



MILLELIRE
STAMPA ALTERNATIVA

MILLELIRE
STAMPA ALTERNATIVA

**La Beat Generation
Rivolta e Innocenza
Claudio Gorlier**

RACCOLTA SPECIALE

BEAT & MONDO BEAT

Prima edizione maggio 1996



MILLELIRE STAMPA ALTERNATIVA®



Compasso d'Oro 1994

Direzione editoriale Marcello Baraghini

Lato A/2

Claudio Gorlier

**La beat generation
Rivolta e innocenza**

Copertina Matteo Guarnaccia

Redazione Loredana Genua, Luigi Vernassa

Impaginazione e impianti Graffiti srl - Roma

Stampato per conto della Nuovi Equilibri srl
presso la tipografia Union Printing di Viterbo

La riscoperta della bohème

Nel Greenwich Village, in un miserabile alloggio di tre stanze al secondo piano di una casa di infimo ordine, vive uno dei profeti delle giovani generazioni americane. Non c'è telefono, in spregio alle convenzioni sociali, e il mobilio è scarso. Sullo sportello di un vecchio frigorifero una mano ignota ha incollato due sbiadite riproduzioni, due ritratti, uno di Edgar Allan Poe, l'altro di Charles Baudelaire. Il profeta si chiama Allen Ginsberg, è nato nel 1926, e la sua celebrità si deve soprattutto a un poemetto intitolato *Howl* (Urlo), pubblicato nel 1957, sequestrato per oscenità, assolto in giudizio, imparato a memoria da migliaia di studenti dei college, declamato dal suo autore con uno sfondo di musica jazz e registrato su un disco che si può trovare in vendita per cinque dollari. Ecco il caposcuola della bohème americana, supposto che la bohème americana sia una scuola, o addirittura che esista. *Howl* comincia con due versi rapsodici, come rapsodico è il tono di tutto il componimento, che vorrebbero essere il ritratto di quella che si chiama volgarmente "generazione bruciata". Dicono:

Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte
dalla pazzia, morir di fame, isteriche, nude,
trascinarsi nelle vie dei negri all'alba alla ricerca irosa di
una dose di droga

« ...an angry fix », dice il testo originale: cioè, alla lettera, un'iniezione di stupefacenti fatta con rabbia, nel gergo della generazione bruciata americana che si chiama,

come tutti sanno, *beat generation*. E allora domandiamoci che cosa sia la *beat generation*, chi siano i *beatniks*, i *bohemians*, gli *hipsters*. Cerchiamo di fare una premessa, di fornire una risposta personale, prima di dare la parola ai protagonisti, e in qualche caso anche ai loro nemici, a chi li giudica con disprezzo e senza compassione. La domanda è frequente a tutte le latitudini, ormai. Ci diceva un giorno il romanziere Saul Bellow, al termine di un giro di conferenze in Europa, che dal pubblico gli erano state fatte le domande più disparate, ma una, una sola, egli l'aveva sentita a Parigi e a Roma, a Francoforte e a Belgrado: che cos'è la *beat generation*? Per un movimento che ha creato o riplasmato il vocabolario dello slang, del gergo, varrà forse la pena di fare qualche precisazione terminologica. Che cosa vuol dire, innanzi tutto, *beat generation*, e chi ha inventato questa definizione fortunata, che ricorda come un'eco l'altra famosa coniata da Gertrud Stein, *lost generation* (generazione perduta), per designare i giovani scrittori americani espatriati in Europa nel primo dopoguerra? *Beat* aveva un tempo il significato di "persona fuori del comune", di individuo singolare per i suoi atteggiamenti e il suo modo di pensare, e quindi più genericamente di anticonformista. Ma il termine si è arricchito nel frattempo di una risonanza ulteriore, poiché, dal momento che il verbo *to beat* significa letteralmente "battere", sembra di scorgere nell'espressione *beat generation* anche una carica di aggressività, di desiderio di frattura, di avversione recisa e assoluta per il compromesso.

Sebbene l'espressione risalga all'incirca al 1955, regna tuttora il dubbio riguardo alla sua paternità, che viene disputata solitamente da tre dei "bardi" o "profeti" del movimento: Allen Ginsberg, di cui abbiamo già parlato, per *Howl*; Jack Kerouac, con il romanzo *On the Road* (Sulla strada); e John Clellon Holmes, autore di un altro romanzo intitolato *Go!*, che significa letteralmente "vai!" o "andate!", ma nel gergo dei cultori del jazz è il grido che si lancia ai componenti dell'orchestra per incoraggiarli a iniziare una *jam session*, cioè un'improvvisazione. I legami tra la *beat generation* e il jazz sono noti, e anche nel gergo esiste un frequente interscambio tra i due fenomeni. Dal jazz deriva un altro termine chiave, anzi, potremmo dire il termine chiave del movimento: *hipster*. Se, infatti, andiamo a sfogliare uno dei più recenti e informati dizionari di slang americano, quello di Harold Wentworth e di Stuart Berg Flexner, alla voce *beat generation* troviamo, con un piccolo florilegio di commenti di vari autori, un rimando a *hip*, *hipster*. Anche questi vocaboli risalgono all'incirca al '55, e nel gergo dei jazzmen indicavano l'appassionato cultore del bop, del jazz freddo. Poi, per un curioso processo di dilatazione di cui non sarebbe facile seguire le fasi progressive, *hipster* – che è il completamento di *hip*, giacché la desinenza *-er* costituisce una qualificazione personale – si è arricchito di nuovi significati. Ecco la succosa definizione del dizionario: «Una persona che si è allontanata dalla realtà commerciale, materiale, politica, fisica e intellettuale, rispettando intensa-

mente e proteggendo soltanto la sua individualità autentica, non emotiva, asociale e amorale. Un puro hipster come questo non ha contatti formali e continuati con gli altri esseri umani, ma solo relazioni spontanee con coloro verso i quali sente di essere in rapporto. Ci sono pochi puri hipster, cosicché un hipster può essere semplicemente un individuo estremamente cinico e amorale, cui dispiacciono i rapporti col prossimo, ossessionato dalla futilità e dalla insincerità della vita moderna, e che ha una forte inclinazione psicologica verso la morte, oppure un individuo estremamente controllato e brillante. Sociologicamente un hipster tipico ha una formazione del genere seguente: è nato durante o dopo la depressione del 1930 e ha trascorso i suoi primi anni mentre la sua famiglia e moltissime altre del ceto medio in America erano possedute dall'ansia di riacquistare una sicurezza finanziaria e sociale mediante il New Deal; è stato adolescente o già combattente durante la seconda guerra mondiale o la guerra di Corea, e ha trascorso almeno due anni risolutivi in una università, seguendo corsi in una facoltà umanistica. L'hipster può amare la velocità e quindi le motociclette o le automobili e provare emozioni di fronte al jazz o alle manifestazioni artistiche, ma le sole cose nelle quali ha veramente fiducia sono la relazione e il silenzio. Un hipster può essere alla ricerca di uno stato simile al Nirvana, e il suo rapporto con la propria individualità autentica, non intellettuale, non emotiva, asociale e amorale ricorda quello di un monaco buddista Zen».

Come riassunto di notizie e di informazioni, i compilatori del dizionario hanno fatto molto, e se non altro ci hanno fornito indicazioni preziose che sarà il caso di approfondire. Aggiungiamo intanto che secondo uno dei personaggi più avventurosi e più noti del secondo dopoguerra americano, Norman Mailer, attorno al 1958, che fu un "annus mirabilis" della beat generation, esistevano sì e no un centinaio di hipster praticanti (si noti l'aggettivo, che sembra riferirsi a una setta religiosa). Qualcuno ha pure osservato che la reazione più immediata di un hipster consiste nel rifiuto di discutere la razionalità di ciò in cui egli crede. Si è con lui o contro di lui, e basta. Per questo motivo esiste tra gli hipster "praticanti", come direbbe Mailer, una specie di sintetica frase di riconoscimento, una parola d'ordine. Basta dichiarare: «I'm Hip» e cioè «Sono un hip», che vuol dire, in altre parole: «Non c'è bisogno di parlare. Nessuna discussione. Sono con te. Bene. D'accordo. Ciao». Gli hipster pensano infatti che si devono eliminare tutti i luoghi comuni del discorso e delle espressioni tradizionali.

Per quanto concerne l'atteggiamento di fronte alla cosa pubblica e alla società, Kenneth Rexroth, che è un poco, insieme a Henry Miller, l'involontario ideologo *ante-litteram* della beat generation, riferisce che l'hipster si è "disaffiliato" dalla società, rifiutandone compromessi, ipocrisie, convenzioni. Quindi è pacifista, e non di rado obiettore di coscienza o anarchico, come Rexroth stesso.

Vorremmo però fare qualche precisazione che ci deriva

da una serie di osservazioni personali, e tracciare una linea necessaria a differenziare gli hipster, e quindi i beatnik, dai cosiddetti *bohemians*. Questi ultimi sono ovviamente piú numerosi, e si potrebbero definire come i compagni di strada degli hipster, o i loro discepoli. Le migliaia di studenti americani che ammirano e apprezzano la beat generation, i molti giovani che si avviano magari alla carriera universitaria ma che in privato dichiarano che bisogna sputare in faccia agli accademici, non appartengono alla élite degli hipster, né si sentono di seguirne i precetti sino in fondo. Si proclamano dunque *bohemians*, cioè beatnik moderati. Il vero hipster o beatnik, come abbiamo udito da testimonianze autorevoli, ha rotto completamente i ponti con la società e con il mondo cui apparteneva, e di conseguenza non può accettare alcuna delle convenzioni che sono tipiche di quel mondo. Il bohemian, viceversa, pur rifiutando tutte le ipocrisie del "sistema", e quindi manifestando il suo disprezzo per i politici, i conformisti, il mondo accademico, gli ambienti letterari affermati e influenti, accetta ancora, per forza di cose, le istituzioni fondamentali. Se quindi non si preoccupa troppo dell'impiego sicuro, dell'automobile ultimo modello, degli elettrodomestici, della vita sociale, può tuttavia formarsi una famiglia e svolgere un'attività definita nella comunità alla quale appartiene.

Il conformista, colui che si adegua alla vita e alla morale comuni, il filisteo, insomma, l'anti-hip, è lo *square*. Per lui valgono le convenzioni, alle quali egli si inchina e che

rispetta. Se dovessimo cercare una esemplificazione pratica dello *square* in letteratura, la troveremmo facilmente nei romanzi di Sinclair Lewis: Babbitt è uno *square* avanti lettera. Piú complessi e pretenziosi, invece, sono i personaggi che s'incontrano nei racconti o nel romanzo di Salinger, *Il giovane Holden*; per definirli esiste un'altra parola, di origine irlandese: *phoney*, che vuol dire, all'incirca, sciocco pretenzioso.

Ancora venti o trent'anni or sono, *square* indicava il non iniziato, colui che non è al corrente o è ignaro, un semplice: questa differenza ci permette di renderci conto del cospicuo apporto lessicale dovuto alla beat generation. Un buon hipster è *cool*, freddo, come il jazz californiano, o addirittura *cat*, gatto, quasi a indicare la sua prontezza di riflessi, la sua agilità non soltanto mentale, ma anche fisica, come un ebbro. Infatti, in gergo *cat* indicava un tempo l'ubriaco. Nel nuovo significato *cat* non è anteriore, stando agli esperti, al 1950. Nel glossario in appendice alla sua antologia di letteratura beat, il Parkinson definisce così il "gatto": «Un tipo umano non conformista, cultore della libertà sessuale, senza inibizioni, agile, notturno, hip».

Un'idea molto superficiale dei bohemian e della loro vita si può avere frequentando il Greenwich Village, a New York, soprattutto la sera; basta recarsi in qualche cineclub o in qualche piccolo locale notturno dove si suona jazz e si declama poesia, o assistere a uno spettacolo nei piccoli teatri d'avanguardia che pullulano in quella zona;

ma meglio di ogni altra cosa è mescolarsi alla folla, seguire i discorsi della gente. Ci si accorgerà che Greenwich Village è una specie di riduzione in sedicesimo del Quartiere Latino di Parigi attorno al 1948, nel momento di massima fortuna delle *caves* esistenzialistiche, con in più quell'atmosfera un pochino cupa, tesa, oppressiva, che è tipica della metropoli americana. In ogni caso, i giovani in blue-jeans e camicie sgargianti che frequentano Greenwich Village, arrivata una certa ora se ne tornano a casa, in una famiglia come tante, a New York, e il giorno dopo si alzano presto per andare all'università e seguire un complicatissimo corso sulla poesia metafisica o su Herman Melville.

