Reale o della Creazione (del Reale come Creazione), che li include come momenti complementari e interscambiabili: "just as the Aranda learns to read his own parts in the parts of the landscape about him, so that the body of the world becomes the body of his own consciousness, so we learn to find our life in a literature, and, in turn, literature itself is valued as it seems true to life."⁴⁵

Ritrovare la vita nella letteratura e la letteratura nella vita: a partire da tale utopia "romantica", che Duncan rielabora alla luce delle teorie freudiane ricche di implicazioni per la critica della civiltà, è possibile la "quest" poetica della Madre (la Musa, il Mondo, la Composizione) per coloro che distruggono e creano continuamente la propria madre.

Capitolo I: Note

1

R. Duncan, "The H. D. Book", Part I, Chapter 1, in *Coyote's Journal*, no.5/6, 1966, p. 13.

2

Ibidem, p. 15. Contestualizzando la prima produzione di H. D. tra le poetiche imagiste di Pound, Flint e

Joyce, Duncan nota inoltre come il senso dell'immagine della poetessa inglese evolva dalla resa plastica

di apprensioni fenomeniche alla fluidità di relazioni mobili esperite nel *continuum* esperienziale della poesia, "a lure of the divine and elemental in one." Connettendo alla maniera ermetica o neoplatonica stati di percezione o visione interiore con le realtà esteriori della natura o della storia, "the image and the voice or dramatic persona provided a nexus in poetry corresponding to the outer and inner worlds in which she worked towards higher and finer modes." *Ibidem*, p. 16.

3

R. Duncan, "The H. D. Book", Part I, Chapter 2, in *Coyote Journal*, no. 8, 1967, p. 27-28.

4

"Some *materia poetica*, "mother", is exciting and excites us, "compels us," to write -" scrive Duncan in una lettera a H. D. del 1960, "if we are vulnerable to or aware of it (Her) at all: to tell the story. And since it is a real matter, all of us, some company, are included." H. D.-R. Duncan, *A Great Admiration-Correspondence 1950-1961*, ed. by R. Bertholf, Venice, Ca., The Lapis Press, 1992, p. 31.

5

Ibidem, p. 9.

Ibidem, p. 12. L'interesse di H. D. per la psicoanalisi come attualizzazione di forme ritualistiche scomparse viene associato da Duncan al retaggio ermetico e moraviano della poetessa. Il complesso rituale della Messa moraviana, le danze degli *Shakers*, persino la seduta spiritica e medianica appaiono, al pari dei rituali della fertilità studiati da J. Weston e J. Harrison all'inizio del secolo, come gli antecedenti storici della seduta psicoanalitica. Cfr. R. Duncan, "A Lecture on H. D.", in *Talisman*, n. 13, Fall 1994 /Winter 1995, p. 41-61.

7

A proposito dell'interpretazione di Freud come guida psicopompa o maestro iniziatico, cui Duncan sovrappone quella di poeta-maker, H. D. scrive in *Tribute to Freud*:

"*Know thyself*, said the ironic Delphic oracle,
and the sage or priest who framed the utterance knew that to know yourself in the full sense of the words was to know everybody. *Know thyself*, said the Professor, and plunging time and again, he amassed the store of intimate revelation contained in his impressive volumes. But to *know thyself*, to set forth the knowledge, brought down not only a storm of abuse from high-placde doctors, psychologists, scientists and other accredited intellectuals the world over, but made his very name almost a by-word for illiterate quips, unseemly jokes and general ridicule." H. D., *Tribute to Freud*, op. cit., p. 110.

8

D. Chisholm, *H. D.'s Freudian Poetics-Psychoanalysis in Translation*, Ithaca, Cornell University Press,

1992. Sulla reciprocità dello scambio inter-testuale, il cui funzionamento in nessun caso può essere considerato unidirezionale, si veda il seguente passo: "This process of writing, reading, translating is emphatically collective: the "we" who engage in the process are H. D. and Freud. Neither functions without the other: it is H. D.'s dream text that is read in the light of Freud's dream interpretation. Without Freud's theory and technique of reproducing the dream work, there would be no dream memory, no "writing", and without

H. D.'s dream text, there would be no reading, no material for translation." (p.10.)

9

"HE HAD SAID, he had dared to say that the dream had its worth and value in translatable terms, not the

dream merely of the favourite child of Israel, not merely Joseph's dream or Jacob's dream or Jacob's dream

of a symbolic ladder, not the dream only of the Cumaean Sybil of Italy or the Delphic Priestess of ancient

Greece, but the dream of evryone, everywhere. He had dared to say that the dream came from an unexplored

depth in man's consciousness and that this unexplored depth ran like a great stream or ocean underground,

and the vast depth of that ocean was the same vast depth that to-day, as in Joseph's day, overflowing in man's

small consciousness, produced inspiration, madness, creative idea or the dregs of the dreariest symptoms

of mental unrest and disease." *Ibidem*, p. 107.

10

"That is to say, he had brought the past into the present with his *the childhood of the individual is the child-*

hood of the race -or is it the other way round? - the childhood of the race is the childhood of the individual."

Ibidem, p. 16.

11

Ibidem, p. 50.

12

"These were the semiotic practices Freud used in her analysis; they are now the practices she adapts in

writing her tribute, thereby making them, in some unique way, hers, and using them in turn to explore "Freud"

or the "unexplored region" that his "hieroglyph of the unconscious" opens up." D. Chisholm, *op. cit.*, p. 60.

13

R. Duncan, "A Lecture on H. D.", in *cit.*, p. 48. Più avanti, nella stessa conferenza, Duncan commenta il

senso dell'immagine di H. D. in questo modo: "Then we begin to have images. Then we begin to have things that appear,

appearances. And that necessitates a map in which you got more than one order. This is what Freud found difficult to accept. H. D.

already was not going to give up on her schizophrenic epiphanies. Integration was not the question, but coexisting in two worlds or

three worlds or whatever worlds. And she wasn't a phantast.

Phantasts aren't any more happy when the world splits. The best way to put it is that these are symbols and signs through H. D., but in the beginning, they were experiences as images, as presentations. When we read a poem of presentations - it can be a very simple thing - we feel it is really raining. The poem projects into what we would call the experience of the rain. Now the experience of rain is not a symbol of something. In Freud, that this is an experience would mean that it is a symbol of something. But H. D. didn't give up this initial sense of the epiphany of a thing's appearance or a person's appearance." (p. 53-54.)

14

L'interpretazione in termini schizoidi della pulsione creativa appare doppiamente decostruttiva dell'impianto

scientifico della psicoanalisi, se si pensa che la teoria estetica di Freud, sebbene riconosca alla base del fenome-

no artistico una riattualizzazione della spinte libidiche infantili sotto forma di fantasie, pone l'accento sulla rimozione nevrotica operata dalla coscienza dell'artista nel controllo formale della materia. La letteratura sull'argomento è vastissima: si veda, tra l'altro, O. Rank, *Art and the Artist: Creative Urge and Personality Development*, trans. C. F. Atkinson, 1970, New York, Knopf, 1932 e E. Kris, *Psychoanalytical Explorations in Art*, New York, 1952.

15

H. D., *Trilogy*, New York, New Directions, 1973. Si raffronti con il seguente passo da "Osiris and Set" di

Duncan: "Feeling and motion, impression and expression, / contend. Drama / is the shape of us. We are /

ourselves tears and gestures of Isis / as she searches for what we are ourselves, // Osiris-Kadmon into many

men shattered, torn by passion. She-That-Is, / our Mother, revives ever His legend. / She remembers. She

puts it all together." R. Duncan, *Roots and Branches*, New York, New Directions, 1964, p. 68-69.

16

I *puns* di *Trilogy* sono numerosissimi: basti citare, oltre a quello su riportato su Osiride, anche il seguente sul

nome di Maria: "Now polish the crucible / and set the jet of flame // under, till *marah-mar* / are melted, fuse

and join // and change and alter, / mer, mere, mère, mater, Maia, Mary, // Star of the Sea, / Mother." (p. 71)

Il nome di Venere, ingiustamente scaduto a sinonimo di impuri-

tà (“venereo”), viene inoltre ricondotto alla sua originale matrice spirituale: “return, O holiest one, / Venus whose name is kin // to venerate, / venerator.”

(p. 75)

17

Si ricordi che Maria di Magdala, depositaria nei vangeli gnostici del sapere segreto di Cristo, è anche la protagonista di *The Flowering of the Rod* (terza parte della *Trilogy*, 1944). Per una lettura “femminista” dei testi

di Nag-Hammadi, si veda l’ottimo lavoro di E. Pagels, *The Gnostic Gospels*, Harmondsworth, Eng., Penguin,

1980. Un classico di psicologia del profondo sull’archetipo della *Magna Mater* rimane invece *The Great*

Mother: An Analysis of the Archetype di E. Neumann (trans. R. Mannheim, Princeton, Princeton University

Press, 1963)

18

Rievocando, ad esempio, in *Tribute to Freud* l’immagine onirica o allucinatoria (di derivazione biblica) di

una mano gigantesca “writing on the wall”, H. D. osserva: “But symptom or inspiration, the writing continues

to write itself or be written. it is admittedly picture-writing, though its symbols can be translated into terms

of to-day; it is Greek in spirit, rather than Egyptian. The original or basic image, however, is common to the

whole race and applicable to almost any time.” (p. 76-77). La scrittura che “si fa” a nostra insaputa o al di là

della nostra volontà comporta ovviamente una componente fondamentale di smarrimento e angoscia, ma anche

la possibilità, attraverso una trasvalutazione del senso e del valore, di una rigenerazione palingenesiaca

dell’identità personale: “In a sense, it seems I am drowning; already half-drowned to the ordinary dimensions

of space and time, I know that I must drown, as it were, completely in order to come out on the other side of

things (like Alice with her looking-glass or Perseus with his mirror). I must drown completely and come out on

the other side, or rise to the surface after the third time down, not dead to this life but with a new set of values,

my treasure dredged from the depth. I must be born again or break utterly.” (p. 80)

19

H. D., *Tribute to Freud*, op. cit., p. 108. La scoperta di Freud e le prospettive di salvezza che essa apre per H.

D. vanno lette alla luce della drammaticità del momento storico (la crisi di “a city of ruin, a world ruined, it might seem, almost past redemption” sfociata nell’avvento dei Nazisti al potere che di lì a poco costringerà

Freud all’esilio) e dunque considerate come ricche di implicazioni politiche nel senso più lato.

20

Come nota Chisholm, “H. D. emphasizes the unconscious, almost to the exclusion of the waking or living

memory. Like Freud, she privileges fantasy as the medium or focal point of psychical reality / research, where

we can see the transition from unconscious representation to conscious thought and, with it, the mechanisms

of repression and the return of the repressed. But unlike Freud, she idealizes this medium as the site of actual

return for the repressed and youthful subject of visionary, primal fantasy. The child of individual and racial

pre-history occupies center stage of *The Gift* and H. D. subsequent life-writing. Her autobiographer is the

female child who inhabits the womb of maternal memory, and the setting is as important to the scenography

of revived fantasy as the subject herself.” (p. 70) Tra le principali modalità della “psycho-graphic technology”

messe a punto in *The Gift*, Chisholm ne individua almeno tre principali: la “*cryptobiographical*”, basata su di

una lettura “medianica” del *transfert*; la “*otobiographical*”, in cui le memorie materne vengono trasferite at-

traverso il *medium* dell’udito; e la “*cinematobiographical*”, implicante “the direct memory screening of child-

hood fantasy without the mediation of screen memory.”

21

R. Duncan, “A Lecture on H. D.”, in *op. cit.*, p. 45. Duncan colloca le facoltà “proiettive” di H. D. nel con-

testo di una pratica magico-evocativa condivisa da altri grandi poeti della sua epoca, come Yeats, il primo

Pound e il Williams di *Kora in Hell*: Toward the end of her life, she practiced the evocation of saints and

magic. She practiced magic which not always called up saints;

and after the Freudian analysis, for her sole salvation, she was frequently calling out not only on things, but she also would call upon such gods and goddesses that Swinburne introduced them to.” (p. 47-48)

22

La prima figura a essere interessata dal processo di *trance-fert* è chiaramente Freud, su cui la poetessa

proietta i sentimenti ostili provati verso il pruritanesimo illuminista e misogino del padre come anche la pro-

fonda attrattiva esercitata dal misticismo moraviano e pietistico proveniente dalla madre. Freud ne risulta una

figura complessa e polivalente, in cui lo spirito scientifico-patriarcale coesiste con le aperture verso l'arte, l'oc-

culto e il mistero: “H. D. prompts speculation concerning the role Freud’s Jewish and Moravian background

played in the history of psychoanalysis as a heterodox institution of heterological thought (a protesting “brother-

hood” of independent thinkers). But why should she emphasize this “other” Freud? To what effect? The answer

seems clear: in her autobiographical reversal, with Freud and Freudianism as the subjects of her analysis, the

repressed “other” of psychoanalysis is called to the foreground, where its genius might be revealed and re-

cognized. Affirmation of this heterodox Freud provides, in turn, affirmation for the heterodox poet, who has

reason to believe that the source of her poetic gifts lies buried in her suppressed Moravian past, which goes

back at least as far as the eighteenth century.” (D. Chisholm, *op. cit.*, p.74-75)

23

A questo proposito, Chisholm, recuperando il concetto derridiano di *pharmakon*, commenta: “It is this fully,

poetically restored *pharmakon* of textuality, the symbolic secretion of an undifferentiated eros-death, which

keeps psychoanalysis alive by repeatedly destroying its theoretical closure and sedimentation.” (*Ibidem*, p. 197)

24

Penso qui in particolare, oltre a Duncan e a D. Levertov, anche a poeti del *Deep Image Group* come R.

Kelly e J. Rothenberg, il primo dei quali è autore di un poemetto celebrativo in onore di H. D., dal titolo *A joining: A Sequence for*

H.D. (Los Angeles, Black Sparrow Press, 1967).

25

"Conceived first in the Spring of 1961 as a daybook, allowing for sketches of thought, digressive followings

of impulse and searchings for content, for design within design, a demonstration of what occurs as I take H. D.'s War trilogy as the ground of interpretation, days haunted by passages of her poem, introducing new elements, rendering new possibilities (...) the book returns again and again to this material in which the lure of a seed or a heart-beat or a minimal nucleus of consciousness lingers." R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 4, in *Caterpillar*, n. 6, January 1969, p. 53-54.

26

Per esempio, "Blavatsky had set about to destroy what Freud calls the reality principle. (...) Blavatsky's Mind

as Slayer of the Real may have stood then for the conscious at war with the unconscious, as Freud was to find

it in his study of hysteria at the end of the century. Plagiarism, fraud, perverion by pun, by reversal of values

and displacement of content, of above into below, of male into female, left into right, before into after — all these Freud saw as operations of the unconscious." R. Duncan, "Occult Matters", da "The H. D. Book", Part I, Chapter 5, in *Stony Brook*, n. 1, Fall 1968, p. 8. L'attacco di M.me Blavatsky al principio di realtà appare tuttavia a Duncan motivato dal punto di vista di una rivelazione superiore, dai tratti dogmaticamente religiosi e difficilmente riconducibili alla difesa dei valori autonomi dell'immaginazione e del creativo.

27

"Where truth is the root of the art, to come to fullness means to unfold at last the full flower of what one was,

the truth of what one felt and thought — a flowering of corruptions and rage, of bile and intestines, as well as of

sense and light, of glands and growth. I knew nothing of Baudelaire, but I knew that the heart must be stripped

bare." R. Duncan, "The H. D. Book", Part I, Chapter 2, in *op. cit.*, p. 32.

28

R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 4, in *op. cit.*, p.

43. Una prospettiva analoga si ritrova, da un

punto di vista critico, in *The Seamless Web* di S. Burnshaw (New

York, G. Brazillier, 1970), che legge l'atto compositivo alla luce della globalità delle funzioni vitali dell'organismo e come interazione tra una componente volontaria (consucia) e la forza impersonale (inconscia) dell'ispirazione. L'ispirazione poetica, definita come "what the organism does when it *breathes* something *into* itself", determina per Burnshaw una perturbazione del normale equilibrio omeostatico dell'organismo, che deve essere poi elaborata dalla parte cosciente del cervello spesso in più di una seduta compositiva.

29

R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 8, in *Credences*, n. 2, (August 1975), p. 81.

30

Un altro aspetto interessante del "weaving" è costituito dal *double-face* della *texture*, il cui *recto* è la prosa

come effetto di un incedere in avanti del telaio e il cui *verso* è rappresentato invece dalla versificazione: "Forward and back, prose and verse, the shuttle flies in the loom." In questo senso, si può forse pensare a una lettura di "The H. D. Book" come immagine speculare (invertita) della produzione poetica duncaniana, l'altro lato di un "weave" inteso come *work in progress* interminabile e dalle molteplici sfaccettature, includente il più ampio repertorio di generi, forme compositive e stilistiche possibile. Sull'interrelazione profonda esistente tra i generi letterari si veda il seguente passo: "Drawing a picture in his work in this way, articulating not only into prose and verse, but into formal entities - poem, novel, drama, critique, history, translation - the poet creates a syntax of the whole art in which individual works are jointures of a larger structure, not conclusions but functions. each thing-in-itself is revealed anew as it is seen as the member of possible sequences." R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 1, in *Sumac*, n. 1, (Fall 1968), p. 105.

31

Ibidem, p. 77. Una delle fonti dirette dell'immagine del "weaving" è, naturalmente, *Tribute to Freud*, dove essa

ricorre in più di un'occasione a indicare la trama associativa del testo onirico come anche del linguaggio *tout*

court.

32

J. Derrida, *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi, 1978. Il tema psicoanalitico della narrazione letteraria come "elaborazione secondaria" viene ricondotto da Derrida alla lettura della favola di Andersen "I vestiti nuovi dell'Imperatore" operata da Freud ne *L'interpretazio-*

ne dei sogni. La fallacia della parafrasi propria della psicoanalisi si dispiega qui in tutta la sua portata dogmatica: “la messa a nudo di questo *Stoff*, la scoperta del materiale semantico - ecco che cosa segnerebbe il termine della decifrazione analitica. Mettendo a nudo il senso dietro i travestimenti formali, scomponendo il lavoro, essa esibisce il contenuto primario che sta sotto le elaborazioni secondarie.” (p. 13) Nel testo letterario la verità appare tuttavia disseminata nella finzione narrativa in maniera inestricabile, come dimostra l'esempio della favola di Andersen: “quello che l'*Einkleidung* formale, letteraria, secondaria, vela e svela, è il sogno di velamento/svelamento, l'unità del velo (velamento/svelamento), del travestimento e della messa a nudo. Tale unità si trova messa in scena, in una struttura indemaglaibile, sotto forma di una nudità *e* di un vestito invisibili, di un tessuto visibile per gli uni, invisibile per gli altri, nudità insieme apparente ed esibita. la medesima stoffa nasconde e mostra lo *Stoff* onirico, cioè anche la verità di ciò che è presente senza veli. Se teniamo conto dell'equazione più che metaforica fra velo, testo e tessuto, il testo di Andersen ha il testo come tema. Più precisamente, la determinazione del testo come velo nello spazio della verità, la riduzione del testo a un movimento dell'*aletheia*.” (p. 18-19)

33

H. D., *Trilogy*, op. cit., p. 51, citato in R. Duncan, “The H. D. Book”, part II, Chapter 3, in *Io*, (Summer 1967),

p. 118. Il passo riportato è seguito dal seguente commento: “This sense of interrelation of figures, each particular “map” having its “inherited tendencies” and in turn its “aptitudes,” is on the one hand a sense of life in terms of correspondences and evolutions of form, Darwinian and ecological; on the other hand the artist's sense of the work itself in which each part derives from and is source of the design of the whole.”

34

R. Duncan, *Bending tthe Bow*, op. cit., p. 11. L'associazione del “loom” con l'arco del titolo è data dal termine intermedio dello “shuttle”, “*skutill*” “*harpoon*” a dart, an arrow, / or a little ship”, che richiama alla memoria i furori bellici cantati da Omero, sottolineando così come il “mettere insieme” o “assemblare” del “weaving” passa attraverso la discordia di elementi contrastanti. Per un uso poetico della metafora del “weaving”, si veda il poema di R. Kelly, “The Loom” (Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975).

35

R. Duncan, "The H. D. Book", Part I, Chapter 3-4, in *Tri-Quarterly*, n. 12, Spring 1968, p. 84-85.

36

Ibidem, p. 85. Altrove Duncan riporta l'esempio archeologico di Freud della Città Eterna, Roma, vista come palinsesto della psiche, dove tutto ciò che è apparentemente cancellato rimane sepolto e "the individual psyche

seems to recapitulate the psychic life of the species." Seguendo come un detective le tracce di un contenuto

mnestico smarrito nei meandri dell'inconscio, Freud "reads in the psyches of his patients the drama of a pre-history or a metahistory, like the account of what really happened that forms the last scene of the popular

"Mystery." L'accento posto sulla finzione drammatica e sul carattere ritualistico del "Mystery" testimonia

dell'inclinazione particolare da Duncan attribuita alla psicoanalisi. (Duncan, "Occult Matters", *op. cit.*, p. 11).

37

R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 3, *op. cit.*, p. 124. Nel saggio inedito "Exchanges", in cui

Duncan discute il rapporto tra poetica e magia prendendo come spunto *Helen in Egypt* di H. D., tale capacità "proiettiva" (sciamanica) o introiettiva (medianica), viene ricondotta agli studi di W. James sugli stati non

ordinari di consapevolezza, in particolare all'idea di un *interplay* tra la "slumbering mind" del medium e il

cosmic environment of other consciousness". Esplorato a livello letterario da L. Carroll e da M.me Blavatsky

con la sua dimensione astrale, tale stato di consapevolezza magico-onirica che Duncan identifica con la poetica

di H. D. mette in crisi il senso comune dell'identità personale, mostrando come questo sia la funzione di un

effetto di scambio tra individualità diverse all'interno di quell'area di relazione che è la creazione (del cosmo

come della poesia). Pur consapevole dei legami che uniscono tale pratica di scambio con "the magic that goes

on in the practices of psychoanalysis", Duncan nota però come "the great effort in the therapeusis of Freud

was to avoid the psychotic possibility, to exorcise the room, to protect the integrity of the psyche against

thoughts of invasion." R. Duncan, "Exchanges", in *Note-book* n.

25 (Box 26), p. 53-67, inedito dalla "Manuscript Collection" della Poetry/Rare Books Collection dell'Università di Buffalo.

38

R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 3, *op. cit.*, p. 124. Anche in questo caso, un'interpretazione

estensiva della psicoanalisi (come anche del darwinismo) è dietro l'idea di un paradigma "allargato" del vivente: "Though I am persuaded to the truth of Freud's sexual analysis of the language of dreams and of our daily lives, as a poet I know that language has many such realms for the wave of life itself stives to speak in us, and form some parent cell drifting in the first seas, child of Ocean and of radiations from Sun or even from the stars beyond, a germ of animal sympathy has survived to find its life in me as a man."

39

R. Duncan, "Rites of Participation", from "The H. D. Book", Part II, Chapter 5, Section 1, in *Stony Brook*, 3/

4 (Fall 1969), ripubblicato integralmente in *A Caterpillar Anthology-A Selection of Poetry and Prose from*

Caterpillar Magazine, by C. Eshleman, Anchor Books, New York, 1971, p. 37.

40

"The dissolving boundaries of time, as in H. D.'s *Palimpsest*, so that Egyptian and Hellenistic ways invade

the contemporary scene - the reorganization of identity to extend the burden of consciousness - this change

of mind has been at work in many fields. The thought of primitives, dreamers, children, or the mad - once ex-

cluded by the provincial claims of common sense from the domain of the meaningful or significant- has been

reclaimed by the comparative psychologies of William James, Freud, Lévy-Bruhl, Piaget, by the comparative

linguistics of Sapir or Whorf, brought into the community of a new epistemology." *Ibidem*, p. 25.

41

Ibidem, p. 41.

42

"In the rites whereby man became cosmopolitan man he came into an increment, an environment en-

hanced by his realization of the work and experience of others involved, into an increase that was not taken

from things but taken in them.” *Ibidem*, p. 64.

43

N. O. Brown, *Love's Body*, op. cit., p. 188. Anche brown si riferisce a Carlyle, autore che costituisce una delle fonti principali del “musical phrasing” duncaniano (si veda ad esempio il saggio “Ideas of the Meaning of Form”): “Broken speech: speech broken by silence. To let the silence in is symbolism. “In symbol there is concealment and yet revelation: here therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a double significance.” (p. 190, la citazione è dal *Sartus Resartus* di carlyle).

44

R. Duncan, “Rites of Participation”, *op. cit.*, p. 62.

Capitolo II

Poem-work e dream-work (puns, errori, etc.)

Accomunate da uno stesso taglio re-visionista verso l'impianto retorico oltre che epistemologico della psicoanalisi, le scritture di H. D. e Duncan "convertono" le tecniche di introspezione dell'inconscio da questa finalizzate alla reintegrazione dell'io in una semiologia o grammatologia¹ alternativa, incentrata sull'idea di un palinsesto della psiche inteso come "costellazione" di significati non riconducibili alla logica monistica di un significante trascendentale (il Fallo, il Padre, il Logos, il Reale.) Accogliendo tuttavia molteplici suggestioni teoriche e spunti metodologici dall'opera di Freud, che viene esplicitamente riconosciuta da entrambi i poeti come una fonte generativa di senso più che come una testualità cui aderire letteralmente, l'operazione di riscrittura dello "hieroglyph of the unconscious" si pone consapevolmente non tanto sotto il segno della trasgressione / inversione del *logos* psicoanalitico quanto sotto quello dell'implicazione e dell'interferenza: nella traduzione operata sia da H. D. che da Duncan delle teorie scientifiche contemporanee in termini letterari è leggibile in filigrana la tendenza tipica delle poetiche postmoderne verso l'ibridazione dei linguaggi e l'interdisciplinarietà, in direzione di un'"openness of the field" che coinvolga tutte le aree dello scibile umano e in primo luogo la poesia.²

Considerata sotto quest'aspetto, l'appropriazione di alcune suggestioni e spunti metodologici della psicoanalisi da parte dei due poeti americani apparirà tanto più significativa quanto più si pensi al ruolo centrale giocato dalle teorie di W. Reich, Jung (specialmente nel caso di Olson e del *Deep Image*), Brown (*Beat Generation* e poeti di San Francisco), Laing e Cooper per tutta la generazione cresciuta nell'immediato dopoguerra. Come si è già visto a proposi-

to della riscrittura autobiografica del testo freudiano da parte di H. D. e Duncan, l'apertura programmatica verso la "depth psychology" comporta molto spesso un atteggiamento "eretico" e quantomeno eterodosso, volto a preservare la spinta rivoluzionaria inaugurata dalle discipline dell'inconscio in direzione di una critica radicale dei fondamenti della civiltà e, allo stesso tempo, indirizzato a impedire un irrigidimento delle loro rispettive discorsività nella logica dell'istituzione. Tra gli esempi più significativi di tale atteggiamento ambivalente, la re-visione operante in *Tribute to Freud* come anche in "The H. D. Book" dell'impianto metodologico freudiano in termini di "tecnologia della scrittura" costituisce senza dubbio uno dei casi più significativi di scambio tra pratica artistica e psicoanalisi. Non più semplici strumenti operativi funzionali a un percorso di ingegneria sociale oltre che mentale, le tecniche di trascrizione messe a punto da Freud (l'ipnosi, la libera associazione, la decifrazione del sogno e del motto di spirito, il *transfert*, etc.) vengono valorizzate soprattutto nella loro autoimplicazione immediata, in quanto dispositivi retorici capaci di rivelare i "tesori" della psiche individuale e collettiva in una visione magico-ritualistica fondata sulla partecipazione animistica e lo scambio (tra soggetto e oggetto, natura e cultura, passato e presente), piuttosto che sull'esclusione e l'accumulazione.

