

MITI DELLA MODERNITÀ

Scritti per FRANCESCA BALESTRA

a cura di
GIOVANNA MOCHI e ROBERTO VENUTI



© Copyright 2015
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Casa aperta, disegno originale di Alessandro Gioli

ISBN 978-88-7575-235-4

Finito di stampare nel mese di
novembre 2015

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne
dell'Università di Siena

INDICE

INTRODUZIONE

- 9 Viaggi del mito, viaggi nei miti
Giovanna Mochi, Roberto Venuti

PRELUDIO

- 19 Le isole
Sergio Perosa

IL SOGNO AMERICANO: UTOPIE, DISILLUSIONI, TRASGRESSIONI

- 27 Sul mito suburbano statunitense: due "esercizi" di William Carlos Williams
Cristina Giorcelli
- 41 "This is a good town": Jake Barnes, una guida per Parigi
Alide Cagidemetro
- 57 Il mito dell'Età del jazz e la sua elegia: *The Lost Decade*
di F. Scott Fitzgerald
Giuseppe Nori
- 73 Geometria e angoscia. *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca
Maria Beatrice Lenzi
- 89 Il dio della guerra. Il motivo dell'apocalisse nella Germania dei primi decenni del Novecento
Roberto Venuti
- 103 From Daybreak to Dawn, miti e ombre di una generazione
Daniela Ciani Forza
- 117 Il nuovo mito della natura americana: la *ecopoetry*
Paola Loreto

- 129 'A Fluctuating Charm'. "A Jelly-Fish" di Marianne Moore in una lettura biocentrica
Paola A. Nardi

I MITI NELLA MODERNITÀ

- 141 Lo sguardo fatale dietro di sé. Per una critica dell'*Orfeo Negro*
Roberto Francavilla
- 155 La Dafne modernista del primo Pound
Rosella Mamoli Zorzi
- 167 Il *Prologo all'Antigone di Sofocle* di Hugo von Hofmannsthal. Storia e traduzione
Andrea Landolfi
- 189 Anteriorità
Clemens-Carl Härle
- 197 L'oscuro volto del femminile: il mito di Lilith nella pittura e nella poesia di Dante Gabriel Rossetti
Serena Cenni
- 209 Corpi in scena e in pagina. La fascinazione dell'attrice
Marzia Pieri
- 219 Il bianco e il simbolo. Coleridge, Moby-Dick e Marilyn Monroe
Rocco Coronato
- 233 Un mito per tutte le stagioni: il giardino dell'Eden
Andrea Mariani

INTERMEZZO

- 251 Il coraggio di un finto agente all'Avana
Luigi Sampietro

IDENTITÀ E ALTERITÀ

- 265 Il treno e l'inconscio. Note su due miti moderni nella «Bête humaine» di Zola
Pierluigi Pellini
- 277 Il mito dell'avventura, Rimbaud in Abissinia
Catherine Maubon

- 287 Mari di papaveri e fiumi di oppio. Il Raj britannico nelle opere
mondo di Amitav Ghosh
Elena Spandri
- 303 Miti d'identità: una lettura del racconto «L'interprete dei
malanni» (1999), di Jhumpa Lahiri
Daniela Brogi

MYTHOLOGIES

- 315 Che fine ha fatto Peter Pan
Giovanna Mochi
- 325 È troppo tardi per morire. Appunti sul mito letterario di Che
Guevara
Antonio Melis
- 335 "I guess I am a fantasy"
Carla Francellini
- 349 Il cantico di Bob Dylan
Alex R. Falzon
- 359 Spezzare la ciclicità, salvare Topolino: brevi note sul viaggio
nel tempo, la Disney e la censura
Roberto Serrai

EPILOGO

- 367 Don Chisciotte e il suo scudiero a Milano
Antonio Prete
- 373 Biografie

FROM DAYBREAK TO DAWN
MITI E OMBRE DI UNA GENERAZIONE

Daniela Ciani Forza

Daybreak Boys era il titolo che John Clellon Holmes aveva previsto per il suo romanzo semi-autobiografico, poi pubblicato con il titolo di *Go!*¹, che fu la prima opera a ritrarre miti e costumi della Beat Generation. Era solo il 1952 ed eravamo agli albori del processo di mitizzazione che vide questa generazione di artisti portarsi alla fama come «a new underground of young people, pioneering the search for what lay 'at the end of the night'», citando le parole di Jack Kerouac, protagonista e cronista della Beat Generation².