La Mecca della beat generation, però, non è New York, ma San Francisco: qualcuno è arrivato a chiamarla "il Rinascimento di San Francisco", che evidentemente è frase dettata dall'euforia di un momento. Resta il fatto che, per la prima volta nella storia della cultura degli Stati Uniti, qualcosa di nuovo si muove sulla costa dell'Ovest. Il monopolio delle lettere americane fu conservato fino a tutto il secolo scorso dalla terra promessa dei Padri Pellegrini, cioè dalla Nuova Inghilterra, e in ogni caso il suo confine si spingeva poco oltre lo Stato di New York. Dopo la fine della guerra di secessione si ebbe il grande risveglio del Sud sconfitto, e gradualmente comparve sulla ribalta il Middle West. Furono i tempi di Mark Twain e, più avanti, nei primi venti o trent'anni del nostro secolo, di Hemingway, di Pound, di Sherwood Anderson, di Scott

Fitzgerald, i quali provenivano dal Middle West, così come Faulkner o Wolfe appartenevano al vecchio Sud. La costa californiana era nota soltanto perché ospitava la capitale dell'industria cinematografica, e perché il ritmo dello sviluppo economico e sociale appariva particolarmente rapido e incalzante. Ma vale la pena di rammentare che, secondo statistiche di poco più di una decina di anni or sono, i due terzi dei libri stampati negli Stati Uniti si vendevano negli stati della Nuova Inghilterra, in quello di New York e nel New Jersey. Perché, allora, il movimento di rottura, il nuovo messaggio, sono venuti da San Francisco? Noi diremmo innanzi tutto perché la California è un'altra America, meno oppressiva, meno grigia, meno pesantemente industriale dell'Est degli Stati Uniti. Sentiamo, del resto, il parere di un testimone autorevole, Kenneth Rexroth: «È facile capire perché tutte queste esperienze abbiano come centro San Francisco. È lontana dall'Astor Place o dal Kenyon College [uno dei bastioni della cultura ufficiale]. È una delle città al mondo in cui è più facile vivere; quella in cui è più facile in America. La sua cultura è genuinamente mediterranea – *laissez faire* e "dolce far niente" – e non falsa come a New Orleans, la New Orleans bianca, una brutta città con un avanzo di passato latino che si tiene in vita grazie ai soldi dei marines. In quanto a me posso dire francamente che se non potessi vivere qui lascerei gli Stati Uniti per andare in qualche luogo come Aix-en-Provence, e di corsa! Mi sembra sempre di dovermi procurare il passaporto ogni

volta che attraverso la baia per andare a Oakland o a Berkeley. Quando cammino in una strada di Seattle mi sento nervoso per via degli spettri degli agitatori sindacali che piangono nell'ombra e di tutti quei terribili individui rispettabili che non mi tolgono gli occhi di dosso. A New York, dopo una settimana di vita a base di cocktail e di autopubbliche, mi tocca andare dal dottore. Il dottore ogni volta dice: "Andatevene da New York prima che vi ammazzi"». Come si vede, si tratta di giustificazioni volutamente irrazionali, ma non prive di senso. A San Francisco quella che Ginsberg ha chiamato il Moloch, cioè l'America dell'industrializzazione, degli affari, della vita nervosa e angosciata, sotto molti punti di vista non è ancora giunta. San Francisco è l'anti-New York, la sua alternativa. È la città dove esistono dei *loisirs*, dove la vita non è ipotecata dal ritmo insostenibile di un ingranaggio che non è più possibile arrestare. A San Francisco la natura è stata rispettata, e il suo senso panico si coglie come se vi aleggiasse lo spirito del santo che le ha dato il nome, e la cui statua, scolpita da Bufano, sta a braccia aperte sulla soglia della chiesa, come ricorda Lawrence Ferlinghetti in una sua breve poesia:

Stavano drizzando la statua / di San Francesco / dinanzi
alla chiesa / di San Francesco / nella città di San Fran-
cesco / in una piccola via laterale / appena fuori della
Avenue / dove nessun uccello cantava / e il sole si alza-
va puntuale / secondo la consuetudine / e cominciava a
risplendere / sulla statua di San Francesco / dove nessun
uccello cantava / E un mucchio di vecchi italiani / stava-

no in piedi tutto attorno / nella piccola via laterale / appe-
na fuori della Avenue / osservando gli operai maliziosi /
che sollevavano la statua / con una catena e una gru /
ed altri arnesi / E un mucchio di giovani giornalisti / pren-
deva nota delle parole / di un giovane prete / che soste-
neva la statua / con i suoi argomenti / E intanto / men-
tre nessun uccello cantava / alcuna passione di San Fran-
cesco / Continuavano tutti a osservare / gli occhi alzati /
San Francesco / con le braccia aperte / agli uccelli che
non erano là...

Lawrence Ferlinghetti, benché non sia di San Francisco, è forse, tra i poeti hipster, il più legato alla città. Come Ginsberg, come Jack Kerouac, come Gregory Corso, è un americano per così dire recente, giacché soltanto da due generazioni la sua famiglia vive negli Stati Uniti. La sua origine un poco francese e un poco italiana non è tradita soltanto dal nome, ma anche dai suoi modelli letterari, che vanno dai surrealisti a Prévert, mentre la lezione americana più evidente per lui e per molti dei suoi amici è chiaramente Cummings. Ferlinghetti possiede l'arsenale, o se preferite il santuario, della letteratura della beat generation. È una piccola, tranquilla libreria situata in Columbus Avenue, il viale di cui parla nella poesia dedicata alla statua di San Francesco, che è pochi isolati più innanzi (o meglio lo era, perché è stata rimossa di recente e ora dev'essere di nuovo nello studio dello scultore Bufano). A pochi passi dalla libreria formicola la vita intensissima di Chinatown, il quartiere cinese di San Francisco. I commessi sono dei beatnik timidi, direi quasi casti, che vi

accolgono con sorrisi discreti e, quando avete fatto amicizia, vi mettono in mano il loro ultimo volume di poesie. Una scaletta porta a un seminterrato, dove attorno a un tavolino si raccolgono di tanto in tanto Ferlinghetti e gli amici in tranquille conversazioni, in un'atmosfera un poco ovattata. Ai muri ci sono ritagli di giornali, testate di bollettini anarchici di tutto il mondo, petizioni contro la guerra o contro la bomba atomica che i visitatori sono invitati a firmare. E lui, Ferlinghetti, che è nato a New York nel 1919, ha combattuto in Europa e ha trascorso alcuni anni del dopoguerra a Parigi, è un uomo tranquillo e dolce, dagli occhi chiari, che non si riesce a immaginare nel turbine di una seduta di jazz e di declamazione di poesie, a fianco dell'irruente Kenneth Rexroth che è spesso il suo partner in tali occasioni. La libreria di Ferlinghetti, la City Lights Bookshop, pubblica volumetti di poesie e prose dei suoi amici, in edizioni minuscole ed economiche, e vi si possono trovare testi di autori d'avanguardia di ogni paese, in una curiosa atmosfera da cartoleria di provincia.

Chi egli sia ce lo ha raccontato in una lunga poesia che ha anche registrato, come Ginsberg il suo *Urlo*, con un accompagnamento di jazz freddo. S'intitola *Autobiografia*, e ne riportiamo alcuni passi salienti:

Conduco una vita tranquilla / a Mike's Place giorno per giorno / osservando la gente che gioca a biliardo / o i maniaci dei flipper. / Conduco una vita tranquilla / a Lower East Broadway. / Sono un americano. / Ero un ragazzo americano. / Leggevo l'*American Boy Magazine* / e diventai boy scout / in periferia. / Pensavo di essere

Tom Sawyer / e pescavo nel Bronx River / immaginando che fosse il Mississippi. / Avevo un guantone da baseball / e una bicicletta "American Flyer". / Andavo in giro a vendere giornali per signore / alle cinque del pomeriggio / o l'*Herald Tribune* / alle cinque del mattino. / Mi riesce ancora di sentir la carta scivolare / sugli scalini abbandonati. / Ho avuto un'infanzia triste. / Ho visto atterrare Lindbergh. / Mi hanno messo dentro perché rubavo matite / in un magazzino a prezzo unico / lo stesso mese mi diedero l'aquila dei boy scout. / Lavorai a tagliare alberi / e poi mi ci sedevo sopra. / Sbarcai in Normandia / in un battello che si rovesciò. / Ora leggo la vita di John Most / terrore degli industriali / sempre con una bomba sulla scrivania. / Non ho visitato abbazie / da molto tempo / e non sono stato alle Tuileries / ma continuo a progettare / di andarci. / Mi piace la vita qui / e non ritornerò là / di dove sono venuto. / Sono stato in Asia / con Noè nell'Arca. / Sono stato in India / quando fu costruita Roma. / Sono stato nella Mangiatoia / con l'asino. / Ho vagabondato solitario / tra la folla. / Ora conduco una vita tranquilla / a Mike's Place un giorno dopo l'altro / osservando il mondo che cammina / nelle sue curiose scarpe. / Riposo. / Ho viaggiato. / Ho dormito in cento isole / dove i libri erano alberi. / Ho udito gli uccelli / il cui canto è come un suono di campane. / Ho portato calzoni di flanella grigia / e ho camminato sulla spiaggia dell'inferno. / Ho abitato in cento città / dove gli alberi erano libri. / Ho visto le statue degli eroi / ai crocicchi. / Danton che piange a un ingresso del metrò. / Colombo a Barcellona / che punta il dito a ovest lungo le Ramblas / verso l'American Express. / Lincoln nella sua poltrona di pietra. / So che Colombo / non ha inventato l'America. / Ho letto il *Reader's Digest* / dalla prima pagina all'ultima /

e ho notato la stretta identità / tra gli Stati Uniti e la Terra Promessa / dove ogni moneta reca impressa la scritta / "in Dio noi confidiamo". / Ma i biglietti da un dollaro non ce l'hanno / perché sono dèi essi stessi ... / Sono un americano. / Ho il passaporto. / Non soffro in pubblico / e sono troppo giovane per morire. / E ho progetti per il futuro. / Sono un completo mistero / per i miei amici piú intimi. / Sono una parte / della lunga follia del mondo. / Sono l'uomo. / Ho inventato l'alfabeto / dopo aver osservato il volo di gru / che disegnavano lettere con le loro gambe. / Sono una parola / in un albero. / Sono una collina di poesia. / Sono un'incursione / nell'articolato. / Ho sognato / che tutti i miei denti erano caduti / ma che la mia lingua viveva / per raccontare la storia. / Sono una banca di canto. / Ho visto la Vergine / in un albero di mele a Chartres. / Ho udito una sirena cantare / nella Quinta Avenue. / Conduco una vita tranquilla / a Mike's Place un giorno dopo l'altro / e ho letto da qualche parte / il Significato dell'Esistenza / ma ho dimenticato / esattamente dove. / Ma sono l'uomo / e resisterò. / E posso far sí che le labbra / di quelli che sono addormentati / parlino. / E posso trasformare i miei appunti / in cumuli d'erba. / E posso scrivere / il mio epitaffio anonimo / insegnando ai cavalieri / a passare.

La poesia di Ferlinghetti, come quella di tutti gli hipster, è carica di allusioni che possono sfuggire al lettore italiano, ma il suo tono appare del tutto esplicito. Vi si coglie l'eco di un periodo estremamente critico per la storia americana, di un'era di disorientamento e di sconforto, di sfiducia nei valori consacrati della società. Eppure la sua tematica non è nuova, e reca le tracce di una tradizione

antica. C'è il rifiuto dell'individuo ad accettare la massificazione amorfa e il livellamento, c'è l'odio per il denaro e il suo potere corruttore, e infine una rivendicazione dei valori dell'individuo, della resistenza dell'uomo. Ma la poesia accademica, secondo Ferlinghetti, ha chiuso gli occhi alla realtà accettando un mondo di convenzioni e di luoghi comuni. Il suo programma ambizioso è di riportarla a una condizione di purezza primigenia non attraverso esperimenti raffinati o archeologici – che per lui portano il nome di Ezra Pound – ma liberamente, accettando la sua condizione di canto. Ecco, del resto, il suo pensiero: «La poesia che si è fatta sentire qui negli ultimi tempi si potrebbe chiamare poesia della strada, giacché le interessa di strappar via la poesia dal chiuso "sanctum" estetico dove da troppo tempo sta contemplandosi l'ombelico. Si tratta di portare la poesia di nuovo nella strada dove era un tempo, fuori delle aule di scuola, fuori dei corsi di composizione e – in pratica – fuori della pagina stampata. La parola stampata ha reso la poesia muta. Ma la poesia di cui sto parlando è poesia parlata, poesia concepita come messaggio orale... Una nuova scuola "bidone da spazzatura"? Rock and roll? Che importa come la si chiami? Importa che questa poesia usi i suoi occhi e i suoi orecchi come non sono stati usati da molti anni. La "poesia della poesia", come molta pittura non figurativa, ha provocato un'atrofia nei sensi del poeta, il quale si è letteralmente dimenticato (ha fatto a meno) dei suoi sensi. (Recentemente passeggiavo per Chinatown con un famoso poeta acca-

demico, ed egli non badava mai ai banchi ricolmi di pesci che boccheggiavano, né udiva ciò che essi sussurravano.) E infine, su un piano più vasto, essa riporta alle origini di una cosa inevitabile: la risocializzazione della poesia. Ma non come nel '30».