Il capitolo riguardante la trascrizione / decifrazione del linguaggio onirico, in particolare, riveste una importanza fondamentale nelle poetiche di Duncan come già di H. D., se è vero che l'analogia di *dream-work* e *poem-work*, già prospettata da Freud ne *L'interpretazione dei sogni*, costituisce uno dei *topoi* più ricorrenti di "The H. D. Book", oltre che l'oggetto di una tematizzazione assidua nell'intero *corpus* della poesia duncaniana. Ribadendo il ruolo centrale dell'attività onirica nel vissuto individuale, già ampiamente sottolineato da H. D. nel suo *Tribute to Freud*, Duncan mette l'accento sullo statuto di realtà del sogno, differente da quello vigente nello stato di veglia e tuttavia altrettanto cruciale per la comprensione dei processi psichici, specialmente se considerato nelle sue affinità con la pratica della composizione:

"For things had happened in my life, pictures, 'real dreams' - thruout it is the *reality* of a dream, of a memory, of things that happened, that is H. D.'s concern. And that reality lay in a nexus of "actual psychic or occult experiences that were superficially, at least, outside the province of established psychoanalysis" and of psychoanalytic experiences - the novelettes of the mid-20s, before

her analysis, are psychoanalytic-minded; it was the reality of what poetry was. Life, itself, it seemed always to H. D. was “like a work of art” or was “a work of art” - a poetry. What is important here is that she took whatever she could, whatever hint of person or design, color or line, over into her “work”. What was *real* was what entered the picture.³

L'analogia tra lavoro onirico e prassi creativa costituisce un tema portante del libro di Freud sul sogno, illustrato da una molteplicità di esempi tratti da poeti e scrittori di tutte le epoche (da Sofocle a Shakespeare, da Schiller a Goethe), oltre che dalla sottintesa derivazione etimologica (rievocata anche da Pound) del termine *Dichtung* (= poesia) dal sostantivo *Verdichtung* (= condensazione, una delle principali tecniche di deformazione di cui si avvale il lavoro onirico): ciò che qui appare essenziale notare è come l'approccio “ermeneutico” della psicoanalisi nei confronti del linguaggio onirico venga cambiato di segno da Duncan alla luce di una re-visione radicale delle implicazioni reciproche tra vissuto individuale e *dream-work* (o *poem-work*), come emerge chiaramente nel caso peculiare di H. D. Laddove infatti per Freud si tratta di decifrare il messaggio manifesto del sogno⁴, riconducendolo o “traducendolo” nel linguaggio della veglia e dell'io, e sacrificando in questo modo tutta la ricchezza “semiotica” del testo onirico sulla base di un principio di spiegazione razionale che si pretende onnicomprensivo ed esaustivo, per Duncan al contrario l'“immediatezza presentazionale” delle immagini costituisce un valore in sé, in quanto espressione di un processo primario della psiche in questo affine alla composizione poetica. La dicotomia tra contenuto latente e manifesto del sogno, posta da Freud a fondamento della legittimità scientifica della sua *Traumdeutung*, appare in quest'ottica il risultato della proiezione sull'“eterocosmo” onirico (poetico) di preoccupazioni sostanzialmente estranee al carattere peculiare del sogno, che tendono anzi a ridurne la complessità in nome di una presunta chiarificazione “razionale” e scientifica, annullando o disfacendo a ritroso il percorso associativo che lo costituisce.⁵

Commentando la particolare qualità visionaria e “fanopoetica” di *War Trilogy*, Duncan osserva come “dream and day-dream are a source of image, as ecstatic states in her (H. D.) waking life are a source”: la prerogativa essenziale del *dream-work* appare qui come produzione immaginale assolutamente sganciata da ogni logica cumulativa del senso e collegata piuttosto all'esperienza di smarrimento (e partecipazione) della soggettività nel processo di creazione del

senso, processo implicante una proliferazione / disseminazione dei significanti senza scopo apparente. Tratto caratteristico del sognare, come anche del comporre poesia, appare in questo senso la riflessività, intesa come necessità di una “compelling form” da seguire o assecondare nel suo svelamento progressivo all'interno di una rete associativa estesa ben al di là dei suoi limiti testuali, nel cuore stesso di una vita che è essa stessa finzione onirica o poetica:

It is in the dream itself that we seem entirely creatures, without imagination, as if moved by a plot or myth told by a story-teller who is not ourselves. Wandering and wondering in a foreign land or struggling in the meshes of a nightmare, we cannot escape the compelling terms of the dream unless we wake, anymore than we can escape the terms of our living reality unless we die. There is a sense in which the “poet” of a poem forces us as writer or reader to obey a compelling form, the necessities of the poem, so that the poet has a likeness to the dreamer of the poem and to the creator of our living reality; dream, reality, and the poem seem to be one.⁶

Il “weaving” del sogno, metafora che Duncan riprende dalla *Traumdeutung* freudiana, intreccia dunque in una “texture” unica le “percezioni sensorie esterne” con quelle interne, allo stesso modo che il processo compositivo “tesse” le realtà complementari dell'immaginazione e della vita in una disposizione di forma dalla quale è escluso ogni primato dell'intenzionalità cosciente. In questo modo, ciò che appariva a Freud come la prova più evidente di un carattere semi-patologico della produzione onirica, ossia l'incapacità di distinguere tra differenti ordini di percezioni vagliandole alla luce di un criterio di realtà oggettiva, diventa per Duncan la conferma poetica del valore intrinseco del sogno, la cui realtà viene interpretata come “an identity between the self and the event.” Ferma restando l'ammirazione provata per *L'interpretazione dei sogni*, il cui capitolo sul *Traumarbeit* Duncan riconosce come una delle fonti più influenti sulla sua attività compositiva per la straordinaria perspicacia riservata ai processi linguistici del sogno, l'impianto interpretativo della psicoanalisi viene dunque sottoposto dall'autore di “The H. D. Book” a una traduzione re-visionista dalle molteplici implicazioni letterarie, che ne sottolinea le derivazioni romantiche e mitologiche, troppo sbrigativamente sacrificate alla logica riduttiva dello spirito scientifico:

Once making up beings, the fictive process is a poetry; and dreaming, as Romantics had realized, was involuntary Poetry. The grace of the poem, the voice, comes from a will that strives to waken

from us from our own personal will or to put that will to sleep. Many poets can write only as they dream, if they do not participate consciously in the poem but, avoiding all analytic recognitions, become entranced, Trilbys of the genius of the poem.⁷

Come riconosce J. Hillman, la considerazione romantica del sogno, nelle teorie di Scherner o di Fechner, influenza profondamente la stessa nascita della *Traumdeutung* freudiana nella sua consapevolezza della qualità “infera”, notturna e intrapsichica delle immagini oniriche e tuttavia tale consapevolezza, pur continuando ad agire ai margini del processo interpretativo, viene scalzata da un altro ordine di considerazioni, tendenti a ridurre il sogno alle sue determinazioni “oggettive”, personalistiche e “realistiche”, in ultima analisi al mondo supero della veglia in cui si identifica l’io erculeo dell’eroe solare.⁸ La caratterizzazione del sogno come “involuntary Poetry”, che già troviamo alla base di *Tribute to Freud* e che ritorna insistente in “The H. D. Book”, appare invece al contrario indirizzata a una considerazione inclusiva e globale del *dream-work*, combinazione o “assemblaggio” psichico (formale) di elementi eterogenei (tratti dall’esperienza esterna tanto quanto dall’attività ideativa propria della mente) di cui nessuno è isolabile dal contesto organico di produzione se non al prezzo di una grave mutilazione dell’esperienza complessiva. Il *bend* romantico che l’affinità tra *dream-work* e *poem-work* assume nella poesia di Duncan non è dunque tanto indirizzato al semplice ribaltamento dell’impianto freudiano, di cui al contrario esalta la sensibilità verso i problemi formali del linguaggio, quanto verso un’operazione complessa di implicazione, tesa a controbilanciare l’aspetto ermetico, notturno del sogno (collegato al mondo degli archetipi e della Psiche) con quello erculeo e diurno dell’eroe-filosofo razionalista. Non si tratta di espellere i contenuti mnestici provenienti dal vissuto quotidiano (i *Tagesreste* di cui parla Freud) nel nome di un generico quanto banale irrazionalismo, bensì di mostrare come la trama di effetti semiotici messa in atto dal “lavoro onirico” tenda alla decontestualizzazione e derealizzazione delle percezioni ordinarie in una tessitura formale che non include la “realtà” esterna se non nei termini metaforici della finzione immaginale:

This experience of waking up from a spell, from one reality into a *real* or *true* reality, waking up from a dream into the consciousness of daily life, liberated from the overwhelming creature-feeling one has in dream, as if one were being dreamt, in-bound to the fateful or plot-full (meaningful, the Freudian might add) design of the

dream, to the household and work-a-day world of comfortable or suitable procedures, is experienced in reverse by the convert to psychoanalysis, who begins to find in dreams, or, rather, in his interpretation of dreams, the real tenor of daily life. Now, not only dreams are the stuff life is made of, but life is the stuff dreams are made of.⁹

Nel ritorno alla dimensione della “realtà” quotidiana, il lettore o ascoltatore di poesia (come anche l'interprete psicoanalitico dei sogni) sperimenta con angoscia lo sfaldamento di quello che credeva un termine essenziale e sostanziale dell'esperienza, ridotto adesso alla semplice configurazione metaforica (immaginale) di una realtà più inclusiva, coincidente con la composizione come area di relazione tra mondi eterogenei.¹⁰ La sospensione schilleriana della facoltà critica come condizione essenziale per l'accesso pieno nella dimensione magica e incantatoria della poesia (di cui parla Freud a proposito del sogno) costituisce anche per Duncan il passaggio obbligato per una fruizione estetica più completa, libera da forzature intellettualistiche che sovradeterminando il *dream-work* come anche il *poem-work* tendano a isolare alcuni elementi a scapito di altri: allo stesso modo dell'analista, il cui compito principe consiste nell'“annullare” (*undoing*) il lavoro onirico, anche il critico infatti può facilmente cadere nella tentazione di “spiegare” il testo poetico, sacrificandone la ricchezza in nome di un principio totalizzante ed esclusivo.¹¹

Attraverso le tecniche associative inventariate da Freud nel suo libro (dalla condensazione ai *puns* linguistici, dallo spostamento alla simbolizzazione e all'inversione), è possibile seguire nel concreto l'intenso “weaving” tra *dream-work* e *poem-work* nell'opera poetica di Duncan come anche in “The H. D. Book”, sotto il duplice aspetto tematico e dell'organizzazione formale, tenendo presente come i due livelli spesso siano sovrapposti e interscambiabili. Intrecciati fin dentro la genesi stessa della scrittura in “My Mother Would Be A Falconress”, ad esempio, il lavoro onirico e quello poetico risultano accomunati da uno stesso “interplay” significativo tra voce impersonale e intenzionalità cosciente, dove però il ruolo fondamentale appare giocato dalla prima istanza, se è vero che i versi iniziali “My Mother would be a falconress - and I a falcon at her wrist” (e la maggior parte dei seguenti) si “presentano” nel sogno in una forma già strutturata, successivamente ritoccata in modo del tutto marginale dal poeta:¹²

My mother would be a falconress,

And I, her gay falcon treading her wrist,
 would fly to bring back
 from the blue of the sky to her, bleeding, a prize,
 where I dream in my little hood with many bells
 jangling when I'd turn my head.
 My mother would be a falconress,
 and she sends me as far as her will goes.
 She lets me ride to the end of her curb
 where I fall back in anguish.
 I dread that she will cast me away,
 for I fall, I mis-take, I fail in her mission.¹³

La ripetitività monotona delle figure e del ritmo, quasi da sospensione ipnagogica o *reverie* semi-cosciente, il sistema complesso delle allitterazioni e delle assonanze, la stessa tecnica associativa della condensazione che presiede alla formazione dell'immagine centrale del bambino-falco (richiamante senza dubbio anche la figura del dio egiziano Horus con la madre Iside) contribuiscono all'effetto complessivo della scena, potentemente evocativa di risonanze archetipali e mitiche, oltre che personali e psicologiche. La presentazione del sogno nel brano introduttivo di Duncan è tuttavia priva di ogni sovradeterminazione teorica (una lettura in termini edipici sarebbe fin troppo scontata in questo caso), limitandosi semplicemente a osservare come l'illusione consapevole di essere una persona assolutamente pacifica venga messa in crisi dal lavoro sotterraneo del sogno, "which goes to show one should be careful of vain self-delusions entertained at bedtime." La ricchezza "polisemica" del testo risulta così preservata e la "costellazione" dei significati possibili valorizzata nella sua interezza, se è vero, come nota Freud ne *L'interpretazione dei sogni* a proposito dell'*Amleto* (contravvenendo o sospendendo un assunto di base della sua tecnica analitica) che "nello stesso modo in cui ogni sintomo nevrotico, e il sogno stesso, sono passibili di sovrainterpretazione, anzi la esigono per essere totalmente compresi, così anche ogni autentica creazione poetica sorge da più di un motivo, da più di un impulso nell'anima del poeta e ammette più di una interpretazione."¹⁴

Un altro esempio estremamente indicativo dell'importanza rivestita dal *dream-work* in quanto scrittura "geroglifica" o nucleo generativo della scrittura è riscontrabile nel Capitolo 7 della seconda Parte di "The H. D. Book", laddove Duncan rievoca in poche fugaci annotazioni dalla forma quasi aforistica i tratti essenziali di un sogno fatto nel 1961 ma riferito a un'epoca precedente. La scena

principale del sogno rappresenta la delusione provata all'atto della consegna di un tappeto ordinato sulla base di un modello preciso, di fronte alla constatazione che la copia eseguita non corrisponde affatto all'ordinazione, tradendo quello che era l'intento originale di una resa di tutte le "intricate color localities" e la concretezza dei singoli dettagli: la perdita dei particolari, riprodotta nella trascrizione stessa del sogno, viene rappresentata come una grave di trascuratezza ("overlook", nel senso letterale di svista) nei confronti del "when / where" rivelato nel processo della forma:

In the work itself the multiplicity of wonderings makes for impulse after impulse towards larger form, broken by other apprehended forms. It is in the departures from what is forming that the poetic of the rug appears — a form disturbed thruout by the directive of many forms. It was in the process of coming to know what I was doing and just there letting go, breaking, even rebelling, so that i might come to what I did not know I was doing. The making of the rug seems now to relate to the concept of a universe of many realities I have drawn from William James.¹⁵

L'idea di una forma come equilibrio o compensazione immanente nella relazione tra gli elementi locali sembra dunque intrecciata nella sua genesi stessa con la spontaneità irregolare di quella "involuntary Poetry" che è l'attività onirica, nella cui scena "primaria" il soggetto (in quanto autore ma anche in quanto voce poetica) non finisce di dissolversi: "durante il sonno" osserva Hillman, "sono completamente immerso nel sogno, e soltanto da sveglia capovolgo questo fatto e credo che il sogno sia in me."¹⁶ "Agito" riflessivamente dal sogno, disperso o smarrito tra le maglie di un discorso che procede per differimenti, interruzioni e riprese, l'io che sottende la voce autobiografica di "The H. D. Book" non si pone tuttavia tanto nei termini lacaniani di un'Assenza costitutiva o di una nullità determinata dalla struttura "altra" del desiderio (dall'"Altro" del desiderio in quanto struttura) rivelata nel gioco delusorio di una catena significante "aperta", quanto come funzione intermedia di un'operazione di scambio semiotico in cui la pienezza del senso viene evocata o suggerita attraverso un processo primario di linguaggio. L'esperienza di una soggettività che smarrisce la propria autonomia nella scrittura non andrebbe pertanto intesa come l'indice di una mancanza o frattura originari (la *béance* di cui parlano Lacan e Derrida), che condannano l'uomo al fallimento delle proprie aspirazioni mal riposte verso il tutto, bensì come il passaggio privilegiato di una partecipazione, all'interno del "field of discourse" che è la composi-

zione, a quell'insieme di relazioni mobili che è l'esperienza del tutto. L'io diurno che il sogno restituisce non è in questo senso da leggersi come traccia "residuale" di un Inconscio impenetrabile nella sua essenza ultima ma come io "creatore" e soggetto dell'immaginazione, "poetry-forming I", attivamente coinvolto nel processo di rivelazione della forma.

La riprova di come, alla luce del percorso conoscitivo inaugurato dalla psicoanalisi, l'esperienza ordinaria dell'io nel mondo di veglia venga letta "in reverse" da Duncan ci viene dalla tematizzazione e valorizzazione formale di un altro punto che abbiamo visto essenziale nella poetica re-visionista di H. D. Si tratta di un capitolo fondamentale della metodologia analitica freudiana, riguardante tutta quella fenomenologia "psicopatologica" del dire o dell'agire quotidiano rintracciabile nella casistica dei *lapsus linguae*, le dimenticanze o errori di linguaggio, le lacune e i giochi di parole (volontari o involontari), che costituiscono delle formazioni sintomatiche rivelatrici di complessi psichici rimossi nel profondo. Anche in questo caso, come per l'intreccio di *dream-work* e *poem-work*, l'atteggiamento anti-personalistico e anti-realistico che media la ricezione dell'ermeneutica freudiana agisce nel senso di una lettura metaforica dell'evento quotidiano, smascherato nella sua natura illusoria di "woven fiction" che la scienza inutilmente si sforza di districare e tra le cui maglie trapela tuttavia una pienezza di informazione o significazione accessibile unicamente sotto forma di intuizione e velata allusione:

And in the psychopathology of daily life, the still more real world of the actual begins to be a text of meanings, actions that reveal ritual intention, symbolic functions, words and appearances that are not what they seem. The work-a-day world, if we but hear, speaks in tongues, and the waking consciousness casts a spell of its own in awakesness, at once revealing the true nature of things and concealing it. So too, not only Freudian converts but Christian converts awake from sleep, come alive from death, see the light of day after the dark of night, and find "a still more real world."¹⁷

L'interpretazione ritualistica della psicoanalisi come anche della dottrina cristiana tradisce evidentemente una duplice inclinazione eterodossa verso i rispettivi sistemi, dato che per Duncan non si tratta di ripristinare la dicotomia finzione-realtà su di un livello superiore, bensì di rappresentare il reale come funzione di scambio tra i diversi tipi di "fictions" posti in relazione attraverso l'ordine simbolico. "Risvegliarsi" dal sonno della percezione ordinaria si-

gnifica in quest'ottica fare emergere in filigrana, nella coesistenza di aree eterogenee di esperienza ("lower" e "higher orders", "inner" e "actual world"), quella trama di interconnessione o interrelazione che è il Reale, laddove anche l'assoluta contingenza del caso trova una sua collocazione in "an enduring design in which the actual living consciousness arises." Come Freud osserva, per la verità incidentalmente, nella sua *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) "il principio architettonico dell'apparato psichico è la sovrapposizione, la stratificazione di più istanze differenti"; sebbene contraddetto nella pratica dal primato accordato all'istanza realistica dell'io cosciente, tale modello "pluralistico" della topografia psichica rimane ricco di implicazioni per il post-freudismo letterario degli anni '60 americani che si riferisce in modo privilegiato alla Sinistra psicoanalitica.

Estendendo significativamente l'interpretazione freudiana dei *lapses* e dei giochi di parole, in "The H. D. Book" Duncan tende a delletterizzare l'insegnamento della psicoanalisi, dimostrando come la funzione rivelatrice di tali fenomeni vada ben al di là dello svelamento di una verità inconscia, riconducibile alla soglia della consapevolezza attraverso la verbalizzazione una volta individuata nei suoi nessi logici e psichici fondamentali. Attraverso l'assunzione intenzionale di *puns* involontari, sviste linguistiche ed errori di ogni tipo come parte integrante del processo della composizione, il *work-in-progress* che è "The H. D. Book" attualizza il principio strategico di una redistribuzione continua dell'effetto di risonanza organica e strutturale lungo tutto l'arco di manifestazione degli eventi linguistici, per quanto triviali e insignificanti questi possano apparire a tutta prima. Partendo dal presupposto, implicito in una poetica che si vuole indirizzata alla rivelazione della forma piuttosto che all'imposizione di paradigmi o modelli formali sull'esperienza, di una significatività totale del singolo *locus* in riferimento all'ordine incrementale della serie, la prosa autobiografica di "The H. D. Book" si pone all'interno della produzione duncaniana come importante momento di raccordo o passaggio "from the mastery of the craftsman has with his language to the obedience that the initiate must have who has come under the orders of meanings and inner structures he must follow." Considerata sotto questo aspetto, la valorizzazione dell'incidente linguistico e del *pun* si presenta come la logica conseguenza di una resa della facoltà razionali e critiche del poeta, che, non più ossessionato dal controllo di una forma disobbediente ai suoi dettami, si apre all'accettazione di tutto ciò che "si presenta" nel suo campo percettivo e immaginativo, senza discriminazioni o

censure di sorta:

In the revelation of psychoanalysis there had been, a trick between the mind and the ear, an incest or insect of that brother to this sister, the syllable that hid the pun within the word. Care, attention, had opened doors for souls in what they were saying, doors of other things they were saying.¹⁸

Il riferimento è qui, naturalmente, ancora una volta al saggio "Projective Verse" di Olson, che per primo pone l'esigenza di un'attenzione incondizionata agli slittamenti di suono (e conseguentemente di senso) prodotti dall'esercizio coordinato di tutte le facoltà organiche e mentali nel processo di disvelamento della forma: tale indicazione essenziale per tutte le poetiche "proiettive" viene da Duncan tuttavia ricondotta alla matrice soggettivo-visionaria della poesia di H. D., per la quale "the poem itself is a gift in exchange." La nozione di scambio, già presente nelle formulazioni di Olson che insistono su di una definizione cinetica dell'energia trasmessa dal vettore-forma, viene dunque integrata in Duncan da una consapevolezza romantica riguardante il ruolo del caso, non riconducibile a una banale e cieca irrazionalità del dato, bensì interpretabile unicamente nei termini di una "donation", espressione sul piano del linguaggio di un "design" basato sull'interrelazione e la coesistenza.

Concepita alla luce di un'economia semiotica ispirata allo scambio e alla donazione, piuttosto che all'accumulazione produttiva e alla selezione secondo criteri di convenzione formale, la poetica del *pun* e dell'errore in "The H. D. Book" si fonda sul presupposto che ciò che si rivela o presenta nell'avventura della composizione "is not only a gift for like-souls, for the human donors before and after, but a gift for the sky, a gift for the very hazard in which experience has had its keen edge." Se, come dimostra Freud nella sua opera capitale sull'argomento (*Psicopatologia della vita quotidiana*, 1901), nulla di ciò che appartiene alla comunicazione o alla gestualità del vissuto quotidiano può essere considerato come privo di significato o neutrale nella sua determinazione ultima, per Duncan tale "informatività" dell'evento banale acquista una dimensione sacrale, se è vero che il *numen* si rivela non tanto in un luogo privilegiato quanto nell'apparentemente insignificante:

In the Form of Forms all events, persons, presentations, stories are redeemed or revealed as form and content; as in the Freudian reading of the dream, all parts belong, non member is to be dismissed as trivial or mistaken. Mistakes themselves mark the insistence of

meanings in other meanings; more is present than we would rightly want to take it was present. For Freud, not only dream but waking reality is not meaningless or formless but to be read in signs. The numen commands or beckons from every stone. Men's lies themselves told the truth about them.¹⁹

Tutto ciò che accade nell' "intellectual adventure of not knowing" che è la composizione appare dunque egualmente "carico" di energia (come suggerisce il Pound dell'*ABC of Reading*), in quanto veicolo di una realtà numinosa intuibile tra le maglie del discorso che lo evoca e come punto terminale di una costellazione (una "rete") di significazione, in cui la singola "locality" appare informata da una pienezza di senso che la trascende. In "The H. D. Book" tale valorizzazione dell'incidente di linguaggio e dell'associazione rivelatrice di senso costituisce una pratica ricorrente, assunta consapevolmente come strategia "digressiva" pienamente organica al corpo della scrittura e foriera di preziose illuminazioni sulla natura stessa del processo di creazione della forma oltre che sulla verità del soggetto. Nel rievocare gli insegnamenti esoterici della nonna Fay, ad esempio, Duncan incorre quasi accidentalmente nella catena etimologica prodotta dall'associazione di "words gathered into one stem of meaning, confused into a collective suggestion": *fate*, *faith*, *feign* e *fair* appaiono dunque come collegate da invisibili e misteriosi fili al nesso *fay* (= unire), *fey*, *faury* (anche nel senso di *queer*, *effeminate*) e il culto sciamanico-orfico della magia naturale si rivela implicato nella pratica omosessuale dei sacerdoti di Cibele.²⁰

Allo stesso modo, coincidenze significative come la ricorrenza delle figure dell'orso o del gufo nella propria biografia, la sovrapposizione delle iniziali del nome Howard Duncan a quelle di H. D., la catena associativa rievocata dai giorni della scuola I-Ibis (Ibex)-Isis e i numerosi *puns* ritrovati più tardi nelle opere della poetessa di *War Trilogy* si impongono come conferme di un rinnovato senso di scoperta delle possibilità della forma, dove ciò che appare immediatamente nella sua "immediatezza presentazionale" appare allusivamente allegorico di una realtà ineffabile, "hermetic, sealed, meanings" non predicabili in un'enunciazione compiuta di senso ma evocativi di una ricchezza inesauribile di significazione. Come già nel caso della scrittura geroglifica di Emerson e H. D., anche per Duncan lo s-velamento dei significati possibili del glifema non avviene sotto forma di spiegazione discorsiva bensì attraverso un procedimento associativo che, di velo in velo, realizza "the movement of meaning beyond or behind meaning, of shifting vowels

and consonants — beads of sound, of separate strands that convey the feeling of one wave.” La poetica dell’errore, tematizzata e praticata estensivamente in “The H. D. Book” e nelle poesie, diviene infine il cardine di una vera e propria filosofia della storia letteraria in “The Truth and Life of Myth”, laddove l’operazione storica di ricezione traduttiva delle opere del passato appare interpretabile alla luce della nozione di un “misunderstanding” provvidenziale, fecondo di sempre nuove implicazioni e re-visioni spesso dovute a banali sviste di trascrizione. E’ il caso dell’errata traduzione dell’ebraico *alma* di Isaia con il greco *parthenos* (vergine), che in quanto “inspired change in the genetic information of the Old Testament” lascia emergere “a mythic possibility”, trasformata poi nell’incubo letteralista del dogmatismo cattolico che tanti danni ha prodotto storicamente: in questo come in altri casi, appare evidente che, laddove si voglia “take seriously as ours the mistake, and understand the creative misunderstanding, the burning bodies and tortured lives of Jews and heretics must be taken into the full configuration.” Se l’errore genetico, come dimostra Darwin, risulta determinante nella storia dell’evoluzione biologica, anche nella storia della trasmissione dei significati culturali, scarti e “misreadings” più o meno volontari comportano “a mutation altering the life of the spirit”; come Duncan ricorda a proposito della “mistranslation” operata da Blaser sui testi di Nerval, “when we are concerned with Poetry, we are faced, as men in religion are faced, with violent operations of words.” La pretesa di restaurare un’ortodossia del senso “puro” e originario, frutto di un atteggiamento letteralista e piattamente dogmatico, produce, in letteratura come anche nella storia, chiusure essenzialiste verso la molteplicità possibile dei sensi, che la genialità creativa della lettura tende invece a valorizzare proprio nell’alterazione di una Parola “barely overheard in generation after generation, lost into Itself in Its being found.” L’abbandono di una versione “canonica” della ricezione letteraria comporta il riconoscimento pieno dell’appartenenza di tutte le forme ed eventi, nella loro individualità e irripetibilità storica, a una non-origine che è la fonte di tutte le forme e gli eventi: il processo di trasmissione di una forma nel tempo non è dunque determinato da un modello dicotomico (letture più o meno “corrette”), ma dalla germinazione di letture possibili a partire da una comune matrice di senso, tutte egualmente pertinenti in una “ecology of forms” procedente per scarti, discontinuità e rotture, piuttosto che secondo l’ordine lineare di una tradizione:

The morphology of forms, in evolving, does not destroy their

historicity but reveals that each event has its origin in the origin of all events; yes, but in turn, we are but the more aware that the first version is revised in our very turning to it, seeing it with new eyes.²¹

La lezione proveniente da Freud che “we have not to avoid our misunderstandings but to understand them”, re-visionata alla luce di un atteggiamento “eretico” che privilegia lo spirito sulla lettera del testo, appare in questo senso perfettamente compatibile con l’esempio di Pound, poeta indifferente se non ostile alla psicoanalisi, che tuttavia negli ultimi *Cantos* arriva a concepire l’errore come fonte o occasione di rivelazione all’interno di un campo molteplice di significati: la “fedeltà alla parola data”, indicata dall’ideogramma cinese “Man standing by his word” viene infatti da Duncan intesa “to mean not that the writer deny the possibility of error and defend his statement, but that he face the possibility of error and seek the truth of his statement.”

Alla stessa sensibilità “eretica”, incentrata sul rifiuto del letteralismo tipico della visione poetica di un Pound o di un Dante, entrambi citati nel saggio a proposito della legittimità della nozione di “poetic licence”, può essere naturalmente ricondotto anche l’atteggiamento re-visionista che abbiamo visto centrale nelle operazioni di riscrittura, da parte di H. D. e Duncan, del testo psicoanalitico. De-letteralizzare l’impianto ermeneutico e metodologico della scienza dell’inconscio appare dunque funzione diretta della sua letterarizzazione e l’apertura del campo” a una costellazione di idee o significati desunti anche dalla psicoanalisi fa fede della riuscita di tale operazione. Considerate infatti alla luce della poetica dell’errore e del “misunderstanding” creativo, le traduzioni poetiche di Freud non possono che apparire come delle macroscopiche “mistranslations” o degli imperdonabili abbagli, di cui l’interpretazione critica deve fare debito conto e con la cui possibilità deve anzi essa stessa fare i conti, se non vuole rimanere chiusa nell’orizzonte penalizzante di un letteralismo dalle pretese di “oggettività”. In tale direzione e a partire da tali premesse, l’esempio dei due poeti americani si pone ancora una volta come “generativo” di nuove feconde prospettive per la comprensione dei processi di derivazione e ricezione dei testi letterari, in un ambito allargato che va al di là della semplice pratica compositiva o della teoria critica, in un terreno comune ad entrambe, dove ogni implicazione o sovrapposizione tra linguaggi diversi diventa possibile e anzi auspicabile. Letteratura, psicoanalisi e critica letteraria, ripensando i fondamenti e gli statuti delle proprie rispettive discorsività, potreb-

bero trovare forse appunto in una condivisa predisposizione all'errore e al "misunderstanding" le motivazioni di un nuovo modo di dialogare e di intendersi, allo stesso modo di H. D. che "traduce" fallacemente lo scientismo di Freud nel proprio "idioletto" scegliendo tuttavia di interagire con l'altro rappresentato dalla razionalità scientifica. Non semplice sovversione o inversione, tale operazione, il cui spirito re-visionista Duncan cerca di recuperare in "The H. D. Book" e nella propria poesia, si pone evidentemente come foriera di nuove prospettive per tutta una generazione di poeti che appunto al loro esempio guarderanno come tentativo di superare le *impasses* dell'umanesimo modernista eliotiano.

Capitolo II: Note

1

Utilizzo questo termine nella sua accezione originaria di “storia della scrittura” proposta da Derrida in *Of Grammatology* e non nella sua interpretazione successiva di “teoria della storia della scrittura” cui spesso si fa riferimento soprattutto tra gli epigoni americani di Derrida. (J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1989.)

2

Tale “polymatism” postmoderno, inteso come apertura incondizionata ai risultati delle discipline soprattutto umanistiche di questo secolo, è già chiaramente riscontrabile nel *curriculum* del Black Mountain College negli anni '50 (presso il quale Duncan insegna negli anni '52-'53) e, in maniera programmatica, nella poetica di C. Olson, che attinge liberamente dai repertori dell'antropologia, della geografia e della fisica contemporanea. Si veda, a questo proposito, M. Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York, Norton, 1993.