Con questo breve studio vorremmo seguire il fenomeno che per quasi due decenni fece di questi giovani, dapprima totalmente emarginati, un richiamo di primaria rilevanza culturale e sociale. Infatti, pur se essi furono ben presto assorbiti nello spazio di una controcultura ormai prevedibile e gestita mediaticamente, è a loro che ancora si deve un vero e proprio rinnovamento di costumi e, soprattutto, un nuovo valore da attribuire alla creatività artistica e al suo contributo al progresso umano. Gli anni di riferimento si collocano fra l'immediato secondo dopoguerra e la fine del conflitto in Vietnam, quando la Beat Generation rappresentò il "mito" che si liberava dagli schemi della "good American life", esibendo una totale trasgressione delle sue norme. I suoi modi, la sua poesia e la sua musica, di così immediato impatto emotivo, non tardarono ad attirare l'interesse di coloro che in uno stile di vita alternativo

¹ John Clellon Holmes, *Go!*, New York 1952. Il titolo originalmente previsto alludeva a una famosa banda criminale che operava al porto di New York a metà dell'Ottocento. L'editore Scribner's chiese di cambiarlo perché un libro dal titolo molto simile era appena stato pubblicato. Vedi: Jeremy Kird, *The Build-Up Boys*, New York 1952. In Inghilterra, invece, uscì come *The Beat Boys*, per Hardborough Publ. CO LTD di Londra nello stesso anno. Fu questa la prima volta in cui il termine *beat* apparve.

² Jack Kerouac, *The Origins of the Beat Generation*, "Playboy" [6] (1969), pp. 31-32, 42, 79. p 42.

cercavano spazi di libertà individuale. Una nuova epoca era nata, e, pur se la logica del consumo di immagine finì per “de-mitizzare” il fenomeno in sé, la Beat Generation rimase punto cardine per la storia della cultura americana a venire.

Nascita del mito

Era il 1944 quando, ricorda ancora Jack Kerouac, incontrò il mondo degli *hipsters* che popolavano il Greenwich Village a New York, descrivendone così lo spirito:

Anyway, the hipsters, whose music was bop, they looked like criminals but they kept talking about the same things I liked, long outlines of personal experience and vision, nightlong confessions full of hope that had become illicit and repressed by war, stirrings, rumblings of a new soul (that same old human soul). And so Huck appeared to us and said “I’m beat” with radiant light shining out of his despairing eyes ... a word perhaps brought from some mid-west carnival or junk cafeteria³.

Erano questi gli anni in cui con la seconda guerra mondiale la supremazia della nazione americana si definiva a livello internazionale, mentre al suo interno si radicava l’orgoglio dei suoi ideali di condotta e di benessere. Ai margini e in totale dissintonia con il dilagante conformismo etico e intellettuale stavano questi nuclei di artisti, politicamente e socialmente dediti ad esprimersi tramite il dissenso – nei costumi, nei rapporti umani, nelle espressioni artistiche. Indubbiamente influenzati dalle teorie esistenzialiste, i Beat rappresentavano a loro volta la reazione a un mondo che, a dispetto delle apparenze, prospettava non solo incertezza e alienazione, ma, soprattutto, negava ogni possibilità di conciliazione fra le contraddizioni ad esso inerenti. Come ben sintetizza Erik Mortenson, essi vedevano spalancarsi davanti a sé il baratro di un’America che, lungi dall’offrirsi come «A Modell of Christian Charity»⁴ di fronte all’umanità intera, era concentrata sull’imperativo del «to work hard and consume harder in order to contribute to a successful economy and to hate the communists, who threatened to take it all away with an atomic bomb. And all the while, one had to make time for one’s spouse, family and

³ *Ibid.*

⁴ Il riferimento è al famoso sermone che John Winthrop tenne a bordo dell’“Ara-bella”, che sotto il suo comando, raggiunse la baia del Massachusetts nel 1630.

personal interests – nobody wanted to appear one-sided.»⁵. Da qui la scelta di totale abbandono dei suoi canoni e di radicale rifugio nella propria individualità, sgombra da ambizioni sociali e unicamente coinvolta in un presente privo di prospettive:

Any attempt to label an entire generation is unrewarding, and yet the generation which went through the last war, or at least could get a drink easily once it was over, seems to possess a uniform, general quality which demands an adjective ... The origins of the word 'beat' are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans. More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself. A man is beat whenever he goes for broke and wagers the sum of his resources on a single number; and the young generation has done that continually from early youth⁶.

La citazione è tratta da un articolo uscito nel 1952 su "The New York Times", l'anno della pubblicazione di *Go!*, a firma dello stesso John Clellon Holmes. Il testo fece storia per essere stato la prima testimonianza giornalistica sulla realtà contro-culturale nuovayorchese. Un mondo negato, misconosciuto, relegato nella parte meridionale di Manhattan, attorno a Washington Square, fra la 14ma a Ovest e Houston Street a Sud veniva ora presentato nella rivista più prestigiosa della nazione. Giornalista, scrittore, poeta e professore a Yale, dall'aspetto piuttosto *square*, Holmes, da parte sua, fu probabilmente il più equilibrato, e coerente, assertore della filosofia che animava i Beat. Sinceramente attratto dalle loro particolari scelte di vita ed espressioni artistiche, ne diffuse le qualità, curò l'amicizia con gli esponenti più significativi – Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Neal Cassady in particolare – senza conformarsi al loro aspetto esteriore. La sua fu una palese dimostrazione di come il disagio nei confronti dell'intransigenza politica e culturale americana dell'epoca non fosse un fenomeno marginale di contestazione, ma un sentimento di disapprovazione diffuso fra le menti esistenzialmente più liberali, e in tal senso si presentasse quanto mai rilevante.