In altre parole, Ferlinghetti diffida del momento populistico della letteratura che caratterizzò in America e in Inghilterra il periodo attorno al 1930. L'impegno politico non interessa né lui né gli hipster perché costringe ad accettare soluzioni prefabbricate. La ricostruzione dell'individuo non si può realizzare che dall'interno dell'individuo stesso, e in violenta opposizione al sistema dominante. Gli hipster vogliono essere i predicatori di un diverso modo di vita, e i bohemian, molto meno iconoclasti, ne sono i volgarizzatori oltre che i discepoli. Questi e altri aspetti del fenomeno "beat generation" sono messi a fuoco in un dialogo immaginario scritto da Gregory Corso, uno degli uomini di punta del "Rinascimento di San Francisco":

«Che ne pensa della beat generation? – Niente. Non credo neppure che esista. Non c'è nulla che si possa chiamare beat generation. – Lei non si considera beat? – Neppure per idea. – E allora che cosa è, se non è beat? – Un individuo, nulla. – Non le importa nulla dell'esistenza dei beat? – Oh, no! – Non ama i suoi simili? – No, non amo i miei simili, anzi, li detesto, salvo l'individuo se giungo a conoscerlo. Non voglio governare né essere governato. – Ma lei è governato dalle leggi della società. – Sì,

ma cerco di evitarlo. – Ma evitando la società se ne separa, ed essere separati dalla società significa essere beat. – No! Non voglio essere parte della società, anzi, voglio starne fuori. Ma non è un desiderio cosciente da parte mia, è il mio modo di essere. Io sono quel che sono». «Essere hipster» ha scritto ancora lo stesso Gregory Corso «significa amore, significa indifferenza, significa non voler essere ingannati né ingannare». E significa anche, s'intende, non accettare la violenza, la costrizione, l'irreggimentazione. Cosicché, ritornando alle origini puritane dell'America, per un paradosso che è tale soltanto in apparenza, la beat generation predica, come grida Allen Ginsberg in un suo verso, «La santità, la soprannaturale, intellettuale gentilezza dell'anima».

La vecchia e la nuova America

Se c'è un'opera, un testo, che meriti più di altri la qualifica di manifesto della beat generation e degli hipster, si tratta indubbiamente del poemetto di Allen Ginsberg che si intitola *Urlo (Howl)*. Per questa ragione molti sono indotti a vedere nel 1957, anno in cui venne pubblicato, l'anno di nascita del movimento. La storia delle vicende editoriali del poemetto di Ginsberg merita di essere riferita per sommi capi, perché costituisce un capitolo interessante di un conflitto, certo non nuovo, tra libertà di espressione e difesa, da parte dell'autorità tutoria, della morale e delle leggi della decenza. *Urlo* apparve come quarto numero della serie di volumetti tascabili pubblicata dalla City Lights

Bookshop, la libreria del poeta beat Lawrence Ferlinghetti. Il volumetto recava la prefazione di uno dei maggiori poeti viventi degli Stati Uniti, quel William Carlos Williams che Vittorio Sereni ha splendidamente tradotto in italiano: una prefazione elogiativa e abbastanza calorosa, ma ciò non deve stupire perché Ginsberg e i suoi amici hanno non pochi debiti nei confronti di Williams e di Cummings, di cui spesso hanno ripreso la tecnica e l'approccio poetico dell'oggetto. Williams, inoltre, è noto per la sua castigatezza, per l'innocenza, si può ben dire, della sua poesia. Ma il signor Chester MacPhee, un magistrato di San Francisco, considerò *Howl* contrario alla decenza, e ne ordinò la confisca. Cinquecentoventi copie furono immediatamente ritirate dalla circolazione, per opera della polizia giudiziaria.

Va osservato che l'autorità del MacPhee era limitata, perché egli rivestiva la carica di Collector of Customs, ufficio che ha più attinenza con le dogane che con la magistratura: se si fosse stampato il libro altrove, ma sempre negli Stati Uniti, la difficoltà sarebbe stata facilmente aggirata. Agli amici di Ginsberg interessava però una riabilitazione totale, e in questa direzione essi decisero di muoversi. Un grande quotidiano di San Francisco, il *San Francisco Chronicle*, noto per la sua tendenza *liberal*, ospitò un ampio articolo di Ferlinghetti che difendeva calorosamente, ma anche criticamente, il poemetto di Ginsberg. «*Urlo*» scriveva Ferlinghetti «è nel suo genere l'opera più significativa pubblicata nel nostro paese dalla fine della secon-

da guerra mondiale, e forse dai tempi della *Terra desolata* di Thomas Stearns Eliot». Qualcuno aggiunge malignamente, riprendendo un *bon mot* di André Gide a proposito di Victor Hugo, «ahimè». E Ferlinghetti non esitò ad ammettere, in un altro articolo: «*Urlo* commette numerosi peccati contro la poesia»; ma aggiunse che era tempo che qualcosa del genere fosse finalmente pubblicata. Scriveva ancora Ferlinghetti, a proposito della pretesa oscenità di *Urlo*: «Non il poeta, ma ciò che egli osserva si rivela osceno. Le grandi distese desolate di *Urlo* sono le tristi desolazioni del mondo meccanizzato, perduto tra le bombe atomiche e la follia dei nazionalismi ... Ginsberg ha scelto di camminare nella parte più aspra e selvaggia di questo mondo, con Nelson Algren, Henry Miller, Kenneth Rexroth, Kenneth Patchen, per non parlare di alcuni grandi morti americani, secondo la tradizione filosofica dell'anarchia ... Goya era osceno nello stesso modo quando dipinse i Disastri della Guerra, e lo fu Whitman, quando mostrò l'uomo vestito della sua strana pelle».

Il 29 maggio del '57 il sequestro fu revocato, dal momento che il procuratore generale degli Stati Uniti a San Francisco rifiutò di iniziare una procedura contro il libretto di Ginsberg. Ma allora il dipartimento per la repressione della delinquenza minorile della polizia di San Francisco venne alla carica in modo molto più drastico, arrestando addirittura Ferlinghetti e un suo collaboratore. I due passarono l'estate in carcere in attesa che il processo fosse istruito dal giudice McIntosh. Nel frattempo si organizzò

il collegio di difesa, che raccolse alcuni avvocati assai noti, i quali tutti offrirono i propri servigi gratuitamente. Al poeta e al suo editore giunsero numerose attestazioni di solidarietà. Henry Rago, direttore di *Poetry*, la piú importante rivista di poesia degli Stati Uniti, scrisse: «Verrei meno alla tradizione di questa rivista se non parlassi a favore del libro, e contro ogni affronto non soltanto ad Allen Ginsberg e ai suoi editori, ma alle possibilità dell'arte della poesia in America».

Al processo numerosi testimoni qualificati deposero in favore di *Urlo*, e va detto che il dibattito risultò sereno ed elevato. Uno dei piú autorevoli docenti dell'università della California, il professor Mark Schorer, si esprime così: «Il tema della poesia è annunciato molto chiaramente dal primo verso: "Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, morir di fame, isteriche, nude...". I versi che seguono tentano di creare l'impressione di una sorta di incubo, nel quale gli individui che rappresentano "le menti migliori della generazione" errano come le anime dell'inferno. Poi, nella seconda parte, il tono cambia e si giunge a una condanna di quegli aspetti della società moderna che, secondo l'autore, distruggono le migliori qualità della natura umana e le menti migliori. Tali elementi sono, direi, il materialismo dilagante, il conformismo e la meccanizzazione che porta alla guerra. La terza parte costituisce un discorso personale a un amico, reale o inventato, che è pazzo e si trova in un manicomio, e rappresenta specificamente ciò che

l'autore considera una condizione, una malattia generale. Con questa asserzione la poesia si chiude».

Ci sembra che la sommaria esposizione di Mark Schorer possa essere un'introduzione ideale al poemetto di Ginsberg, quindi riproponiamo alcuni passi tratti dalle tre parti che lo compongono. Nella prima, seguendo una chiave rapsodica che ricorda da vicino la tradizione della poesia yiddish (Ginsberg è di origine israelita), il narratore indica, con una serie di versi che hanno tutti come *incipit* il pronome relativo, gli individui di cui parla e la loro sorte:

... /che vagabondarono a mezzanotte lungo la ferrovia domandandosi dove andare, e partirono, senza lasciare cuori infranti, / ... che studiarono Plotino Poe San Giovanni della Croce la cabala del bop perché il cosmo vibrava istintivamente sotto i loro piedi in Kansas, / ... che camminarono tutta la notte con le scarpe piene di sangue lungo i moli coperti di neve dell'East River aspettando che si aprisse per loro una nuova porta piena di fumo e di oppio, / ... che mangiarono la carne d'agnello della fantasia alla foce fangosa dei fiumi di Bowery. / Che piansero all'atmosfera romantica delle strade con i loro carrettini ricolmi di cipolle e di cattiva musica, / ... che gettaron via il loro orologio per dare il voto all'Eternità fuori del Tempo, ... / che furon bruciati vivi nei loro abiti innocenti di flanella lungo la Madison Avenue, ... / che caddero in ginocchio in cattedrali senza speranza pregando ciascuno per la salvezza degli altri, finché l'anima ne illuminò i capelli per un secondo...

È facile cogliere gli echi whitmaniani di questa parte di *Urlo*, insieme agli echi del furore populistico e sanguigno

della poesia americana attorno al 1930, in particolare quella di Carl Sandburg. Nella seconda parte il grido, l'esplosione melodrammatica e un poco beffarda dei sentimenti e del rancore, cede il posto a una requisitoria di singolare asprezza contro l'America, che prende le fattezze di un Moloch spietato e insaziabile, divoratore dei suoi stessi figli:

Quale sfinge di cemento e di alluminio ha spaccato loro il cranio e ha risucchiato il loro cervello e la loro fantasia? / Moloch! Solitudine! Sozzura! Bruttezza! Bidoni di cenere e dollari impossibili da ottenere! Fanciulli che gridano sotto le grandi scale! Ragazzi che singhiozzano negli eserciti! Vecchi che piangono nei parchi! / Moloch! Moloch! Incubo di Moloch! Moloch che non sa amare! Moloch della mente! Moloch lo spietato giudice degli uomini! / Moloch la impenetrabile prigione! Moloch penitenziario senz'anima e Congresso delle pene! Moloch i cui edifici sono condanna! Moloch la grande pietra di guerra! ... / Moloch la cui anima è un puro meccanismo! Moloch il cui sangue è denaro che scorre! Moloch le cui dita sono dieci eserciti! Moloch il cui petto è una dinamo divoratrice di uomini! Moloch il cui orecchio è una tomba fumante! / Moloch i cui occhi sono mille finestre cieche! Moloch i cui grattacieli stanno dritti nelle lunghe strade come infiniti Geova! Moloch le cui fabbriche sognano e gracidano nella nebbia! Moloch le cui antenne coronano le città! / Moloch il cui amore è petrolio e pietra senza fine! Moloch la cui anima sono elettricità e banche! Moloch la cui povertà è lo spettro del genio! ... / Moloch nel quale io siedo, solo! Moloch nel quale sogno gli Angeli! ... / Moloch! Moloch! Appartamenti di robot! sobborghi invisibili! industrie

demoniache! nazioni spettrali! manicomi invincibili! [cazzi di granito]! bombe mostruose! / Si sono spezzati la schiena per sollevare Moloch al Cielo! Marciapiedi, alberi, radio, tonnellate! per sollevarlo alla città celeste che esiste ed è ovunque attorno a noi! / Visioni! presagi! allucinazioni! miracoli! estasi! che si sono allontanate lungo il fiume d'America! / Sogni! adorazioni! illuminazioni! religioni! ... / ... Sul fiume! ... nel gorgo! ... Epifanie! Disperazioni! ... Nuovi amori! Generazione folle! giù, sugli scogli del Tempo! / Vera, santa risata del fiume! occhi selvaggi che tutto hanno veduto! sante grida! Hanno detto addio! son balzati dal tetto! verso la solitudine! salutando! portando fiori! Giù, al fiume! nella strada!

Moloch è dunque, più che l'America moderna, tutta la società contemporanea, e l'invocazione finale, l'invito a immergersi nel fiume, vale come richiamo alle forze genuine della natura, mentre la città, che costituisce il paesaggio naturale di *Urlo*, viene riscattata dalla verginità della visione delle giovani generazioni, la cui santa follia vuole abbattere ogni ostacolo, spezzare le catene con cui il Moloch moderno ha cercato di avvincerle.

Il Moloch costringe alla follia chi si ribella, senza rendersi conto che anche nella gratuità della follia, nello svincolamento che essa implica rispetto alla società convenzionale e conformista, può esistere una liberazione. Ecco perché la terza e ultima parte di *Urlo* si indirizza a Carl Solomon, cui è dedicato l'intero poemetto: Solomon, scrittore e poeta beat, che è rinchiuso nel manicomio di Rockland:

Carl Solomon! Sono con te a Rockland / dove sei più pazzo di quanto io non sia / Sono con te a Rockland / dove

devi provare strane sensazioni / Sono con te a Rockland /
dove tu imiti l'ombra di mia madre / Sono con te a Rock-
land / ... dove noi siamo grandi scrittori sulla stessa terribi-
le macchina per scrivere / Sono con te a Rockland / ...
dove tu in una camicia di forza urli che stai perdendo la
gara del vero ping-pong dell'abisso / Sono con te a Rock-
land / ... dove altre cinquanta scariche elettriche non ripor-
teranno mai la tua anima dal suo pellegrinaggio verso una
croce posta nel vuoto / ... Sono con te a Rockland / dove
spezzerai i cieli di Long Island e farai risorgere il tuo Gesù
umano dalla tomba sovrumana / Sono con te a Rockland
/ ... nei miei sogni tu riemergi da un viaggio marino sulle
autostrade attraverso l'America in lacrime fino alla porta
della mia casa nella notte dell'Ovest.

Anche se abbiamo omissso qualche passo di una certa
audacia che costituisce la parte meno vitale di *Urlo*, non
si può davvero dire che il poemetto di Allen Ginsberg sia
licenzioso o addirittura osceno.