3

R. Duncan, “The H. D. Book”, Part II, Chapter 6, in *Sumac*, n. 1, (Fall 1968), p. 137. Si veda, a proposito dello statuto di realtà del sogno, il seguente passo da *L'interpretazione dei sogni*: “Gli elementi che compongono il sogno non sono affatto semplici rappresentazioni, *mavere e proprie esperienze psichiche*, come quelle che si effettuano mediante i sensi durante la veglia. Mentre nello stato vigile la psiche rappresenta e pensa per immagini verbali e per mezzo del linguaggio, nel sogno pensa e rappresenta per autentiche immagini sensoriali.” (S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. 3, *op. cit.*, p. 56-57.) Il sogno è dunque reale anche se in manie-

ra diversa dalla veglia, e tuttavia Freud considera tale forma di realtà subordinata al principio di realtà “ordinaria” o addirittura come vero e proprio errore: “Se tuttavia (la mente) sbaglia, ciò dipende dal fatto che nel sonno le viene a mancare il solo criterio che può permetterle di discernere la provenienza esterna o interna delle percezioni sensoriali. Essa non può sottoporre le sue immagini alle sole verifiche che ne indicano la realtà oggettiva. Oltre a ciò, essa trascura la differenza esistente tra immagini permutabili *ad arbitrio* e immagini nelle quali questo arbitrio viene a mancare.” (p. 57)

4

L’analogia con il geroglifico o con il crittogramma (*orebus*) spiega il ricorso alla tecnica della decifrazione “per blocchi”, in cui sono “condensate” immagini visive con elementi verbali e talvolta auditivi, secondo i procedimenti alogici messi in atto dalla censura primaria e secondaria: “Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe in errore, se si volesse questi segni secondo il loro valore di immagini, anzichè secondo la loro relazione simbolica.” (*Ibidem*, p. 257.)

5

Tale forzatura risulta particolarmente evidente nel caso dello “spostamento”, a proposito del quale Freud parla di una centralità o intensità del nucleo latente del desiderio dispersa o dislocata nella molteplicità delle immagini apparenti: “Il sogno è per così dire *diversamente centrato*: il suo contenuto è imperniato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno.” (*Ibidem*, p. 282.)

6

R. Duncan, “Occult Matters”, *op. cit.*, p. 18. Il nucleo generativo dell’“Atlantis dream” che ricorre ossessivamente nella poesia di *The Opening of the Field* viene in tale passo individuato in una certa qualità mitologica e archetipale (“as in the Orphic mysteries the story of Persephone was shown in scenes”), che sancisce insieme le sue prerogative di rievocazione di un passato rimosso e di premonizione di un futuro di rigenerazione.

7

R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 47-48. Già nella *War Trilogy* è presente tale caratterizzazione romantica del sogno come veicolo di una voce impersonale (tra ispirazione demoniaca e divina) e collegato al patrimonio di memoria dell’intera razza: “Now it appears very clear / that the Holy Ghost, // childhoods’s mysterious enigma, / is the Dream; // that way of

inspiration / is always open, // and open to everyone; / it acts as go-between, interpreter, // it explains symbols of the past / in to-day's imagery, // it merges the distant future / with most distant antiquity, // states economically / in a simple dream-equation // the most profound philosophy, / discloses the alchemist's secret / and follows the Mage / in the desert." H. D., *Trilogy*, op. cit., p. 29.

8

J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Milano, EST, 1996. "In definitiva, il sogno diventa un "compromesso", come lo chiama Freud, tra le esigenze del mondo notturno e quelle del mondo diurno. O non sarà piuttosto la visione di Freud un compromesso tra le posizioni del mondo notturno romantico e quelle del mondo diurno razionalistico? Alla prova finale però il compromesso si rompe. Vincono i razionalisti." (p. 17) Si ricordi che anche H. D. associa la figura di Freud alla figura di Herakles, eroe solare per eccellenza, le cui 12 fatiche, includenti la domatura di varie bestie feroci e la ripolitura delle stalle di Augia, appaiono una metafora dello sforzo ermeneutico e terapeutico dell'analista. Cfr. H. D., *Tribute to Freud*, op. cit., p. 156-157.

9

R. Duncan, "The Truth and Life of Myth", *op. cit.*, p. 9. Fino a un certo punto, l'inversione di rotta operata da Duncan a livello poetico nella considerazione dei sogni coincide con il capovolgimento di metodo realizzato da Hillman, per cui le immagini oniriche appaiono come "macchie scure, le lacune o assenze del mondo diurno, i luoghi ove il mondo diurno si rovescia o converte il suo senso implicito in significato metaforico. Quest'ultimo non è semplicemente il mondo diurno, replicato in una silhouette più sottile a due dimensioni. Come ogni ombra visiva, queste immagini diventano sfumate nella vita, e così le danno profondità e luce ambigua, duplicità, metafora. La scena in un sogno (la radice della parola scena è affine a *skia*, "ombra") è una versione metaforica di quella scena e di quegli attori di ieri, che sono diventati ora più profondi, e sono entrati nella mia anima." (J. Hillman, *op. cit.*, p. 56-57.) Per quanto integrato da una sensibilità di tipo archetipale, quello di Hillman rimane tuttavia un'ermeneutica del sogno finalizzata allo scopo terapeutico di "fare anima", con tutte le ambiguità che tale espressione comporta, e dunque inconciliabile con l'idea romantica di una pienezza vitale del sogno. La rappresentazione del mondo infero ("psichico") come dominio incontrastato del Vuoto, dell'Assenza e della Morte contrasta inoltre profondamente

con l'esuberanza dionisiaca dell'Eros in H. D. e Duncan.

10

A proposito del "lavoro" del sogno Hillman mette in guardia: "Innanzitutto dobbiamo dissociare il "lavoro" dalla fatica erculeo, e riferire quest'idea di lavoro all'esempio del sogno, dove il lavoro è un'attività immaginativa, un lavoro d'immaginazione, simile a quello che fanno pittori e scrittori. Non tutto il lavoro viene fatto dall'io secondo il suo principio di realtà; c'è un lavoro fatto dall'immaginazione secondo la sua realtà, e vi hanno parte anche la gioia e la fantasia. (...) Fintantoché ci avviciniamo al sogno per sfruttarlo ai fini della nostra coscienza, per ricavarne informazioni, trasformiamo le sue attività in una economia del lavoro. Questo è un capitalismo dell'io, che ora agisce come un capitano d'industria, il quale, mentre aumenta il flusso dell'informazione, si sta estraniando sia dalla fonte della materia prima (la natura), sia da chi la lavora (l'immaginazione). Il risultato: le malattie di chi sta ai vertici. "Lavorare" sui sogni per trarne informazioni non è certo un'assicurazione sulla vita." (J. Hillman, *op. cit.*, p. 113.)

11

Il parallelo tra l'"undoing" dell'analista e quello del critico è un'estensione duncaniana della critica da Hillman mossa a Freud: "Hillman's insistence that Freud's *Interpretation of Dreams* reads the dream in the terms of the ego of daily life and his quotes from Freud himself that "this work of interpretation seeks to undo the dream-work", "to unravel what the dream-work has woven" reminds us that seeking to "know" what we have suffered is to undo the work - Most criticism of poetry is to undo the poem work." R. Duncan, *Note-book 46* (Box 28), inedito della Poetry/Rare Books Collection dell'Università di Buffalo, N.Y.

12

Significativamente, nel brano di prosa introduttivo alla poesia ("A Lammas Tiding"), Duncan si chiede: "Was the word *falconress* or *falconess*?", dove l'imperativo principale appare quello di seguire o obbedire la "troubled insistence of the lines that would not let go of me", più che un astratto criterio di gusto o convenienza formale. R. Duncan, *Bending the Bow*, *op. cit.*, p. 51.

13

Ibidem, p. 52.

14

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, *op. cit.*, p. 247.

15

R. Duncan, "The H. D. Book", Part II, Chapter 7, in *Credences*,

n. 2 (August 1975), p. 59. La poetica “del tappeto” implica lo “stealing in writing” come sue modalità costitutiva; tra le sue derivazioni più immediate c’è il “verso proiettivo” di C. Olson: “That in working this book, it must be built up, risking the composition of the whole (where I incur some critical failure in the book’s not resembling what literary criticism calls for today) in order to, but also because I must, take the directive of the immediate sense, as in Charles Olson’s “instanter” movement that projective verse demands.” (*Ibidem*, p. 57.)

16

A proposito della trattazione dell’ego in riferimento al *dream-work* nella psicoanalisi e specialmente in Hillman, Duncan osserva che “psychoanalysis is a cult (a culchre, cultivation) of the dream in the waking world, but then isn’t the residue of daily life we find in dreams a cult of the actual physical event in the dream world. Hillman notes that our “I” in dreams apperas as does any other entity in the dream as initial and agent in the dream-work. As a God appears in our practice of this cult. It is in our love for Jesus that we find Jesus. In the dream’s love for the waking active personality the dream finds the personal “I” and its attributes. The waking “I” imagines in order to dream. But the dreaming “I” is not thereby dreamt but belongs to Hamlet’s warning that there is more than we dream in our philosophies. (or “our” dreams). The dreaming “I” imagines in order to enter the waking world.” R. Duncan, *Notebook 62* (Box 30), January 8 1980, inedito della Poetry/Rare Books Collection dell’Università di Buffalo, N. Y.

17R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 9-10.

18 R. Duncan, “The H. D. Book”, Part II, Chapter 2, in *Caterpillar*, n. 6 (January 1969), p. 34. Discutendo la caratterizzazione della poesia in H. D. come dono (“gift”) ed epifania dello spirito, Duncan nota che “the damnation of systematic rime was like the damnation of systematic thought for it was careless of what was actually going on, the lead one sensed in incident, in factors so immediate they seemed chance or accident to all but the formal eye.”

19 R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 47.

20 R. Duncan, “Occult Matters”, *op. cit.*, p. 4-6. Nel già citato “A Prospectus for the prepublication issue of *Ground Work* to certain friends of the poet”, gli incidenti di percorso sono altrettanto rivelatori di un disegno impenetrabile connesso all’idea di sacralità e rivelazione: “Working with what I took to be an error “sea” — “I

did not mean that” — I enlarge the intention, where now not only *see* but *sea*, what my hand inadvertently wrote, comes into the work, and I follow thru to the musical key, “in C”. But what can I do with the scrambling of “revedtion”, where writing *r-e-v-e-a* toward *reveal*, instead of *r-e-v-e-l* toward *revelation* I had sought to “correct” the script and enede up midpassage with *revedtion*? What had been an accident of the work, today has become a redirection, and, consulting the dictionary for the stubborn “ved”, I find *Veda*, skr. *veda*, knowledge, sacred lore — my sacred lore the tracings of the O. E. D. At the point of the “error” — *reved* — I was at the point in the revels of revelation where *revedation* was almost revealed, had I but gone with what I wrote rather than what I meant to write.” (p. 3)

21 R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 37.

Capitolo III

Kopoltus: semiotica, psicoanalisi, grammatologia.

La concezione duncaniana di una forma significativa il cui effetto di coesione è realizzato attraverso l'esplorazione delle discontinuità e irregolarità del processo creativo come "field of discourse" trova una sua formulazione consapevole, oltre che nell'opera autobiografica "The H. D. Book" e nelle poesie, anche nei saggi di poetica raccolti in *Fictive Certainties* (1985) e *Selected Prose* (1995). In particolare, il saggio breve di semiologia poetica dal titolo "Kopoltus-Notes on Roland Barthes, Elements of Semiology", finora poco tenuto in considerazione dai commentatori, si sofferma, in uno stile di scrittura che fa intenzionalmente dell'incertezza e della "tentativeness" il suo criterio di esplicitazione formale, sulle annose problematiche del rapporto tra scienza del segno e pratica della scrittura (e lettura) poetica, rielaborandole in una chiave decisamente "eterodossa" rispetto all'impianto sistematico dello strutturalismo semiologico.. Quello che per Barthes è infatti il quadro metodologico di un'analisi rigorosa (la semiologia in quanto parte o caso specifico della linguistica) il cui oggetto è costituito da "images, gestures, musical sounds, and the complex associations of all these, which form the content of ritual, convention or public entertainment... (as) systems of signification" diventa per Duncan l'occasione di una riflessione del tutto asistematica sulla "formlessness" come principio di significazione fondata sull'assemblaggio di elementi eterogenei, nell'ambito di una meta-poetica caratterizzata dall'intersemioticità e dall'intertestualità. Sinonimo della "complex association" di elementi differenti (appartenenti o meno allo stesso sistema di significazione), il *kopoltus*, che rimanda tra l'altro all'idea di poltiglia nel senso di composto, si presenta come quella particolare funzione segnica per la quale "the arrangement of colors, spaces,

objects and ground become more complicated along the new line of association.” Organizzata strutturalmente in unità dall’effetto di risonanza delle singole parti nell’equilibrio dinamico del tutto, la “formlessness” di cui parla Duncan, espressione diretta della spontaneità del processo creativo (al di fuori dell’imposizione di paradigmi di controllo precostituiti), non si pone tanto sotto il segno di una contingenza assoluta determinata dalla casualità dei procedimenti associativi, quanto nei termini di una registrazione attenta di coesistenze significative e di ordini possibili all’interno del “field of intention” che è la poesia. Concepito come risultato dell’essere informato piuttosto che dell’informare, l’ordine della composizione significa innanzitutto proprio attraverso il *medium* della sua totale caoticità e inclusività (“formlessness”): la coesività dell’insieme si realizza nel *kopoltus* sotto la forma della relazionalità tra le parti piuttosto che nei termini di un dispiegamento cumulativo di senso indirizzato teleologicamente. Come Duncan osserva polemicamente, la scienza del segno riconosce come centrale il rapporto tra le parti e il tutto, salvo poi a interpretare tale rapporto alla luce di un’idea di totalità analitica, predicabile a partire dalle strutture meta-linguistiche cui si fa riferimento nell’indagine (“Would it help to explain the factors, if explanation is not one of the factors?”):

The concept of significant form in aesthetics is the feeling of parts belonging to a whole as a *sign*. We see in every part signs of the formlessness of the whole; the formlessness of the work then is a significant whole. How else did we know it?¹

La polemica implicita nei confronti dell’atteggiamento sistematico della semiologia strutturale andrebbe letta nell’ottica della tendenza, che abbiamo visto essere tipica dello stile argomentativo duncaniano, a stabilire implicazioni complesse con quelle discorsività per lo più scientifiche di cui pure si rifiuta l’esclusività dogmatica: nel caso di Barthes, come già in quello della psicoanalisi, affiliazioni e sovrapposizioni coesistono con scarti più o meno significativi nell’operazione di re-visione “poetica” intrapresa dal poeta californiano. Non si potrebbe rendere conto della complessità e dell’ambivalenza dell’interesse di Duncan verso la scienza del segno e lo strutturalismo, senza tenere presente la molteplicità degli aspetti che concorrono alla sua definizione.

La scelta di lasciare indeterminato e senza concettualizzazione il termine *kopoltus* (“This is a work of art. This is not a work of art.”) comporta innanzitutto una presa di distanza dalla tentazione strutturalista di fornire delle formule o categorie interpretative che si

presumono universalmente valide, capaci di spiegare la complessità di significazione del testo poetico riconducendola a uno o più tratti distintivi, isolabili dall'insieme organico di effetti comunicativi che lo individuano. Di fronte all'ingenuità di tale pretesa, Duncan avverte che "a kopoltus we find is not a formula but a kind of feel of associations"; l'organicità che presiede alla creazione del *kopoltus*, basata sull'interazione delle aree corporea (inconscia) e mentale (consapevole), oltre che sull'implicazione reciproca dei diversi livelli fonologici e semantici che compongono il testo, non può essere in tal senso sacrificata nell'atto della ricezione attraverso un'operazione arbitraria di astrazione meta-linguistica.² Che Duncan faccia inoltre riferimento proprio alla sezione del libro di Barthes in cui si parla dei sistemi semiologici extra-linguistici (semplici o misti) apparirà del resto tanto più indicativo, se si pensa che per il semiologo francese appunto in tali casi di codici ibridi (come la moda, la cucina, il cinema, etc.) viene a vacillare la dicotomia saussuriana *langue* / *parole*, che costituisce l'asse portante dell'analisi sincronica linguistica.³ Nell'evidenziare appunto tale indecisione o indeterminazione fatale della semiologia strutturale, il *kopoltus* mette decisamente in crisi l'impianto dualistico della semiologia strutturale (mutuato dalla linguistica), fondato sul binarismo disgiuntivo delle opposizioni sistema-messaggio, parola orale (*phoné*) / scritta, funzione poetica / referenziale: nell'esperienza globale che lo caratterizza, infatti, l'assemblaggio caotico di elementi opera in direzione di un disegno cooperativo delle parti, immanente in ogni singola località del campo e tuttavia non individuabile in nessuna in maniera esclusiva. Il "sistema formativo", inteso come insieme di potenzialità coincidente in ultima analisi con il numinoso, appare dunque dovunque "impending" in quanto condizione di attualizzazione del singolo nesso associativo, benchè non possa essere determinato nella sua struttura ultima ma soltanto "evocato" da un linguaggio che procede per differimenti, riprese e indeterminazioni significanti:

The artist of the kopoltus said, "It spoke to me." A theory and practice of magical art may enter into this event, or, not having existed before, may follow in its wake. The artist assembling and arranging objects towards some aesthetic satisfaction happens upon a set that "speaks to him," a telling arrangement. What does it say? In the Book we read a Burning Bush spoke to him and said, "I AM," and we read also that Yahweh, also called "God," spoke out of the Burning Bush. The Bush did not then, autonomously, announce its own being. The "I" was some One else.⁴

All'ordine produttivo dell'economia significativa propria della teoria semiotica, viene sostituita nella pratica del *kopoltus* la procedura di scambio ritualistica ("magical art") che caratterizza il simbolico in primo luogo come istanza di cancellazione o consumazione delle unità sintagmatiche, operazione che Duncan rappresenta metaforicamente attraverso l'immagine biblica del "Burning Bush", supporto visibile di un essere ("I AM") rivelato nella sua assenza. Considerato sotto questo aspetto, il *kopoltus* si rivela nella sua "formlessness" come posto sotto il segno della perdita ("a pattern of loss") e del disfacimento inteso in un senso eminentemente fisico ("The dust and corpse may be essential in the maintenance of the kopoltus equilibrium"), consumato nelle sue concrezioni significanti da un centro assente che lo erode inesorabilmente consegnandolo all'assenza e al fallimento. Immagini di caduta, vacuità e dissoluzione si contrappongono nel *kopoltus* alla compiutezza del senso propria della teoria semiotica; come nota giustamente C. Nelson, "despite the mask of exhilaration, the dominant mood in open poetry is one of loss" e l'enunciazione poetica, vista come "a medium of minute, particular failures", si trova costretta ad abbandonare "its impulse toward achieved and dominant selfhood."⁵

Sottratto alla linearità della significazione e all'equivalenza tra significante e significato, presupposti fondamentali della teoria della rappresentazione linguistica, il processo di scrittura iscrive la soggettività a partire da una disseminazione irriducibile di senso, non suscettibile di un recupero o un'integrazione ad opera della funzione accentratrice di un meta-significante trascendentale.⁶ Le figurazioni relative a una partizione violenta del significante, di uno smembramento o *sparagmos* che fa esplodere l'unità del testo nella polifonia dissonante di *méloi* (= frammenti di sonorità) discordi, abbondano nell'opera di Duncan e l'immagine della guerra riferita a tale operazione (per esempio nel saggio "Ideas of the Meaning of Form") fa fede della derivazione eraclitea (e browniana) della sua concezione della forma⁷, combinante "the motifs of cohesion and dissolution." Allo stesso modo delle pratiche iniziatiche degli Aborigeni studiati da Roheim, di cui si parla in "The H. D. Book", anche l'iniziazione poetica al linguaggio richiede l'esperienza delle "anatomization practices in which the poet is born, where words once unified in the flow of speech - the Mother tongue which in turn had been articulated from the flow of sounds in the child's earlier initiation - are shown as articulated - separated into particular sounds, syllables, meanings - in order to be reorganized

in an other unity in which the reality of separation is kept as a conscious factor.” L’unità di cui si fa cenno qui non è tuttavia quella derivante da un principio di accumulazione “economico” del significante, frutto di una qualche equivalenza generale del segno riproducibile nel movimento simmetrico della lettura, bensì l’unità dinamica (Assenza suprema che è anche la pienezza dionisiaca del *numen*) coincidente con l’area di relazione posta alla base (all’origine) dello scambio ritualistico. Comportando un “release” o abbandono delle facoltà di controllo e di calcolo sul processo della composizione, tale esperienza estatica dell’unità nella separazione non è riconducibile a una visione strumentale e dialettica della negatività: principio della dispersione o disseminazione pura, sganciata da ogni recupero *in extremis* della proprietà del senso, il *kopoltus* produce nel suo “bruciare”, il quale “suggests an intensity or ardour, an ardent and threatening fury”, soltanto consumazione e cancellazione.

Scambiate nella reciprocità del campo e “azzerate” nella logica anti-economica dell’eccesso, della furia e dell’“inflammation”, “where information and intelligence invade us, where what we know shapes us and we become creatures, not rulers, of what is”, le unità significanti determinano nel loro assemblaggio discontinuo le condizioni di una partecipazione all’area del Reale (del numinoso), inaccessibile per definizione e accostabile soltanto per approssimazioni e allusioni. L’irripetibilità del singolo *locus* di rivelazione della forma, posta in una relazione “multifasica” con gli altri *loci* della serie nel campo creativo del linguaggio, garantisce che la circolazione del senso non sia bloccata su di una particolare unità: l’ordine immanente nella varietà degli elementi che compongono il testo come anche delle forme che si succedono (si consumano o cancellano) nel tempo non si identifica con nessuna “locality” in particolare (“The principle of governance then must be everywhere in every thing”), collegandole però allo stesso tempo tutte in una trama impalpabile di cui il processo linguistico non concede che degli “insights” fugaci e provvisori (“we do not know, but must be ready to follow”). Raffigurato da Duncan nei termini della crocifissione di Cristo⁸, inscindibile dalla sua incarnazione, il consumo “sacrificale” della parola rimanda al principio anti-discorsivo nel quale si identifica il poetico, che costituisce in tal modo la “singolarità” sulla quale non hanno presa le teorie della linguistica e della psicoanalisi. Analogamente a quanto succede nella pratica di deformazione anagrammatica del nome del dio negli esempi riportati da Saussure e commentati da Baudrillard, in questa frammentazione senza reintegrazione del

significante si manifesta una reciprocità di scambio che mette fine alle topiche scientifiche della funzione descrittiva e di quella poetica, della lingua e della parola, del principio di “realità” e di quello di piacere:

Per dirla tutta, c'è qui, *sul piano del significante, del nome che lo incarna, l'equivalente dell'uccisione del dio o dell'eroe nel sacrificio*. E' disarticolato, disintegrato nella sua morte nel sacrificio (...) che l'animale totemico, il dio e l'eroe circola poi, come materiale simbolico dell'integrazione del gruppo. Fatto a pezzi, disperso nei suoi elementi fonemati dentro questa uccisione del significante, il nome del dio assilla il poema e lo riarticola al ritmo dei suoi frammenti, senza mai ricostituirsi in quanto tale.⁹

Particolarmente pertinente appare qui il riferimento alla casistica degli anagrammi saussuriani nella loro combinatoria universale fondata sulla distruzione della legge e del valore, se si pensa al ruolo analogo svolto in Duncan dalla numerologia kabbalistica, che diventa nella sua poetica il principio basilare di una teoria della corrispondenza fonologica incentrata sulle nozioni di scambio e perdita. Richiamandosi per illustrare la genesi di *Letters* alla manipolazione del significante operata da Joyce nel *Finnegan* e alla *gematria* della Kabbalah, Duncan ripropone infatti le immagini del “weave” e del “word-cloth”, osservando come nella composizione della sua poesia “the warp and woof are connected and the figures emerge and disappear”: l'idea di una sincronicità di produzione e cancellazione (svelamento e nascondimento) del significante è ulteriormente ribadita dall'immagine della Torah scritta con “letters of fire on a ground of darkness”.¹⁰ Posta l'equivalenza tra Immaginazione divina e Creazione attraverso le lettere (presente per esempio nello *Zohar*, cui si fa cenno anche in “Rites of Participation”), la combinatoria universale dei fonemi (“autiot”) finisce per assumere nella pratica compositiva i tratti magici e insieme ritualistici di uno scambio tra unità (infra)significanti, cui corrisponde, da un punto di vista semantico, lo scambio operato tra differenti aree dell'esperienza (“realms of being”). Azzerati o cancellati nella loro prossimità all'interno della catena sintagmatica, in una fitta rete o “weave” di corrispondenze e risonanze, le unità fonologiche de-realizzano o decostruiscono la propria materialità semiotica nel dispendio “sacrificale” della forma, dove ciò che rimane non è tanto, come mostra Baudrillard, l'eccedenza di un calcolo di valore, quanto l'eccesso “radicale” (nel senso etimologico di ricondurre alla radice) implicato in un atto di consumo rituale. Riportare i fonemi o le paro-

le “alla radice” appare in questo senso in linea con quanto predicato dalla numerologia kabbalistica, vera e propria ermeneutica sviluppata a partire dalle variazioni anagrammatiche operate sul nome di Dio e sul Libro della Legge, dove “we’re not content with text on the page; we’ve got to find a way to surround it with a million different numbers until you arrive at its possible root.” Allo stesso modo, Joyce “was aiming at a transhuman language because he brings in every possible kind of language” e la psicoanalisi, con il suo complesso associativo “mother-murder-murmur”, conferma lo stretto legame esistente nella pratica della scrittura tra il “dis-membering” formale e la transvalutazione del senso.¹¹

Dietro la lettura duncaniana della combinatoria fonologica kabbalistica è possibile riscontrare ancora una volta l’insegnamento di Olson con la sua importanza accordata al fattore immediato della sillaba, l’articolazione nel *mélòs* dell’unità “proiettiva” del verso : “For from the root out, from all over the place, the syllable comes, the figures of, the dance”. Spingendo tale operazione fin dentro al cuore stesso dell’articolazione secondaria del linguaggio (i fonemi), la scrittura realizza per Duncan, attraverso la resa o comunque la subordinazione delle facoltà razionali di controllo e censura (“to step back here to this place of the elements and minims of language, is to engage speech where it is least careless — and least logical.”), un sublime “unfolding”, che è insieme abbandono dell’ego e di un significato lineare o unificato. Dal momento che “the Composition and we too are never finished, centered, perfected”, l’esperienza di una scrittura che si interroga sui propri limiti ponendoli in movimento e consegnando il soggetto all’incompletezza o insufficienza del dire appare senza dubbio in linea con la tematizzazione grammatologica della cancellazione / impossibilità della verità, e tuttavia, a integrazione o compimento della caratterizzazione derridiana, Duncan “believes that each poetic utterance, in the incompleteness of its meaning, projects the urge to begin anew.”¹² Intrecciando nello stesso movimento pendolare della composizione estraniamento e pienezza della “rapture”, dissoluzione e coesione, conflitto e armonia, la poetica del campo di Duncan sposta il baricentro della parola in un non-luogo, una non-origine che è per definizione assente e tuttavia, paradossalmente, costituisce anche l’eccesso o la pienezza di possibilità del linguaggio, fonte di informazione o di valore cui attinge ogni ripresa del dire poetico. Pur muovendosi sempre sul margine sottile e inconfessato dell’ipostatizzazione di tale Assenza in una nuova presenza o

compiutezza del senso (critica mossa a Duncan da più di un critico postmoderno), l'idea del campo come modalità di partecipazione e di composizione come scambio ritualistico fa sì che i due momenti complementari della scrittura rimangano indeterminati nella loro costituzione ultima, così da risultare connessi in maniera inestricabile nella loro implicazione reciproca.