⁵ Erik Mortenson, *Capturing the Beat Moment. Cultural Politics and the Poetics of Presence*, Carbondale and Edwardsville 2011, p. 18.

⁶ John Clellon Holmes, *This Is The Beat Generation*, "The New York Times Magazine", November 16, 1952, p. 10.

L'America non era nuova a reazioni, anche importanti, ai canoni dell'*American exceptionalism*, sempre più confermatosi come carattere identitario del paese. Già nel XIX secolo grandi autori come Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville ne contestavano il valore e s'interrogavano sulle conseguenze di tale valenza etica, esprimendo profonda diffidenza nei riguardi del potere e della ricchezza. Leggiamo da *Pierre* di Melville un paragrafo che perfettamente ritrae tale contrarietà:

These are the glorious paupers from whom I have learned the profoundest mysteries; since their very existence in the midst of such a terrible precariousness of the commonest means of support, affords a problem on which many speculative nut-crackers have been vainly employed. [...] Surely and truly I honor them – noble men often at bottom – and for that very reason I make bold to be gamesome about them; for where fundamental nobleness is, and fundamental honor is, merriment is never accounted irreverent⁷.

Questi «glorious paupers» – gli indifferenti al mito del successo, detentori di «the profoundest mysteries» e di sogni – non sono certamente così alieni dagli *hipsters* del secondo dopoguerra che, affiancandosi alle immagini tratteggiate da Jack Kerouac, o da John Clellon Holmes, Ned Polsky così riprende:

A few beats live off parents and girlfriends and are “social parasites”. Most beats scuffle; they take jobs temporarily when all else fails, but exist most of the times by combining panhandling, quick moves from one pad to another to beat the rent, a complex round of borrowings and short cons. [...] Beats believe that voluntary poverty is an intellectual gain; they gain by giving up the evil effects of meaningless work, gadgetry and the mass-media⁸.

Seppur in Melville si riscontri un tono di maggior conforto di fronte a questi personaggi socialmente “eccentrici” – e tali solo perché in contraddizione con la cultura del progresso economico –, e fra gli *outcasts* della Beat Generation predomina piuttosto un senso di sfida e di cinismo di fronte al dilagare del mito del benessere, tuttavia non possiamo non riconoscere una stessa matrice di pensiero. Si tratta con ogni evidenza del medesimo atteggiamento di disaccordo

⁷ Herman Melville, *Pierre, Or, The Ambiguities*, New York 1996, p. 267.

⁸ Ned Polsky, *Hustler, Beats and Others*, Chicago 1967, p. 161.

verso ciò che veniva sentito come una violazione delle scelte etiche dell'individuo: una persistente tensione fra il diritto alla «pursuit of happiness» professato nella Dichiarazione d'Indipendenza per tutti i cittadini della nuova nazione e il significato stesso del concetto di *happiness*.

Experiencing the Moment: *individualismo e diffidenza*

Al finire del secondo conflitto mondiale, di fronte all'apertura di straordinaria prosperità e al riconoscimento politico internazionale quale indubbia superpotenza, il paese plaudiva alla piena realizzazione dell'*American Dream* e richiama la popolazione ad accoglierne il significato nella quotidianità della vita, tanto sociale che personale. Dalla stampa popolare si diffondevano le immagini dei soldati i quali, di ritorno dalla tragica esperienza bellica, venivano accolti da una "patria" che per loro aveva realizzato il "sogno" di un futuro di prosperità. Immagini di benessere esercitavano il loro fascino ovunque: le esibivano i cartelli stradali, i giornali popolari, le diffusissime serie televisive, i film, la musica, la proliferazione di club per socializzare armoniosamente e via dicendo. Erano rappresentati da famiglie felici, insediate in casette dotate di ogni confort – dagli innovativi apparecchi televisivi agli invidiabili frigoriferi – circondate da deliziosi giardini, arredati con l'immane barbecue e in cui troneggiavano piscinette gonfiabili e scivoli colorati, per non parlare delle automobili parcheggiate nel vialetto. Né si mancava di promuovere la prospettiva di un'educazione scolastica per i figli, l'abitudine alle carte di credito come panacea per ogni esigenza, nella generalizzata visione di un'America felice, proiettata in un futuro di stabilità e di "americanità" da diffondere nel mondo intero.