Quando, dopo la relazione del procuratore McIntosh,
toccò al giudice Clayton Horn prendere una decisione e
proclamare il verdetto, egli mostrò una sensibilità e un inte-
resse per i valori letterari che lo apparentano a quel suo
collega, il giudice Woolsey, famoso per la sentenza che
prosciolsse negli Stati Uniti, molti anni prima che in Inghil-
terra, l'*Ulisse* di James Joyce. Il giudice Horn prosciolsse
dunque *Urlo*, e provvide a stendere una sentenza assai
agile, articolata in dodici punti, che è un modello del gene-
re. Egli rammentò nella sentenza che un'opera con precise
finalità sociali non è, come dichiara la stessa Costituzione
degli Stati Uniti, immorale né oscena. Aggiunse che l'ope-

ra andava considerata nel suo insieme, che le recensioni e
le testimonianze di persone responsabili andavano prese
in considerazione come documenti pertinenti, che biso-
gnava far credito al lettore di un senso di responsabilità e
di equilibrio tali da consentirgli di saper cogliere il signifi-
cato dell'opera, distinguendo la poesia genuina da ciò
che è soltanto volgare contraffazione. Infine, consideran-
do le parti di *Urlo* che potevano ingenerare qualche per-
plessità per il loro realismo e l'impiego di parole piuttosto
crude, il giudice Horn concluse la sua succosa sentenza
con la citazione di un famoso adagio francese: «Honni soit
qui mal y pense», volendo così ironicamente alludere al
fatto che certe accuse spesso non sono disinteressate, e
risultano sospette. Ci dice Ferlinghetti che, alla lettura di
questo punto della sentenza, pare che il procuratore gene-
rale arrossisse.

Può sembrare strano che la beat generation affascini e
conquisti quella che negli ultimi anni è stata chiamata
negli Stati Uniti la "generazione silenziosa". L'espressio-
ne è stata coniata per indicare l'apparente disinteresse
delle giovani generazioni di studenti nei confronti dei
grandi ideali, gli ideali per così dire ufficiali, e il loro ripie-
gare su sé stessi, la scelta di atteggiamenti schivi e in talu-
ni casi sprezzanti. Le nuove generazioni hanno sviluppa-
to così quello che un giovane studente di Princeton, l'uni-
versità forse più elegante e severa degli Stati Uniti, ha
definito "il terzo occhio, l'occhio della consapevolezza".
E la consapevolezza ha procurato risvegli dolorosi, la cui

conseguenza si è tradotta in una sfiducia generale, in un senso di inutilità di ogni sforzo e della vita stessa.

La generazione silenziosa ha scelto in parte una vita strettamente privata, una intensa coltivazione di sé (che in campo letterario significa estrema e sofisticata specializzazione), ma un'altra parte ha sentito germogliare nel proprio intimo una ribellione irrazionale e spesso non motivata, che condanna gli idoli e i miti della società ufficiale. James Dean fu l'espressione più popolare di tale ribellione, e la sua fine, un autentico e tragico atto gratuito, ne fu in un certo qual modo il suggello, l'olocausto, una sorta di sacrificio rituale del capro espiatorio. Ginsberg ha dato a un simile stato d'animo la voce, l'urlo, appunto, e ciò spiega la sua rapida fortuna. Si noti come in una poesia di Ginsberg, che si intitola precisamente *America*, affiorino il rancore e la delusione di chi non ha trovato corrispondenza ai propri sentimenti, e li dichiara con il *verbiage* ingenuo e violento del giovane, dell'adolescente:

America, ti ho dato tutto e ora son ridotto a nulla. / ...
Non posso più sopportare neppure me stesso. / America,
quando porremo fine alla guerra tra gli uomini? / ... Ame-
rica, quando sarai angelica? / Quando ti spoglierai dei
tuoi abiti? / Quando ti osserverai attraverso la tomba? / ...
Sono stanco di queste pazze domande. / Quando potrò
andare in un supermercato e comprare ciò / di cui ho
bisogno con lo sguardo? / America, dopo tutto siamo tu e
io ad essere perfetti, / e non il resto del mondo. / Le tue
macchine sono troppe per me. / Mi hai fatto desiderare di

essere un santo. / ... America, i fiori di pruno stanno
cadendo. / ... America, sto diventando sentimentale...

Il Moloch è dappertutto, e la sua vittima preferita è il poeta
che, secondo un vecchio canone romantico, assume la
parte del profeta, del veggente. Così, nella sua poesia in
morte di Dylan Thomas, una composizione recitata con
molto successo in molte *caves d'avanguardia* con il solito
sottofondo di cool jazz, Kenneth Rexroth parla in tono apo-
calittico della strage di giovani che viene perpetrata in tut-
to il mondo, e introduce, a mo' di commento scandito al ter-
mine di ogni strofa, le parole di un inno religioso del
Medioevo:

Stanno assassinando tutti i giovani. / Da mezzo secolo,
ogni giorno, / Danno loro la caccia e li uccidono / Li stanno
uccidendo ora / In questo momento in tutto il mondo / Stan-
no uccidendo i giovani. / Conosco diecimila modi di ucci-
derli. / Ogni anno ne inventano di nuovi. / Nelle giungle
dell'Africa, / Nelle paludi dell'Asia, / Nei deserti
dell'Asia, / Nei campi di concentramento della Siberia, /
Nei tuguri dell'Europa / Nei locali notturni dell'America /
Gli assassini sono all'opera. / Tu sei l'assassino / Tu stai
uccidendo i giovani. / Tu stai arrostando Lorenzo sulla gra-
ticola. / Tu, la iena dal viso disteso e la cravatta a farfalla, /
in un ufficio da un miliardo di dollari, / tu l'assassino dei
giovani, / vampiro seduto con il taccuino in mano / il Supe-
rego in mille uniformi. / Che è accaduto a Robinson, / che
stramazza lungo l'ottava strada, / dopo il suo gin solita-
rio? / Dov'è Lindsay, / saggio come una colomba, inno-
cente / come un serpente, dov'è? / *Timor mortis conturbat*
me. / Che ne è stato di Jim Oppenheimer? / di Orrick
Johns, / dov'è George Sterling, / e John Gould Fletcher che

non seppe / spezzare il suo cuore poderoso? / Donald Evans con il suo bastone e il monocolo? / *Timor mortis conturbat me.* / Dov'è Sol Funaroff? / Che è accaduto a Potëmkin? / a Isidor Schneider? a Claude McKay? / Chi può rianimare oggi i loro cadaveri? / Dov'è Larsson le cui poesie erano preghiere? / *Timor mortis conturbat me.* / Fu la loro fine nobile e tragica / Come la maschera di un tiranno? / Come il viso dorato e segreto di Agamennone? / No, non lo fu. / Quanti smisero di scrivere a trent'anni? / Quanti si diedero a lavorare per il Tempo? / Quanti morirono di lobotomie frontali / nel partito comunista? / Quanti si perdettero per il consiglio dello psicanalista / e decisero di seguire la carriera degli affari / che dopotutto era la migliore? / René Crevel! / Antonin Artaud! / Majakovskij! / Max Jacob! / In tutto il mondo / la stessa mano senza corpo / ci colpisce tutti. / Qui c'è una montagna di morte / Una collina di teste come quelle che accumulavano i Kan. / I neonati di un secolo / trucidati da Erode. / È morto / l'Usignolo di Rhiannon. / È morto / nell'inverno del cuore. / È morto, / il canarino di Swansea. / Chi lo ha ucciso? / Tu lo hai ucciso, maledetto / tu, Oppenheimer che ne hai uccisi a milioni / tu lo hai ucciso / Einstein, l'eminenza grigia. / È morto / come Ignacio il torero / alle quattro del pomeriggio, / alle quattro in punto. / Anch'io non voglio udirlo. / Anch'io non voglio saperlo. / Voglio correre per le strade / gridando: «Ricordatevi di Vanzetti!» / voglio metter benzina nel vostro cammino / voglio dar fuoco alle vostre case editrici / È morto, il piccolo cherubino ebbro / Lo hanno abbattuto, / lo hanno assassinato. / E tutti gli uccelli del mare profondo si alzano / sopra i vascelli di lusso e gridano: / «Voi lo avete ucciso! Voi lo avete ucciso. / Nei vostri danzanti abiti marca Brooks Brothers / voi, maledetti!».

L'individuo ferito dalla società nemica, che vorrebbe costringerlo a continuare a recitare la parte del fool, del buffone, spinge alle estreme conseguenze questo ruolo di irregolare, e grida in faccia all'umanità la propria insofferenza, oppure, come Ferlinghetti, si rifugia nel santuario misterioso del proprio io, seguendo il mistero della vita umana come glielo additano le allegorie e i simboli di uno scrittore che gli è caro:

Il Castello di Kafka sta alto sul mondo / come un'ultima bastiglia / del mistero dell'Esistenza / le strade tortuose che lo raggiungono ci confondono / sentieri erti / sprofondando chissà dove / strade si irradiano nell'aria / come i fili labirintici / di una centrale telefonica / per mezzo della quale le chiamate sono / impossibili da identificare, fino all'infinito. / Lassù / il tempo è paradisiaco / Le anime danzano nude / insieme / e come individui oziosi ai margini di una fiera / noi vagheggiamo ciò che non si può ottenere / mistero immaginato. / Eppure attorno a noi, lontano, / come l'ingresso di scena della tenda di un circo / c'è una larga larga breccia negli spalti / attraverso la quale / persino gli elefanti possono danzare il valzer.

Anche per i beatnik, com'è caratteristico di tutta la poesia americana e della sua tradizione, c'è un ideale metafisico, una trasfigurazione metafisica dell'oggetto quotidiano e della vita. Angelo, santo, paradiso, sono parole chiave della poesia di Ginsberg, che persegue un suo intenso desiderio di redenzione, quello stesso citato dal giudice Horn nella sentenza che mandava assolto *Urlo* dall'accusa di oscenità. E in una composizione che si intitola "Nota a *Urlo*", egli lascia erompere questa sua aspi-

razione, questo intenso desiderio di comunicazione con gli uomini e di rapporto col mondo:

Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! / Il mondo è santo! L'anima è santa! La pelle è santa [!Il naso è santo! La lingua e il cazzo e la mano e il buco del culo sono santi!] / Tutto è santo! tutti sono santi! ... ogni giorno vi è l'eternità! Tutti sono angeli! / Il vagabondo è santo come il serafino! Il pazzo è santo come te, e tu come la mia anima sei santo! / La macchina per scrivere è santa la poesia è santa la voce è santa gli ascoltatori sono santi l'estasi è santa! / ... Santo è il sassofono che suona! Santa l'apocalisse del bop! ... / Santa la solitudine dei grattacieli e dei marciapiedi! Santi i ristoranti pieni di milioni di persone! Santi i fiumi misteriosi delle lacrime che scorrono sotto le strade! / ... Santa New York, Santa San Francisco, Santa Peoria e Seattle, Santa Parigi, Santa Tangeri, Santa Mosca, Santa Istanbul! / ... Santo il mare santo il deserto santa la ferrovia santa la locomotiva sante le visioni sante le allucinazioni santi i miracoli santo l'occhio santo l'abisso! / Santo il perdono! la misericordia! la carità! la fede! ... / Santa la soprannaturale brillante intellettuale gentilezza / dell'anima!

In questo vero e proprio *pastiche* intessuto di motivi piuttosto noti e anche scontati dell'avanguardia europea del Novecento, dal Futurismo a Dada, su uno sfondo di impronta nettamente whitmaniana, tutto il preteso diabolismo e l'oscenità della poesia di Ginsberg si dissolvono per mettere a nudo una ingenua effusione di sentimenti e un forte impulso mistico e irrazionale. Altrettanto si potrebbe dire delle definizioni di Gregory Corso, tutt'altro che sce-

vre di atteggiamenti *fin de siècle*, cari ai poeti maledetti: «La beat generation è arguta allegra appassionata sentimentale poetica. La beat generation è gioventù, delusione di Americani per una speranza a lungo accarezzata, illuminazione, testimonianza di onore. La beat generation è un sogno di giovinezza, un sogno che diventerà longevo come un paio di forbici, o un coltello, o qualsiasi altro appuntito strumento di morte».

O ancora: «La beat generation è piena di divinazioni, ha capelli ispidi, grandi ossa, membra solide e robuste, collo corto, muscoloso, saldo ed eretto, fronte bassa, rude, capelli ruvidi, grossi piedi, sottili più che larghi, la voce aspra, diseguale, una voce divinità, una nuova voce conquistatrice».

Questo a dire il vero non è tanto il ritratto della beat generation, quanto quello personale del signor Gregory Corso, che ha l'aspetto fisico degli eroi della gioventù bruciata ormai familiari anche al grande pubblico dei poeti beat. Infatti, Corso è l'*enfant terrible* ancor più di Ginsberg, che ha conservato l'aspetto di un delicato intellettuale malinconico e tormentato, mentre Ferlinghetti ha un viso di quelli che banalmente si definiscono nobili, la fronte ampia e spaziosa, gli occhi chiari, penetranti.

La beat generation è fatta, insomma, soprattutto di personaggi. Il loro ritratto, o l'autoritratto come nel caso di Corso, vorrebbe essere l'immagine della nuova America ribelle, in contrasto con la vecchia America conformista e sclerotizzata. Ma la nuova America significa, in defi-

nitiva, la riscoperta della vera America, quella che non ha età, l'America dei padri pellegrini e dei pionieri. Queste, almeno, le intenzioni dei poeti beat, che vorrebbero portare alle estreme conseguenze motivi e temi comuni a tutta la letteratura americana del Novecento. Si può dunque parlare non soltanto di riscoperta di una particolare condizione di vita, che si identifica con una nuova e anarchica bohème, ma di riscoperta dell'America stessa, dei suoi valori e, a ben vedere, del suo primato spirituale. Kenneth Rexroth ha definito i beatnik «dei puritani degeneri»: è una boutade non priva di senso, perché, al di là delle polemiche e delle ribellioni, il ponte tra i progenitori e i loro eredi è rimasto pressoché intatto.