Analogo discorso vale anche per la psicoanalisi, verso la quale l'atteggiamento di Duncan è estremamente complesso e contraddittorio, fatto com'è di appassionata adesione allo "spirito" dell'operazione freudiana, ricreato a partire da uno scarto creativo e re-visionista, e di un rigetto ostinato della sua lettera, specialmente nella versione istituzionalizzata dei suoi epigoni.¹³ Si è già visto nei capitoli precedenti in che modo e in che misura la poesia di Duncan incorpori la semiologia psicoanalitica traducendola in una tecnologia della scrittura basata sull'"immediatezza presentazionale" imagista riletta alla luce di una sensibilità "proiettiva" (ermetico-romantica e insieme postmoderna); nell'operare tale significativo "misreading" Duncan, come già Brown e H. D. prima di lui, tende evidentemente a leggere il testo freudiano come traccia "seminale" o "germinativa", come fonte di una significatività inesauribile dispiegata a partire da ogni nuovo atto di lettura e implicante l'errore, la deviazione e il fraintendimento come possibilità stessa della propria condizione d'essere. A questo proposito, il merito principale di Freud appare quello di avere introdotto, al pari di Marx, una metodologia di lettura allegorica degli eventi storici (personali o collettivi), dove tutto appare infinitamente traducibile in qualcos'altro, dove ogni minimo dettaglio appare "meaningful" in un concatenamento di semiosi continua che coincide con il processo di autocreazione stessa dell'universo: di fronte a tale circolazione o interscambio del senso, riduttive appaiono tutte quelle letture che riducono la psicoanalisi a una ermeneutica psicologica o a una sessuologia, introducendo una cesura o una barra nella catena significante nel luogo presupposto del "reale" o dell'"io". Tradurre tutto in qualcosa d'altro è infatti un processo che implica la coesistenza di aree linguistiche o di consapevolezza, laddove invece la teoria ortodossa della psicoanalisi converte questa traducibilità "generalizzata" in una interpretazione del senso "latente" al di là dell'elaborazione secondaria della forma:

When you got these interchanges of language, they are really translations; we know if you translate from French to English you translate from English to French. I mean, if there are co-existences

of such things, there are events that are taking place between two areas. And Freud brought us to look at the child's language, the language of the insane, and then the language of poets. And then the area that had been dismissed before as non-sense. There was no non-sense in Freud, because it always could at least be sexually revealing, but actually of course this is Freud by the late 30s. It was very clear that he was thinking in terms of Eros and Thanatos. (...) Later freudian readings would not be sexual readings but would be readings of structures of this kind of event-creative structures, so he comes very close indeed to poetry. And certainly he saw then that sex was creative, and it was not merely sexual. You could take, as some Freudians did, the genital organs themselves, and from them find the universe. Now this is the same co-ordination in which the cosmos proves to be the man.¹⁴

L'apertura mentale e metodologica che Duncan riconosce al Freud degli anni '30, implicante un'estensione del concetto di sessualità alla sfera del creativo e del mitologico, procede tuttavia di pari passo con il rigetto delle chiusure essenzialiste della discorsività psicoanalitica, maggiormente evidenti nella prima fase del pensiero freudiano, ancora legato a un'evoluzionismo di stretta matrice positivista. E' soprattutto nei *Note-books* che tale rifiuto emerge con un'incidenza significativa e sempre legata a una problematica di "applicabilità" della teoria dell'inconscio alla ricezione del testo letterario inteso nella sua complessa stratificazione polisemica: così, nel saggio inedito "Exchanges", cui si è già fatto riferimento, la contrapposizione tra la "lure" (concetto whiteheadiano) della magia poetica e lo "style" inteso come astrazione o razionalizzazione del processo di creazione formale diventa polemica esplicita nei confronti di tutte quelle ermeneutiche della verità che si pongono come "effort to exorcise the magic or glamour of sound in music, stone in sculpture or evocation in words." Disfacendo ("undoing") il *poem-work* allo stesso modo del *dream-work*, la psicoanalisi adotta infatti una strategia "mimetica" di adesione alla lettera del testo, mediata da una "magic of associations" il cui fine ultimo appare quello di catalizzare la deriva del senso, "until a host of incidents, impersonations, tendencies precipitate what is called "the content" and in the precipitation the crisis." La disseminazione della verità, "tessuta" inestricabilmente nelle maglie di un testo la cui superficie appare impermeabile all'azione di agenti esterni, viene così canalizzata attraverso il percorso prestabilito di un concatenamento ricorrente di significati (il fallo e la sua duplicazione difettiva, la castrazione),

in modo tale da creare un ribaltamento della magia in un banale trucco d'illusionismo, "as if this magic were reversed and all the glowing and modulated fabric were to be called in from its dispersion to increase the pressures of a single moment."¹⁵

Al contrario, laddove la magia della *fiction* poetica è più efficace e dirompente nel suo effetto di assorbimento totale del destinatario (gli esempi riportati sono quelli di *Helen in Egypt* di H. D., i romanzi di L. Carroll e la teosofia di M.me Blavatsky), la domanda "What does it mean?", basata sul presupposto di un'esteriorità del fruitore all'universo simbolico al quale sta momentaneamente partecipando, viene convertita nell'interrogativo sicuramente più inquietante ("unheimlich", alla maniera freudiana) di "Who are you? Where am I at last?", generato dalla consapevolezza di essere ormai "tessuto" a pieno titolo nella fitta trama esibita dal testo. L'atto interpretativo appare dunque partecipe della stessa messa in scena cui appartiene la verità del testo: nei movimenti incrociati di un'unica tessitura intrapresa a partire da prospettive differenti, la magia della "scarf" di Elena intreccia finzione a finzione, fino a de-realizzare o decostruire ogni punto di vista estraneo, ricondurlo all'ordito del proprio "weaving" formale, evidenziarne l'implicazione proprio nello stesso travestimento che esso intende smascherare. Di fronte all'atteggiamento esorcistico di una psicoanalisi che considera la "writing on the wall" di H. D. un pericolo o che legge l'isteria ("the very prophetic voice of Cassandra") come disturbo patologico da risanare, la scrittura poetica offre allora per Duncan la possibilità estrema di sperimentare, attraverso l'economia alternativa dello scambio e del consumo rituale, la partecipazione in un ordine del reale posto all'intersezione di vari "realms of being."¹⁶

L'idea di una cancellazione o di un disfaccimento della testualità, sincronica rispetto alla sua produzione, in un processo interminabile di "making up" che è anche un continuo "undoing", viene da Duncan ricondotta nel breve saggio "Warp and Woof: Notes from a Talk" (1976) alla rappresentazione ellenistica dell'universo come a "fabric", dove convergono per la prima volta la poetica greca del *poein* come fare artigianale e quella ebraico-celtica dell'ispirazione divino-demonica. La psicoanalisi trova qui una sua collocazione all'interno di una tradizione nella quale essa solo in parte si riconosce, se non attraverso il ruolo di evidenza illustrativa assunto in Freud dal letterario per provare le verità della psiche e dell'inconscio:

I think that all of the psychoanalytic world is now entering the

imagination and again can be part of this fabric. But you can see the pretension of the poetry that I join myself to. It's much more ancient than this psychoanalysis; it goes all the way back to Homer, where he has a picture of a woman at one end weaving the tale that he is weaving himself, and a woman at the other end weaving the tale. At one end you have Penelope who is everything, and she's working away on a vast design which very well may be the design of the plot that her poor husband has to go through before he can get back to her.¹⁷

Si noti il tono di condiscendenza che in questo passo subentra all'entusiasmo altrove manifestato per lo straordinario senso del linguaggio e l'attenzione per il creativo da Freud dimostrati in più di un'occasione; quello che qui preme sottolineare è come l'immagine della donna al telaio, ricca di risonanze mitopoetiche nella tradizione classica (dalle Parce a Circe e Penelope) e coincidente con la figura dell'autore o del narratore, rimandi all'idea di un "weaving" come processo interminabile, condannato a una continua ripresa o ripetizione fallimentare, determinata dalla cancellazione sistematica di ciò che è già stato tessuto (detto) e dall'insufficienza di ogni sforzo di arrivare a una parola piena e compiuta.¹⁸ Allo stesso modo, la tematizzazione del processo creativo nel "passage" n. 4 di *Bending the Bow* ("Where it appears") insiste sull'aspetto di precarietà / provvisorietà (sospensione) dei nessi associativi che presiedono al concatenamento sintagmatico di unità fonologiche e verbali all'interno del campo:

I'd cut the warp
to weave that web

in the air

and here

let image perish in image,

leave writer and reader

up in the air

to draw

momentous

inconclusions,
ropes of the first water
returned by a rhetoric
the rain swells.¹⁹

Gli effetti di spaziatura realizzano nella disposizione tipografica del testo l'irruzione del silenzio nella catena significante, le cui fluttuanti acrobazie aeree trasmettono il senso di una traccia precaria, affidata a un dinamismo instabile, in bilico tra presentazione e cancellazione: intrecciata di un'assenza gravida di significazione, tale modalità dell'enunciazione poetica esibisce la mortalità ("let image perish in image") come principio decostruttivo della produzione economica del valore (sia essa quella della linguistica o della psicoanalisi), non tuttavia nella forma di un residuo da conquistare alla forma piena, bensì come condizione stessa del processo di simbolizzazione.²⁰ Sottratta così a tutto il sistema di opposizioni ed equivalenze categoriali cui tenta inutilmente di sottoporla l'ermeneutica della verità (significante / significato, piacere / realtà), la scrittura per Duncan si impone dunque attraverso il gioco di auto-implicazione della propria superficie significante, al di là di ogni lavoro di precipitazione del senso che ne possa concentrare la dispersione (la morte) in un punto unico o esclusivo. Considerata alla luce della nozione di scambio rituale che abbiamo visto informare la poetica del campo, tale operazione si pone non tanto o non solo come restituzione di un'assenza o di una differenza in-scritta grammatologicamente al di sotto di una parola piena e coincidente con se stessa, bensì in primo luogo come traccia indeterminata nel suo stesso presentarsi, intreccio ("weaving") di presenza e assenza, verità e non verità (finzione), vita e morte. Come nella caratterizzazione derridiana del *pharmakon* platonico della scrittura, per certi versi richiamante il *kopoltus* di Duncan, l'effetto destabilizzatore di questa scrittura si pone innanzitutto come contaminazione di ciò che, nella linguistica come nella psicoanalisi, va rigorosamente tenuto separato:

La scomparsa della verità come presenza, il sottrarsi dell'origine presente della presenza è la condizione di ogni (manifestazione di) verità. La non-verità è la verità. La non-presenza è la presenza. La differenza, scomparsa della presenza originaria, è *al tempo stesso* la condizione di possibilità e la condizione di impossibilità della verità.²¹

Allo stesso modo che nel *pharmakon* platonico non è possibile

disgiungere o distinguere “il rimedio dal veleno, il dentro dal fuori, il vitale dal mortale, il primo dal secondo, ecc.”, così anche nella poetica del campo di Duncan i termini complementari della “formlessness” e dell’ordine, della “dissolution” e della “composition”, della finzione e del reale appaiono inestricabilmente connessi in una “reversibilità originaria”, che richiede partecipazione più che interpretazione.

Di fronte all’osservazione di Baudrillard che “la radicalità del simbolico è tale che tutte le scienze o le discipline che lavorano a neutralizzarla si trovano a loro volta analizzate dal simbolico, e rinviate al loro disconoscimento”, Duncan infatti rilancia la posta proponendo un’interrogazione “radicale” sui limiti del linguaggio rivolta ai sistemi della semiotica e della psicoanalisi (anche nelle loro intersezioni e sovrapposizioni) e indirizzata a decostruire la loro dipendenza meta-linguistica dal primato di una verità estrapolata dalla sua forma retorica e dal processo di significazione: “Would it help to explain the factors, if explanation is not one of the factors?”²² Nel momento stesso in cui la pratica testuale del poetico accoglie spunti teorici e percorsi concettuali da discipline scientifiche che hanno per oggetto la sua specificità, incorporandone le verità nella tessitura formale della propria enunciazione, essa si pone in termini critici di fronte alle pretese avanzate da quelle stesse discipline di astrarre un senso compiuto (latente o iscritto sulla superficie, in ogni caso legato a una concezione economicista del valore linguistico) dalla letteralità polisemica del suo mero accadere:

Words in a tale do not encourage or persuade us, they *tell*. Words in a poem do not instruct or arouse us to action beyond the poem - tho our experience of a poem, as our experience of any thing or event in our lives, will inform the field of meanings, the meaning of every past and expectation of future event - but *create*, each word being the immediate term of that creation, at once thematic and at the same instant the vector of a novelty and uniqueness compromising its thematic or typological role.²³

Intrecciati (“woven”) in una medesima “texture” fatta di “momentaneous inconclusions”, autore e lettore appaiono dunque sospesi “up in the air”, irreversibilmente co-implicati o compromessi in processo di produzione / cancellazione del senso, che non conosce arresti, punti fermi, chiusure. Condividendo con la discorsività poetica la stessa impossibilità di dire se non al prezzo della propria costante contraddizione e cancellazione, la parola che ri-scrive il testo dal lato del lettore, in questo modo “returned by a

rhetoric”, non sarebbe tanto vincolata alle obbligazioni di una verità che chiede di essere sottratta al suo esilio in una terra straniera della scrittura o smascherata sotto il travestimento ambiguo di un’elaborazione secondaria”, quanto attivamente partecipe di un gioco alle cui regole nessuno dei giocatori può impunemente sottrarsi. Tessuto con lo stesso filo di una finzione retorica o impastato nello stesso *kopoltus*, il discorso dello psicoanalista o del semiologo ritrova in ultima analisi le proprie verità all’interno di quel testo che intendeva decifrare, nella messa in scena di una scrittura che ri-vela o dis-vela nello stesso momento in cui nasconde. Duplicandosi e disperdendo la propria coerenza nel gioco di diffrazioni e disseminazioni proprie del testo letterario, nello stesso momento in cui ne accolgono l’esteriorità al proprio interno, le ermeneutiche della verità sono dunque costrette a rivedere il proprio ruolo e le condizioni della propria partecipazione alla pratica comunitaria della scrittura: “bisogna disporsi a pensare questo: che non si tratta di ricamare, a meno che si consideri che saper ricamare è anche essere capaci di seguire il filo offerto.”²⁴

Scambiate simbolicamente nell’area di relazioni rappresentata dalla scrittura, le finzioni del “writer” e del “reader” si intrecciano e si cancellano nel loro disporsi simmetrico ai due margini della superficie testuale, come Penelope perennemente disfacendo ciò che hanno già tessuto e ri-tessendo ciò che hanno disfatto: al di fuori di ogni logica produttiva e cumulativa del significato, ciò che si realizza nella pratica rituale della “composition by field” è innanzitutto la consumazione sacrificale (il “burning”) del materiale significante (*kopoltus*) nel rapimento del linguaggio. “The materials of the poem - the vowels and consonants - are already structured in their resonance, we have only to listen and to cooperate with the music we hear.”

Cooperare con la musica che sentiamo: forse in questo compito apparentemente così facile è tutta la difficoltà di una critica che si sa sospesa tra l’ansia di comprendere e il desiderio di seguire il filo sottile e a volte impercettibile che non finisce di (tra)dirla.

Capitolo III: Note

1

R. Duncan, "Kopoltus", in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 106.

2

Come nota giustamente S. Burnshaw, commentando le aberrazioni prodotte dalle dicotomie astratte della critica di indirizzo formalista e strutturale (forma-contenuto, suono-senso, codice-messaggio) in una maniera che forse Duncan potrebbe sottoscrivere "the experiencing of a work of art is indivisible; hence any thinking about, any focusing upon, a partial aspect of the whole can take place only within our analytic heads." (S. Burnshaw, *The Seamless Web*, op. cit., p. 186.) L'unità dell'opera, invece di essere misurata sui criteri formalisti del "concreto universale", viene da Burnshaw individuata nell'*interplay* tra intenzionalità cosciente dell'autore e "informatività" dell'inconscio, inteso come il non-luogo in cui propriamente le "unifications of poetry" agiscono sotto forma di "a generic mode of love". Conseguentemente, dire che il discorso poetico funziona come veicolo di una funzione linguistica piuttosto che di altre, significa "astrarre" dalla reale complessità del testo, in cui tutti i livelli di significazione, espressivi come anche semantici, coesistono e cooperano, risultando anzi indistinguibili se non per via analitica.

3

A questo proposito, Barthes nota infatti che "sarebbe (...) vano proporre immediatamente questa separazione per sistemi d'oggetti, di immagini o di comportamenti che non sono ancora stati studiati da un punto di vista semantico. Si può solamente prevedere che, per taluni di questi ipotetici sistemi, certe classi di fatti apparterranno alla categoria *Lingua* e altre alla categoria *Parola*, dicendo subito che, in questo passaggio semiologico, la distinzione saussuriana ri-

schia di subire delle modifiche, le quali andranno appunto evidenziate.” R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966, p. 27. L’ibridazione dei codici, oltre che dei generi letterari, praticata assiduamente da Duncan (pittore lui stesso e autore di numerosi esperimenti associativi iconico-verbali), andrebbe forse letta in questo senso alla luce dell’idea di immanenza totale del sistema (inteso come insieme di relazioni) in ogni singola parte del messaggio.

4

R. Duncan, *op. cit.*, p. 109.

5

C. Nelson, “Between Openness and Loss: Form and Dissolution in Robert Duncan’s Aesthetics”, in *Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry*, Urbana, University of Illinois Press, 1981, pp. 97-144.

6

E’ quanto avviene ancora, come dimostra Derrida nel già citato *Il fattore della verità*, nell’ermeneutica freudiana di J. Lacan, che considera il significante (narrazione o finzione nel caso in questione del racconto di Poe “La lettera rubata”) alla luce di una nozione di verità (il fallo, nella sua duplicazione fantasmatica e generatrice di assenza) estrapolata dalla sua tessitura formale. La lettera rubata, così posta in circolazione e spostata di luogo in luogo, non rinuncia alla sua proprietà di collocazione e anche di senso, istituendo una deviazione finalizzata a un ritorno, uno smarrimento nell’Altro che è la condizione di un contratto stipulato con la legge del Re-padre dalla Regina-madre: la circolazione provvede, in questo senso, a riparare “alla deiscenza che, aprendo il debito e il contratto, ha espulso per un certo tempo (il tempo del significante) il significato dalla propria origine.” In questa ermeneutica del testo, dove il testo è lasciato dietro (rimosso), “il significante non deve mai correre il rischio di perdersi, di distruggersi, di dividersi, di smembrarsi in modo irreversibile.” (p. 49-50) Al contrario, Derrida mostra come la materialità del testo “può andare irreversibilmente in pezzi e proprio da questo cercano sempre di proteggerla il sistema del simbolico, della castrazione, del significante, del contratto, della verità, ecc.: punto di vista del Re o della Regina, in questo caso è lo stesso, legato da contratto per riappropriare il morso.” La disseminazione “topologica” del testo “minaccia la legge del significante e della castrazione come contratto di verità. Essa *intacca* l’unità del significante, cioè del fallo.” (p. 59)

7

La tematica duncaniana della “evil strife” come strutturazione “erotica” della scena della scrittura viene analizzata da C. Esbjornson in “Mastering the Rime: Strife in Robert Duncan’s Poetry” (*North Dakota Quarterly*, vol. 55, n. 4, Fall 1987), la cui tesi principale è che nell’intreccio ermetico e kabbalistico di “Love” e “Hatred” e nell’idea di rima come “*taking the measure of man*”, Duncan propone una “total rime” which enables the poet freely to seek out the essential connections, discontinuities, and multiphasic meanings that generate and extend the poet’s possibilities for saying. Therefore, contending forces become part of the poem’s resonant structure of meaning.” (p. 74)

8

Per esempio, in “The Truth and Life of Myth”: “Christ, who is not the man of religion, but being utterly man, having only this one life in which to come to his self-realization, being utterly creature then, goes into the extremity of the truth of his Self, being God the Father, Creator, the real, realized in this one moment, this one time, which He finds to be without surety. For, unless, the man cries out of an utter and real destitution, deserted by reality, by truth, by the promise of the very law he comes so far to fulfill, out of what that is not too trivial for the event does he cry - Why hast thou forsaken me?” (p. 57). La figura della danza, dal vangelo gnostico di S. Giovanni di Efeso (“If you have not entered the dance you misunderstand the event”) rende la misura della partecipazione alla “new Identity of all persons and intentions” che è la Resurrezione e Rivelazione di Cristo sulla croce. Morte e vita appaiono inestricabilmente connesse nel processo compositivo, in un “leaping into life or dying into life, that only mortal things know” e in virtù del quale “the poet understands the truth of the anguish of Christ’s passion as a truth of poetic form.” (p. 58)

9

J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 212-213. Il godimento provocato dal testo, di cui Saussure sembra non tenere nessun conto, viene da Baudrillard ricondotto bataillanamente alla deriva del soggetto nella scena di cancellazione del senso: “L’atto simbolico non è mai in questo “ritorno”, in questa ritotalizzazione dopo l’alienazione, in questa resurrezione d’una identità; è sempre, al contrario, in questa volatilizzazione del nome, del significante, in questa *sterminazione del termine*, in questa dispersione senza ritorno - è questa che rende possibile quella circolazione intensa all’interno

del poema (come nel gruppo primitivo in occasione della festa e del sacrificio), che restituisce il linguaggio al godimento, e di cui anche qui *non resta nulla né risulta nulla*. Non è sufficiente tutta la turba delle categorie linguistiche per cancellare questo scandalo della perdita e della morte del significante, di questa agitazione febbrile del linguaggio che, come dice Bataille della vita, “chiede alla morte di esercitare a sue spese le sue devastazioni.” (p. 213)

10

R. Kamenetz, “Realms of Being: An Interview with Robert Duncan”, in *Southern Review*, n. 1 (21), January 1985, p. 12.

11

Ibidem, p. 15.

12

C. Esbjornson, *op. cit.*, p. 83. La sua lettura della tematica duncaniana della *dissolution* che è anche *renewal* e *regeneration* del linguaggio mi sembra molto pertinente, in quanto rende evidente lo scacco cui si condanna l'ontologia (o grammatologia) dell'Assenza nel momento in cui, lasciandosi dietro le spalle l'orizzonte del significato determinato, non riesce a elaborare una teoria della partecipazione al campo dell'Essere (o della scrittura). Esbjornson rende molto bene la posizione pionieristica di Duncan, per il quale l'Eros, come forza di attrazione e insieme repulsione costituisce il fulcro invisibile e indicibile dell'equilibrio dinamico della scrittura: “Against an apprehension of linguistic and psychic desolation, Duncan expresses a strong belief in the regenerative possibilities of language.” (p.82) Interpretata heideggerianamente come “primal conflict between clearing and concealing”, anche la “rapture” del linguaggio appare come “a de(con)structive moment that leads not to indeterminacy or the impossibility of saying anything at all but to “dis-closure,” the moment language is grounded in “the unmediated character of... a beginning.” La conclusione cui giunge Esbjornson è che per Duncan “strife occurs at the point of estrangement where truth becomes untruth and must necessarily undergo concealment - hence Duncan points out that when the poet “completes a work it has become completely for him the matter of a new work needed (CG x1). If this destruction does not enter into the poetry and clear away old meanings, the field (of the poem) becomes cluttered with untruths that lead inexorably to further untruths.” (p. 84)

13

Mi riferisco naturalmente alla scuola neofreudiana, soprattutto

nelle sue ramificazioni americane (con cui polemizza a più riprese anche N. O. Brown) e alla scuola di Lacan, principale promotore nel panorama contemporaneo di un ritorno a Freud che, per quanto problematico e arricchito da feconde implicazioni con la linguistica strutturale, rimane un approccio tutto sommato abbastanza letteralista al testo freudiano (come dimostra Derrida nel già citato *Il fattore della verità*)

14

R. Duncan, "An Interview by George Bowering & Robert Hogg", A Beaver Kosmos Folio, 1969, (p. 8)

15

R. Duncan, "Exchanges", *op. cit.* Derrida commenta a proposito dell'operazione di *Entkleidung* (svelamento) in Freud: "Esibizione, messa a nudo, svelamento - l'esercizio è noto: è la metafora della verità. Si può anche dire la metafora della metafora, la verità della verità, la verità della metafora. Quando Freud intende mettere a nudo lo *Stoff* originario sotto i travestimenti del processo secondario, prevede la verità del testo. Quest'ultimo sarebbe dipendente, nel suo contenuto originario, dalla propria nuda verità, ma anche dalla verità come nudità." (J. Derrida, *Il fattore della verità*, *op. cit.*, p. 14.)

16

Se, come nota Baudrillard, "con il significante psicoanalitico, siamo fuori dell'equivalenza logica, non siamo tuttavia fuori del valore, né al di là. Perché ciò che esso rappresenta nella sua "esitazione", lo designa pur sempre come *valore in absentia*, sotto il segno della rimozione. Questo valore non transita più logicamente per il significante, lo assilla fantasmaticamente." (p. 242) Al contrario, l'economia di scambio messa in atto dal simbolico implica che "il significato *si disfa* assolutamente - mentre nello psicoanalitico non fa che *spostarsi* sotto l'effetto dei processi primari, distorcersi secondo le piegheature dei valori rimossi - ma distorto, trasversale o in diagonale, resta una superficie ancorata alla realtà agitata dell'inconscio - nel poetico esso di diffrange e irradia nel processo anagrammatico, non cade più sotto il colpo della legge che lo erige, né sotto il colpo del rimosso che lo lega, non ha più nulla da designare, nemmeno l'ambivalenza di un significante rimosso. Non è più che disseminazione, assoluzione del valore - e questo è vissuto senza ombra di angoscia, nel godimento totale. L'illuminazione dell'opera, o dell'atto simbolico sta in questo punto di non rimosso, di non residuo, di non ritorno - là dove sono eliminate la rimozio-

ne e la ripetizione incessante del senso nel fantasma o nel feticcio, la ripetizione incessante del divieto e del valore - là dove giocano senza pastoie la morte e la dissoluzione del senso.” (p. 243)

17

R. Duncan, “Warp and Woof: Notes from a Talk”, in *Talking Poetics from Naropa Institute- Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, vol. 1, ed. by A. Waldman & M. Webb, Boulder, Colorado, Shambhala, 1979, p. 4.

18

Contrapponendo al “weaving” psicoanalitico, travestimento della castrazione femminile e surrogato feticistico del pene materno, la Maya buddhista, velo di puro inganno e finzione, velo del tempio che Cristo squarcia alla sua morte (e resurrezione), Brown polemizza in *Love's Body* con gli ordini produttivi dell'economia e della psicoanalisi, che pretendono di ribaltare la finzione in verità, allo scopo di legittimare il potere del *logos* e della politica: “Il potere politico è una rete tessuta, un velo politico ben lavorato; un velo di inganno, il velo di Maya.” (p. 82) Al contrario, il velo della scrittura, irriducibile alle ermeneutiche del senso, implica che il “lavoro è senza fine, come sul telaio di Penelope, perchè la rete di inganno non è ancora costruita anche se è fabbricata; disfatta ogni notte.” (p. 84)

19

R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 15.

20

E' in questa contrapposizione tra una morte simbolizzata e una morte soltanto sintomatizzata, cioè rimossa e taciuta, che si gioca per Baudrillard l'intera posta del poetico come crisi della parola piena: “Quando, in una formazione sociale o in una formazione linguistica la morte parla, si parla e si scambia in un dispositivo simbolico, allora la psicoanalisi non ha più niente da dire. Quando Rimbaud dice della *Saison en Enfer*: “E' vero letteralmente e in tutti i sensi”, ciò vuol anche dire che non c'è un senso *nascosto*, latente, nulla di rimosso, nulla dietro, nulla per la psicoanalisi. E' a questo prezzo che tutti i sensi sono possibili.” J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 243-244.

21

J. Derrida, “La farmacia di Platone” in *La disseminazione*, Milano, Jaca Books, 1989, p.193.

22

In “Towards an Open Universe” è la contrapposizione tra l'individualità della poesia e l'astrattezza o complessità “organizzata” dei

sistemi semiotico e psicoanalitico che determina l'incapacità degli stessi di partecipare alla scrittura del testo: "The poem that always seems to us such a highly organized event is in its very individuality ("idiocy" the classical Greek would have said), in its uniqueness, crude indeed compared with the subtlety of organization which in the range of contemporary linguistic analysis the study of syntax, morphology, etymology, psychology reveals in the language at large from which the poem is derived." (R. Duncan, "Towards an Open Universe", in *Fictive Certainties*, op. cit., p. 82)

23

R. Duncan, "Notes 1973: A Psycho-Physiognomy", in *Maps*, n. 6, R. Duncan special issue, 1974, p. 46.

24

J. Derrida, "La farmacia di Platone", *op. cit.*, p. 103-104. L'unità di scrittura e lettura è configurabile per Derrida solo a partire da un movimento incrociato di conflittualità che si scambiano di posto cancellandosi o annullandosi reciprocamente. "Se c'è un'unità fra la lettura e la scrittura, come facilmente si pensa oggi, se la lettura è la scrittura, tale unità non designa né la confusione indifferenziata né l'identità più pacifica; l'è che unisce la lettura alla scrittura deve venire alle mani." (p.104)

PARTE III
IL MITO

Capitolo I

R. Duncan- J. Hillman: re-visioni junghiane

Commentando in una conferenza del 1983 dal titolo significativo di “Opening the Dreamway” l’impatto dell’insegnamento junghiano di J. Hillman sulla propria poetica incentrata sul potere vivificante del *mythos*, Duncan riferisce come il forte interesse rappresentato per lui dalla psicologia degli archetipi sia tuttavia inficiato da alcune perplessità di fondo che gli impediscono, in qualità di artista (*maker*), di aderire pienamente a una metodologia solo in parte coincidente con le finalità estetico-creative della poesia. In particolare, ciò che sembra maggiormente turbare la sensibilità del poeta, indirizzata verso una comprensione organica del fenomeno psichico nel suo complesso, appare la tendenza di Hillman (come già del suo precursore Jung) di astrarre dall’esperienza vissuta dell’archetipo una configurazione di senso compiuta, finalizzata a un processo psichico di individuazione o integrazione psichica, sostanzialmente estraneo alle dinamiche interne del processo creativo. Nonostante le professioni di re-visionismo nei confronti della psicologia analitica ripetutamente avanzate dallo psicologo americano, il nocciolo dell’interesse da questi mostrato per la natura dei fenomeni psichici appare in questo senso a Duncan troppo ancorato a un’ermeneutica di tipo junghiano, in cui la problematica del “fare anima” finisce per soppiantare ogni considerazione autonoma delle produzioni immaginali dell’inconscio. Intesa in questi termini, uno dei limiti principali della “psicologia poetica” di Hillman risulterà essere l’antinomia non risolta e forse irrisolvibile tra il sistema della credenza (della conoscenza) e quello dell’immaginazione, dominio proprio dell’attività creativa di poeti e artisti in tutti i tempi e luoghi:

They aren’t in the same system at all, and I begin to realize more and more if that (is) the trouble Hillman has. He is wonderful at

believing all sorts of things. But he does feel you can know and not know, which means you're coming from the wrong source, that imagination won't be there when you're knowing and not knowing. At one point, he says, he wants to have a poetic psychology. That seems to be hovering. Can we be poetic and direct?¹

La semplice intenzione programmatica di operare una rilettura del mistico Jung in chiave estetico-mitologica non sembra evidentemente a Duncan una garanzia sufficiente per sollevare la "psicologia poetica" di ogni sospetto di psicologismo, se è vero che il linguaggio di Hillman solo raramente e, per lo più in maniera del tutto occasionale, accede a un ordine del discorso altro da quello dell'esposizione scientifica, per quanto raffinata stilisticamente e più che problematica. Il rigetto di un'ermeneutica del senso che considera la poesia come semplice caso clinico o documento psicotico da decifrare secondo una procedura più o meno ortodossa è però per il poeta californiano solo uno degli elementi concorrenti a definire i termini della ricezione di un'opera e di un pensiero che rimangono tra i più stimolanti dell'intero panorama della generazione post-junghiana a livello internazionale.