Dall'altra parte, il dramma di sentirsi «the last post-war generation»⁹ – destinata a non avere un futuro, ad essere con ogni probabilità vittima di armi atomiche incontrollabili e di oppressione ideologica – invitava a non avere fiducia in quel grande "sogno", a considerarlo come mendace illusione, nonché imperativo politico di dominio internazionale. Il dissenso a questi dogmi, espresso da giovani ribelli, nasceva dalla voglia di esaltare la propria sensibilità individuale e, congiuntamente, dall'esigenza di denunciare la vali-

⁹ John Clellon Holmes, *Nothing More to Declare*, London 1968, p. 253.

dità di ogni impegno sociale. Tutto ciò non di rado si traduceva, trasgressivamente, in uso di droghe e in fughe verso paradisi psichedelici, in libertà sessuale e in ricerca di oasi dal sapore mistico, che non mancavano di suscitare sconcerto fra l'emergente borghesia, tutta tesa ad assimilarsi alla retorica del perbenismo consumista.

L'arte – musica e poesia in particolare – diventava il veicolo per dar voce ai loro impulsi "surrealmente mondani", in cui immagini quotidiane e terrene si permeavano di evasività onirica:

I woke up feeling too good to be true. That was my first mistake.

I yawned, and with powerful ease of breadth blew the ceiling away from my bedroom, until the lady upstairs fell on me with violent curiosity of desire.

I married her next day to facilitate our growing friendship. It was a marriage of convenience, since she was intolerably wealthy and I was sufficiently poor.

She made me move upstairs. We cooked our meals by rubbing our bodies together while holding the raw meat and vegetables. It was amazingly effective. Animal heat, as yet unexploited, contains unlimited possibilities as a source of energy. We thought of selling ourselves to the government: but that would be prostitution.

This story ends sadly: we loved each other to extinction. Even our graves are invisible¹⁰.

Marvin Cohen, l'autore di questa *prose poem*, non fu artista molto presente al di fuori della scena dei suoi sodali *beat*, di cui rappresentò perfettamente lo spirito. L'irrazionalità vestita da normalità è, in questo testo, al tempo stesso ironica e tragica, sovversiva di ogni senso comune e indice di ansia vitale alla ricerca di una dimensione visionaria con cui esprimersi. La certezza che nulla corrisponda alle più ottimistiche apparenze introduce il brano: «I woke up feeling too good to be true. That was my first mistake». È un errore il solo pensare di stare bene, per poi immergersi – e trascinare con sé il lettore – in questo *trip* in cui l'evanescenza della narrazione non

¹⁰ Marvin Cohen, *Prose Poem*, in Elias Wilentz ed., *The Beat Scene*, New York 1960, p. 33.

Marvin Cohen (1931), vissuto da sempre nella Brooklyn bohémienne, nasce creativamente in seno alla controcultura degli anni Cinquanta, alla quale il suo stile rimane fedele anche in pubblicazioni successive agli anni dell'esperienza *beat*. Interessante è la raccolta di poesie in prosa, parabole, favole e dialoghi immaginari *The Monday Rhetoric Of The Love Club*, New York 1973.

esclude momenti di tangibile fisicità per concludersi con la consapevolezza di una "estinzione" del proprio essere là dove anche le tombe si disperdono nell'invisibilità – nel non riconoscimento.

È evidente come simili testi esprimano un senso di vuoto interiore e trovino forma in poetiche ritmate sul fluire delle emozioni che le generano. Sono scritti che possono essere condivisi in cenacoli dove si congiungono animi uniti da medesime sofferenze e determinati dal medesimo rifiuto delle norme – sociali ed artistiche – che li circondano. L'essere *beat*, infatti, non significò mai appartenere a un movimento, ma condividere una condizione esistenziale complessa – alienante, contraddittoria e al tempo stesso creativa. Come dalla ben nota diffusione del significato del termine proposta da Jack Kerouac¹¹, esso si bilancia fra *beat down* e *beatitude* – tristezza e beatitudine –, comunque non sottoposti a norme, ma legati da sensibilità nuova e da costumi di vita "diversi". Il *Village*, gli *enclaves* dove suonavano fra gli altri Charlie Bird Parker e Dizzie Gillespie, gli appartamenti condivisi in cui si trascorrevano notti intere a parlare e a rivelare le proprie sensazioni ascoltandosi l'un l'altro, erano quanto li univa, lungi dal costituire un programma di azione politica o civile. Del resto l'unica loro aspettativa era vivere l'evanescenza del presente, pensare a Dio come ad un «parking meter», un gestore del tempo e del mondo a scatti¹².