I precursori e i maestri

La caratteristica principale dei ribelli è, in genere, il loro rifiuto di riconoscersi un passato e di accettare dei maestri. Il caso della beat generation è indubbiamente diverso. Alle spalle dei beatnik si affolla un esercito di ombre, alcune gradite, altre no. Tra i poeti contemporanei, in particolare, i beatnik contano qualche nemico: il primo e il più importante è, per forza di cose, Ezra Pound. L'esule di Rapallo, l'odiatore della civiltà americana contemporanea, alla quale però voleva sostituire un regime strettamente gerarchico e autoritario, i cui modelli andavano dalla ideologia e dalla filosofia politica di Confucio al nazismo e al fascismo, ha goduto negli ultimi decenni e continua a godere di una immensa influenza sulla poesia ame-

ricana. Non si tratta di influenza sul piano della problematica, ma sul piano del linguaggio, della parola, dello stile, che egli ha in certa misura riscoperto e reso vitale con i suoi scritti programmatici e con il lavoro di poeta.

Un altro bersaglio, e in un certo senso complementare rispetto al primo, è Thomas Stearns Eliot. Per i beatnik, dichiaratamente anarchici, egli rappresenta un richiamo all'ordine, ai valori tradizionali: è, in una parola, il reazionario, che ai loro occhi ha in più il torto di apparire come il poeta laureato, come l'espressione universalmente accettata di un mondo che essi rifiutano. Che un atteggiamento del genere possa essere tacciato di antistorico è un fatto scontato, ma non si deve dimenticare che, anche fuori degli ambienti della più o meno autentica avanguardia, la rottura con un poeta come Eliot, che le generazioni precedenti hanno amato e considerato come uno dei grandi modelli da proporre alla sensibilità del Novecento, è stata per molti l'avvio a nuove ricerche. Precursori, Pound e Eliot lo sono stati, ma come rappresentanti di una nuova accademia e di una particolare clientela essi vengono rifiutati dai beatnik e dai loro amici. Un discorso analogo vale per poeti più giovani ma legati alle esperienze eliotiane e poundiane, come Stephen Spender, come W.H. Auden, che per forza di cose la beat generation rifiuta perché sembrano legati a valori e a strutture della società che essa combatte, per la loro perdita di slancio dopo gli impegni rivoluzionari assunti agli inizi, fino a una vera e propria resa. Ha scritto Ferlinghetti: «Il difetto principale della poe-

sia in questi ultimi vent'anni è che essa non ha detto nulla di veramente importante se non come discorso tra un poeta e l'altro. Era poesia sulla poesia... Ecco perché abbiamo un pubblico. Noi abbiamo ricominciato a vedere il mondo. Le nostre poesie vi fanno dire: "Non avete mai visto il mondo così prima d'ora".».

Non si tratta certo di una scoperta, e appunto per questo motivo risulta abbastanza facile risalire fino agli ispiratori, ai maestri della beat generation. Il nome più significativo, il primo che viene alla mente, è quello di Henry David Thoreau, e infatti il romanzo di uno dei beatnik più noti, *The Horn* (che potremmo tradurre "Il suonatore di sassofono") di John Clellon Holmes, si rifà a Thoreau dichiaratamente, tanto che uno dei personaggi, Walden, ha appunto il nome dell'opera più famosa di Thoreau. Thoreau potrebbe essere definito un poco sbrigativamente il Rousseau americano. *Walden*, che fu pubblicato nel 1854, è uno dei grandi libri della cultura degli Stati Uniti, ed esprime uno degli aspetti più caratteristici dell'anima americana: il desiderio di comunione con la natura e l'avversione all'irreggimentazione, alla meccanizzazione della vita. Thoreau, che apparteneva a una famiglia ragguardevole della Nuova Inghilterra, volle manifestare concretamente la sua ribellione contro la società e il governo del suo tempo, ritirandosi a vivere sulle sponde dello stagno Walden, nel Massachusetts, come un moderno Robinson, per insegnare ai concittadini di Boston che la salvezza dell'individuo stava nel ritorno a una purezza e a una

semplicità primitive. Convinto che il governo e le chiese protestanti fossero ipocriti e corrotti e che la loro politica conducesse alla sopraffazione – si era ai tempi della guerra col Messico –, rifiutò di pagare le tasse e fu imprigionato. Soltanto l'intervento degli amici, che pagarono per lui, permise la sua liberazione, e Thoreau definì le sue teorie in un libro che porta l'eloquente titolo *La disobbedienza civile*. Va detto per inciso che lo scrittore non nascose, parlando delle sue esperienze di carcerato, di avere scelto come modello e ispiratore Silvio Pellico. Thoreau può essere considerato legittimamente come uno dei pionieri della non violenza, della rivolta silenziosa, e anche dell'obiezione di coscienza. Nel nostro secolo, Gandhi ebbe occasione di dire più volte che considerava lo scrittore americano come uno dei suoi ispiratori.

Ma ciò che ci interessa ora è far notare che l'opera di Thoreau appare come una delle prime e più organiche condanne della società industriale. L'indagine delle angosce e della perdita di personalità che caratterizzano l'individuo nella società industriale, cioè di quel fenomeno che con parola oggi di moda si chiama alienazione, viene perseguita in *Walden* con grande forza e con estrema coerenza. «Gli uomini» scrisse Thoreau in *Walden* in un capoverso memorabile «conducono oggi una vita di tranquilla disperazione». Questo rilievo vale oggi assai più di un secolo fa, e il problema rimane in tutta la sua tragica urgenza.

L'uomo liberato dal terrore della solitudine e del nulla

deve essere consolato, e ritrovare un senso da dare all'esistenza. Qui il richiamo a Thoreau diviene esplicito, come si comprende dal romanzo di Clellon Holmes: *Il suonatore di sassofono* (ma la traduzione letterale di *The Horn* è semplicemente *Il Sassofono*) è la storia di un jazzman conosciuto non col suo nome, ma con quello del suo strumento, giacché egli è il principe dei sassofonisti.

Attraverso una vita intensa, irregolare, non di rado dionisiaca, l'eroe di Clellon Holmes tenta di evadere dalle costrizioni della società che lo opprime. La ribellione di Thoreau si era realizzata attraverso un ritorno a rapporti più liberi e diretti con la natura; qui essa significa la rottura con le consuetudini, i pregiudizi, le convenzioni. «Walden» scrive Clellon Holmes «si sentiva paralizzato per il potere che un uomo poteva esercitare su di un altro». E, come tutti «i grandi poeti e i grandi peccatori, e tutti gli uomini che vivono per un ideale o un'illusione», quando egli passa gli individui comuni si fanno da parte con timore e con sospetto, perché non sanno né vogliono comprenderlo. Egli possiede, scrive ancora Clellon Holmes, «quella pazza ingenuità che può creare una nuova nozione della vita umana».

Bruciato da una vita troppo intensa, incline come molti jazzmen all'uso della droga, Horn muore, ma rimane un simbolo, un personaggio, dice Clellon Holmes, da porre nella galleria degli eroi americani, da Poe a John Brown. «No», dice uno dei suoi amici, «è morto, e ora possiamo amarlo. Lasciate il suo simbolo dov'è».

Il nome di Poe, che appare nell'ultima pagina del romanzo di Clellon Holmes, è anch'esso alquanto indicativo. Poe costituisce un episodio abnorme nella storia della cultura americana. È non soltanto l'unico poeta maledetto americano, ma l'archetipo, il modello dei poeti maledetti europei, e negli Stati Uniti ha goduto sempre di una fama condizionata e in sostanza tiepida. È logico che i beatnik vedano in lui uno dei propri precursori, perseguitato e persino ucciso, secondo un vecchio luogo comune romantico, dalla società con la quale aveva rotto ogni rapporto. Oggi essi lo celebrano come un maestro ideale.

La poesia di uno dei capiscuola della beat generation quale Allen Ginsberg risente invece in particolare della lezione di Walt Whitman, sia nella struttura rapsodica e popolareggiante sia nell'investitura del poeta come bardo, come creatore istintivo, come esaltatore dei valori della nazione giovane e democratica. La riscoperta di Whitman da parte dei beatnik implica una scelta non difficile da chiarire: il rifiuto della poesia intellettuale, decadente, la simpatia per il mito del veggente, del saggio, dell'apostolo del popolo. Così Whitman apparve in momenti di crisi anche in Europa; tale lo vide, per fare un esempio familiare, Cesare Pavese.

Una sorta di controparte di Whitman, il poeta come veggente, come ribelle perseguitato dalla società, è, per i beatnik, Arthur Rimbaud. La conoscenza di Rimbaud non è il risultato di una scoperta diretta; fu Henry Miller, il vero padre spirituale della beat generation, a popolarizzarlo

negli ambienti dell'avanguardia letteraria degli Stati Uniti additandolo come un archetipo della nuova sensibilità. Rimbaud, piú e meglio di Baudelaire, incarna il ricorso all'irrazionale, alla trasfigurazione allucinata della realtà, che è tra i cardini del verbo dei beatnik. A lui il romanziere Jack Kerouac ha dedicato una lunga poesia celebrativa, di cui citiamo alcuni passi:

Arthur! / On t'appela pas Jean! / Nato nel 1854 maledicendo a Charleville / aprendo così la strada / all'abominevole carnaio delle Ardenne / niente da stupirsi che tuo padre ti abbia lasciato! / Così ti iscrissero a scuola a otto anni / piccolo abile latinista! / Nell'ottobre del 1869 / Rimbaud scrive poesia / in franco-greco/ prende il treno come un fuggiasco / va a Parigi senza biglietto, / il miracoloso ferroviere messicano/ lo butta fuori dal direttissimo, fino in Cielo, / dove non viaggia piú perché il Cielo è dappertutto - / Ciò nondimeno i vecchiacci intervengono - / Rimbaud perplesso Rimbaud / si addestra nella Guardia Nazionale, / impettito marciando nella polvere con gli eroi - / Le città vengono bombardate mentre/ egli guarda e guarda e si morde / il labbro degenerato e guarda / con gli occhi grigi / alla Francia assediata. / André Gill fu il precursore / di André Gide. / Lunghe passeggiate leggendo poesie - / Il Voyant è nato / il veggente impazzito scrive / il suo primo manifesto, / dà colori alle vocali / e una cura estenuante alle consonanti. Verlaine lo chiama a Parigi/ con meno aplomb di lui quando/ spediva le ragazze in Abissinia/ la moglie di Verlaine è gelosa di un ragazzo - il degenerato Arthur è sospettato di essere un poeta - / urlando in un granaio/ Rimbaud scrive la *Stagione all'Inferno*/ sua madre trema/ Verlaine spedisce danaro e

pallottole/ a Rimbaud. Rimbaud va alla polizia/ e mostra la sua innocenza ... / povero Verlaine, due anni/ al fresco, ma avrebbe potuto/ riceversi un coltello in gola. / Illuminazioni! Stoccarda! / Studio delle lingue! / A piedi Rimbaud cammina/ e guarda dai passi alpini/ l'Italia, cercando garofani e conigli - / la sua sorella angelica muore - / Vienna! Osserva i dolci/ e vecchi cani domestici! Speranza! / Questo pazzo esaltato/ entra nell'esercito olandese/ e parte per Giava/ comandando alla flotta/ a mezzanotte/ sulla prora, solo, / nessuno sente i suoi comandi/ tranne i pesci rilucenti/ nel mare - Agosto non è/ il momento adatto per stare a Giava - / Puntando verso l'Egitto, eccolo di nuovo/ in Italia, così torna a casa/ nella sua ampia poltrona/ ma riparte immediatamente, per Cipro ... / Serio Rimbaud scrive articoli/ eleganti e dotti/ per le società nazionali di geografia, / e dopo tante guerre/ comanda una ragazza di Harar/ di nuovo in Abissinia/ ed essa era giovane, aveva occhi neri, / labbra spesse, capelli ricci, / braccialetti alle gambe/ e spalle larghe come quelle di Arthur ... / Infine egli avvia/ traffici illeciti di armi/ a Tajoura/ viaggiando in carovane, pazzo, / con una cintura dorata/ attorno al petto. / Cairo, in estate/ vento di limoni amari/ e baci nel parco polveroso/ dove le ragazze siedono le gambe piegate/ al crepuscolo pensando/ a nulla - / Havar! Havar! / Lo portano in lettiga a Zeyla/ gemente, il giorno del suo compleanno - / la nave ritorna a Marsiglia/ è triste piú del tempo, del sogno/ triste piú dell'acqua/ - Carcinoma, Rimbaud è divorato/ dalla malattia della vita troppo intensa - / Gli tagliano la gamba bellissima. / Muore nelle braccia/ di sainte Isabelle/ sua sorella/ e prima di salire al Cielo/ manda il suo danaro a Djami, Djami/ il ragazzo havari/ il suo domestico/ otto

anni nell'inferno d'Africa un Francese/ e tutto si aggiunge/
al nulla, come/ Dostoevskij, Beethoven/ o Leonardo da
Vinci - / Così, poeti, state calmi/ e chiudete la bocca:/
Nulla è mai accaduto/ del Nulla.