Come emerge infatti chiaramente dai *Note-books* e da alcuni passi della conferenza in questione, l'attenzione verso la fenomenologia dell'immaginazione mitologica e del creativo mostrata da parte dell'epigono junghiano esercita un'indubbia attrazione su di un poeta che fa della riscoperta e valorizzazione del *mythos* un'occasione di ripensamento globale delle categorie storiche ed epistemologiche dell'intera civiltà occidentale.² Il carattere complesso di una discorsività articolata e ricca come quella di Hillman fa sì che la struttura della sua enunciazione ecceda continuamente i limiti imposti dalla teoria, cosicché un peculiare effetto di sconfinamento nella sfera del simbolico e del poetico sembra essere il risultato cui approda la sua "psicologia poetica", costantemente sul punto di tradursi (attraverso un gesto di estensione che è anche gesto di sovversione) in "poetica della psiche." A questo proposito, Duncan riconosce come caratteristica tipica dell'atteggiamento di Hillman verso la materia mito-poetica una sua propensione idiosincratica "to evoke and trying to evade (a border) at the same time": la trasgressione di tale "boundary" presenta tutti i tratti tipici della regressione nevrotica, nella misura in cui essa "forces (a horizon) that will only appear when it will overwhelm him." Nonostante la genealogia intellettuale dell'autore di *Re-visioning Psychology* (1975) sia innegabilmente da individuare nel misticismo junghiano adatta-

to alle esigenze del mutato panorama metropolitano contemporaneo (soprattutto americano), l'antecedente più immediato della scrittura mitologica di Hillman va ricercato per Duncan nel discorrere figurato di Freud e nella sua particolare sensibilità ai problemi del linguaggio e della creazione artistica, che lo porta in più di un'occasione a identificarsi in prima persona con poeti e pittori (Leonardo e Michelangelo tra gli altri):

I have never thought I was in contact with a thing called psychoanalysis, because one of the best short story writers of the twentieth century (is) Freud in the things we call case histories. But the other thing that is striking to a poet is that Freud actually creates myth. I mean, where else can you find anywhere but in the imagination of Freud - and then in the imagination of us all, if we are responsive to the imagination - that putting out the fire by pissing on it by the sons who have also killed the father in a primal scene. I am sure that one of the things that Freud thinks of being is Sherlock Holmes of 1900.³

Più ancora della psicologia archetipale di Jung, che tende a ridurre la fenomenologia dell'immagine al dato pre-esistente (e dunque astratto) di un contenuto inconscio che si suppone capace di regolare lo psichismo dell'individuo, è la straordinaria apertura mentale di Freud, unita alla sua non comune versatilità creativa e vicinanza all'arte, al mito e al folklore, a costituire un referente immediato per quei passi della prosa di Hillman, in cui più evidente appare il gioco fertile dell'immaginazione mitologica e del simbolo. Se Jung infatti cerca più o meno esplicitamente l'identificazione con il *Magus*, il maestro iniziatico gnostico o alchemico, sacrificando la propria vocazione artistica a una ricerca di tipo para-scientifico o spirituale, per Duncan la conseguenza di tale atteggiamento è che "in all the works of Jung, there are very few resources taken in poetry": laddove Hillman sembra seguire più fedelmente l'impostazione del suo precursore, nonostante tutte le riserve espresse in merito⁴, ne risulta un atteggiamento di maggiore distacco verso la fenomenologia del mito e del creativo, in cui l'esperienza diretta dell'immagine viene sostituita dalla teoria dell'archetipo e della psiche. Preso nella logica dicotomica dell'"either/or", che già conduce Jung a lasciarsi dietro le spalle le proprie inclinazioni creative, anche Hillman si rende dunque responsabile di una grave distorsione nei confronti dei dati primari dell'immaginazione, considerati sempre alla stregua di un'evidenza analitica paragonabile a quella delle malattie mentali (soprattutto di tipo psicotico) e mai come modalità

conoscitiva in sé perfettamente autonoma e autosufficiente:

Yeats had already seen it, an image is not a symbol. Symbols are generated by images. Metaphors are generated by images. Our minds work with and create out of images, but images are absolutely there. We may have entities in our psyche that respond to it, and that's the nearest I come to the presentation of what is the archetypical in Jungian psychology. Yes, we must have an aptitude for the way, for one of the ways, at least, in which the image seems to overcome us, and swamp us, and haunt us, and not let us go. But that already tells us the image must be there, and when we come to poets, they will inhabit the image. They don't experience an archetype; they inhabit the image.⁵

Abitare l'immagine è dunque ciò che contraddistingue la specificità del dire poetico nella sua relazione con i contenuti profondi dell'inconscio individuale e collettivo, laddove al contrario la psicologia del profondo, sia essa orientata verso il misticismo come nel caso di Jung o verso l'estetica del mito come in Hillman, tende a porre una netta separazione tra il significato e la sua incarnazione sensibile (il significante), l'anima e il corpo, la mente e la materia. In effetti, a ben vedere, l'insistenza duncaniana sulla concretezza di ciò che è materialmente dato in poesia (il corpo, la voce, le percezioni "oggettive"), smentendo le accuse di astrattezza e fumosità rivoltegli da più di un critico, contribuisce semmai a inquadrare in una prospettiva inedita il ruolo giocato da ciò che abbiamo convenuto chiamare l'"immaginazione mitologica" nel campo discorsivo della poesia, alla luce dei contributi offerti da autori come Freud, Jung e Hillman ma anche spesso in contrapposizione a essi. La consapevolezza basilare che non si dà conoscenza o partecipazione reale al *mythos* se non nella combinazione di rituale (i *dromena*, le cose compiute o agite) e rappresentazione narrativa degli eventi proviene a Duncan dall'opera *Themis* di J. Harrison, il cui approccio globale alla fenomenologia del mitologico fornisce il *background* teorico per giustificare l'estensione della poetica imagista dell'oggetto al campo delle visioni soggettive e dell'immaginazione.⁶ Levocazione del numinoso in poesia, implicante una trasfigurazione del livello materiale della significazione oltre che di quello più propriamente semantico, si pone infatti per Duncan come effetto di relazione tra la empiricità dei dati sensibili e i contenuti dell'immaginazione, dove ogni elemento risulta inscindibilmente correlato agli altri e non può esserne separato se non a prezzo di un grave fraintendimento della natura stessa del *numen*:

The divine god would be present in the stone and would be present in the voice. The art of the poem is that the god appears. The content that we call the content is the body of the god. The sounds are in the place where the god hides and that is the physical body. The content I guess could be called the soul and spirit, and these have been broken in the contemporary poet. Hillman's very aware of this. We've got a lot of poetry, for instance, which divorces these elements completely. And yet, to him, it always suggests that the poem has lost depth. I don't experience the body as deeper, as a depth below the soul, or the soul as a depth or being above or the spirit being above. He is very convinced that the spirit is superior, but that is only in certain frameworks. In the world, actually I thought spirit was like a little fire inside every cell.⁷

Sperimentata nell'unione della *rapture* e dell'ispirazione divino-demoniaca, la letteralità di ciò che si presenta agli occhi del poeta, sia esso un contenuto soggettivo o oggettivo, costituisce il nucleo irriducibile di un'esperienza di partecipazione all'*arcanum* del Reale (il *mysterium tremendum* in cui consiste per Otto l'essenza del numinoso⁸), attraverso l'evocazione di poteri e forze elementari della natura nel campo di energia attivato dal linguaggio poetico. Riprendendo in questo la tradizione inaugurata da Pound nei *Cantos* o da H. D. nelle sue numerose opere di argomento mitologico, Duncan osserva come siano stati proprio i poeti in ogni tempo e luogo a mantenere vive le potenzialità magico-teurgiche della parola, al di là della funzione talvolta puramente decorativa accordata al mito in arte o di una tendenza altrettanto nefasta alla sistematizzazione scientifica (implicante classificazione e/o spiegazione razionale). L'esigenza avvertita da Hillman di ritornare agli dei e al mito (identificati ciascuno con forme patologiche peculiari) appare in questo contesto quantomeno singolare ("who are the we who do not think in terms of the gods? Poets have consistently"), tanto più che tale ritorno appare strumentale a una reintegrazione della psiche nell'archetipo, in una prospettiva che riecheggia da lontano i processi di individuazione propri della spiritualità cristiana ("But once soul appears on the scene, there is just one person who really wants it to be there, which is religion.") Al contrario, l'esperienza greca dell'anima è per Duncan esperienza eminentemente materiale, dal momento che la psiche, ancora da Esiodo rappresentata nella forma concreta di un pipistrello, appariva "very visibly experienced in the body, as in movements in the body, movements from the body and so forth."⁹ Incarnata nell'"actuality" delle "per-

mitologizzazione della mente contemporanea nel saggio “The Truth and Life of Myth” (dovuta soprattutto agli eccessi dell’esegesi protestante oltre che del razionalismo scientifico), Duncan cita come precursori del suo modo di intendere il mito in poesia autori tra loro estremamente eterogenei come gli scienziati J. Harrison e Freud, il filosofo Cassirer, il Malraux di *Psychology of Art* e il Pound dei *Cantos*. Si tratta di una genealogia alquanto composita e variegata, nello stile dell’eclettismo duncaniano più tipico e tuttavia il tratto che accomuna le diverse figure al di là della specificità dell’approccio è forse costituito dalla comune tendenza a ricercare le connessioni profonde nel fenomeno mitologico tra gli aspetti praticoritualistici (i *dromena* di Harrison) e teorico-conoscitivi (la narrazione, il *muthos*)¹⁵, oltre che a vedere come collegate la dimensione socio-antropologica e quella più prettamente letteraria.¹⁶ Nel caso di Duncan, la necessità di un approccio globale e interdisciplinare nasce dalla consapevolezza della ineffabilità del *muthos* nella sua pienezza generativa fuori del tempo (“Myth is the story of what cannot be told”), dato che ogni attualizzazione, narrativa e/o concettuale, risulta necessariamente parziale e transitoria di fronte alle potenzialità inesauribili dell’immaginazione mitologica.

Nonostante la pregiudiziale nei confronti di ogni lettura deterministica, uno dei punti centrali dell’apologia del *muthos* operata da Duncan in “The Truth and Life of Myth” consiste nella constatazione che, dal momento in cui la religione procede alla sistematizzazione del patrimonio mitologico primordiale, la poesia e la letteratura come anche il folklore e le leggende popolari contribuiscono in maniera determinante alla preservazione di tradizioni che altrimenti sarebbero andate perse¹⁷. Non si tratta evidentemente di una semplice trasmissione di *craftmanship* retorica o di contenuti intellettuali, bensì del senso di un’appartenenza vitale alla comunità della Poesia, identificata *tout court* con la coscienza mitologica nella sua dimensione transpersonale e fondata sull’interconnessione di tutte le creature nella divinità della natura:

Myth, for Dante, for Shakespeare, for Milton, was the poet-lore handed down in the tradition from poet to poet. It was the very matter of Poetry, the nature of the divine world as poets had testified to it; the poetic piety of each poet, his acknowledgment of what he had found true Poetry, worked to conserve that matter. And, for each, there was in the form of their work - the literary vision, the play of actors upon the stage, and the didactic epic - a kind of magic, for back of these forms we surmise distant origins in the rituals

toward ecstasy of earliest Man. Once the operations of their art began they were transported from their sense of myth as a literary element into the immediacy of the poem where reality was mythological.¹⁸

Se ancora in *The Waste Land* di Eliot il mito viene visto nei termini storico-culturali di uno strumento intellettuale funzionale alla ricostruzione di un possibile senso dell'agire umano nello spazio metropolitano contemporaneo, le premesse post-umanistiche da cui muove la mito-poetica di Duncan escludono al contrario una padronanza o un controllo del materiale archetipico da parte di una soggettività autonomamente determinata: la psicologia del profondo fornisce in questa direzione un contributo essenziale alla comprensione delle dinamiche che presiedono alla formazione dell'io, in relazione ai contenuti immaginali espressi dall'inconscio individuale e collettivo.¹⁹ Nella prospettiva ermeneutica dell'*epistrophé* (ritorno), che Hillman mutua dal neo-platonico Proclo, infatti, non solo le figure della letteratura ma gli stessi eventi della vita psichica assumono rilevanza unicamente in quanto riflesso di modelli archetipali e figure immaginali (i tipi di cui parla Jung) che ricorrono sempre identiche nella varietà dei comportamenti individuali:

Tutti gli eventi che rientrano nella sfera dell'anima, e dunque tutti gli eventi e i comportamenti psicologici, hanno una somiglianza, una corrispondenza, un'analogia con un modello archetipico. La nostra vita segue figure mitiche: noi agiamo, pensiamo, sentiamo soltanto come ci è consentito da modelli primari costituiti nel mondo immaginale, la nostra vita psicologica è mimetica dei miti.²⁰

L'idea di una forma che il poeta riceve attraverso la rivelazione di un *pattern* prosodico che è anche un *pattern* immaginale e che determina dall'interno la disposizione della materia poetica al di là di ogni intenzionalità cosciente del soggetto costituisce un indubbio punto di contatto tra la poetica di Duncan e la psicologia del profondo: le finalità del processo dell'*epistrophé* divergono tuttavia nei due casi in maniera sostanziale. Laddove infatti per Jung il sincronismo e l'universalità di immagini e motivi inconsci viene interpretata in termini di realizzazione spirituale come risultato di un processo di individuazione psichica (che non è tuttavia incarnazione), il punto di vista del poeta dei *Passages*, tutto interno all'ordine discorsivo immaginale o simbolico, legge il senso di direzione fornito dalle figure del mito nella loro "immediatezza presentazionale" come omologo al processo di creazione del Reale a partire da un'origine immanente, che è tuttavia impossibile circo-

scrivere in un evento limitato di linguaggio. All'interno di questa prospettiva, che tende a leggere come coincidenti la generatività del mito e dell'ispirazione poetica, ogni forma di controllo cosciente o di manipolazione linguistica dei dati primaria dell'esperienza è esclusa *a priori*, dal momento che la perentorietà dei contenuti immaginali emerge e si impone a discapito di ogni tentativo di rimozione, anche nelle strutture che volutamente si pongono agli antipodi di ogni elaborazione mitologica. Il senso di una partecipazione nella Realtà universale e comunitaria del *muthos*, come nel caso di Blake che "writes poems from the realm of that reality", costituisce per Duncan la modalità più tipica del processo di composizione, ispirata ai criteri della riflessività dell'informazione ("to be informed", piuttosto che "to inform") e della corrispondenza tra istanza individuale e sovraperonale.

La funzione di "ripresa" dell'ispirazione e di "generative memory" svolta dal *muthos* nel testo duncaniano è verificabile nel concreto dei singoli passi, con maggiore evidenza laddove la sensazione di una stanchezza dell'intenzionalità creativa o di un'aridità intrinseca del linguaggio viene superata attraverso l'irruzione nell'"open field" della poesia dei dati sorgivi dell'immaginazione mitologica, coincidenti in ultima analisi con le verità dello spirito rivelate nell'"actuality" della storia. Disseminati all'interno di tutto il *corpus* della produzione poetica di Duncan, i nuclei generativi e informativi riconducibili all'azione del *muthos* ricorrono con una frequenza intensificata nelle ultime raccolte pubblicate in vita dall'autore (*Ground Work I - Before the War*, 1984 e *Ground Work II - In the Dark*, 1987), quasi a indicare un progressivo assorbimento della voce individuale in quella collettiva della memoria transpersonale, attualizzata nelle forme irregolari ("aperiodic") di una prosodia sempre più articolata e complessa.

Il fallimento o tradimento di una autoctona mitologia americana, esemplificata dalla credenza di J. Adams nell'avvento di una prossima età dell'oro ("The reign of Saturn has not yet been born") oltre che dalle prospettive di rigenerazione individuate da Whitman nella combinazione di democrazia sociale e poesia, fa sì che Duncan guardi nella serie dei *Tribunals* (continuazione dei *Passages in Ground Work I*) ai miti fondativi della civiltà occidentale, specialmente greci ed egiziani, come risposta all'*impasse* di una società de-sacralizzata e de-mitologizzata, che contrabbanda le proprie mitologie di seconda mano imponendole con la forza di una volontà pianificata. Ricondurre anche attraverso un processo di associazione fonetica e/o

voce del poeta rischia di restare impantanata allo stesso modo di Dante di fronte agli orrori delle Malebolge, vengono riscattati dalla repentina irruzione degli antenati divinizzati, che, ricalcando il ruolo-guida di Virgilio nella *Commedia* (“*Or pur mira! / che per poco è che teco non mi risso*”), forniscono una visuale più completa e comprensiva del senso metaforico degli eventi storici. Nella loro essenza di forze demoniache e ctonie, i *daimones* degli antenati sono emanazione diretta della Memoria, “She whose breast is in language the Overwhelming”, e sembrano ricalcare più o meno fedelmente le figure degli “attendant Spirits” di H. D., identificati in “The H. D. Book” con le potenze angeliche di M. Ficino, “angels-gods-guardians”, “attendants of the poetry itself, the voice in its manifestation.”²⁶ Il potere vivificatore del *muthos*, coincidente con la stessa forza eternamente generatrice della vita biologica (“but the golden ones meet in the Solar Councils / and their alphabet is hidden in the evolution of chemical codes.”), viene nel finale del “passage” contrapposto esplicitamente agli effetti disgreganti e distruttivi di un ordine incentrato esclusivamente sul senso dell’ego:

Children of Kronos, of the Dream beyond death,
secret of a Life beyond our lives,
having their perfection as we
have,
their bodies a like grace, a music, their
minds a joy, abundant,
foliate, fanciful in its flowering,
come into these orders as they have ever come, stand,
as ever, where they are acknowledged,

against the works of unworthy men, unfeeling judgments, and
cruel deeds.²⁷

L’evocazione delle forze elementari che presiedono all’ispirazione non è tanto frutto di un’operazione di manipolazione linguistica del reale quanto della manifestazione nel campo del linguaggio dell’energia cinetica della poesia, da Duncan identificata con il *numen* e “incarnata”, oltre che nelle figure dell’immaginazione nella loro “presentazione diretta”, anche e soprattutto nelle maglie di una prosodia aperiodica, intrecciata di silenzi (spazi) significativi e procedente per scarti digressivi, riprese e torsioni sintattiche alla maniera del “verso proiettivo” olsoniano. Di fronte alla considerazione “disincarnata” e sublimata dell’archetipo propria della psicologia del profondo (Jung ma anche Hillman), la consapevolezza duncaniana

non può essere impunemente trasformata nel primato di uno dei due archetipi sull'altro.³⁰

Il vizio "estetico" rappresentato per Duncan dalla tendenza a idealizzare il creativo o il patologico come il luogo dove gli archetipi sono individuati (ipostatizzati) alla maniera junghiana, costituisce una delle maggiori pregiudiziali nei confronti di un autore come Hillman, con il quale tuttavia il poeta di *Ground Work* stabilisce una fitta trama di implicazioni inter-testuali che escludono un semplicistico atteggiamento di rifiuto sommario e lasciano al contrario pensare a un processo di re-visione continua il cui *locus* primario è costituito ancora una volta dal linguaggio. Pur condividendo infatti l'impostazione anti- o post-umanistica di una psicologia che si pone come compito perentorio quello di "superare l'ego", Duncan avanza alcune significative riserve riguardo al ruolo tutto sommato secondario giocato dalla dinamica del processo creativo nell'ermeneutica della fantasia hillmaniana, mostrando come al senso proteiforme delle trasformazioni di immagini e figure nel concreto della prassi compositiva non può essere sostituita nessuna teorizzazione astratta sulla funzione del mito o dell'immaginazione. Laddove la tendenza a "predicare la dottrina della fantasia" lascia spazio in Hillman all'evocazione diretta delle figure immaginali prodotte dalla psiche, come nel caso della prosa "Alchemical Blue and the Unio Mentalis", l'adesione di Duncan risulta più completa, dal momento che "fantasy is now not a perspective, but is itself a mineral, "a sophic silver of whitened imagination." Calata nella prosodia irregolare di una scrittura dai tratti aforistici e fortemente ritmati, quasi alla maniera del jazz, l'esplorazione del blue alchemico di Hillman fuoriesce in effetti dalla tendenza tipica degli psicoterapeuti a idealizzare la creatività, per poi tentare di esorcizzarla in nome della razionalità scientifica: inserendosi a pieno titolo in una tradizione di ricerca ermetica e romantica in letteratura, i cui precedenti illustri sono il Keats della "negative capability" e il Goethe delle indagini sui colori, il simbolismo di "Alchemic Blue" "sconfina" decisamente in "that other poetry that Rilke talked about in which all poets are the servitors and servants of the existence of a realm called poetry and of a poem."

Si tratta di un apprezzamento significativo per un autore come Duncan che, interpretando l'immaginario alchemico nel solco della tradizione modernista di Yeats, Pound, Stevens e H. D. come arte della trasformazione verbale prima ancora che psichica, rifiuta l'ipotesi junghiana di un'*ars chemica* unicamente volta al processo di rein-

tegrazione dell'io (o individuazione del Sé), il cui ovvio corollario sarebbe che gli alchimisti non comprendevano realmente la natura e la portata della ricerca da loro condotta.³¹ In effetti, a ben vedere, lo stesso Jung sottolinea in più di un'occasione come il processo di proliferazione semiotica tipico di larga parte dei trattati alchemici non vada inteso unicamente in termini di elaborazione secondaria ma anche e soprattutto come *amplificatio* retorica di una materia che è innanzitutto linguistica e immaginale. Secondo tale prospettiva, che Duncan mostra di condividere in pieno, la trasformazione psichica o spirituale risulta inscindibile dalle permutazioni molteplici del linguaggio, le cui singolarità "materiche" costituiscono i *loci* di un'operazione ermetica di trasvalutazione del reale e le cui modalità essenziali sono i processi di attrazione e repulsione (le simpatie di Boehme o Paracelso, autori entrambi cari a Duncan), che caratterizzano la visione dell'*artista* alchemico.³² Come appare in "Circulations of the Song- After Jalal Al-Din Rumi", il potere cosmogonico che trapela dietro la trasmutazione chimica della parola e le proteiformi incarnazioni del *self* risulta essere ancora una volta l'Eros orfico-ermetico, "Lord of Night", nella sua ambivalenza ossimorica di luce tenebrosa, la cui radianza solare "is in truth dark, darkening glances of an obscurity / Love seeks in love, Eros-Oberon / whose Palace is Night":

Were you talking? were we discoursing
 upon the mercurial Hermes?
 The mysteries of quick-silver and the
 alchemical gold,
 the transports of Beauty, dissolve themselves
 and are nothing,
 —are resolved again, everything—
 a wave of my own seeing you
 in the rapture of this reading.

 What were you saying?
 An arrow from the shining covert of your gaze
 pierced me. Molten informations of
 gold
 flood into my heart, arteries and veins,
 my blood, racing thruout with this news,
 pulses in a thousand chemical
 new centers of this learning.³³
 Ennesima incarnazione di un Eros divino concepito dalle tradi-

zioni misteriche pagane come forza di armonia universale al di là dei conflitti del mondo manifesto, il “mercurial Hermes” di “Circulations of the Song” si pone come tramite di un culto ancestrale in un’epoca fortemente de-mitologizzata come quella contemporanea, parallela per certi versi a quella alto-medievale, caratterizzata dall’offensiva teologica cristiana contro ogni traccia superstita di mitologie arcaiche. Inserita a pieno titolo in tale tradizione esoterica romanza, anche l’evocazione dantesca dell’angelo *Amor* nella *Vita Nuova*, esemplare “testimony about visionary experience” mascherata da licenza poetica, costituisce per Duncan un tentativo di riattualizzare nelle figure della lirica cortese una configurazione archetipale la cui origine si perde nella notte dei tempi: la visione di un’immagine interiore (psichica, direbbe Hillman) va anche in questa occasione di pari passo con la sua rappresentazione verbale, “actual seeings excited by the hallucinogenic powers of words, beings who answer a spell.”³⁴ Costretto ad adottare tutte le precauzioni del caso nel trattare una materia così delicata dal punto di vista teologico, Dante finisce in definitiva per fare il gioco dell’immaginazione mitologica, che vuole appunto le realtà supreme dello Spirito e della “Creative Will” incarnate in versioni assolutamente parziali, “finzioni” subordinate alla logica della licenza poetica e tuttavia non per questo meno cariche di una verità sublime, tessuta nelle maglie del discorso che le parla: come confessano le Muse citate da Esiodo all’inizio della sua *Teogonia*, infatti, “We know how to speak many false things as though they were true; but we know, when we will, to utter true things.”

Visto nell’ottica della finzione poetica, l’intreccio di verità e falsità che caratterizza per Duncan l’essenza del mitologico non può essere facilmente o impunemente districato, come pretenderebbe la psicologia analitica, se non al prezzo di tradire o snaturare la complessità e ambivalenza che lo definiscono: estrapolata dalla finzione del contesto immaginale e linguistico nel quale è immersa, la verità “metaforica” del mito finisce per circoscrivere in Hillman un orizzonte ermeneutico sostanzialmente estraneo (e dunque frutto di una sovrapposizione) agli intendimenti peculiari che lo contraddistinguono. Di contro ai rischi di letteralismo di tale interpretazione, Duncan ammonisce che il mito, “coming from the knowledge only the daughters of Memory have of First Things, comes with all the risk of truth we still preserve in our daily speech when we speak of something being no more than “a story,” “a myth,” “poetry.””³⁵ Nell’esplorare le prospettive feconde inaugurate dalla generazione modernista di Yeats, Pound e H. D. riguardo alla re-

lazione tra immaginazione mitologica e poetica, Duncan sceglie in questo senso di leggere estensivamente il termine “romantico” come sinonimo della “ancient quest for knowledge” che è la poesia, condotta a partire dai dati di base della visione e del linguaggio (del linguaggio come visione), nella consapevolezza che la “Divine Will in Poetry is Creative, and its inspiration is never single-minded or strait, but creates a field of meanings.” Considerando le immagini del repertorio occulto ed ermetico come veicolo di una conoscenza trascendente i termini stessi della sua rappresentazione, il poeta di *Ground Work* realizza la propria trasmutazione alchemica a partire dalle figure di una finzione letteraria che, in quanto espressione diretta dell’immaginazione mitologica nel suo rigenerarsi continuo e “multifascio”, attinge alle tradizioni più disparate senza aderire alla lettera di nessuna in particolare. La polemica con l’inclinazione “teosofica” di Jung, letta in questa chiave di rifiuto di una visione statica o di una ipostatizzazione dell’archetipo, si configura dunque come la condizione indispensabile per una valorizzazione della vitalità inesauribile del mito, in quanto fonte di conoscenza e di valore che appunto nella poesia trova il suo terreno più congeniale di esplicitazione, in un processo di metamorfosi continua che coincide con la stessa attività creativa dello Spirito umano. Il fatto che tale rifiuto non precluda la possibilità di un dialogo ricco di risvolti con la psicologia del profondo, che per Duncan costituisce comunque uno degli sviluppi più stimolanti della scienza del XX secolo, testimonia dell’ampiezza delle implicazioni che il sincretismo duncaniano è capace di stabilire con la cultura contemporanea.

Concludendo il saggio su Hillman con l’inquietante interrogativo sulla vocazione ultima di Hillman, in bilico tra esplorazione del territorio accidentato del mitopoetico ed ermenutica psicologica dello stesso, Duncan si chiede quale siano i termini di incontro (sovrapposizione, implicazione, interferenza) tra due discipline apparentemente così distanti come la poetica e la psicologia del profondo: “Hillman and Goethe: are they both psychoanalysts, are they both poets? What is it that these very experiences are present to?” Lasciata nella sua indeterminazione costitutiva che non ammette risposte definitive, la domanda, implicante una crisi o messa in discussione di entrambi i punti di vista considerati sotto il profilo della loro natura di esperienza piuttosto che di teorie astratte, delinea i termini di una partecipazione comune, condivisa a partire da prospettive differenti, all’“intellectual adventure of not knowing” in cui per Duncan consiste l’esplorazione del *self* e del mondo attra-

Capitolo I: Note

1

R. Duncan, "Opening the Dreamway", in *Spring* no. 59, 1996, p. 4.

2

Non convince, in questo senso, la lettura operata da R. Schiffer di Duncan come poeta secolare, il cui sincretismo mitologico sarebbe da ricondurre a una peculiare costellazione psicologica caratterizzata dal narcisismo omoerotico e dalla fissazione regressiva sull'infanzia (R. Schiffer, "Robert Duncan: The Poetics and Poetry of Syncretic Hermeticism", in *Poetic Knowledge, Circumference and Center: papers from the Wuppertal Symposium 1978*, R. Hagenbuchle and J. T. Swann, Bonn, West Germany, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, 160-165.)

3

Ibidem, p. 3-4. In un'intervista dello stesso Freud riportata da Hillman nel suo *Re-visioning Psychology* e citata da Duncan nello stesso passo della conferenza si dice tra l'altro: "I have always been misunderstood. Since I was a doctor, they have never read it right. I am actually writing stories. I am actually creating. I am not actually a doctor." Anche Hillman riconosce pienamente la propensione al creativo di Freud, per esempio in passi come il seguente: "La scrittura di Freud (...) evoca la fantasia. Uno pensa di leggere scienza e invece si trova immerso in racconti, storie cliniche, sogni, investigazioni, *detective stories*. La scrittura di Freud è estremamente complessa. Freud era uno scrittore straordinario, non soltanto perchè scriveva un buon tedesco, tanto da meritare il premio Goethe, ma per la complessità dei diversi generi che contemporaneamente si intrecciano nei suoi saggi." (*Intervista su amore anima e psiche*, Bari, Laterza, 1984, p. 48.)

4

L'adozione di un punto di vista estetico invece che mistico-religioso si traduce per Hillman nell'interpretazione dell'inconscio come dominio dell'immaginazione, oltre che nella ricerca di una terminologia che vada al di là del realismo letteralista e del soggettivismo della psicologia tradizionale. "Ritornare al linguaggio di Venere" significa dunque, programmaticamente, lasciare spazio all'immagine nel suo presentarsi, dialogare con essa, esplorarne le connessioni retoriche e metaforiche: la prospettiva rimane però sempre quella psicologica del "fare l'anima" e non sempre il proposito di rendere "il sapore, il corpo, l'immagine dello stato dell'anima trasferito in parole" riesce effettivamente a sfuggire l'astrazione concettuale e discorsiva. Sottolineando comunque l'importanza dell'attenzione e dell'amore prodigata da Hillman nel raccogliere l'enorme quantità di "lore" per esempio nel saggio su Pan, Duncan nota però come la dottrina o l'erudizione mitologica, "when you are just gathering it, as poets also gather it, is very different from when you are suddenly turning and start evoking all the lore in a rhythm and now out of that an emptiness appears in the whole lore." (R. Duncan, *op. cit.*, p. 35)

5

Ibidem, p. 8-9.

6

"Mythical time and mythical space, the time and space of the story we are telling invades the immediate actual time and space as far as "we" know it, for in so far as we are persons we are persons of a story." (R. Duncan, *Note-book* no. 33 (box 27), inedito, dalla Manuscripts Collection della Poetry/Rare Books Collection dell'Università di Buffalo, N. Y.)

7

R. Duncan, *op. cit.*, p. 35-36. L'insistenza sulla individualità del dato percettivo immediato, come anche dei contenuti immaginali espressi dall'inconscio, costituisce d'altronde uno dei motivi per cui, pur ammettendo l'importanza dell'archetipo, Duncan ne rifiuta la tematizzazione da parte di Jung: "Well, I wonder how any poet could be attracted to Jungianism. To me poets use symbols to be initial and in the universe. Jung uses them to be in a psyche and around a center.(...) Everything we see is posited in the material world. So that an archetype doesn't get to be very arche. Instead of an archetype, we'd better look at a tree or a particular individual." (R. Duncan, "Interview", in E. Faas, *Towards A New American Poetics*, S. Barbara, Calif., Black Sparrow Press, 1978, p.72; trad. it. *La nuova*

poetica americana, Roma, Newton Compton, 1982.)