Beat e Underground

Gli anni Cinquanta, l'aggravarsi della Guerra Fredda, la corsa agli armamenti e le pressioni ideologiche esercitate dal maccartismo contribuirono a spegnere l'illusione che l'*American Dream*, dopo la tragedia della guerra, si riconfermasse con il vigore che le campagne mediatiche professavano. Tra molti giovani della *middle-class* e delle minoranze storiche più colte s'insinuava una crescente diffidenza verso le professioni di rigore nazionalistico e l'imposizione di criteri etici, giudicati ormai oppressivi, illusori e privi di prospettiva.

Fu da queste condizioni di inafferrabile sconforto, più che dall'esposizione delle loro opinioni o della loro arte, che la filosofia

¹¹ Kerouac, *The Origins*, cit.

¹² La citazione è tratta da *Second April* di Bob Kaufman (1925-1986). Dapprima apparso come *broadside* per *City Lights*, fu poi inserito nella raccolta *Solitudes Crowded with Loneliness*, New York 1959, p.65.

dei Beat uscì dai propri mondi e coinvolse sempre più i giovani, estendendo l'originale principio del disimpegno ad anelito di ribellione dichiarata al sistema. Quello che nacque come atto di *disaffiliation*¹³ individuale fra isolati artisti ed intellettuali si sviluppò in una vera e propria rivoluzione contro-culturale, che da New York dilagò attraverso gli Stati Uniti, trovando nella *West Coast* l'altro suo polo di riferimento.

Punto di svolta fu la pubblicazione di *Howl* di Allen Ginsberg: l'urlo disperato di fronte alla dissoluzione delle

best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
 dragging themselves through the negro streets at dawn, looking for an angry fix,
 angel headed hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the
 machinery of night, ...¹⁴.

come recitano i primi versi del poema. Un testo angosciante, dalle immagini apocalittiche e dal ritmo spasmodico, qua e là sferzato da bagliori travolgenti che ne esaltano l'impeto visionario. *Howl* è testo e *performance*; è "urlo" che sgorga da intimo e profondo disgusto ed è *poiesis* da condividere attraverso la lettura orale, facendo confluire nel *pathos* della recitazione lo strazio del contenuto. I lunghi versi (147) che compongono il poema sono la trasposizione delle esperienze del poeta nel suo mondo di artisti, poeti, esclusi, che qui vengono a vendicare una volontà di vita alternativa e a denunciare la morte per alienazione. *Howl* fu per la prima volta presentata al pubblico nel settembre del 1955, alla 6 Gallery di San Francisco, durante un *reading* promosso dal mentore della cultura *off* nella Bay Area, Kenneth Rexroth. Fra gli altri lessero le loro poesie di fronte a un pubblico di circa 150 persone Jack Kerouac, Michael McClure, Philip Laman-tia, Gary Snyder e Philip Whalen i quali, insieme, diedero il via a quella simbiosi fra *East* e *West Coast* che sancì la nascita di una nuova letteratura per l'America. La costa californiana, in effetti, da sempre

¹³ Fu Lawrence Lipton a coniare il termine di *disaffiliation* per definire l'isolamento dei Beats dalla società borghese al fine di poter liberamente cercare «to understand and interpret» quanto li circondava al di là di canoni e di norme imposte dall'esterno alla loro coscienza. Vedi: Lawrence Lipton, *Disaffiliation and the Art of Poverty*, in "Chicago Review", [vol.X, n°1], (Spring 1956), pp. 53-79.

¹⁴ Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, San Francisco 1956, p. 9.

manteneva un fascino alternativo al rigore e al pragmatismo dell'Est, come ben illustrava lo stesso Kenneth Rexroth:

First is the setting. The mild climate makes living a lot easier than in New York or Chicago. Ocean, forests, mountains are all at hand. Although San Francisco is as supersaturated as New York, it is easy to escape into any desired degree of wilderness. Even the air is kept clean by the sea breeze. [...] Life is less competitive than in most American cities. It is easy to get by. Even the poorest have a little of the debonair spirit, and maritime workers, harvest stiffs and lumberjacks are notoriously the bohemians of the working class. This has a special relevance. Most San Francisco poets are literally members of the working class, not one is a professor. It is self-evident that this will produce a literature considerably different from what is done in a job parsing the seven types of ambiguity to seminars of born idlers. It also makes a political difference¹⁵.

L'originale nucleo Beat nuovayorchese trovava dunque in San Francisco l'ambiente più consono per uscire dal proprio isolamento, per dare eco alle sue voci ed esporsi a un richiamo culturale che della poesia ben presto fece uno strumento di responsabilità civile. Nasceva la cultura *underground*, una cultura "sommersa", ma affascinante, che stava attirando a sé sempre più giovani ed intellettuali.