Il Rimbaud di Kerouac e dei suoi amici beatnik è visto attraverso un'esperienza che non passa soltanto per Henry Miller, ma tiene conto, come è facile comprendere, della lezione esistenzialista. A conti fatti, l'influsso francese appare molto più consistente di quello che si fece sentire nel primo dopoguerra sugli scrittori americani della Generazione Perduta che avevano piantato a Parigi le loro tende.

Ma, come si diceva, esiste un tramite ben preciso, e si tratta di Henry Miller, anche se poi i beatnik hanno seguito una strada indipendente. Miller è stato, per forza di cose, una voce piuttosto soffocata in America, se si fa eccezione per una stretta minoranza di intellettuali e di iniziati.

Vissuto a Parigi durante gli anni cruciali della sua carriera, i suoi libri più importanti sono stati meno fortunati di *Urlo*, e la legge ne ha proibito la pubblicazione e la diffusione negli Stati Uniti per decenni. Soltanto nel 1961 il libro chiave di Miller, *Tropico del cancro*, fu stampato in America, mentre prima se ne potevano avere unicamente copie clandestine pubblicate dalla Obelisk Press a Parigi. Anche se organizzazioni pie, e in qualche caso addirittura la polizia di Stato, hanno tentato di ostacolarne la diffusione, *Tropico del cancro* ha avuto l'effetto di una bomba a scoppio ritardato. Miller viene generalmente

riconosciuto come un vero beatnik avanti lettera, e come tale quasi venerato. Del resto, Miller era tornato nel secondo dopoguerra negli Stati Uniti e, quasi a confermare il disprezzo che questo figlio di Brooklyn aveva per le grandi città, si era sistemato in un piccolo e appartato centro della California, Big Sur.

Miller ha voluto dare un esempio ambizioso, e non privo di reminiscenze che di nuovo ci portano a Thoreau, insediandosi sulla costa californiana, al cospetto della natura, lontano dai centri abitati, dai cinematografi, dalla vita meccanizzata. È stato il primo caso autorevole di ciò che Rexroth chiama "disaffiliazione", cioè distacco dalle comunità convenzionali.

Anche sul piano tecnico e del linguaggio Miller ha contato molto per i beatnik. Spezzate le inibizioni moralistiche imposte dalla tradizione puritana, egli ha messo in circolazione, come monete autentiche e non più contraffatte, termini e vocaboli prima sconosciuti in letteratura, contribuendo allo sviluppo di un nuovo gergo. Non si tratta soltanto di un problema di linguaggio, ma anche di struttura e di tempo narrativo, di sovrapposizione delle immagini, di scrittura automatica. Miller a Parigi fu amico ed estimatore dei surrealisti e dei dadaisti, e va detto che apporti del genere sono spesso di seconda mano nei poeti della beat generation, poiché arrivano attraverso la sua mediazione. Il caso della poesia di Allen Ginsberg è assai indicativo. Confluiscono in lui l'insegnamento di Whitman, l'esperienza surrealista, il furore dionisiaco del poeta forse più

americano degli anni trenta, Hart Crane, il rovesciamento dei tabù che è tipico di Miller. Ma, anche se Pound sembra essere esecrato dai poeti della beat generation, molto essi hanno imparato anche da lui nell'uso della prosodia e di un linguaggio poetico rinnovato nelle sue giunture, e moltissimo hanno appreso da poeti come Cummings o Williams nell'approccio all'oggetto, nella ricerca di un linguaggio che è stato chiamato organico, nell'uso di una metrica ora dimessa ora scattante.

Seguendo questa via (e accanto a Cummings e Williams va fatto anche il nome del poeta francese Jacques Prévert, specie per Ferlinghetti) si può giungere anche al gesto, al gioco della pausa esasperata, fino a casi estremi.

È l'uso frequente del linguaggio del discorso comune, che la sintassi inglese favorisce e che ha trovato esempi assai numerosi nella poesia contemporanea: l'aspirazione a rompere la tensione lirica e lo stile aulico servendosi non di rado anche del gergo e del dialetto. Tra i poeti della beat generation Ferlinghetti è quello che ne ha fatto l'uso più sofisticato, senza celare i propri modelli, come si rileva da questa poesia, che porta il numero 5 nella raccolta *Pictures of the Gone World* (Quadri di un mondo scomparso):

Non troppo/ dopo l'inizio del tempo/ verso le nove/ di
una non troppo calda/ sera d'estate/ stando sulla porta/
della NUOVA PISA/ sotto il dimenticato/ busto in gesso
di DANTE/ aspettando che si facesse libero un tavolo/ e
osservando/ ogni cosa/ c'era un uomo con uno specchio
al posto del capo/ ciò che non sembrava troppo anor-
male/ salvo il fatto che/ gli spuntavano orecchi veri/ e

aveva un cartello con scritto/ LA POESIA È UNO SPEC-
CHIO CHE CAMMINA IN UNA STRANA VIA/ ma comun-
que/ come vi stavo dicendo/ non troppo dopo l'inizio/
del tempo.

Anche la narrativa degli scrittori della beat generation reca un'impronta caratteristicamente lirica, e talvolta la sua tensione appare persino maggiore che nella stessa poesia. In effetti, narratori come Kerouac hanno scelto questo mezzo espressivo quasi come un pretesto, per un'effusione di sentimenti, per una prolungata e agitata confessione. Kerouac ci introduce all'anello della catena che ancora ci mancava in questo nuovo tentativo di delineare le origini meno recenti della beat generation e i suoi ispiratori diretti: si tratta di Thomas Wolfe, colui che per molti critici e per scrittori importanti come William Faulkner va considerato il maggior narratore americano del Novecento. Wolfe non era un artefice accurato, e i suoi romanzi non brillano certo per equilibrio costruttivo o per sapienza compositiva. Egli si trova continuamente in lotta contro il proprio temperamento esuberante, contro le proprie frequenti ingenuità, come se stesse per venire continuamente travolto dal peso terribile delle cose che voleva dire o che stava per dire. La morte impedì a Wolfe di trovare, con la maturità, quell'autodisciplina che forse gli avrebbe consentito di incanalare le sue energie prorompenti; ma, anche come si presentano ora, romanzi come *Angelo guarda il passato* o *Il fiume e il tempo* appaiono come vere e proprie tappe fondamentali di

un'epica dell'America contemporanea, piena di amore e insieme di odio, di furore, di ansia di vita nella quale però il senso della morte è sempre tragicamente presente.

I beatnik vedono in lui, e non a torto, lo scrittore piú intimamente legato a quella che si suol chiamare la scena americana, tormentato dalla tabe spirituale recata dalla religione del benessere, dell'igiene sociale, della meccanizzazione, quasi dall'automatizzazione della vita dell'uomo.

Di Wolfe essi provano non soltanto le angosce ma anche le confuse speranze, il desiderio di sottrarsi alla schiavitú oppressiva dell'esistenza della massa che accetta i valori conformistici della maggioranza, della società opulenta, come l'ha chiamata un economista americano. Nella ricerca di un'America incorrotta e genuina, non inquinata dai veleni del mondo contemporaneo, Kerouac e altri narratori beat si rivolgono idealmente a Wolfe, che è forse la maggiore e piú intensa presenza nella beat generation, insieme a Miller. Ma non dimentichiamo che la ricerca di innocenza, di salute spirituale, che si ottiene sottraendosi alle pastoie delle convenzioni e all'ipocrisia della vita sociale, non è una scoperta né di Wolfe né dei beatnik. Il maggiore e piú autentico simbolo di questa categoria cosí intimamente americana è un ragazzo, Huckleberry Finn, e il suo libero e intatto universo un fiume, il Mississippi. Ogni nuovo viaggio per la riscoperta dell'amico dell'America non può che partire di là.

Il rifugio nell'irrazionale: i paradisi artificiali

«La posta in gioco è troppo grande; un'America impazita di materialismo, un'America poliziesca, non la selvaggia e stupenda America dei compagni di Whitman, non l'America di Thoreau nella quale l'indipendenza spirituale di ogni individuo era un universo, piú grande e terribile di tutte le burocrazie e i funzionari del mondo messi insieme. Quando riscopriremo un'America che non rinneghi il suo Dio?»

Queste sono parole di Allen Ginsberg, e le abbiamo ricavate da una rivistina di New York, anzi di Greenwich Village che è quasi un mondo a parte: *The Village Voice*. Vorremmo sottolineare alcuni punti degni di nota nel capoverso che abbiamo citato, perché le affermazioni di Ginsberg riassumono molti motivi caratteristici della problematica della beat generation. Anzitutto si parla di posta in gioco, e non per figura retorica: a giudizio dei beatnik, è assurdo pensare di formulare un programma organico di lotta contro il dilagare del materialismo soffocante dell'era industriale; la soluzione dovrà essere a suo modo gratuita e irrazionale. In secondo luogo, l'insistenza sui valori individuali e il richiamo a Thoreau confermano che la riforma deve avere fundamentalmente un carattere spirituale, e che il punto di partenza sarà necessariamente il riscatto dell'individuo in quanto tale. Qui sta forse la chiave di volta di tutta la predicazione beat, e cosí, a ben vedere, la beat generation mostra di avere molti tratti in comune con altre correnti della sensibilità

contemporanea. Il ricorso all'irrazionale, al gratuito, sfiora spesso una ricerca piú o meno dichiaratamente mistificheggiante. Il romanziere Jack Kerouac ha suggerito che l'interpretazione piú autentica del termine *beat* sta nel considerarlo come un'abbreviazione di *beatitude* (beatitudine). Da un punto di vista filologico e semantico la precisazione di Kerouac non regge, ma essa appare molto significativa per caratterizzare la fase che è succeduta a quella iniziale, di *Urlo*: «Chi nega la musica delle sfere nega la poesia, nega l'urlo, e sputa su Blake, su Shelley, su Cristo, su Buddha. L'America verrà riscoperta. L'universo è un nuovo fiore».

Si noti il significativo accostamento tra poeti "visionari" e lo slancio metafisico che risulta implicito nelle parole di Ginsberg. La riscoperta dell'America è una riscoperta spirituale, vale come riscatto, come ritorno all'innocenza primigenia, che è concetto di mediazione strettamente religiosa, postulato dai Puritani. Sono questi i due momenti fondamentali della poetica beat: salvezza spirituale dell'uomo, riconquista di una sua autentica verginità, e, partendo da questo presupposto, riscoperta anche geografica dell'America, del suo paesaggio naturale e umano insieme.

Soltanto in questo senso la beat generation ammette di possedere un impegno civile e sociale. Quando Ferlinghetti asserisce che lui e i suoi amici non intendono rifare il verso ai cosiddetti Trentisti, vuol chiarire il fatto che la beat generation rifiuta un corrivo populismo e non si

sottomette a un preciso impegno politico, che la costringerebbe ad accettare i mali e la corruzione di un sistema con il quale non intende scendere a compromessi. Ecco perché il vecchio anarchico Kenneth Rexroth definisce la beat generation una forza sociale, e perché i beatnik, gli hipster, rivendicano al poeta una funzione preminente nella società. In un manifesto pubblicato nel 1959 dalla rivistina che reca il caratteristico titolo di *Beatitude* (Beatitudine) si legge: «I poeti, benché relegati ora agli strati piú bassi della società, appartengono invece al vertice... Medici, scienziati, tecnici e altri gruppi hanno promosso movimenti per governare le cose a loro piacimento. Perché i poeti non dovrebbero fare altrettanto? Essi hanno piú fantasia, sentimento, compassione, degli altri, e un loro modo di andare dritti allo scopo. Come minimo essi non dovrebbero trovarsi sotto l'egemonia altrui, e dovrebbero avere la loro parola da dire... ».

I poeti, sostiene il manifesto, hanno due nemici. Esistono dei nemici interni, e sono le *malaises* spirituali, le debolezze, i complessi di inferiorità che portano con sé e devono superare di slancio; e ne esistono di quelli esterni, quando la società vorrebbe metterli al bando o costringerli ai propri margini. L'eredità romantica di una simile formulazione appare piuttosto evidente. Viene istintivo riandare alla famosa frase con cui Shelley conclude il suo pamphlet *La difesa della poesia*: «I poeti sono legislatori non riconosciuti dal genere umano». Ma i teorici beat sono mossi da un'inquietudine che è peculiare della cultura americana:

l'insofferenza dell'intellettuale che vive in una società in cui il suo posto è stato sempre subordinato, accessorio. È una condizione che risale alla teocrazia puritana, quando la letteratura veniva considerata strumento, uno dei tanti, per la diffusione e la divulgazione dell'ideologia ufficiale, senza che le fosse accreditata alcuna autonomia. La società industriale, a sua volta, ha visto nell'intellettuale e nell'uomo di lettere qualcosa di simile a una merce, e se non lo ha scoraggiato e disprezzato, ha perlomeno ritenuto di servirsene secondo una concezione paternalistica. La beat generation pretende un affrancamento da tale posizione di sudditanza, e vorrebbe restituire al poeta la sua prerogativa di veggente, di profeta, e dunque di avanguardia dell'élite della nazione. Abbiamo però visto che il poeta potrà muoversi alla conquista di una simile posizione soltanto dopo essersi liberato delle contraddizioni e delle incertezze che lo tormentano come malattie. Ciò gli sarà consentito grazie a uno slancio che fa appello all'irrazionale e al gratuito. A somiglianza dei poeti maledetti, i suoi fratelli o progenitori ideali, egli dovrà costruirsi il suo mondo particolare, il suo paradiso artificiale. I veicoli dell'irrazionale, gli strumenti per il volo, sono disparati, e se ne potrebbe tentare persino un inventario. Dai simbolisti francesi, dai romantici inglesi, dai poeti maledetti, i beatnik hanno imparato il ricorso alla droga come fonte di beatitudine e di commercio con il sovrumano o l'extraumano. Non diremo, però, che l'estasi di Ginsberg o di altri poeti hipster ripeta meccanicamente

gli esperimenti del De Quincey delle *Memorie di un fumatore d'oppio*. Esiste una connotazione polemica nell'esaltazione della droga, che si ricollega a un'esperienza contemporanea, tipicamente americana, e vuol essere una sfida al concetto tradizionale di saggezza. Il pragmatismo spicciolo, la filosofia propria dell'America, dai puritani a Franklin, a Emerson, fino ai giorni nostri, si fonda su una ricerca perfezionistica, su una fede radicata nel progresso, permeata di ottimismo. Già un secolo fa Thoreau metteva in ridicolo questo atteggiamento, e alla notizia della costruzione di una linea telegrafica tra il Maine e il Texas si domandava ironicamente a che cosa sarebbe servita se il Maine e il Texas non avevano nulla da comunicarsi. Erano i tempi in cui Abramo Lincoln annoverava tra le grandi conquiste dell'umanità la legge per la protezione dei brevetti e delle invenzioni, e Thoreau reagiva a una concezione dell'uomo e della società che avrebbe condotto al conformismo e a una visione meccanica della vita.