8

Nel saggio “The Truth and Life of Myth”, tale esperienza del *numen* viene letta in termini di “Creative Will”, nel solco della poetica romantica di Coleridge mediata da Carlyle: “The numinous is felt as the presence - it *is* the presence - of an overwhelming power of a stone, of a snake, of a man, of a fate, of a word, so that it becomes personal. The numen of the universe is its awful and overwhelming reality as an entity, its *genius*. I do not think lightly of the Creator. I would use a distant and possibly abstract term, “the Creative Will.” But the feeling of presence, not concept, remains. The Numen Itself shakes the very language, the words I hope might be no more than words.” (R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 33.)

9

Il fraintendimento della poesia di Keats che Duncan rimprovera a Hillman nascerebbe appunto dalla sovrapposizione di una preoccupazione di precisione psicologica (quasi da psicopompo) a un ordine di discorso che corrisponde a criteri irriducibili a tale logica. La poesia di Keats, al contrario, per Duncan “arises with the idea that there is initially an intelligence and it has no soul because it will only make soul in the degree to which it discovers itself anew in the world, itself.” (R. Duncan, “Opening the Dreamway”, *op. cit.*, p. 25.)

10

R. Duncan, *Bending the Bow*, *op. cit.*, p. 10.

11

Il maggiore punto di interesse per Duncan è costituito dall'impostazione anegoica di Hillman, frutto di una re-visione post-umanista delle psicologie freudiana e junghiana: “To be myself I withdraw from self and stake my claim. To give myself, I return to self in which, as in Creativity as such, there are no horizons. Creativity *needs* and launches from itself worlds, horizons, visions: i. e. creation. (...) Self seeks to be initiated into Self. Here again the very individuation of self is a process of withdrawal from self, a becoming entirely vector. But search is not source, search is return, shedding all individuations, emptying, I am reflecting here upon Hillman, p. 112.” (*Note-book* no. 62 (box 30), inedito, dalla Manuscripts Collection della Poetry/Rare Books Collection dell'Università di Buffalo, N. Y.; l'opera di Hillman cui si riferisce qui Duncan è *The Dream and the Underworld*.)

12

Si veda, a titolo di esempio, la polemica di C. Boer, *editor* della rivista insieme a Hillman, rivolta verso ogni tentazione letteralista e monodirezionale nell'interpretazione del mito, conseguenza diretta di una diffusa diffidenza verso la categoria dell'immaginale e il linguaggio metaforico: "The imaginal reality of Greek myth is slowly being dismissed because there is no imaginal reality *acceptable* in academic thought today. It is not a deliberate move - (...) - but rather a sliding, a slipping, the logical residuum of so much anti-image and anti-myth thought in the past twenty years." (C. Boer, "Watch your Step", in *Spring* no. 59, 1996, p. 119.) A differenza dei razionalisti freudiani e marxisti di primo secolo, i classicisti contemporanei per Boer non riescono più nemmeno ad ammettere la validità delle immagini mitiche per il popolo che le ha prodotte, vale a dire i Greci. Dal punto di vista di Duncan, un tipico esempio di determinismo nell'ermeneutica del mito è rappresentato da R. Graves, che rigetta Jung e Freud in nome di un principio esplicativo di tipo storico e socio-politico che risulta a tratti troppo rigido. Sebbene anche gli psicologi "distort the wholeness itself as they disallow for the reality in itself for man of what cannot be psychoanalyzed" ("the *hubris* of Freud was his disregard of the enigmatic"), mitografi come Harrison, Cook, Cornford e Dodds al contrario "are alive in the myth and the rites have started again in these books- in *Themis* and *The Greeks and the Irrational*." (R. Duncan, *Note-book* 16 (box 26), "On Myth, Graves and Psychoanalysis", July 3 1955.)

13

Per C. Altieri, laddove il modo di concepire il mito proprio dei moderni (Joyce, Eliot) è incentrato sulla sua funzione ordinatrice e regolatrice dell'esperienza, riducendosi spesso a semplice *device* narrativo imposto dall'esterno, per i postmoderni (Duncan, Olson, Levertov, Bly, Snyder, Merwin) il mito costituisce una modalità conoscitiva e un modello epistemologico alternativo o integrativo di quello storico-lineare, basato sulla capacità trasfiguratrice del presente da parte del numinoso, su di una visione sacrale piuttosto che sacramentale, sull'idea di una trasvalutazione costante del senso e del valore ad opera delle energie vitali captate nell'esperienza attraverso il linguaggio, etc. (C. Altieri, "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics", in *Boundary* 2, no. 3, (Spring 1973), pp. 605-641; trad. it. "Dal pensiero simbolista all'immanenza: il fondamento della poetica ameri-

cana postmoderna”, in *Postmoderno e letteratura*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, pp. 123-160.)

14

La globalità di approccio che caratterizza i mitografi di primo Novecento allievi di Frazer e Freud emerge molto bene nella pagina del *Saggio su Pan* di Hillman in cui si parla dell’opera pionieristica di W. H. Roscher: “Anche se possiamo avere dei dubbi sulla natura speculativa della filologia del secolo diciannovesimo, e rimproverarle quel suo gusto per l’avventura a cui difficilmente si arrischierebbe lo spirito raffinato e scettico -e forse cinico - oggi prevalente nel campo, non dobbiamo dimenticare che gli psichiatri, gli archeologi, gli etnologi e i mitografi della fine del secolo erano sospinti da una tremenda passione. Essi non erano soltanto degli scienziati. (...) Per loro tramite sembra aver fatto irruzione nel nostro tempo qualcos’altro, una sorta di intuizione, di domanda essenziale sulla natura della profondità dell’uomo.

Oppure la loro era una ricerca degli dei perduti? Forse il fascino delle profondità sconosciute indicava qualcosa di più dell’umanesimo laico delle loro intenzioni, raggiungendo quelle dimensioni impersonali e inumane dell’anima dove figure selvagge, pagane e mitiche ancora eccitavano e attiravano i loro devoti, sia pure dissimulati sotto l’abito accademico di un sapere imparziale.” (J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1994, p. 30-31.) Si tenga inoltre presente come, sulla base dell’evidenza etnografica raccolta da questi autori di primo secolo, un vasto settore della ricerca filosofica contemporanea si è indirizzato alla riscoperta dello sfondo sapienziale, misterico ed esoterico delle origini del pensiero occidentale (per esempio in *Themis* i culti iniziatici ctonii e matriarcali che costituiscono il sostrato ancestrale della religione olimpica greca): basti pensare alla revisione critica dei frammenti presocratici e oracolari, condotta da Colli sulla base di fonti dirette e indirette, e volta a decostruire l’apparato ermeneutico aristotelico-hegeliano che di quelle origini del pensiero occidentale avevano fatto il luogo di legittimazione di una razionalità sistematica. (G. Colli, *La sapienza greca*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1977 e *Dopo Nietzsche*, Milano, Bompiani, 1978.)

15

Sul collegamento di rituale e mito propriamente detto si veda un passo come il seguente da *Themis*: “Ritual is the utterance of an emotion, a thing felt, in *action*, myth in words or thoughts. They arise *pari passu*. The myth is not at first *aetiological*, it does not arise

to give a reason; it is representative, another form of utterance, of expression. When the emotion that started the ritual has died down and the ritual though hallowed by tradition seems unmeaning, a reason is sought in the myth and it is regarded as aetiologial.” (J. Harrison, *op. cit.*, p. 16.) Per Harrison, l'unione *muthos*-*dromena* sancisce la coesione sociale del gruppo attraverso il cemento dell'emozione condivisa (la partecipazione dionisiaca ai misteri della natura, intesa in termini bergsoniani di *durée*) e realizza la sincronicità di passato mitico, presente e futuro. Tale concezione influenza profondamente la visione duncaniana del mito, secondo la quale la narrazione, nell'atto stesso di nascere dalla bocca del “myth-teller”, scaturisce da una condizione di invasamento e *rapture* divina, assolutamente non riconducibile a una spiegazione logico-causale riguardo alle origini del mondo: “The myth-teller beside himself with the excitement of the dancers sucks in the inspiring breath and moans, muttering against his willful lips; for this is not a story of what he thinks or wishes life to be, it is the story that *comes to him* and forces his telling.” (R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 1.)

16

Di contro all'approccio antropologico di Malinowski e E. O. James, che restringono la definizione di mito a un contesto ben determinato, di tipo tradizionale, caratterizzato dall'associazione con la pratica rituale senza la quale non ha senso parlare di mitologia, i critici letterari tendono in genere a identificare mito e letteratura e, conseguentemente, a tralasciare o lasciare sullo sfondo le implicazioni religiose, sociali e antropologiche dello stesso. Tale unidirezionalità di approccio risulta particolarmente inadeguata nel caso di Duncan e di altri poeti postmoderni, per i quali una delle principali caratteristiche del mito consiste nella capacità di collegare dimensione creativa individuale e pratica sociale (comunitaria): in questo senso, il “myth-teller” si riferisce sempre al gruppo di riferimento, anche se l'alienazione della società contemporanea impedisce un riscontro immediato e diretto. Il problema diventa semmai quello di vedere come i mitologemi dell'eredità classica continuino ad agire in forma mascherata anche nelle strutture de-mitologizzate dei vari razionalismi moderni, degenerando anzi in totalitarismo a causa di un'interpretazione letteralista e dogmatica, informata unicamente “by the creative imagination and the sense of realities of the resurrectionist.” Per un quadro completo dei rapporti tra mito e letteratura, si vedano l'ormai classico *Archetypal Patterns in Poetry* di

M. Bodkin (London, Oxford University Press, 1934), che Duncan mostra di conoscere e apprezzare nei *Note-books*, pur con tutte le riserve nutrite verso un approccio junghiano allo studio della letteratura; L. Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971 e W. Righter, *Myth and Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

17

Individuando, sulla scorta dell'insegnamento freudiano, una caratteristica fondamentale del mito nella capacità di collegare gli ordini aristocratico-eroico delle cosmogonie originarie e quelli "inferiori" del "gossip of old wives and little children, stories about the cooking-hearth and the nursery bedside", Duncan legge in una chiave sincronica i rapporti tra le varie forme di esplicazione dell'immaginazione mitologica, laddove l'interpretazione storicista tradizionale tende a vedere il folklore e le leggende popolari come effetto di degradazione o degenerazione progressiva di un'origine idealizzata. In questo senso, ogni attualizzazione del *mythos* è altrettanto vera o falsa (perfetta o imperfetta) di ogni altra, dato che nessuna riesce a tradurre pienamente l'intensità generativa che lo caratterizza e tuttavia ne risulta continuamente informata.

18

R. Duncan, "The Truth and Life of Myth", *op. cit.*, p.28. Il momento di maggiore valorizzazione del mitologico nella letteratura moderna coincide naturalmente con il Romanticismo: con Blake, infatti, "the poet's sense of his primordial inspiration, his coexistence in the original time of spiritual beings and in the very presence of powers, appears in his actual life itself. He does not write poems as ways into the mythological; he writes poems *from* the realm of that reality."

19

La posizione dello stesso Jung in proposito risulta oscillante tra il riconoscimento dell'archetipo come "forze vitali psichiche", il cui senso ultimo rimane, a dispetto di tutti gli sforzi chiarificatori dell'intelletto scientifico, "fatalmente ignoto e indefinibile", e la possibilità di "circoscrivere o caratterizzare approssimativamente un nucleo di significato pre-cosciente", operazione omologa al processo di sintesi (individuazione) del Sé nell'io individuale. (C. G. Jung, "Psicologia dell'archetipo "fanciullo"", in C. G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972, p. 116)

20

J. Hillman, *Saggi sul puer*, Milano, Cortina, 1988, p. 2. Nella prospettiva junghiana di Hillman, il luogo in cui la costellazione mitologica emerge nella maniera più trasparente è la mente psicotica, data la caduta delle barriere della rimozione a opera della coscienza. Dal momento che “la psicopatologia è essa stessa un mezzo per ritornare al mito, per essere influenzati dal mito ed entrare in esso, o, come diceva Jung, poichè “le divinità sono diventate malattie”, è alle nostre patologie che oggi dobbiamo rivolgerci per trovare gli Dei.” A questa esigenza di ritorno al patologico, Duncan ribatte rivendicando l'autonomia della poesia dal dominio della follia (“Poets don't know what the pathological is”) proprio attraverso l'esplorazione dell'immaginale.

21

R. Duncan, “Passages 32”, in *Ground Work I- Before the War*, op. cit., p. 14-15. Il sincretismo politeistico di Gerard de Nerval, che riecheggia un analogo atteggiamento di Giuliano l'Apostata a includere nel pantheon pagano anche la figura del Cristo, costituisce una delle derivazioni principali del Romanticismo di Duncan. Per una trattazione più esauriente del rapporto di Duncan col poeta francese, si veda il numero speciale di *Audit* dedicato in buona parte al problema della traduzione come mezzo di appropriazione/derivazione dalle fonti in letteratura (*Audit/Poetry* no. 3, vol. IV, 1967, pp.38-62.)

22

R. Duncan, *Ground Work I* op. cit., p. 16. Il parallelo tra gli orrori di ieri (la *conquista* spagnola nel Centroamerica, documentata dal Book of Chilam) e quelli di oggi perpetrati in una nuova terra di conquista (il Vietnam) appartiene anch'esso a pieno titolo alla configurazione archetipica della caduta nelle tenebre degli inferi, come appare dalla citazione del verso di Dante “*tanto è amara, che poco è più morte*”.

23

Come nota W. MacIntyre, la visione della rigenerazione espressa nella lettura duncaniana del Christos “is translated not in the egocentric survival of body after death, but as corroboration of the invisible informing principle we intuit in cosmic operations.” L'aprensione della verità immanente dello spirito incarnato non è tuttavia oggetto di speculazione metafisica, bensì calata nel concreto dell'“imagined drama of poetry”, ovverossia all'interno di un tessuto immaginale in cui l'esperienza del *numen* è di tipo rivelatorio e partecipatorio, piuttosto che razionale e astratto: “Men toss about

concepts of God, spirit, and humanism so that a “certain likeliness” appears. They take their faith not in the fact of revelatory experience, the seizing of the numen, but in juggling the weights of a meaningless terminology.” (W. MacIntyre, “Robert Duncan: the Actuality of Myth”, in *Open Letter*, second series, 4 (Spring 1973), p. 45.

24

Si veda, ad esempio, sempre in *Ground Work I* il secondo episodio di “A Seventeenth Century Suite in Homage to the Metaphysical Genius in English Poetry”, ispirato a “The Burning Babe” di R. Southwell, in cui la meditazione sul corpo martirizzato del Cristo bambino, richiamando alla memoria i corpi carbonizzati dei bambini vietnamiti, evoca immagini alchemiche di rigenerazione: “The burning Babe, the Rose, / the Wedding of the Moon and Sun, / wherever in the world I read / such Mysteries come to haunt the Mind, / The Language of What Is and I / are one.” Il senso di abbandono provato da Cristo sulla croce, condiviso da ogni uomo in quanto protagonista del mistero dell’incarnazione, è la premessa di una rivelazione più grande: “Another Christ, if he be, as we are, / Man, cries out in utter misery; / And every Holy Martyr must have cried / forsaken in some moment / that from Christ’s “Why hast Thou forsaken me?” / has entered our Eternity / or else is not true to itself.” (R. Duncan, *Ground Work I*, op. cit., p. 74-75.)

25

Ibidem, p. 29.

26

R. Duncan, “The H. D. Book”, Part II, Chapter 1, in *Sumac 1* (Fall 1968), p. 136. Già in “Variations on Two Dicta of William Blake” (*Roots and Branches*, op. cit., p. 48-53) la tematizzazione del rapporto con la fonte letteraria viene resa in termini di appartenenza al comune orizzonte della realtà eterna aperto dalla visione: il riferimento è qui al W. Blake di “The Authors are in Eternity”. Si ricordi inoltre che dietro gli spiriti protettori di “Before the Judgment”, nella loro caratterizzazione di entità mitiche remote e fuori del tempo (“The Golden Ones move in invisible realms, / wrapt round in our thought as in a mist...”) ci sono gli Eterni del sogno degli Aborigeni australiani, studiati tra gli altri da G. Roheim e M. Eliade, autori entrambi ben conosciuti da Duncan. (Cfr. G. Roheim, *The Eternal Ones of the Dream*, New York, 1954 e M. Eliade, *Australian Religions, An Introduction*, Ithaca, Cornell University Press, 1973; trad. it., *La creatività dello spirito*, Milano, Mondadori, 1990.)

27

R. Duncan, *Ground Work I*, op. cit., p.34-35.

28

R. Duncan, "Opening the Dreamway", *op. cit.*, p. 30. A proposito del modo di intendere la musicalità della poesia come armonia nella dissonanza, manifestazione di un Eros o forza attrattiva della parola che tiene insieme elementi eterogenei nell'unità della composizione, Duncan osserva che "we feel it as a force, which shakes the body, soul." Anche il poeta-filosofo M. Ficino, che Duncan interpreta decisamente in chiave ermetica più che cristiano-neoplatonica, appare consapevole del fatto che "the poem by its sounds, not by its myth, not by the muthos, by its sounds it reaches the soul, the body and the spirit." (p. 35.)

29

R. Duncan, *Ground Work I*, op. cit., p. 144. Il parallelo tra le potenzialità creative e ordinatrici del *muthos* e quelle biologiche del codice genetico viene qui ripreso nell'ottica schrodingeriana della vita vista come perturbamento momentaneo di un equilibrio omeostatico: "It is by avoiding the rapid decay into the / inert state of equilibrium that an / organism appears so enigmatic," Schrodinger writes, // "—so much so, that from the earliest times of human thought / some special or supernatural force was claimed to be operative / in the organism, and in some quarters, / is still claimed." (p. 145) Il conflitto empedocleano tra Eros e Odio va naturalmente inquadrato anche nella prospettiva freudiana del conflitto tra Eros e cultura: in questo senso, Duncan ha perfettamente presente la qualità mitopoetica dell'immaginario che sottende *Il disagio della civiltà* come anche altre opere del padre della psicoanalisi (per esempio, *Totem e tabù*, dove l'interpretazione del mito antico lascia il posto alla creazione di un mito nuovo o "scientifico", quello dell'atto cannibalico primordiale dei figli ai danni del padre. Per un inquadramento del Freud mitografo e mitopoeta, si veda il già citato *Ancient Myth in Modern Literature* di L. Feder.)

30

Si veda, a questo proposito, il contributo fondamentale offerto da Colli nel mettere in risalto gli aspetti estatici e violenti della figura di Apollo, che secondo lui sfuggirebbero perfino al secondo Nietzsche: "L'aspetto solare, il fulgore della luce, lo splendore dell'arte, un carattere forse posteriore di Apollo, è stato messo in primo piano da Nietzsche. In tal modo gli è sfuggito, sotto l'aspetto dell'invasamento, della possessione mistica, il legame vitale tra Apollo

e Dioniso, e sotto l'aspetto della contesa, della sfida, della perfidia, dell'enigma, il collegamento tra l'origine apollinea e la fioritura del logos, l'arma suprema della violenza, la freccia più mortale scagliata dall'arco della vita." (*Dopo Nietzsche*, op. cit., p. 30.) La consapevolezza apollinea dell'enigmaticità della parola, rappresentata sotto la forma dell'accordo magico della lira o della freccia mortale e alludente alla natura impenetrabile di un dio le cui origini sono iperboree e sciamaniche, è ben presente in Duncan, da *Earthly City, Heavenly City* (Berkeley, Gillick Press, 1947) fino a *Bending the Bow* e oltre.

31

Per un pieno inquadramento della metafora alchemica in termini poetici nell'opera di Duncan, si veda "Robert Duncan and the Mercurial Self" di T. Materer (in *Modernist Alchemy: Poetry and the Occult*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, pp. 107-124.) La tesi centrale di Materer è che "the sense of weaving and unweaving of the self, the experience of losing it in the play of the alchemical process, is the experience expressed in Duncan's finest poetry." Interpretare le realtà spirituali di ermetismo e occultismo in senso metaforico, come finzioni letterarie, non significa però per Duncan scetticismo o distacco come nel caso di Stevens: "his absorption of occult rituals and doctrines from childhood on gives them so natural a place in his poetry that one can scarcely distinguish his sympathy for them from belief." (p. 124.) Se nel caso di Hillman, come già per Jung, l'alchimia rappresenta il territorio di confine all'interno del quale i simbolismi primari dell'inconscio sono relazionati a un processo di maturazione della psiche basato sulla conciliazione degli opposti, la *materia prima* dell'immaginazione per Duncan è suscettibile unicamente di trasfigurazione (o trasvalutazione) e non di comprensione razionale o spiegazione: "The alchemical romance is way forward to compared with the mysteries of alchemy, that the occult world as well as the psychological world draws out of alchemy." Non a caso, è proprio "in his alchemy of elements that, (...), Hillman does begin to make the transition to the poetic, and consequently crosses the border..."; come emerge dal finale della conferenza, Duncan si riferisce qui allo scritto di Hillman "Alchemical Blue and the Unio Mentalis," (*Sulfur*, no. 1, 1981, pp. 33-49.)

32

La portata di tali simpatie alchemiche è da Duncan estesa non solo al dominio del mitologico *tout court* ma anche alla realtà dell'inconscio collettivo di Freud-Jung: "When we lament the

contraction and even the retraction of sympathies, we must remember that the extension of the area in which we participate emotionally is the extension too of our mythic or story-life; wherever we open ourselves to myth it works to convert us and to enact itself anew in our lives. Every sympathy is the admission of a power over us, a line in which sympathetic magic is at play. In the fullness of our potential sympathetic identification with the world, if the reality of contemporary science is not restricted to an empirical realm but taken to be, in that, spiritual and poetic, that is, creative, we can sicken in signs of the most remote planet or die in the evil intent of an ancestral enemy. In the sympathy which today has with yesterday, the living reality of all times in present times, the feeling of continuous identity in creation, the convert of psychoanalysis may become the victim of a deprivation that actually took place long ago and in another country. The theory of collective unconscious advanced by Freud gives new life to the meaning of original sin. To inherit or to evolve is to enter mythic existence.” (R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 44.)

33

R. Duncan, *Ground Work I*, *op. cit.*, p. 173.

34

R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p.55. In polemica con la tendenza di Hillman a leggere le immagini come metafore, Duncan osserva nella conferenza “Opening the Dreamway” che Dante nel presentare la sua visione sotto forma di licenza poetica, “doesn’t make moral conclusions” o “psychoanalytical depths out of this. An image does not have depth. The minute an image has depth, it is a metaphor and you have left the image. The image is where it is, when it is, incognizant absolutely of depth. Won’t lead you down. But images in Dante’s world stand so absolutely they are the very moment they appear and they are the very place. That is the divine place in Dante’s so they can’t go up or down. The poet does a very strange thing, a shaman-like trip going up and down, but that’s one thing angels can’t do.” Più tardi, nel *Convivio*, Dante arriverà a sostenere che “the gods, when they appear in the poetry of the classical world, or the pagan world, are not at all real, they are metaphors”: di fronte a tale consapevolezza del mitologico, intrecciato per sua natura di finzione e realtà, Hillman al contrario continua a pensare “that maybe the image would be saved if it were a metaphor.” (p. 27-28.)

35

R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 51.

Capitolo II

Dall'infanzia dell'individuo a quella dell'umanità: l'archetipo del puer

Nel rievocare gli anni della prima infanzia trascorsi a Bakersfield presso la famiglia adottiva seguace della “Hermetic Brotherhood”, Duncan stabilisce un collegamento esplicito nel saggio “The Truth and Life of Myth” (il cui sottotitolo è, significativamente, *An Essay in Essential Autobiography*) tra l’atteggiamento tipico del bambino di fronte al linguaggio e al mito e quello di culture religiose tradizionali a sfondo politeistico e misterico, in particolare quella greca arcaica. Adottando in pieno il punto di vista freudiano-junghiano, secondo cui le costellazioni inconsce della psiche infantile sarebbero omologhe a quelle primordiali dell’umanità (in un senso archetipico prima ancora che storico), Duncan nota che “like the poet, the child dwells not in the literal meanings of words but in the spirit that moves behind them, in the passional reality of the outraging and insidiously rationalizing adult.” Lo “spirito” che informa il linguaggio facendone la traccia di una presenza numinosa dai tratti sublimi e inquietanti (“a shaking experience”), sperimentata nel parossismo emozionale e nel rapimento estatico, rappresentata per il bambino come anche per il pubblico dello *story-teller* tradizionale una singolare esperienza di partecipazione al mistero insondabile del Reale, attraverso i *patterns* di articolazione forniti dal mitologico.¹ Nel percepire l’impatto complessivo delle parole pronunciate dai suoi genitori con la loro piena risonanza emozionale e archetipica, prima ancora il contenuto semantico della loro enunciazione, il bambino-poeta per Duncan è caratterizzato, secondo una tipica tematica romantica, dalla vicinanza alle realtà immutabili del mito, del sogno e dell’arte, espressioni di una stessa “Creative Will” rappresentata in termini di generatività inesauribile.

Le figurazioni relative al bambino e al fanciullo nell'opera di Duncan risultano molteplici e multiformi e sempre collegate, in una maniera o l'altra, alla fenomenologia dell'Eros divino o demonico e del *muthos* in quanto emanazione diretta di tale principio vitale o cosmico (cosmogonico). La prossimità del fanciullo alle verità meta-storiche del mitologico, spiegabile sul piano della psicologia come risultato di un minore consolidamento del senso dell'io, viene da Duncan ricondotta a un atteggiamento partecipatorio e animistico nei confronti della realtà, dal momento che il "work-a-day world, if we but hear, speaks in tongues, and the waking consciousness casts a spell of its own in awakesness, at once revealing the true nature of things and concealing it." All'interno di tale prospettiva, dove i termini di relazione tra io, linguaggio e mondo sembrano essere ispirati alla partecipazione e alla fusione piuttosto che alla separazione e alla discriminazione razionale, la figura del fanciullo si pone come catalizzatrice degli impulsi profondi della psiche, visti nelle loro implicazioni biologiche e sessuali come anche in quelle più direttamente attinenti alla sfera dell'immaginazione creativa e del numinoso.²

In questo senso, la caratterizzazione hillmaniana dell'immagine del *puer*, considerata alla luce dell'ambivalenza da Duncan mostrata nei confronti della psicologia archetipale, contribuisce a gettare nuova luce non solo su di uno dei motivi meno studiati della sua poesia ma anche e soprattutto a comprendere le dinamiche intertestuali di un dibattito decisivo per le sorti della poetica contemporanea. Se infatti per Hillman l'associazione del *puer* con la psiche si evince da tutta una serie di tratti quali la nostalgia erotica struggente (*pothos*), l'ascensionismo, l'estetismo vago e autodistruttivo, l'assoluta imprevedibilità e amoralità, tale fenomenologia trova un riscontro diretto per lo psicologo junghiano proprio nel campo di produzione immaginale individuato dalla poesia e dalla creatività, espressione diretta dell'universo psichico costellato di figura archetipali:

L'unica risposta altrettanto illimitata dell'illimitatezza di *pothos* è proprio l'immaginale. Il nostro vagabondare e il nostro desiderare sono rivolti proprio alla figura immaginale archetipale che fomenta il desiderio, il Puer Aeternus nella sua personizzazione di Pothos. Il nostro desiderio è rivolto all'immagine che dà inizio al desiderio; è una *epistrophé*, un desiderio che mira a riportare il desiderio alla sua sorgente nell'archetipo.³

Figura archetipale indicante un io depotenziato e immerso nell'archetipo, e dunque, in un certo senso, archetipo dell'archetipo,

ripiegato autoreferenzialmente (e narcisisticamente) su se stesso, il *puer* rimanda per Hillman nel suo desiderare o vagabondare senza meta alla qualità metaforica del comportamento psichico, riconducibile in ultima analisi all'ipostasi di un principio invisibile che agisce dietro le quinte delle sue individuazioni molteplici. Intesa in questi termini, la ferita sanguinante del *puer* (nella mano o nel piede, talvolta nel costato), indizio di una vulnerabilità o mortalità dell'io espressa nell'emorragia incontenibile delle energie, richiede una struttura di contenimento psichico capace di compensare tale sovraesposizione, da Hillman individuata nella figura del vaso.⁴ Si tratta di un movimento tipico dell'ermeneutica hillmaniana, che dalla dispersione o moltiplicazione delle immagini implicante una frammentazione dell'identità personale, riconduce, secondo le modalità proprie del "fare anima", a una struttura centrata intorno a un nucleo archetipale centripeto, fissato attraverso il processo di individuazione. Assumendo a titolo di esempio le sfere del creativo e del patologico come luoghi privilegiati di manifestazione dell'archetipo, la "psicologia estetica" o "mitologica" dell'allievo di Jung continua a considerare, nonostante tutte le dichiarazioni contrarie in merito, il fenomeno creativo alla luce di una sua presunta indicatività o esemplarità ai fini dell'individuazione delle dinamiche psichiche: a questo proposito, la citazione di un "passage" di Duncan (il no. 14 di *Bending the Bow*, dal titolo "Chords") a sostegno della propria caratterizzazione del *puer*, la dice lunga sulle differenze di approccio tra il poeta e lo psicologo riguardo ai problemi dell'archetipo e del mito. Laddove infatti per Duncan l'incarnazione della "living reality of myth" nelle figure della poesia appare "a matter of actual times and actual objects", per Hillman la "splendida costellazione del complesso di immagini puer che connette fra loro vento, ali, Eros, finestre e porte", (cui si fa accenno marginalmente in una nota a piè di pagina), si pone innanzitutto come funzionale alla rappresentazione della figura di Kairos, divinità *puer* collegata all'imprevedibilità del fato colta attraverso il varco e l'apertura situazionale. E' evidente come, in tale processo di chiarificazione ermeneutica, la ricchezza immaginale del testo duncaniano vada irrimediabilmente persa in favore della condensazione allegorica e concettuale, nonostante l'intenzione ripetutamente manifestata di lasciare parlare il più possibile le immagini:

What does it mean that the Tritopatores, "*doorkeepers and guardians of the winds*", carry the human Psyche to Night's

suo intendimento primario sia stato quello di mostrare “how little a matter of “free” association and how much a matter of an enduring design in which the actual living consciousness arises, how much a matter of actual times and actual objects the living reality of the myth is for the poet.” Nell’attualizzare una materia mitologica che di per sé rimane immutabile e fuori del tempo, il poeta non compie un’opera di trascendimento del dato empirico in un eterocosmo separato dell’arte o dell’immaginazione, bensì tende verso la trasfigurazione mitopoetica di “just these times, just these objects, just these persons”, le quali appaiono “at once things-in-themselves and things in ourselves.”⁶