L'eco transcontinentale e mediatica

L'impatto di tale mondo *underground* non tardò a farsi avvertire in ambienti sempre più estesi dell'*intelligencija* americana. Nell'autunno del 1956, il "New York Times" sollecitò la curiosità del suo pubblico – già a sua volta anticipata dal succitato articolo di John Clellon Holmes del 1952 – sul dirompente fenomeno poetico che si andava trasformando in catalizzatore di ribellione sociale creativa. Richard Eberhart, poeta e giornalista, fu inviato a San Francisco per raccontare di quanto stesse accadendo e il suo articolo *West Coast Rhythms* aprì la strada a un dibattito dagli effetti inattesi sull'opinione pubblica. Al titolo *nonchalant*, giocato con retorica leggerezza fra la considerazione delle nuova poetica come semplice

¹⁵ Kenneth Rexroth, *San Francisco Mature Bohemians*, in "The Nation" [vol. 184], (Feb. 23 1957), pp. 159-172.

rhythm e nulla più e la sua ambientazione nello *swinging mood* che la severa *East Coast* abbinava alla *West Coast*, Eberhart fece seguire la puntualità di considerazioni critiche significativamente indicative di queste nuove tendenze poetiche. Scriveva:

Poetry has become a tangible force, moving and unifying its auditors, releasing the energies of the audience through spoken, even shouted verse, in a way at present unique in this region [...]. It is certain that there is a new vital group consciousness now among young people in the Bay Region. However unpublished they may be these young poets have a numerous and enthusiastic audience. They acquire their audience by their own efforts, through their own readings. They have in some cases a larger audience than more cautiously presented poets in the East¹⁶.

Come vediamo il giornalista colse le novità fondamentali di questa poesia: la capacità di catalizzare il pubblico, l'oralità senza inibizioni, la vitalità di una consapevolezza condivisa, il fascino esercitato sugli ascoltatori presenti. Evitando preclusioni di carattere sia morale che artistico le riportò con pacata partecipazione all'attenzione dei lettori *upperclass* del suo giornale, i quali, oltre a soddisfare la loro curiosità sul fenomeno, rimasero probabilmente compiaciuti dal fatto che esso avesse trovato spazio nella lontana *West Coast* – agli occhi nuovayorchesi sito affascinante di stravaganze pressoché ingenuamente esotiche.

Ma il successo della lettura pubblica di *Howl*, e ciò che il poema rappresentava, non rimase avvenimento circoscritto alla *koiné beat* o californiana. Alla sua seconda edizione stampata in Inghilterra da Villiers per la City Lights Pocket Poets Series di Lawrence Ferlinghetti, il volumetto venne requisito dalle autorità doganali, insospettite dal numero di vendite decisamente inusuale per un testo di poesia. Il doganiere, Chester McPhee, giustificò la sua azione in base a criteri di comune decenza; il Procuratore federale negò l'imputazione e il caso passò alle Forze di polizia. Queste, per intervento del Capitano William Hanrahn del Juvenile Bureau che considerò l'opera «not fit for children to read»¹⁷, procedettero all'arresto di Lawrence

¹⁶ Richard Eberhart, *West Coast Rhythms*, in "New York Times Book Review (Sept. 1956), p. 7.

¹⁷ L'accusa è così riportata in: Rand Richards, *Historic San Francisco. A Concise History and Guide*, San Francisco 2007, p. 238.

Ferlinghetti e del suo socio Sigh Murao con l'accusa di oscenità. La controversia legale si protrasse per l'intera estate del 1957 riscuotendo enorme curiosità fra i lettori e coinvolgendo la stessa American Civil Liberties Union¹⁸. In ottobre il Giudice Clayton W. Horn emise una sentenza favorevole alla scarcerazione di Ferlinghetti e Murao stabilendo che «vulgar words do not themselves make a work obscene» e che «an author should be real in treating his subjects and be allowed to express his thoughts and ideas in his own words»¹⁹. Il processo e l'inattesa sentenza condussero ad una incredibile risonanza mediatica. Riviste nazionali come "Time Magazine", "Life", "Esquire", "Readers' Digest", "Playboy" s'interessarono al caso esaltando la curiosità dell'America *main-stream*, divisa a questo punto fra coloro che gridavano al terrore che queste manifestazioni contaminassero la gioventù "sana" della nazione, e coloro che, diversamente, interpretavano l'avvenimento come sprone per una maggior consapevolezza dei danni a cui l'imperante dottrina conservatrice e consumistica stava conducendo. Ne scrissero in proposito Miller e Nowak: «The Beats made the establishment afraid because they were a genuine bunch of dissenters; they were humanitarian, attractively hedonistic, very vaguely left wing, and most of all, popular. That gave them dangerous power»²⁰. Altro punto di vista fu quello dell'autorevole Norman Podhoretz che intervenne dalla "Partisan Review" attaccando la fama che stava cogliendo i Beats: «The plain truth is that the primitivism of the Beat Generation serves first of all as a cover for an anti-intellectualism so bitter that it makes the ordinary American's hatred of eggheads seem positively benign. Kerouac and his friends like to think of themselves as intellectuals [...] but this is only a form of newspeak»²¹.