Per distruggere i pregiudizi e le "idées reçues" che livellano gli uomini, li rendono simili ad automi e mortificano l'individuo, per battere in breccia il conformismo e la religione del danaro, occorre rompere con la pseudologia che informa il "modo di vita americano", e rifiutare una routine quotidiana. In altri termini, quando impera la religione dell'utile, il modo più diretto per ribellarvisi è quello di essere deliberatamente inutili. L'uso dello stupefacente, che sarà di volta in volta cocaina o benzedrina o

eroina, ma perlopiú è designato col termine gergale *dope*, da un lato consente l'acquisizione di uno stato d'animo distaccato e lontano dal peso della realtà quotidiana, dall'altro vale come gesto di rottura con la società, perché la droga è proibita, tanto che una vera e propria polizia specializzata dà la caccia negli Stati Uniti agli spacciatori di stupefacenti.

Il quadro piú drammatico, piú violento, e anche meglio risolto sul piano della riuscita artistica, si trova in una delle pochissime commedie beat apparse finora, *The Connection*, di Jack Gelber. *The Connection*, che gli eccellenti attori del Living Theatre portarono anche in Italia nel '61 con la regia di Judith Malina, presenta un gruppo di *dope-fiends*, di tossicomani (ma il termine originale del gergo è assai piú icastico, perché *fiend* significa originariamente demone, spirito diabolico) i quali sono in spasmodica attesa della *connection*, cioè, appunto in gergo, dell'individuo che gli porterà la droga. L'attesa si protrae a lungo, e lo spettatore ha la sensazione che potrebbe durare indefinitamente, fino a divenire torturante. I giovani tossicomani, per i quali l'unica realtà è ormai la stanza in cui s'incontrano, il jazz che un quartetto suona di tanto in tanto in un angolo, e la siringa con cui si iniettano lo stupefacente, parlano, gridano, litigano, o tacciono come perduti in una dimensione diversa e magica. Il mondo esterno ha perso ogni significato, e la stamberga in cui sono riuniti si pone quasi come un microcosmo, l'anticamera di un annullamento che potrà essere l'estasi della droga, la morte, il

delirio. I sistemi di vita e le convenzioni della società ufficiale vengono dunque violentati, rovesciati, e in un certo senso distrutti. Alla fine della commedia la battuta di chiusura sanziona questa distruzione di valori tradizionali e, con linguaggio preso in prestito dal gergo pugilistico, indica che i personaggi sono stati colpiti, messi a dura prova, ma hanno resistito, non sono stati annullati o distrutti: «Niente dottori, niente eroi, niente martiri. È un bel verdetto, un bel punteggio davvero. Non sono stato bruciato. Forse mi hanno contato, ma non mi sono bruciato (pausa). Ecco, è tutto vostro, ora».

Come si vede, non esiste piú verità, né morale: esiste una suprema e anarchica, irrazionale, rivendicazione di libertà individuale, la cui conquista richiede un prezzo terribilmente elevato. L'assenza di una verità assoluta e il senso di disfacimento dell'organizzazione sociale com'è comunemente intesa vengono rappresentati nella *Connection* grazie a una tecnica piuttosto audace, anche se è chiara la sua origine pirandelliana.

Autore e regista, impersonati da due attori, appaiono sulla scena per illustrare quella che è una sorta di *tranche de vie*, ed è appunto l'autore, Jaybird, colui che pronuncia le parole finali della commedia. L'atmosfera, la tensione spasmodica, contano assai piú della vicenda, fino al *dénouement* costituito dall'arrivo di Cowboy, il negro che porta con sé la droga e che appare come un vero e proprio angelo del male.

Quando i personaggi di *The Connection*, nell'ultimo atto,

si iniettano lo stupefacente nelle vene, si è giunti finalmente a una celebrazione rituale, nella quale l'estasi della droga, preparata e sottolineata dal cool jazz che gli esecutori suonano dopo essersi a loro volta drogati, raggiunge toni dionisiaci e deliranti. Il momento più intenso e insieme più impalpabile della commedia è dato forse dalla comparsa di un personaggio muto e allucinato, che entra silenziosamente con un vecchio grammofono a valigetta, ne inserisce la spina e fa ascoltare agli altri un disco di jazz, per poi andarsene silenziosamente come è venuto. Si tratta dell'immagine di una sorta di sacerdote che, consumato il rito, il sacrificio, scompare nel nulla; il suo silenzio, le note del cool jazz che si diffondono, determinano una situazione di beatitudine assoluta, che precisamente può esprimersi soltanto per mezzo del silenzio dei personaggi e della musica che essi ascoltano come un messaggio metafisico. La musica delle sfere di cui parla Allen Ginsberg.

Perché i personaggi della *Connection* hanno abbandonato la società e si sono ritirati in quella sorta di comunione conventuale? Perché, soprattutto, prendono lo stupefacente? Lasciamo la parola a uno di loro, Solly: «Come avete capito, noi siamo, come si dice comunemente, dei tossicomani. Stiamo aspettando. Abbiamo già aspettato altre volte. Quello che porta la droga sta arrivando. È sempre in procinto di arrivare. Ma la stessa cosa capita con il modo di educare la gente, per esempio. L'uomo che ti sussurra la verità in un orecchio. O

quello che la va a gridare forte in mezzo alla gente. Io non sono fatto a quel modo. Forse Jaybird ha scelto questo microcosmo insignificante e miserabile a causa dell'aspetto di autoannichilimento che presenta. Questo ci spiega qualcosa riguardo a lui, ma niente riguardo a me. Forza, forza, forza! Il circo è qui. Il suicidio non è raro tra noi. La ricerca della morte è allo stesso tempo affascinante e repellente. La dose eccessiva di eroina ti porta su quella fragile linea dove la vita e la morte danzano a una brezza silenziosa in un'estate estatica. Il concetto di questo limbo puoi tenerlo nella tua mano percorsa dai tremiti. Chi altri può ricavare tanto dal decesso? Ma bisogna cercare un altro livello di esistenza, non importa se per alleviare la sofferenza di questa, o per puro desiderio di morte. Bah, detesto l'eccesso di semplificazione!».

La droga rappresenta un circolo vizioso, che imprigiona per sempre; la vita del tossicomane diventa così l'inseguimento di un sogno: «Perché combatto, per che cosa? Il gusto della droga ti ritorna in bocca. Ed è quel che tu vuoi. Quel gusto, quel sottile gusto. Se non lo trovi qui, lo cerchi in qualche altro luogo. E ti metti a correre, ragazzo mio. A correre. Non importa come o perché hai cominciato. Non pensi a niente e ti metti a correre a ritroso. Ma io penso che la gente che cammina per le strade, la gente che lavora ogni santo giorno, la gente che tribola per guadagnarsi ancora un altro dollaro, o un'altra giacca, quelli che non possono fare a meno della clorofilla o

dell'aspirina o delle vitamine, sono tutti intrappolati peggio di me. Peggio di me».

Abbiamo visto che i personaggi della *Connection* assaporano la droga ascoltando musica jazz. In verità, il jazz è a sua volta una sorta di droga, un eccitante dell'inconscio. La storia di molti jazzmen, specie in tempi recenti, è piena di tragedie personali provocate dall'abuso di stupefacenti. Molti solisti raggiungono infatti, o credono di raggiungere, l'atmosfera misteriosa e rarefatta propizia all'improvvisazione, il loro paradiso artificiale, con l'ausilio della benzedrina. La droga è dunque il cibo di cui si nutre il profeta per toccare l'estasi e vaneggiare, liberato da ogni peso terreno. Ma, come dice il personaggio della commedia di Gelber, è difficile tracciare una linea di confine tra l'estasi raggiunta e la morte. Così si consuma e si brucia il protagonista del romanzo di John Clellon Holmes, *The Horn*, il sassofonista che, raggiunto l'apice della fama, divenuto proprio un veggente, un simbolo concreto per i suoi amici e i suoi ammiratori, muore distrutto dalla droga. Grazie al suo esempio, scrive Clellon Holmes, un'intera generazione può «sognare un nuovo sogno, sperare una nuova speranza, amare un nuovo amore». L'individuo è morto, il simbolo è rimasto.

Kenneth Rexroth, uno dei poeti che amano declamare con accompagnamento di musica jazz, ha scritto un saggio che s'intitola *Pensieri sul jazz come musica, come rivolta, come mistica*. Egli rifiuta di accettare la mistica del jazz e sostiene che i beatnik e gli hipster lo hanno snaturato e

si sono insediati sul suo corpo come veri e propri parassiti. A Rexroth interessa la funzione popolare e quindi sociale del jazz. Egli scrive: «Se il jazz è una musica di rivolta, è una rivolta contro relazioni umane piatte e normali. Il jazz riporta la musica sociale alla funzione che ha sostenuto in tutte le società umane da tempo immemorabile e che fu dimenticata solo per un breve periodo dalla civiltà occidentale. Ecco perché ha una così straordinaria importanza, perché è il maggior contributo dell'America alla cultura del ventesimo secolo. Tutto sommato, una rivoluzione nelle relazioni umane fondamentali è davvero importante».

Non tutti i beatnik sono d'accordo con Rexroth sull'interpretazione del jazz in chiave esclusivamente sociale. Per loro il jazz è anche e soprattutto mistica rituale. Se si pensa alla riconosciuta origine religiosa e misticizzante di molta parte del jazz, risulta agevole comprendere la legittimità delle interpretazioni appunto religiose che si sono date della problematica della beat generation, specie nei suoi sviluppi più vicini nel tempo. Una costante implicazione religiosa è contenuta nei 232 cori scritti da Jack Kerouac per essere eseguiti con accompagnamento di jazz e intitolati *Mexico City Blues* (Blues di Città del Messico). Ecco, per esempio, il coro numero 123:

L'essenza è realizzabile in parole/ Che svaniscono mentre si avvicinano/ Che significa esser Bodhisattva?/ Oh, vivi quietamente: vivi per amare/ Chiunque./ Sta' devo-

tamente sotto gli alberi/ A mezzanotte seduto in terra./
Nessuna speranza stando in una camera/ di disperdere
l'oscurità/ che si è raccolta/ dai tempi di Mosè./ La vita
è simile alla morte/ Ma l'anima continua/ Nella stessa
luce accecante/ Nutrirsi è come non nutrirsi/ Ma lo sto-
maco continua,/ Il pensiero procede./ Devi smettere di
pensare/ smettere di respirare./ Come puoi viaggiare da
Muzzy/ a Muzzy?/ Perdona tutti per le loro colpe/ E non
dimenticare di dir loro/ che li ami.

L'influsso orientale si prospetta con tutta evidenza in que-
sto componimento; o in quest'altro, il coro 129:

Tutti siamo stati mandati/ In missione/ Per conquistare il
deserto/ Così che il Viaggiatore avvolto nel sudario/ alle
nostre spalle/ tracci un sentiero nella polvere/ che non esi-
ste./ Lui, o noi/ tutti finiremo all'Inferno/ tutti finiremo in
Paradiso/ di certo - / Il nostro tempo/ è la Vita,/ la Puni-
zione,/ la Morte./ Poi viene/ la Ricompensa/ per il Vinci-
tore./ Il Vincitore non è l'io.