La fenomenologia del *puer* nella tarda produzione di Duncan (*Ground Work Ie II*) ricorre con una frequenza inusitata, quasi a sottolineare, di fronte all’evidenza del declino fisico e alla minaccia rappresentata dalla sterilità saturnina del *senex*, la persistenza dell’archetipo adolescenziale, identificato con l’apertura possibilitante della poesia e del creativo. Si tratti della figura del giovinetto Ganimede, rapito (nel duplice senso di “raped”) in cielo da Zeus sotto forma di aquila o del Narciso di “Quand le grand foyer descend dans les eaux”, la cui melancolica disperazione è destinata a sfociare in mania suicida, il *puer* nell’ultimo Duncan rimanda all’esperienza di una creatività esuberante anche se ambigua e sfuggente, fatta di luci abbaglianti come di ombre sottili, in bilico tra l’instabilità area del volo d’immaginazione e la caduta dolorosa provocata dalla ferita mortale.⁷ Angelo a cui è sottratta la compiutezza dell’ideale attraverso l’emorragia vitale, il fanciullo divino allude in primo luogo alla proteiforme e magmatica mutabilità dell’io modellata dalle forze primordiali del *numen* e, nel suo aspetto di *trickster* o briccone demoniaco (soprattutto Hermes), al radicamento del genio nel caos della materia e degli istinti. A proposito di quest’ultima maschera del *puer*, Duncan fa riferimento nel saggio sul mito all’omerico *Inno a Ermete*, sottolineando la natura comica e ingannatoria del figlio di Maia, collegato alla “great Maya or Illusion of Hindu mythology” di cui si ammanta la *fiction* poetica nel rivelare le verità sublimi del divino. Inseparabile dall’olimpico Apollo, “God of Poetries”, il misterioso e ambiguo Hermes si muove agilmente tra i mondi e si pone in quanto messaggero degli dei come figura di confine e passaggio da una dimensione all’altra (infera-ctonia / aerea-olimpica): le sue prerogative di ladro divino dei misteri di Apollo lo avvicina in qualche modo al titanismo di Prometeo e la sua destrezza nello scambio lo rende il dio dei commercianti oltre che dei poeti. Nella

lettura che Duncan elabora della sua figura, gli ordini contrapposti del sublime/elevato e del comico/basso vengono a interferire significativamente nell'ambivalenza e indeterminazione dei tratti che individuano la personalità mercuriale:

One of the sources of invention is the disguise of what is so. And though this *Hymn to Hermes* is comic, as all myths of the Trickster are, beneath the comic there is a sinister possibility. Where there is always more than is apparent, the comic is an uneasy mask. There is trickery in the very nature of creation itself; innovation can only come from what we do not know.⁸

La componente ermetica della cosmologia duncaniana appare ingiustamente sottovalutata e non a caso, se è vero, come nota L. Surette, che una “scholarly phobia of the occult” ha portato tradizionalmente la critica a disconoscere o liquidare frettolosamente il ruolo che le tradizioni dell'esoterismo e dell'occulto hanno giocato nella nascita e negli sviluppi del Modernismo letterario.⁹ Quello che qui preme sottolineare è la misura in cui la poetica di Duncan risulti derivativa rispetto a una visione filosofica che, in antitesi alla trascendenza propria delle *Weltanschauungen* cristiana e neo-platonica, tende a valorizzare pienamente il mondo della manifestazione naturale (la *physis*), considerata non più come risultato di una caduta nel carcere della materia e quindi potenziale fonte di corruzione, bensì come espressione di una creatività o generatività emanativa dell'Intelligenza cosmica (*nous*).¹⁰

Collegata alle virtù salvifiche e terapeutiche dell'erba capace di sottrarre gli uomini di Ulisse dall'incantesimo bestiale della maga Circe, la figura di Hermes appare in “Poems from the Margins of Thom Gunn's Suite” come dio del desiderio omoerotico e di una poesia irregolare, barbarica, alimentata dai furori priapeschi di Pan come dalle molli “fertilities of the sound” indotte dalla femminilità “negativa” della Grande Madre:

I am trying to tell you
 Hermes I would be for you as I
 have been for others to protect
 in falling in love, take heart from me,
 for from the very loom where She
 weaves and undoes each night your odyssey
 I bring this herb, black at the root
 and milky white where it blooms. See,

from the very ground here where we stand

I pull the magic plant that was meant
to help you enter and pass through
Her darkening intent. It is the heart
I spoke of fed this stem in me,
torn out of its own darkness,
this herb call'd *Moly* by the gods.¹¹

L'erba della poesia, dono degli dei, non andrebbe qui tanto vista nell'ottica di un superamento eroico del complesso materno ad opera del figlio emancipato, quanto nella chiave alchemica di una trasfigurazione del desiderio animale realizzata dal potere rigenerativo di Eros: posti sullo stesso piano attraverso i processi di assemblaggio della composizione, l'amore fisico e quello ideale (immaginale) coesistono nella *coincidentia oppositorum* rappresentata dalla Realtà suprema del *muthos*.¹² Divinità dei margini e dei confini (del passaggio e della mediazione, intesa non come superamento dialettico ma come complementarietà), la figura di Hermes nella sua indeterminazione polimorfica pone in relazione le coppie antitetiche femminile/maschile, materiale/ideale, comico/sublime e entra in *sizigia* con la stessa persona di Ulisse, il quale rievoca i trascorsi della propria giovinezza dal punto di vista della propria maturità *senex*. A questo proposito, appare opportuno ricordare come l'equivalente di Hermes nel Pantheon Voodoo, Legba, evocato in "At the Door" di *Ground Work II* come "Confidence-Man, / Trickster, deep going Forger of Story Master to pretend-me", venga rappresentato alternatamente come giovane fanciullo alle soglie della vita o come vecchio decrepito.¹³

In ogni caso, l'imprevedibilità e l'instabilità che caratterizzano la coscienza *puer*, nella loro indeterminazione sorgiva collegata ai poteri elementari della parola, appaiono implicati in una dialettica feconda con l'opposto rappresentato dal *senex*, se è vero, come osserva Hillman, che la "coscienza, (...), appartiene al Senex, mentre il sapere del Puer è sulla soglia, agli albori, dove il significato puro è la pienezza che precede il sapere."¹⁴ Pienamente consapevole in questo senso dell'inscindibilità dei due termini complementari, la poesia di *Ground Work II*, ripercorrendo il movimento tipico dell'"homecoming" verso il territorio giovanile dell'ardore erotico e dell'esuberanza creativa, non tende tanto a tagliare fuori o escludere ogni traccia di senescenza, quanto a integrarla nel campo possibile di una coscienza allargata la cui caratteristica principale appare l'"alternanza" tra differenti ritmi o stadi vitali:

This is my first and final place,

in the outlands of the sun's decline,
this cold and shadow this dark of the sexual moon,
home in Time.

And I, ardent and would-be
artful talker, of
winged words, birds or arrows
sing thru the air, soar up

not for song alone
this war and this return

but for their end in Time.

“La politique des vieux,”
it came to me to say in this
first session of talking in French:
“C’est leur vengeance contre la vie.”

-la vengeance de la Vie contre ma vie-

*“Et moi, je suis maintenant
dans le foyer de cette age.”*

For Time has come into a new age.¹⁵
Di fronte all'idealizzazione hillmaniana del *puer*, implicante l'ipostatizzazione delle sue prerogative archetipali connesse al “fare anima”, la coesistenza di tratti adolescenziali e “senescenziali” in Duncan si carica di significato alla luce dell'idea di composizione come armonizzazione di figure eterogenee e contrastanti: la “vendetta” dei vecchi contro i giovani, riconducibile al *polemos* metafisico di cui parla Eraclito, appare in questa prospettiva risolta nella superiore conciliazione offerta dalla Vita in quanto forza generativa inesauribile, la quale infierisce con eguale accanimento contro il vecchio come contro il giovane. Partecipare al campo di attività o di creazione della Vita significa dunque accettare la legge inesorabile del declino individuale e l'alternanza degli stati che questa comporta, laddove la vera giovinezza o rinnovamento consiste nell'accedere

tato in quanto espressione di una contingenza cieca e reinterpretato alla luce di un *pattern* mitopoetico che ne trasfigura la caoticità: non si tratta tuttavia di uno schema di contenimento o organizzazione dell'esperienza imposto dall'intenzionalità cosciente del poeta, come Duncan spiega nel saggio "The Truth and Life of Myth", bensì del modo tipicamente romantico di intendere la forma come "something he receives from things." Ogni considerazione della compiutezza o perfezione della forma deve in quest'ottica necessariamente passare in subordine di fronte all'esperienza di un eccesso di informazione che coincide con l'essenza stessa del mitologico e del numinoso, fonte di ogni rivelazione in poesia come nel testo stesso del reale. Tale esperienza si collega direttamente per Duncan con un punto di irradiazione astorica riconducibile, in ultima analisi, alla visione unificata del bambino ("In the excitement of the poem everything gathers about a point that we discover radiates from our earliest years"), nella quale è riepilogata l'intera memoria della specie umana e anche, più in generale, quella della "community of the living." La giocosità del fanciullo ("Child's answering play") può in questo senso essere collegata all'idea nietzschiana (dionisiaca) di una trasvalutazione dei valori, da momento che il *puer* messo in atto ("enacted" o "performed") dalla "Fancy" poetica si accontenta di muoversi in superficie nell'esplicitazione dei suoi impulsi ludici, abdicando a ogni ipotesi di profondità.¹⁸

Le differenze e le sovrapposizioni tra Duncan e Hillman riguardo al modo di interpretare l'archetipo del *puer* nel suo collegamento con l'*anima* emerge con particolare evidenza nella trattazione del matrimonio tra Eros e Psiche, mito chiave dell'immaginario poetico duncaniano come anche figura strategica della psicologia "revised" dell'epigono junghiano. Laddove infatti nel saggio "The Truth and Life of Myth" e in "The H. D. Book" (oltre che in poesie come "A Poem Beginning with a Line by Pindar" e "Chords"), le *personae* di Eros e Psiche appaiono come rispettivamente "the primal Eros" e "the First Soul", vale a dire come maschere di un dramma che si ripete identico nella variazione degli individui che lo mettono in scena, per Hillman si tratta di interpretare allegoricamente il *tale* di Apuleio nei termini junghiani di un "compromesso tra lo spirito che si spinge verso l'alto da una parte e la ninfa, la valle, o l'anima dall'altra."¹⁹ Ripercorrendo retrospettivamente la genesi di "A Poem Beginning with a Line by Pindar", Duncan osserva come riattualizzare il mito di Apuleio abbia rappresentato per lui un'operazione di sintonizzazione con le "Hesiodic and Orphic cosmogonies

where the foot that moves in the dance of the poem appears as the pulse of measures in first things”: come conseguenza di questo atteggiamento, volto a captare l’energia creativa del *mutbos* nel suo insorgere spontaneo nel campo poetico, le parole subiscono una singolare trasvalutazione da strumenti inadeguati e imperfetti in “powers in a theogony.” La riattualizzazione del mito in poesia non è tanto il risultato di un’atto di comprensione razionale o di elucidazione logica, quanto l’apprensione organica e intuitiva di un insieme configurato di immagini, armonizzate attraverso la cadenza o il ritmo che le pone in relazione:

I cannot make it happen or want it to happen; it wells up in me as if I were a point of break-thru for an “I” that may be any person in the cast of a play, that may like the angel speaking to Caedmon command “Sing me some thing.” When that “I” is lost, when the voice of the poem is lost, the matter of the poem, the intense information of the content, no longer comes to me, then I know I have to wait until that voice returns. The return is felt as a readiness, a body tone.²⁰

Espropriati dal movimento a ritroso dell'*epistrophé*, il *puer* e la psiche vengono al contrario ricondotti da Hillman alla problematica di natura psicoterapeutica del “fare anima”, in cui l’ascensionismo spirituale e la follia idealistica del fanciullo si riflette nell’“archetipo della vita” (Jung) che è la psiche, ovvero “quella funzione della psiche che è la sua vita effettiva, la confusione in cui essa si trova attualmente, la sua scontentezza, le sue disonestà e le sue elettrizzanti illusioni, insieme alle speranze di un esito migliore grazie a una rapida riverniciatura.” Tale operazione di riflessione dello Spirito nell’Anima, che Hillman legge nella prospettiva gnostico-alchemica ereditata da Jung, è intesa esplicitamente come contenimento dell’esuberanza vitale e creativa del *puer*, dal momento che “essendo testimone, in quanto recettiva sperimentatrice e immaginatrice, delle azioni dello spirito, l’anima può contenere, nutrire ed elaborare nella fantasia la spinta del Puer, conferirgli sensuosità e profondità, coinvolgerlo nelle illusioni della vita, prendersene cura nel bene e nel male.”²¹ Si tratta, evidentemente di una prospettiva alquanto distante da quella tutta interna alla composizione di Duncan, e tuttavia l’implicazione tra i due testi è resa possibile da alcune significative affinità, quali ad esempio il punto di vista aneigoico (post-umanista), la centralità dell’immaginario mitologico, l’ispirazione politeistica e multicentrica che presiede alle due discorsività.²²

Al di là degli innegabili punti di divergenza che si è cercato di

evidenziare, la pregiudiziale di fondo nutrita da Duncan nei confronti della psicologia in quanto ermeneutica del senso finalizzata “to undo the poem-work”, costituisce la misura dell’attrattiva intellettuale e umana che questa esercita sul suo immaginario di poeta sensibile alla vitalità del *muthos*. Polemizzando con l’atteggiamento demitologizzante e de-sacralizzante di gran parte della critica letteraria anche e soprattutto di indirizzo psicologico (a proposito del “misreading” di una poesia di D. Levertov), egli nota come “where the whole field of human experience is man’s own, psychology and semantics take over.” L’incapacità di cogliere la specificità irriducibile della discorsività poetica nel complesso gioco di interazioni tra livelli che la costituisce, dovuta a letteralismo o psicologismo, porta il critico come anche lo psicologo a leggere il segno non più come una presenza differita, bensì come “poetic sentimentalities, mere fancies, or, wherever men still would speak with the world about them and take the universe into his councils, symptoms of psychopathology.” Appunto la tendenza a patologizzare viene riconosciuta da Hillman come uno dei punti cardine della sua psicologia dell’anima, che tende a considerare il fenomeno creativo alla luce del parallelo con la patologia psichica come via di acceso privilegiata all’universo del mito e degli archetipi. Quello che allo psicoterapeuta appare come sintomo pericoloso di una disintegrazione psicotica della personalità, rappresentata dall’immagine del *puer* incontinente e votato al dispendio dell’energia vitale, viene interpretato al contrario dal poeta come modalità di partecipazione incondizionata al Reale, inteso come area di relazione e di scambio tra i differenti termini dell’esperienza.

Considerata in questa prospettiva, la re-visione poetica della psicologia archetipale operata da Duncan sulla base di una mediazione testuale (quella di Hillman) che già di per sé si pone come re-visionista nei confronti dell’ortodossia junghiana, andrebbe forse letta nell’ottica della fascinazione sperimentata da tutta una generazione di poeti (si pensi per esempio a C. Olson e a R. Bly) nei confronti della psicoanalisi e della psicologia analitica. Si tratta evidentemente di una fascinazione le cui motivazioni vanno ricercate nella convergenza irrazionale verso l’oggetto rimosso della storia e della cultura, inteso nei termini di una sessualità infantile pre-genitalica (Freud) o dei contenuti mistico-occulti di una psiche collettiva sovraordinata a quella individuale (Jung), e tuttavia non scevra da sostanziali riserve sul piano sia epistemologico che più strettamente metodologico. In ogni caso, il potenziale generativo di discorsività complesse e stratificate come quelle di Freud e Jung viene pienamente messo in risalto dal

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

dibattito re-visionista messo in campo da autori come Duncan, che fanno dell'apertura "polimatica" verso le discipline scientifiche il cardine di una visione postmoderna dell'arte, aperta in tutte le direzioni dello scibile umano.

Capitolo II: Note

1

Interpretando, alla maniera formalista di Lévi-Strauss, il mito come “a melody of events in which the imprint of a knowledge - knowledge, here, in the sense of a thing undergone - enters the generative memory and the history of man takes on tenor”, Duncan sottolinea il ruolo di organizzazione dell’esperienza storica realizzato dal mito, in continuità con la tradizione modernista di Eliot e dei *New Critics*. L’aspetto “formativo” è tuttavia per Duncan integrato da una consapevolezza di tipo semantico o “informativo”, che connota in senso decisamente postmoderno la sua attenzione verso il mitopoetico come luogo di una trasvalutazione possibile del senso e del valore: “The surety of the myth for the poet has such force that it operates as a primary reality in itself, having volition. The mythic content comes to us, commanding the design of the poem; it calls the poet into action, and with whatever lore and craft he has prepared himself for that call, he must answer to give body in the poem to the formative will.” (p. 13)

2

E’ appunto come simbolo della vitalità creativa, spesso androgina, dell’universo che Jung e Kerényi leggono l’archetipo del fanciullo divino: “ il “fanciullo esce dal grembo dell’inconscio, come sua creatura, generata dal fondo stesso della natura umana, o meglio, della natura viva in generale. Egli personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura.” (C. G. Jung, “Psicologia dell’archetipo “fanciullo” *Op. cit.*, p. 135); per Jung, tuttavia, il *puer* coincide *in toto* con il Sé, che sintetizza la psiche nel processo di individuazione eroica: “l’azione principale dell’eroe è la vittoria sul mostro dell’oscurità: è il trionfo sperato ed atteso della coscienza sull’inconscio.” (p. 130)

3

J. Hillman, *Saggi sul puer*, op. cit., p. 16-17.

4

”Costruire il vaso psichico di contenimento - che è un altro modo di dire per fare anima - sembra richiedere sanguinamento e perdita quale suo presupposto. Perché dovremmo altrimenti compiere quest’opera se non fossimo spinti dalla disperazione per la nostra condizione di in-continenti? Lo spostamento dall’anima quale caos all’anima quale vaso si mostra in diversi modi: come un passaggio dalla debolezza e dalla sofferenza all’umiltà e alla sensibilità; dall’amarezza e dal lamento a un senso del sale e del sangue; da una focalizzazione sul dolore emotivo di una ferita - le sue cause, i suoi contorni, le sue cure - a un ingresso nelle profondità immaginali; dallo spostarsi dell’utero nelle donne e nel “femminile” al suo *locus* entro il proprio ritmo corporeo.” (*Ibidem*, p. 43.) Se per Hillman la tipica rappresentazione del vaso psichico è costituita dal Santo Graal, capace di contenere “l’incessante flusso di sangue di una coscienza puer modellata sul Cristo”, nel “passage” no. 11 (“Shadows”) di Duncan il Graal in frantumi rimanda all’idea di uno strabordare della coscienza e dell’io nella ferita: “The grail broken / the light gone from the glass, // we would make it // anew. // From the thought of the smasht gold or silver cup // once raised to lips, / we would raise *shadows* to hold the blood the drinkers // desire so (...)” (R. Duncan, *Bending the Bow*, op. cit., p. 31.)

5

Ibidem, p. 46-47. La connessione tra mito e infanzia stabilita dal *puer* emerge nelle seguenti parole di commento alla genesi di “Chords”: “Moments of a childhood are created as Edens, the mythic seed of a power in the story to come. Reinforcing the ideogram of a childhood memory, or *screen* as Freud would have called it, of the peaceable kingdom, in “Chords,” (...) I turned to evoke cosmic powers from the oldest myths as they appear in the Orphic theogonies, to bring into the immediate reality, where the political powers at war seem all powerful, awareness of or the presence of the very numen of the Universe.” (R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, op. cit., p. 33.)

6

R. Duncan, “The Truth and Life of Myth”, *op. cit.*, p. 13. Ricordando come per i Bororo, studiati da Lévi-Strauss, i miti siano essi stessi persone o incarnazioni di personaggi mitici esistenti *in illo tempore*, Duncan osserva che “in a true telling of the story there is a

reincarnation of the story, the vehicle of the myth in a new life” e che “in the full enchantment of art, fiction has the depth and lastingness as a real experience that actuality has only in events of like creative participation.”

7

Il fallicismo nostalgico e funereo del *puer* è presente nella figura di Giacinto in “Stimmung”, dove si scontra o confronta con il principio di una realtà che vorrebbe strapparlo al piacere e alla “*lyre’s music*”. Le due polarità si incontrano tuttavia nello spazio di partecipazione inaugurato dall’arte: “The Two Sides address each other / / As if from the limits of Art there were this breathless allowance, this rest // before Vertigo. An address to the Timeless.” (R. Duncan, *Ground Work II*, op. cit., p. 63.)

8

Sul ruolo di Hermes come dio della mediazione e del confine, Hillman nota come “il cosmo di un Dio, grazie a Ermes, d’un tratto si spalanca in quello di un altro Dio. Vediamo il punto di vista di uno dal punto di vista dell’altro. E’ Ermes che è all’opera nella nostra visione - il Dio dei frammezzati che ci tiene legati al mondo e, nello stesso istante, ci guida fuori di esso.” (*op. cit.*, p. 68.) La sua prerogativa di mobilità estrema tra i mondi e gli dei lo rende figura rappresentativa della versatilità originaria della psiche: “Così come lo stesso mondo può essere immagine di Dei diversi, la coscienza può essere caratterizzata da molteplici forme. Proprio questa varietà di forme divine è il messaggio primario di Ermes-Mercurio il quale, diceva Jung, “consiste di tutti gli opposti concepibili”. La consapevolezza ermetica guida le anime, portando la coscienza a esperire le censure egoiche degli opposti come messaggi della molteplicità divina. Allora tutte le cose diventano opportunità divine per gli Dei.” (p. 67) E’ evidente come Hillman tenda a privilegiare l’aspetto psicopompo di Hermes, laddove invece in Duncan l’accento è posto sul polimorfismo creativo dello stesso.

9

L. Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montreal & Kingston, McGill-Queens University Press, 1993.

10

In *The Avatars of the Thrice Great Hermes*, E. Tuveson mette in luce il ruolo centrale dell’immanentismo “panenteista” proprio della visione del *Corpus Hermeticum* (II sec. d. C.) nell’elaborazione di una poetica romantico-modernista incentrata sulla corrispondenza

tra mente e natura, sul parallelo tra creatività del Reale e creatività dell'artista, e sulla valorizzazione dell'esperienza diretta in quanto contrapposta al dogma religioso. Le reincarnazioni di Hermes nella letteratura moderna sono numerose (da M. Ficino agli inglesi R. Cudworth e Shaftesbury, da Wordsworth e Goethe agli americani Whitman ed Emerson) e tendono per lo più verso una democratizzazione sempre più accentuata della visione cosmologica e, conseguentemente, politica. In autori come Duncan, che si richiamano direttamente all'esempio di Whitman ed Emerson, è evidente come le prese di posizione libertarie non rispondano alla logica di un ribellismo astratto quanto gratuito, bensì siano la diretta conseguenza di una cosmologia che vede il divino presente in ogni cosa, al di là di ogni mediazione o coercizione da parte delle istituzioni umane.

11

R. Duncan, *Ground Work I*, op. cit., p. 65. L'indeterminazione del desiderio, il collegamento col vento e la discontinuità dell'io caratterizzano la nostalgia adolescenziale di un Ulisse ormai scampato al pericolo che rievoca l'incontro salvifico col dio: "Childhood, boyhood, young manhood / ached at the heart with it, the unnameable, / the incompleteness of desires, and at the margins / shook. O Wind, South Wind, dark / and laden with too long awaited rains, / in me a likeness that is yours sings / —always sang—and now that manhood has grown full / and half a century of the seasons rehearsed, / again, again, adolescent to what new man, / you come in dreams and to the margins of my thought / stray." (p. 63.)

12

Hillman critica nel saggio "La grande madre, suo figlio, il suo eroe e il puer" l'atteggiamento tipico della psicologia del profondo di risalire alle origini del complesso materno, per superarlo in nome di una coscienza eroica basata sul primato dell'io sull'Es e dello spirito sulla materia. Se le connotazioni eroiche del figlio vengono rifiutate, l'idealizzazione del *puer* a discapito della Madre (che rimane comunque relegata sullo sfondo) costituisce una nuova forma di trascendenza, fondata stavolta sull'ipostasi dell'archetipo. L'immanenza radicale che caratterizza al contrario l'approccio di Duncan lo porta a sperimentare la convivenza di immagini femminili (positive o negative) con immagini *puer*, dal momento che entrambe costituiscono presenze effettive all'interno del campo di discorsività della poesia.

13

R. Duncan, *Ground Work II*, op. cit., p. 85. Per una più approfondita caratterizzazione di Hermes come dio androgino della fecondità universale e della vitalità cosmica, si veda il saggio di K. Kerényi "Hermes, la guida delle anime", in *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp.57-141.

14

"La coscienza puer non ha note a piè di pagina, e la sua idea non offre appigli. La sua Parola spira attraverso la finestra, rinfrescante ma inafferrabile. Allora, per renderla concreta, la coscienza puer diventa schizoide e surrealista, come André Breton che redige un enorme Manifesto letterale di una piccola frase che sembra "battere al vetro della finestra" senza preavviso o premeditazione. La Parola diventa Carne in un lampo, senza mai essere passata attraverso l'anima. Entra dalla finestra, esce dalla porta: l'opportunità letteralizzata in un'impresa arrischiata." (J. Hillman, *Saggi sul puer*, op. cit., p. 69.)

15

R. Duncan, "Homecoming", in *Ground Work II- In the Dark*, New York, New Directions, 1987, p. 6. La voce poetica di "Homecoming" è caratterizzata da diversi tratti mercuriali o ermetici come la funzione di messaggero del *numen* ("It is the impending / I address as messenger."), l'incertezza o rischiosità del linguaggio di fronte all'epifania del sacro ("The risk of the wrong / words must charge thru."), etc.

16

Commentando la coppia *Senex-puer* posta alla base dell'oscura iniziazione praticata nell'isola di Samotracia, Hillman si mostra consapevole di tale legame indissolubile e ne fa anzi la conferma del carattere costitutivamente scisso della personalità, sempre alla ricerca di una ricomposizione impossibile se non attraverso la partecipazione all'Altro: "La coppia ineguale, asimmetrica, di Samotracia afferma che nessun individuo è leale, in armonia con se stesso e gli Dei. Questa iniziazione non ci rende completi, ma ci dà piuttosto la consapevolezza di essere sempre in *sizigia* con un'altra figura, sempre in una danza, sempre il riflesso di un altro invisibile. Che l'altro sia il Senex per il Puer, il femminile per il maschile, la madre per il figlio, la morte per la vita - qualunque sia la forma nella quale l'altro viene costellato di momento in momento -, esso è *al di là della possibilità di essere raggiunto* anche se ci mettiamo in viaggio verso Oigia o, con Alessandro, oltre l'Indo. L'altro è un'immagine

irraggiungibile che non è in relazione con *himeros* o con *anteros* ma con *pothos* o, piuttosto, l'altro è un'immagine che può essere raggiunta soltanto attraverso l'immaginazione." (J. Hillman, *Saggi sul puer*, op. cit., p. 15-16.)

17

R. Duncan, *Ground Work II*, op. cit., p. 83. Immagini di traboccamento dei flussi di linguaggio al di là dei margini di contenimento dell'"Holy Grail" ("this: the gleam of the bowl in its not holding") o del Libro di mallarmeana memoria ("The Book will not hold this Poetry") segnano in questo episodio della raccolta il passaggio dalla concezione junghiana dell'archetipo alla pratica tutta romantica e creativa dell'immaginale.

18

A questo proposito, particolarmente interessante risulta la caratterizzazione del gioco in termini di *performance* teatrale, collegata all'estasi e all'esperienza religiosa, da parte di J. Campbell, mitologo di ispirazione junghiana, che Duncan nei *Note-Books* mostra di conoscere bene e apprezzare. Nel gioco, osserva Campbell, si verifica "uno spostamento della logica dalla normale sfera razionale, dove gli oggetti sono concepiti come distinti l'uno dall'altro, alla sfera della rappresentazione teatrale, dove essi vengono accettati così come vengono sperimentati, e la logica è quella del "come se". Il passaggio dall'una all'altra logica viene spiegato attraverso il meccanismo psicologico dell'immedesimazione tramite auto-convincimento: "Tutti sappiamo cos'è l'immedesimazione. E' un primario meccanismo spontaneo dell'infanzia, un meccanismo magico attraverso il quale in un attimo si può trasformare in mondo banale in un mondo magico. E la sua presenza nell'infanzia è una di quella caratteristiche universali dell'uomo che ci uniscono in un'unica famiglia. Di conseguenza, è un elemento primario della scienza dei miti, che riguarda il fenomeno dell'auto-convincimento." (J. Campbell, *Mitologia primitiva: le maschere di Dio*, Milano, Mondadori, 1990, p. 36.) Nonostante un certo difetto di psicologismo, la caratterizzazione del gioco mitologico in quanto effetto di una "suggestione" (nel senso magico del termine) dovuta a eccitazione psico-fisica, non sarebbe probabilmente dispiaciuta a Duncan.

19

J. Hillman, "Picchi e valli: la distinzione fra anima e spirito come fondamento della distinzione fra psicoterapia e disciplina spirituale", in *Saggi sul puer*, op. cit., p. 101.

20

R. Duncan, "The Truth and Life of Myth", *op. cit.*, p. 17.

21

J. Hillman, "Picchi e valli, etc.", *op. cit.*, p. 102-103. Il matrimonio *puer*-psiche comporta innanzitutto "un aumento di interiorità": "costruisce uno spazio circondato da pareti, il talamo o camera nuziale, niente picchi né valli, ma un luogo dove entrambi possono essere tenuti fuori dalla porta." Lo spirito tende a completare l'anima: "un senso di processo, di direzione, di continuità, si inserisce nella nostra vita interiore dei sogni e dei desideri. La sofferenza comincia ad avere un senso. Invece dei soliti accoppiamenti giovaninfa, della virgineale innocenza con il seme stupidamente sparso ovunque, si realizza il concepimento psichico e comincia a prendere forma l'*opus* della nostra vita." (p. 105)

22

La testimonianza forse più compiuta del ruolo decisivo giocato da Hillman nella definizione del rapporto duncaniano con gli archetipi è costituita dall'omaggio tardivo allo "psyche-anal-ist" in "Whose", una delle ultime poesie pubblicate in vita dall'autore (in *Ground Work II*). Il parallelo "throat"- "truth" scandisce quello tra artista e psicoanalista, dove i due ruoli risultano finalmente interscambiabili e sovrapponibili nella comune frequentazione dei confini, nella ricerca di una trasvalutazione dell'io e nell'atteggiamento *trickster* condiviso da entrambi: "A door opens in self dry grief, shame, guilt, it is // door-man double-hinge // blood/air pump ex- // change artist here to trust adventure's // order. Sing if you want to but hear me, // coy sparrow, in truth troth // you gotta go ready to lose all - // "I" came to be cured of "me" in his wrong place, // her fancy-full myriad minded rain.beau or rein-bow // no trister-god - trickster that is - but trickt out // dog in the downpour (...)" (R. Duncan, *Ground Work II*, *op. cit.*, p. 81.)