Di fronte al diffondersi di questa nuova coscienza anticonformista, tutta concentrata nel cogliere ogni attimo del presente per poi riportarne le emozioni, l'intervento probabilmente più provoca-

¹⁸ Fra i moltissimi che sostennero il valore di *Howl* vi furono Henry Rago, direttore di "Poetry Magazine", e Donald Allen direttore di "Evergreen Review", oltre a numerosi scrittori fra cui Arthur Miller, Dashiell Hammet, William Carlos Williams, Kenneth Rexroth.

¹⁹ John Roberts, *The Frisco Beats*, in "Mainstream", (July 1958), p. 18. Vedi anche: Milton Viorst, *Fire in the Streets: America in the 1960s*, New York 1979, p. 85.

²⁰ Douglas T. Miller and Marion Nowak, *The Fifties: The Way We Really Were*, Garden City 1977, pp. 280-87.

²¹ Norman Podhoretz, *The Know-Nothing Bohemians*, in "Partisan Review", [Vol. XXV, n° 2], (Spring 1959), pp. 305, 311, 313-316, 318.

torio fu *The White Negro* di Norman Mailer, vero e proprio atto d'accusa delle contraddizioni culturali del momento²². Mailer descrisse i poeti Beat come gli emuli dei musicisti jazz neri degli anni Trenta e Quaranta, i quali di fronte all'instabilità della loro vita, perpetuamente esposta ai pericoli dell'ostracismo e della violenza razziale, preferivano l'autenticità di un'esistenza affidata al caso, condotta in situazioni promiscue, fumando marijuana, comunicando fra loro con un linguaggio proprio, per trasferire poi in musica l'intensità delle loro emozioni. Così era secondo Mailer per i Beat, che di fronte allo spettro della bomba atomica e, ancor peggio, dello strisciante conformismo cui tutti sembravano richiamati, sceglievano uno stile di vita caotico, rincorrendo esperienze immediate, non importa se trasgressive, di cui poi scrivere.

La posizione presa da Mailer, già famoso per le sue dissacranti sfide al comune sentire dell'epoca, non tardò a sollevare un vero e proprio *casus belli*. Oggetto di studi, riflessioni, commenti, il dibattito ben presto sconfinò dalla filosofia *beat* per comprendersi in considerazioni sul sistema politico e ideologico americano.

La resa del mito

Se Jack Kerouac scrisse la sua opera più famosa, *On the Road*, nel 1951, e se l'iniziativa di Lawrence Ferlinghetti di aprire una libreria di letteratura *underground* – la City Lights Pocket Bookshop – risali già al 1953²³, fu solo dopo la risonanza mediatica che seguì il processo a *Howl* che la letteratura *beat* si propagò a un pubblico sempre più ampio. *On the Road* uscì, finalmente, solo nel 1957 e fu uno straordinario successo editoriale, e via via si portarono alla fama scrit-

²² Norman Mailer, *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, in "Dis-sent", [4.3] (Summer 1957), pp. 276-293.

²³ Alla libreria, situata in North Beach, la zona bohémienne-popolare di San Francisco, seguì nel 1955 la fondazione della City Lights Books, casa editrice dedicata alla pubblicazione di opere di poesia e alla traduzione di poeti stranieri, cui il mercato americano aveva riservato ben poca attenzione. Fra questi si ricordano: Pierre Reverdy, René Char, Pablo Neruda, Vladimir Majakowski, Geroge Bataille, Andrei Voznesensky, Alejandro Murguía, Pier Paolo Pasolini, Ernesto Cardenal, Daisy Zamora, Guillermo Gómez-Peña, Juan Goytisolo, André Breton, Kamau Daáood, Masha Tupitsyn, Rebecca Brown, Antonin Artaud. La politica della casa editrice si distinse, inoltre, per la scelta di stampare volumi esili, da immettere sul mercato al prezzo competitivo di un dollaro.

tori come William S. Burroughs, autore del controverso *The Naked Lunch* del 1959, e poeti come Gary Snyder, Philip Lamantia, Jack Hirschmann, Lawrence Ferlinghetti stesso e molti altri.

All'ampliarsi del successo dei Beat corrispose però una corrosione della loro identità: l'attenzione per le scelte esistenziali ed estetiche di cui essi furono portavoce, venne sostituita dal solo richiamo all'anticonformismo dei loro modi, spostando la prospettiva da una disperata assenza di obiettivi da parte di singoli individui, a "movimento" di dichiarato antagonismo alle istituzioni. Si disperse la qualità di dramma interiore e di espressione artistica determinata da un tragico senso di dissoluzione, per estendersi a macchia d'olio e assurgere ad emblema di contestazione giovanile collettiva. Marty Jazer, nella sua interessante analisi del dopoguerra americano²⁴, attribuisce alla fine del maccartismo e al conseguente aprirsi di un ritrovato anelito di libertà di pensiero l'"evoluzione" della sensibilità dei Beat da catastrofica ad affermativa – e diffusa – manifestazione di resistenza al potere.