CONCLUSIONI

Fra i poeti della “open form”, Duncan è forse, insieme al suo amico e compagno di polemiche letterarie C. Olson, quello dotato di maggiore lucidità teorica. Maturata in un panorama culturale di intensa sperimentazione e rielaborazione dei risultati poetici dell'avanguardia modernista, come la San Francisco degli anni '50 e '60, la ricerca di Duncan costituisce un episodio cruciale dell'avventura letteraria americana contemporanea, rappresentando un *trait-d'union* essenziale tra l'*high modernism* di Pound, H. D. e Williams e la “field composition” dei poeti del “Black Mountain”. Centrale nell'operazione di ridefinizione del rapporto valore-sacralità, che caratterizza la poetica postmoderna duncaniana, sembra essere la ricerca di un sincretismo culturale di largo respiro, fondato sulla consapevolezza della funzione vitale del *mythos* come sistema conoscitivo integrativo e non alternativo delle categorie storiche moderne. Le figure di Cristo e Maria coesistono nel Pantheon personale di Duncan con quelle di Iside, Astarte, Kore, Dioniso ed Eros in una *melée* o assemblaggio formale la cui coesione è data dal ruolo (ri)generativo inesauribile dell'immaginazione come fonte perenne di valore e di senso, coincidente in ultima analisi con il potere creativo stesso del cosmo: “if one views all religions as human inventions, projections and pageants of the imagination, then Christ may be included, adored; one may even, seeking salvation there, come into Heaven without casting a world into hell.”¹ L'apertura al numinoso, esperienza chiave di una poetica incentrata sulla *rapture* del linguaggio, va in questo senso inquadrata in una prospettiva di immanentismo radicale, dove l'energia vitale del mito, sperimentata concretamente nel campo “aperto” della composizione, informa i singoli *loci* di un processo di cui nessuna parte o momento è isolabile nell'astrazione della struttura compiuta. La discontinuità e frammentarietà che caratterizzano la composizione seriale di Duncan,

ovvia conseguenza del rifiuto di ogni ordine precostituito o imposto all'esperienza, individuano porzioni ("passaggi") di Realtà e/o di linguaggio che fungono da supporti empirici di un ordine divino o naturale non riproducibile direttamente nel discorso.

Partecipando attivamente al dibattito culturale coevo e scegliendo di dialogare spesso in maniera polemica con autori centrali per il pensiero contemporaneo, Duncan fa di questa "openness" programmatica il principio cardine del proprio "polymatism" sincretico, stabilendo una fitta trama di connessioni e implicazioni testuali (nonchè teoriche) con i protagonisti della scienza dell'inconscio (Freud e Jung), come anche di alcuni tra i più autorevoli (e audaci) interpreti del loro pensiero (Brown, H. D., Hillman.) La consapevolezza della natura proliferativa del linguaggio, che si pone sempre come riscrittura di un testo pre-esistente e mai come rappresentazione di una "realtà" oggettiva, è alla base dell'atteggiamento "eretico" di Duncan verso ogni sistema codificato dell'ortodossia religiosa e scientifica, dove all'astrattezza e rigidità del *logos* metafisico paterno viene contrapposto lo scarto creativo e l'incremento associativo (allusivo) proprie della parola frammentata dell'oracolo materno. A questo proposito, la tendenza re-visionista che abbiamo visto visto accomunare Duncan al contro-teorico Brown come anche alla poetessa H. D. e allo psicologo junghiano Hillman, lungi dall'apparire un elemento casuale della sua poetica, costituisce al contrario un tratto essenziale della stessa, dal momento che proprio nelle maglie o pieghe dei "mistakes" o dei "misreadings" su cui si fonda l'essenza del linguaggio, la presenza del *numen* è rivelata in un intreccio sublime di verità e finzione. La chiusura dogmatica che caratterizza tanto la teologia cristiana quanto la ragione scientifica nei loro reciproci rapporti (nonchè nei loro rapporti con l'arte), cede il posto in Duncan a un'apertura interdisciplinare a tutto campo, il cui luogo prescelto appare essere la composizione poetica come momento di dialogo tra prospettive differenti dello scibile umano:

Each man in his seriousness is concerned, deeply concerned, to live in the truth of things. The man of religion to whom the truth has been revealed; the man of philosophy for whom the nature of the truth must ever be sought out and tried; the man of science for whom the truth of things is a lure in the universe exciting him to search and to make ever new imaginative pictures as the truth he cannot reach requires - how difficult it is for these serious men to believe in or respect or understand sympathetically the seriousness of the others. At heart each is like a cuckolded lover, who sees his

beloved Truth at once violated and that, insincerely, by his rival.²

L'apertura inaugurata dallo scarto ermeneutico, punto fondamentale di una poetica del processo e del campo, si giustifica in Duncan, come si è tentato di mostrare, sulla base di una visione epistemologica che mette in discussione i concetti psicoanalitici di realtà e persona (e più in generale quello di oggettività proprio della razionalità scientifica), sostituendoli con la mobilità dei *boundaries* logico-percettivi tra interno ed esterno, immaginazione e "realtà", soggetto e oggetto. La fissazione patologica di tali confini, responsabile della rimozione storica dei processi primari del linguaggio come della psiche (il cui funzionamento primordiale risulta, in una prospettiva tipicamente psicoanalitica, mitologico) appare in tale ottica responsabile sul piano politico della manipolazione delle coscienze da parte di uno Stato accentratore e totalitario, fenomeno le cui conseguenze sono verificabili negli orrori della guerra imperialista: "We protect our boundaries, the very shape of what we are, by closing our minds to the truth, remain true to what we are."³ Data l'intima connessione tra una determinata modalità di percezione del mondo e le sue implicazioni politiche, decostruire il primato della "realtà" (fondato sull'organizzazione genitativa come anche su di una concezione rappresentativa del linguaggio) significa dunque minare l'interiorità "chiusa" della metafisica occidentale (il cui ovvio corollario è una visione gerarchica dell'esistente), per insediare l'alterità nel cuore stesso di ciò che veniva tradizionalmente inteso come identico a se stesso:

The Symposium of Plato was restricted to a community of Athenians, gathered in the common creation of an *arete*, an aristocracy of spirit, inspired by the homoEros, taking its stand against lower or foreign orders, not only of men but of nature itself. The intense yearning, the desire for something else, of which we too have only a dark and doubtful presentiment, remains, but our *arete*, our ideal of vital being, rises not in our identification with a hierarchy of higher forms but in our identification with the universe. To compose such a symposium of the whole, such a totality, all the old excluded orders must be included. The female, the proletariat, the foreign; the animal and vegetative; the unconscious and the unknown; the criminal and failure - all that has been outcast and vagabond must be admitted in the creation of what we consider we are.⁴

Il ruolo giocato dal mitopoetico assume in questo contesto una rilevanza particolare, se si conviene che la caratteristica propria del

pensiero mitologico è costituita dall'inclusività, intesa come potenzialità generativa di forme diversificate, di cui nessuna può legittimamente aspirare al primato sulle altre: l'utopia della poesia, come proiezione di un mondo "altro" nello spazio "multifasico" del linguaggio, finisce per coincidere con l'utopia politica *tout court*, basata sull'appartenenza alla comunità. Identificata nelle sue funzioni vitali costitutive con l'ermetica "Creative Will", che è alla base dell'emanazione stessa dell'universo fisico, l'immaginazione mitologica costituisce dunque per Duncan il principio anti-autoritario per eccellenza, fondato sull'interconnessione delle parti nell'insieme (il "Grand Collage" del cosmo o della Poesia, del cosmo come Poesia) e sull'interscambiabilità di elementi discordi in un campo unificato. Le nozioni di personalità come maschera (Brown) e la pratica di assemblaggio psichico messa a punto da H. D., prontamente appropriati da Duncan, sono i conseguenti punti di approdo di tale visione animistica e cooperativa dell'universo, all'interno della quale la poesia riveste un ruolo senza dubbio rilevante.

In tale visione basata sull'interrelazione e la mutua corrispondenza, il "writer" non è sicuramente una figura separata o isolata: calato in una fitta trama di implicazioni con l'immagine antitetica del "reader", egli collabora in maniera assolutamente non esclusiva all'elaborazione di un senso molteplice e polimorfo, la cui pienezza generativa, coincidente con le potenzialità stesse del linguaggio, viene tessuta ("woven") nelle maglie di una "texture" sempre rinnovata e ripresa, dove la verità è intrecciata alla finzione e la presenza all'assenza. Coinvolto o chiamato in causa a pieno titolo nel "weaving" della poesia, il lettore, costretto a rinunciare alle proprie prerogative privilegiate di osservatore estraneo al testo, si trova nella condizione di partecipare attivamente alla configurazione dinamica di un processo di Poesia, che coincide con l'evoluzione stessa del Reale inteso come area di relazioni. Che egli debba farsi carico, non solo, o non tanto, della innegabile difficoltà (dovuta a oscurità, prolissità o retoricità) di fruizione di un testo complesso come quello di Duncan, ma anche degli interrogativi basilari che investono la sua stessa visione del "reale" e la percezione della propria identità, testimonianza dell'indubbio valore di un esperimento che, nella sua incompiutezza programmatica, non finisce mai di sorprendere per la sua ricchezza e vitalità.

Conclusioni: Note

5R. Duncan, "Pages from a Note-book", in *The New American Poetry*, ed. by D. Allen, New York, Grove Press, 1960, p. 404.

6R. Duncan, "The Truth and Life of Myth", *op. cit.*, p. 53.

7*Ibidem*, p. 53.

8R. Duncan "Rites of Participation", *op. cit.*, p. 24.

BIBLIOGRAFIA

- Heavenly City, Earthly City*, Berkeley, Bern Porter, 1947.
- “The Homosexual in Society”, *Politics*, 1, no. 7, (August 1944), 209-211.
- Caesar’s Gate: Poems 1949-1950*, Palma de Mallorca, Spain, Divers Press, 1955 (ristampa: Berkeley, Sand Dollar, 1972.)
- The Opening of the Field*, New York, Grove Press, Evergreen Books, 1960 (trad. it. a cura di B. Lanati, Roma, Newton Compton, 1981.)
- Roots and Branches*, New York, Scribner’s Sons, 1964.
- The Years As Catches, First Poems (1939-1946)*, Berkeley, Calif., Oyez, 1966.
- Of the War: “Passages,”* 22-27, Berkeley, Calif., Oyez, 1966.
- “The H. D. Book”, Part I, Chapter 1, in *Coyote’s Journal*, 5/6, 1966, pp. 8-31.
- “The H. D. Book”, Part I, Chapter 2, in *Coyote’s Journal*, 8, 1967, pp. 27-35.
- “The H. D. Book”, Part I, Chapter 6, in *Caterpillar*, 1 (October 1967) e 2 (January 1968), ripubblicato in *A Caterpillar Anthology-A Selection of Poetry and Prose from Caterpillar Magazine*, by C. Eshleman, New York, Anchor Books, 1971, pp. 23-69.
- “The H. D. Book”, Part II, Chapter 1, in *Sumac*, 1 (Fall 1968), pp. 101-146.
- Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968.
- “The H. D. Book”, Part I, Chapters 3 and 4, in *TriQuarterly*, 12 (Spring 1968), pp. 67-98.
- “The H. D. Book”, Part I, Chapter 5 (“Occult Matters”), in *Stony Brook* 1 (Fall 1968), pp. 4-19.
- Derivations: Selected Poems, 1940-1950*, London, Fulcrum Press, 1969.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 2, in *Caterpillar*, 6 (January 1969), pp. 16-38.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 3, in *Io* (Summer 1969), pp. 117-140.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 4, in *Caterpillar*, 7 (April 1969), pp. 27-60.

Tribunals: “Passages,” 31-35, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1970.

“Notes on Grossinger’s *Solar Journal: Oecological Sections*”, in R. Grossinger, *Solar Journal: Oecological Sections*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1970 (foldout insert).

“A Prospectus for the prepublication issue of *Ground Work* to certain friends of the poet, Jan. 31, 1971”, inedito dalla Manuscripts Collection della Poetry/Rare Books Collection dell’Università di Buffalo, N. Y., 1971.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 5, Section 1, in *Stony Brook*, 3/4 (Fall 1969), pp. 336-347.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 5, Section 2, in *Credences*, 2 (August 1975), pp. 50-94.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 9, in *Chicago Review*, 30 (Winter 1979), pp.37-88.

“Warp and Woof: Notes for a Talk”, in *Talking Poetics from Naropa Institute- Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, vol. 1, ed. by A. Waldman & M. Webb, Colorado, Shambhala, 1979, pp. 1-10.

Ground Work I: Before the War, New York, New Directions Books, 1984.

Fictive Certainties, ed. by R. Bertholf, New York, New Directions, 1985.

“The H. D. Book”, Part II, Chapter 6, in *The Southern Review*, (Winter 1985), pp. 26-48.

Ground Work II: In the Dark, New York, New Directions, 1987.

Robert Duncan-H. D., *A Great Admirer: Correspondence 1950-1961*, ed. by R. Bertholf, Venice, Calif., The Lapis Press, 1992.

“A Lecture on H. D.”, in *Talisman*, no. 13, Fall 1994/ Winter 1995, pp.41-61.

Selected Prose, ed. by R. Bertholf, New York, New Directions, 1995.

I passi citati dai *Note-books* appartengono al materiale inedito della Poetry / Rare Books Collection dell’Università di Buffalo, N. Y. e

sono riprodotti per gentile concessione di R. Bertholf, direttore del Robert Duncan Estate.

I passi dalle lettere di N. O. Brown a Duncan appartengono anch'essi al materiale inedito della Poetry / Rare Books Collection dell'Università di Buffalo e sono riprodotti per gentile concessione dell'autore.

SU ROBERT DUNCAN

M. Rukeyser, "A Group of Region Poets", *The Pacific Spectator*, II, 1 (Winter 1948), 42-55.

C. Olson, "Against Wisdom As Such", *Black Mountain Review*, I, 1 (Spring 1954), 3-7 (ripubblicato in C. Olson, *Human Universe and Other Essays*, ed. by D. Allen, San Francisco, The Auerhahn Society, 1965.)

K. Rexroth, "San Francisco Letter", *Evergreen Review*, 1,2 (1957), 5-14.

R. Creeley, "A Light, a glory, a fair luminous cloud", *Poetry* 96, no. 1 (April 1960), 55-57.

A. R. Ammons, "Three Poets", *Poetry* 96, no. 4, April 1960, 52-55.

J. Dickey, "The Stillness at the Center of the Target", *Sewanee Review*, 70, no. 3, Summer/July- Sept. 1962, 484-503.

S. M. L. Aronson, "Robert Duncan", *Yale Literary Magazine*, 131, nos. 3-4, (April 1963), 15-16.

C. Bergé, *The Vancouver Report*, New York, Fuck You Press, 1964.

D. Levertov, "An Admonition", *Things*, 1 (1964), 4-7.

H. Carruth, "Scales of the Marvelous", *The Nation* 199, no. 18 (7 Dec. 1964), 442-44.

D. Levertov, "Some Notes on Organic Form", *Poetry*, CVI, 6 (Sept. 1965), 420-425.

R. Creeley, "A Note", *Yale Literary Magazine*, CXXXIII, 5 (April 1965), 27-34.

E. Dorn, "The Outcasts of Foker Plat: New From the States", *The Wivenhoe Park Review*, 1 (Winter 1965), 51-62.

"Robert Duncan Special Issue", *Audit /Poetry* no. 3, vol IV, 1967.

A. Gelpi, "The Uses of Language", *Southern Review*, n. s. 3, no. 4 (Oct. 1967), 1024-1035.

M. L. Rosenthal, *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, New York, Oxford University Press, 1967, 174-184.

R. Skelton, "The Poet as Guru", *Kayak*, no. 16, 1968, 59-62.

Robert Duncan: i confini immaginari del reale

T. Vance, "Poetry and the Generation of Critics", *Southern Review*, NS, IV, 4 (Oct. 1968), 1103-1104.

H. Zinnes, "Duncan's One Poem", *Prairie Schooner*, 43, no. 3, Fall 1969, 317-320.

T. Parkinson, "Perspective: Yes, Rare Wilderness", *New Orleans Review*, I, 4 (Summer 1969), 381-387.

G. Bowering & R. Hogg, "An Interview with Robert Duncan", Toronto, A Beaver Cosmos Folio, 1969.

C. Tomlinson, "The Poetry of Robert Duncan", *Agenda*, VIII, 3/4 (Autumn-Winter 1970), 159-170.

W. MacIntyre, "Robert Duncan: The Actuality of Myth", *Open Letter*, second series, 4 (Spring 1973), 38-54.

K. Malkoff, "Robert Duncan", *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry*, New York, T. Y. Crowell Company, 1973, 111-117.

G. Bowering, "Robert Duncan", *Open Letter*, second series, 4 (Spring 1973), 56.

"Robert Duncan Special Issue", *Maps*, 6 (1974), 81-98.

R. B. Shaw, "The Poetry of Protest", in *American Poetry Since 1960: Some Critical Perspectives*, ed. by R. B. Shaw, Chester Springs, Pa.: Dufour Editions, Inc. 1974, 45-54.

A. K. Weatherhead, "Robert Duncan and the Lyric", *Contemporary Literature*, XVI, 2 (Spring 1975), 163-174.

R. Bertholf, "Shelley, Stevens and Robert Duncan: The Poetry of Approximations", in *Artful Thunder: Versions of the Romantic Tradition in American Literature in Honor of Howard P. Vincent*, ed. R. J. DeMott and S. Marovitz, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1975, 269-299.

A. Goldoni, "Robert Duncan o la Poesia Come Religione," *Edizioni di storia e letteratura*, 21-22, (1975-1976), 445-473.

R. Weber, "Robert Duncan and the Poem of Resonance", *Concerning Poetry*, XI, 1 (Spring 1978), 67-73.

Robert Duncan: Scales of the Marvelous, ed. by R. Bertholf and I. W. Reid, New York, New Directions, 1979.

"Robert Duncan Special Issue", *Credences*, III, 2/3 (March 1980).

R. Schiffer, "Robert Duncan: The Poetics and Poetry of Syncretic Hermeticism", in *Poetic Knowledge, Circumference and Center: papers from the Wuppertal Symposium 1978*, R. Hagenbuchle and J. T. Swann, Bonn, West Germany, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, 160-165.

P. Michelson, "A Materialist Critique of Robert Duncan's Grand

Collage”, *Boundary 2*, VIII, 2 (Winter 1980), 21-43.

D. Cooley, “The Poetics of Robert Duncan”, *Boundary 2*, VIII, 2 (Winter 1980), 45-73.

”Robert Duncan Special Issue”, *Credences*, III, 2/3 (March 1980).

C. Nelson, “Between Openness and Loss: Form and Dissolution in Robert Duncan’s Aesthetics”, in *our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry*, Urbana, University of Illinois Press, 1981, 97-114.

S. Paul, “Robert Duncan”, in *The Lost America of Love: Rereading Robert Creeley, Edward Dorn and Robert Duncan*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981, 169-276.

R. Bertholf, “Robert Duncan: Blake’s Contemporary Voice”, in *William Blake and the Moderns*, ed. by R. Bertholf and A. Levitt, Albany, State University of New York Press, 1982, 92-110.

M. A. Bernstein, “Bringing It All Back Home: Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Poundian Tradition”, *Sagetrieb*, I, no. 2 (Fall 1982), 176-189.

N. Finkelstein, “Robert Duncan, Poet of the Law”, *Sagetrieb*, II, 1 (Spring 1983), 75-88.

W. Sylvester, “Creeley, Duncan, Zukofsky 1968 - Melody Moves the Light”, *Sagetrieb*, II, 1, (Spring 1983), 97-104.

M. Johnson, “Robert Duncan’s ‘Momentous Inconclusions’”, *Sagetrieb*, II, 2 (Fall 1983), 71-84.

“Robert Duncan Special Issue”, *Ironwood*, XI, 2 (Fall 1983).

E. Faas, *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society*, Santa Barbara, Calif., Black Sparrow Press, 1983.

M. Heller, “The True Epithalamion”, *Sagetrieb*, 3 no. 1, (Spring 1984), 77-88.

M. A. Bernstein, “Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition”, *Sagetrieb*, 4 nos. 2-3, (“Robert Duncan Special Issue”, Fall-Winter 1985), 177-190.

J. R. Cohn and T. J. O’Donnell, “‘The Poetry of Unevenness’: An Interview with Robert Duncan”, *Credences*, n. s. 3, no.2 (Spring 1985), 91-111.

M. Davidson, “A Felt Architectonics of the Numinous: Robert Duncan’s *Ground Work*”, *Sulfur*, no. 3 (whole no. 12), 1985, 133-139.

R. Kamenetz, “Realms of Being: An interview with Robert Duncan”, *Southern Review*, n. s. 21, no. 1, (January 1985), 5-25.

R. Bertholf, *Robert Duncan: A Descriptive Bibliography*, Santa Rosa, Calif., Black Sparrow Press, 1986.

C. Esbjornson, "Mastering the Rime: Strife in Robert Duncan's Poetry", *North Dakota Quarterly* 55, no.4 (Fall 1987), 74-88.

N. O. Brown, "Cleveland State University Poetry Center Jubilation of Poets Panel, 'Homage to Robert Duncan,' October 23, 1986", in *Sulfur: A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art* 7, no.1, (Spring 1987), p. 11-23.

M. A. Johnson, *Robert Duncan*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

W. Everson, "An Interview on Robert Duncan", *American Poetry*, vol. 6, no. 1 (Fall 1988), p. 83.

W. Fox, "Writings About Robert Duncan", in *Robert Creeley, Edward Dorn and Robert Duncan: A Reference Guide*, Boston, Mass. G. K. Hall & Co., 1989.

N. Mackey, "From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam Poems", in *Talisman*, no. 5, Fall 1990, pp. 86-99.

"I Am A Child: Poetry After Robert Duncan and Bruce Andrews", vol. 1, April 23, Buffalo, N. Y., 1994.

"Opening the Dreamway: In the Psyche of Robert Duncan", *Spring* no. 59, 1996.

ALTRI AUTORI

Altieri, C. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960's*, Lewisburg, Pa., and London, Bucknell University Press and Associated University Press, 1979.

"The Objectivist Tradition", *Chicago Review* 30, no. 3 (Winter 1979), pp. 5-22.

Barthes, R. *Éléments de sémiologie*, Paris, Editions du Seuil, 1964 (trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966.)

Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976 (trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979-1990.)

Bernstein, C. *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*, New York, Roof, 1990.

Bersani, L. *A Future for Astyanax-Character and Desire in Literature*, Boston, Little, Brown and Company, 1976.

Breslin, P. *The Psycho-political Muse: American Poetry since the Fifties*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Bodkin, M. *Archetypal Patterns in Poetry*, London, Oxford University Press, 1934.

Brown, N. O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, New York, Vintage Books, 1959 (trad. it. *La vita contro la*

- morte: il significato psicoanalitico della storia, Milano, Adelphi, 1964.)
-*Love's Body*, New York, Random House, 1966 (trad. it. *Corpo d'amore*, SE, Milano, 1991.)
-*Closing Time*, Random House, 1973.
-*Apocalypse and/or Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Burnshaw, S. *The Seamless Web: Language-Thinking; Creature-Knowledge; Art-Experience*, New York, G. Brazillier, 1970.
- Campbell, J. *The Masks of God: Primitive Mythology*, London, Viking Press, 1959 (Trad. it. *Mitologia primitiva: le maschere di Dio*, Milano, Mondadori, 1990.)
- Carravetta, P. e Spedicato, P. *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.
- Cassirer, E. *Philosophie der Symbolischen Formen*, 3 voll., Darmstadt wissenschaftliche Buch gesellschaft, 1953 (trad. it. *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.)
- Charters, S. *Some Poems / Poets. Studies in American Underground Poetry Since 1945*, Berkeley, Oyez, 1971, 47-55.
- Chisholm, D. H. *D.'s Freudian Poetics: Psychoanalysis in Translation*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1992.
- Colli, G. *La sapienza greca*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1977.
-*Dopo Nietzsche*, Milano, Bompiani, 1978.
- Conte, J. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.
- Damon, M. *The Dark End of the Street: A Study of Postmodern Radical Poetics*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996.
- Davidson, M. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Derrida, J. *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967 (trad. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969-1989.)
-*La dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972 (trad. it. *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.)
-*Le facteur de la vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (trad. it. *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi, 1978-1989.)
- Deleuze, G. e Guattari, F. *L'anti-Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967 (trad. it. *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1972.)
- Duberman, M. *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York, Norton, 1993.
- Eliade, M. *Australian Religions, An Introduction*, Ithaca, Cornell University Press, 1973 (trad. it. *La creatività dello spirito*, Milano,

Mondadori, 1990.)

Faas, E. *Towards A New American Poetics*, S. Barbara, Calif., Black Sparrow Press, 1978 (trad. it. *La nuova poetica americana*, Roma, Newton Compton, 1982.)

Faucherau, S. *Lecture de la poésie américaine*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968.

Feder, L. *Ancient Myth in Modern Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.,

Felman, S. *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. by S. Felman, Baltimora, John Hopkins University Press, 1982.

Ferlinghetti, L. and Peters, N. *Literary San Francisco: A Pictorial History from Its Beginnings to the Present Day*, San Francisco, City Lights Books and Harper & Row, 1980.

Finkelstein, N. *The Utopian Moment in Contemporary American Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.

Freud, S. *Gesammelte Werke*, 18 voll., Frankfurt, Fischer Verlag, 1940-1950, (trad. it. *Opere*, 12 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, ristampa 1989.)

Géfin, L. *Ideogram. Modern American Poetry*, Milton Keynes, England, The Open University Press, 1982 .

Gelpi A. *The Tenth Muse: The Psyche of the American Poet*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

Goldoni, A. L. e Morbiducci, M. (a cura di) *Black Mountain: poesia & poetica*, Roma, La Goliardica, 1987.

Harrison, J. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.

Hassan, I. *Contemporary American Literature, 1945-1972: An Introduction*, New York, Frederick Ungar Publishing C., 1973.

-*The Disemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1982.

-*The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

H. D., *Tribute to Freud*, New York, Pantheon, 1956.

-*Trilogy*, London, Oxford University Press, 1944; New York, New Directions, 1973.

-*Collected Poems, 1912-1944*, ed. by L. Marz, New York, New Directions, 1987.

Hillman, J. *The Dream and the Underworld*, New York, Harper & Row Publishers, 1979 (trad. it. *Il sogno e il mondo infero*, Milano, EST, 1996.)

- "Alchemical Blue and the Unio Mentalis", in *Spring* no. 1, 1981, pp. 33-49.
- *Intervista su amore anima e psiche*, Bari, Laterza, 1984.
- *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1994.
- *Saggi sul puer*, Milano, Cortina, 1988.
- Holden, J. *Style and Authenticity in Postmodern Poetry*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1986.
- Hoffman, F. *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967.
- Kelly, R. *A Joining: A Sequence for H. D.*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1967.
- *The Loom*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975.
- Kerényi, K. *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.
- con C. G. Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.
- Kris, E. *Psychoanalytical Explorations in Art*, New York, International Universities Press, 1952.
- Lacan J. *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966 (trad. it. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.)
- Laing, R. *The Divided Self*, London, Tavistock, 1960.
- *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Eng. Penguin, 1967.
- Malkoff, K. *Escape from the Self: A Study of Contemporary American Poetry and Poetics*, New York, Columbia University Press, 1977.
- Martin, R. K. *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- Materer, T. *Modernist Alchemy: Poetry and the Occult*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- Mersmann, J. *Out of the Vietnam Vortex: A Study of Poets and Poetry Against the War*, Lawrence, Kansas, The University Press of Kansas, 1974, 159-204.
- Miller, J. E. *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago, University Press, 1979.
- Neumann, E. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, 1955 (trans. R. Mannheim, Princeton, Princeton University Press, 1963.)
- Olson, C. *Selected Writings*, a cura di R. Creeley, New York, New Directions, 1966.
- Pagels, E. *The Gnostic Gospels*, Harmondsworth, Eng., Penguin, 1980.
- Perloff, M. *The Poetics of Indeterminacy*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Pound, E. *The Cantos*, London, Faber & Faber, 1954-1964 (trad.

it. *I cantos*, Milano, Mondadori, 1985.)

Rank, O. *Art and the Artist: Creative Urge and Personality Development*, 1934 (trans. C. F. Atkinson, New York, Knopf, 1970.)

Righter, W. *Myth and Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

Roheim, G. *The Eternal Ones of the Dream*, New York, 1954.

Roszak, T. *The Making of A Counter-Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, Anchor Books, 1969.

Rothenberg, J. *A Symposium of the Whole*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Surette, L. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montreal & Kingston, McGill-Queens University Press, 1993.

Sypher, W. *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Random House, 1962.

Thurley, G. *The American Moment: American Poetry in the Mid-Century*, New York, St. Martin's Press, 1977, 139-155.

Tuveson, E. L. *The Avatars of the Thrice Great Hermes*, East Brunswick, New Jersey, Associated University Press, 1982.

Jung, C. G. *Gesammelte Werke*, voll. 18, Olten, Walter-Verlag, 1956- (trad. it. *Opere*, voll. 18, Torino, Bollati Boringhieri, 1965-1975, ristampa 1992.)

Whitehead, A. N. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, London, Macmillan, 1929 (trad. it. *Il processo e la realtà: saggio di cosmologia*, Milano, Bompiani, 1965.)

Williams, W. C. *Paterson*, New York, New Directions, 1963 (trad. it. *Paterson*, a cura di A. Rizzardi, Milano, Edizioni Accademia, 1972.)