Dopo gli anni bui del dopoguerra segnato dall'incubo atomico, dalla tensione per la Guerra Fredda e dalle repressioni di una censura così persecutoria da richiamare l'epoca della caccia alle streghe, certamente gli anni Sessanta apparivano come una nuova era per gli Stati Uniti. La retorica dominante fu orientata ad affidare l'illusione di una rinascita morale all'immagine di un'America giovane, ansiosa di esprimersi al di là dei vecchi dogmi, tutta costruita sull'emblema del pacifismo, della non-violenza, del *flower power*, del *free love*, dei *mega-happenings* e dei festival planetari. La stampa e l'industria discografica rifiorirono all'insegna di un nuovo consumismo – qualche scandalo o morte per abuso di droghe serviva a bilanciare la popolarità del movimento e al tempo stesso ad alimentare morbose curiosità²⁵. Assieme all'esaltazione per le

²⁴ Marty Jazer, *The Dark Ages: Life in the United States 1945-1960*, Boston 1982.

²⁵ Fra i momenti più drammatici di quegli anni si ricordi la tragica fine di Jimi Hendrix, divenuto icona di trasgressione e vittima della sua stessa fama (1970); non meno traumatici furono l'assassinio di Sharon Tate ad opera dei seguaci di Charles Manson, esoterico capo di una setta criminale (1960) e il rapimento dell'erede della dinastia Hearst, Patricia, da parte degli adepti all'Esercito di Liberazione Simbionese. I giornali e i media nazionali ed internazionali ne diedero ampia diffusione, sottolineando da un lato il pericolo di sette e clan, nate all'ombra di una disaffezione nei riguardi dei valori della società *mainstream*, ma d'altra parte sollecitando il desiderio di condividere mediaticamente i misteri d'un mondo altrimenti vietato.

nuove conquiste tecnologiche e spaziali – approdo alla nuova frontiera – anche questo tipo di spazio riservato alle proteste giovanili contribuiva a mistificare, per la classe media, l’impatto culturale da loro rappresentato.

I Beat, lo stile di disaffiliazione, la poetica pregna di angoscia, e soprattutto la «solitude searched in loneliness», citando Bob Kaufman, rimasero nello sfondo di un mondo alle prese con altri drammi. Le tensioni con Cuba, la guerra in Vietnam, l’insinuarsi di interferenze politiche ed economiche in America Latina, le tensioni interne fra minoranze vittime di ingiustizie sociali costituirono una nuova fase di confronto anche culturale, più dinamico e più pubblico, certamente meno intimo. Poesia e musica trovarono lo spazio di un appello collettivo, orientate ad un futuro per cui si tornava a credere che valesse la pena di impegnarsi.

Anche le voci originarie della Beat Generation contribuirono a questa fase; molti poeti e autori che per primi espressero i loro dissapori nei riguardi della politica americana si associarono alle nuove dimostrazioni civili di contestazione dando al loro spazio esistenziale altra dimensione – offrendosi ad una partecipazione comunitaria. La loro voce si elaborò in ricerche stilistiche formalmente più sofisticate, decisamente collegabili alla condizione post-moderna della risposta culturale alla storia odierna: essi stessi, in certa misura, si assimilarono alle tendenze di una contemporaneità intellettualmente compartecipe.

Di fronte allo stereotipizzarsi della protesta in termini mediatici, all’esproprio del loro pensiero, si spense il mito delle scelte di “povertà”, di “disaffiliazione” e di un individualismo al limite dell’apatia. Solo recentemente si stanno avviando studi riguardo all’impatto che la Beat Generation ebbe sull’evoluzione culturale dell’America, e non solo. Affiora la considerazione del suo essere divenuto vero e proprio punto di riferimento *tout court*, in quanto singolo e originale momento di anticonformismo alle limitazioni dell’ideologia americana contemporanea²⁶.

²⁶ Si vedano per esempio: John Arthur, Maynard, *Venice West: The Beat Generation in Southern California*, New Brunswick Press, 1991; Stephen Petrus, “Rumblings of Discontent: American Popular Culture and Its Response to the Beat Generation, 1957-1960” in *Studies in Popular Culture*, 1997. <http://pcasacas.org/SiPC/20.1/petrus.htm>; Ann Charters, *Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?* New York, 2001; oltre ai già citati studi di Douglas T. Miller and Marion Nowak e di Erik Mortenson.