Nei cori di Kerouac il jazz agisce dunque come reagen-
te per la conquista di uno stato di beatitudine ineffabile,
secondo i precetti religiosi orientali, e in particolare il bud-
dismo. L'interesse per le filosofie e le religioni dell'Estre-
mo Oriente non è una cosa nuova nella cultura america-
na, da Emerson a Whitman. Una delle poesie piú famo-
se di Whitman s'intitola appunto "Passage to India". Ma
la vera scoperta delle dottrine dell'oriente come appor-
tatrici di nuovi orizzonti spetta soprattutto a Ezra Pound.
Con lui, che non di rado ha introdotto nei suoi *Canti* cita-
zioni dal cinese sotto forma di gruppi di ideogrammi, la
frequentazione con l'Oriente ha assunto un'importanza

determinante. Pound, come William Butler Yeats, ha visto
nelle filosofie orientali il punto di partenza per una ride-
finizione dei concetti di tempo e di spazio, per la fonda-
zione di una vera e propria cosmogonia al di fuori dei
limiti imposti dalla tradizione della cultura occidentale.
Furono i primi vent'anni del secolo a segnare la massima
espansione di questa sorta di culto. Fu allora che il teatro
giapponese del "no" si diffuse in Europa occidentale, e
che anche l'arte orientale conobbe notevole fortuna. Il fat-
to che negli Stati Uniti l'interesse per la cultura orientale
si sia manifestato forse prima che altrove ha una spiega-
zione quasi ovvia per motivi storici, dato che furono gli
americani a far saltare le porte che chiudevano quella
civiltà agli occhi degli occidentali. Tutti sanno in quali cir-
costanze un ammiraglio americano abbia posto fine
all'isolamento del Giappone, ancora fermo storicamente
su posizioni che non è illegittimo definire medievali.

La costa del Pacifico è un luogo ideale d'incontro con
l'Oriente. Ridotto ora a una sorta di organizzazione com-
merciale, il quartiere cinese di San Francisco, Chinatown,
alcuni decenni or sono conservava ancora caratteristiche
tali da farlo considerare quasi una propaggine di Shan-
ghai.

Nell'ultimo dopoguerra, anche in quest'occasione diffon-
dendosi inizialmente negli Stati Uniti, è stata la volta del-
la moda del buddismo Zen. Lo Zen, che propone tutta una
particolare definizione dell'individuo, una diversa siste-
mazione dei rapporti spazio-temporali, un vero e proprio

sprofondamento dell'io e uno stato di ineffabilità ottenuto con la soppressione del movimento, della materialità fisica, ha conosciuto negli ultimi anni una fortuna eccezionale anche in Europa. Ma i suoi teorici, come Suzuki e Watts, le cui opere sono state tradotte anche in Italia, scrivono in inglese e risiedono perlopiú negli Stati Uniti. Molti scrittori d'avanguardia hanno visto nello Zen i fondamenti di una nuova religione, la chiave della salvezza per l'uomo soffocato dalla società industriale e vittima dell'alienazione. J.D. Salinger è quasi un missionario del verbo Zen, e alcuni suoi racconti appaiono come veri e propri apologhi che intendono propagandarli. I beatnik, e abbiamo visto il caso piuttosto esplicito di Kerouac, non hanno tralasciato di inserire lo Zen nel loro universo, servendosi come di uno degli strumenti piú appropriati per conquistare una condizione di distacco dal mondo e di sovrumana beatitudine. Lo stesso Henry Miller, in alcune delle sue opere piú recenti, ha mostrato vivissimo interesse per il buddismo Zen, e proprio Jack Kerouac, con *The Dharma Bums*, ha scritto un romanzo nel quale la vicenda sembra racchiudere la storia di un vero e proprio pellegrinaggio Zen.

Né mancano, nella predicazione dei beatnik, i motivi cristiani. Kerouac e Ginsberg tentano una disperata conciliazione, un sincretismo religioso in cui il buddismo e il cristianesimo dovrebbero tendersi la mano. Talvolta l'interpretazione beat del cristianesimo sfocia nel grottesco. È il caso di un curioso individuo, di nome Jim Oaks

Bryan, autore di un libro che s'intitola, nientemeno, *Jesus was a Beatnik* (Gesú era un beatnik). Il Bryan, che pretende di essere uno studioso di storia delle religioni, asserisce nella sua operetta che Gesú, in quanto rifiutò l'ipocrisia dei farisei e della società in cui visse, soffrendo il martirio e le accuse piú infami, va considerato come il primo beatnik della storia, come il vero e autentico progenitore della beat generation: «Gesú era un anticonformista. Egli violava le consuetudini e il rituale religioso accettato dalla maggioranza, e cosí facendo mostrava di essere pericoloso per i fondamenti della società. Egli era un beatnik nel senso compiuto della parola. Gesú fu uno dei piú grandi zelatori della povertà, confermando anche in questo di essere un beatnik».

Per i beatnik la libertà sessuale è una delle conquiste di chi ha saputo definitivamente liberarsi dai legami delle convenzioni sociali. Insieme alla droga, il sesso è un altro grande tabú da abbattere, e la pratica sessuale, proprio per la sua gratuità, per la sua voluta asocialità, vale come liberazione e come estasi, è una delle vie maestre che conducono al paradiso artificiale. Anche qui c'è l'insegnamento di Henry Miller. La conquista della propria libertà, l'indice di uno svincolamento assoluto dai pregiudizi borghesi, in *Tropico del Cancro* vengono rappresentati da una sfrenata serie di atti sessuali, consumati quasi con frenesia. Miller non ha torto quando afferma che le vicende sessuali che costellano i suoi libri non vanno intese come concessioni all'oscenità, e contengono un valore che

potremmo definire programmatico. Sappiamo bene che la scoperta della libertà sessuale contò per David Herbert Lawrence come la scoperta della natura per Rousseau. E così Mardou, l'eroina dei *Sotterranei*, il secondo romanzo di Kerouac, è un personaggio femminile insolito e appare come una personalità eccezionale in quanto ha raggiunto l'ideale della completa libertà sessuale.

Ma anche quando si affronta il tema del sesso, il beatnik lo vede strumentalmente, non come un fine, bensì come un mezzo. Il libero amore non significa per lui soltanto una posizione di rottura sul piano sociale, ma anche il raggiungimento di una dimensione metafisica e, per quanto contraddittorio possa sembrare, misticheggiante. Ecco perché i beatnik hanno trovato un loro involontario portavoce in Wilhelm Reich. Le opere di Reich, delle quali è stata pubblicata una scelta anche in italiano, intitolata *La teoria dell'orgasmo*, non sono popolari negli Stati Uniti. Quando le teorie di Reich furono condannate come pericolose da un tribunale americano, i suoi libri vennero letteralmente arsi in piazza, come i puritani avevano fatto con le streghe un paio di secoli innanzi. Lo studioso austriaco è dunque noto soltanto in una ristretta cerchia di estimatori e tra gli specialisti di psicanalisi.

Curiosa e tragica storia, quella di Reich. Espatriato in America per motivi razziali, aveva già subito numerose traversie in Austria, dove i discepoli freudiani di stretta osservanza lo avevano aspramente osteggiato, considerandolo un allievo degenerare del maestro. Appassionato

di studi sessuologici, Reich aveva pubblicato un'analisi del nazismo partendo appunto da tali presupposti, e presentando la dittatura hitleriana come originata da una degenerazione sessuale collettiva, ciò che risultava indimostrabile secondo i canoni del marxismo. Trasferitosi nel Maine, Reich vi trascorse gli anni del secondo dopoguerra, vi allestì un laboratorio e sviluppò la sua strabiliante teoria, da lui chiamata "orgonica". Secondo Reich esiste un'energia cosmica, l'energia organica, che si realizza nell'atto sessuale privo di inibizioni e di costrizioni, permettendo all'uomo la piena estrinsecazione di sé stesso e il godimento di una gioia ineffabile.

Reich costruì degli strumenti per imprigionare l'energia organica e servirsene a scopo terapeutico, ma fu denunciato dalle autorità e condannato, anche perché rifiutò orgogliosamente di difendersi. Imprigionato, morì in un penitenziario della Pennsylvania, e i suoi libri andarono distrutti per ordine delle autorità.

Le teorie di Reich, almeno nell'ultima fase, rasentano chiaramente la pazzia, anche se posseggono un loro singolare fascino. Molti beatnik le hanno considerate una investitura scientifica del principio della completa libertà sessuale, e vi hanno attinto largamente (soprattutto il romanziere William Burroughs). Del resto anche la pazzia, almeno in certi limiti, appare ai beatnik come uno degli strumenti dell'irrazionale, dell'evasione irrazionale dalla realtà. La Mardou di Kerouac, la donna che crede nella libertà sessuale, ha una vena di follia, ed è stata rinchiusa in mani-

comio. Carl Solomon, il poeta al quale Ginsberg ha dedicato *Urlo*, è stato anch'egli in manicomio, e ha scritto pagine, sul modello di Antonin Artaud, nelle quali si descrive l'elettroshock come esperienza ineffabile, a somiglianza dell'uso della droga. Di piú: un poeta beatnik, Jack Spicer, ha cantato in un suo breve componimento il piacere sublime dell'ibernazione:

Piú profondo del sonno, in una angusta stanza/ La mente si spoglia dei suoi desideri a uno a uno,/ lascia che stupende, nere dita/ le tolgano il suo io e giace, il corpo disteso./ Il futuro raggela il cielo sopra la camera,/ il passato rode la terra sotto il letto./ Ma qui il nudo Presente giace intiepidito/ Come se riposasse nel grembo di Dio.

Percorrendo la strada aperta dai poeti maledetti piú di cent'anni or sono, i loro ultimi discepoli, i beatnik, si sono davvero spinti assai lontano.

La nuova comunità

Thomas Jefferson, il padre dell'America moderna, augurò alla giovane nazione un futuro in cui la civiltà non seguisse l'esempio della corrotta Europa e mantenesse la propria struttura agricola, evitando la nascita di quelle piovre mostruose che sono le grandi metropoli. Si trattava di un mito, di un'utopia, ma anche di un'esigenza che corrispondeva agli ideali del nuovo mondo. I puritani esuli dall'Europa che erano sbarcati sulla costa americana per fondare la colonia della Baia vi avevano portato una cellula di origine medievale, il cosiddetto *maniero*, che favoriva lo sviluppo delle piccole comunità agricole e rifuggi-

va dai grossi agglomerati urbani. E ancora oggi molti pensano che la crisi dell'America moderna sia la crisi della piccola comunità, di un sistema di convivenza quasi patriarcale, sano e incorrotto.

Da questo punto di vista la beat generation riprende motivi e ideali assai antichi, anche se li trasforma e in certo senso li distorce. Se essa, infatti, fa leva sull'individuo, sul riscatto della sua libertà personale, sul superamento delle sue angosce e delle sue inibizioni, peraltro si propone di stabilire nuovi rapporti e nuove relazioni tra gli uomini, il che significa appunto la costituzione di altre comunità, ridotte, limitate, nelle quali i veleni della società industriale vengano radicalmente eliminati. La metropoli ha annullato e livellato l'individuo, lo ha intristito, gli ha imposto un sistema di vita falso e ipocrita; in altri termini, ha spento in lui ogni capacità di comunicazione gettandolo, anonimo e sconsolato, nell'oceano della folla solitaria. Il beatnik, l'uomo nuovo, scoprirà altre e piú fertili possibilità di comunicazione provocando poco per volta l'appassimento e quindi la morte della metropoli nemica. Ma nulla ha maggiore efficacia della forza dell'esempio, perciò beatnik, hipster, bohemian, dovranno raccogliersi in nuove comunità, moderne isole di libertà e di fratellanza umana, per agire come élite responsabile e diffondere il loro verbo.

Da molte parti si pensa che la crisi della società americana sia la crisi della piccola comunità: non è casuale che tre grandi poeti americani moderni siano proprio i

cantori della piccola comunità, del villaggio di provincia. Edwin Arlington Robinson, l'ultimo grande poeta espresso nel secolo scorso dalla Nuova Inghilterra, e che morì nel 1935, nella parte più riuscita della sua immensa produzione espresse appunto la tragedia della provincia, dei piccoli centri sopraffatti dalla metropoli anonima; e personificò l'uomo del passato, il santo onesto abitante della cittadina di campagna, nel vecchio Eben Flood, il quale vive ormai solo tra estranei ed è costretto, in un momento di accorato abbandono, a fare un brindisi con sé stesso. Robert Frost e William Carlos Williams, sia pure con tono e linguaggio diversi, hanno caro lo stesso mondo. Williams, che come si è detto raccoglie molte simpatie tra i beatnik, ha intrapreso a scrivere un lungo poema il cui titolo è il nome di una cittadina del New Jersey: *Paterson*, una delle cittadine ormai in piena eclissi.

I poeti che abbiamo nominato e ai quali, su un piano più corrente e popolare, si potrebbe aggiungere Lee Masters, sono stati in qualche modo offuscati da Ezra Pound nella considerazione degli ambienti letterari più sofisticati, ma non per questo la loro voce è meno genuina e autentica. Al loro mondo si riallacciano indirettamente i beatnik, ma non nel senso che questi ultimi si propongano anacronisticamente di immettere nuovo sangue in un organismo giunto ormai alla vecchiaia. D'altronde la piccola città americana, che è simile a un microcosmo e racchiude in sé tipi umani molteplici e complessi (che Thornton Wilder portò sulla scena in una commedia famosa), è un'entità

strutturalmente conservatrice. Il bohemian non si spinge lontano come gli hipster e i beatnik: egli si accontenta di vivere in seno alla comunità tradizionale senza accettarne le convenzioni più dirette, ma può, come qualsiasi buon borghese, accettare un impiego, contrarre matrimonio, subire la gerarchia consacrata. Il beatnik pratica invece la cosiddetta disaffiliazione: si rassegna a vivere di espedienti, seppur leciti; professa la completa libertà sessuale, scegliendosi una compagna la quale accetti di convivere con lui fino a quando uno dei due decida di riacquistare la propria libertà; abbandona la città, per insediarsi in un luogo appartato e ostentatamente privo di quella specie di mostri che sono gli elettrodomestici o gli strumenti materiali della aborrita comunicazione di massa, frutto della civiltà industriale, come la radio o la televisione.

Henry Miller, come abbiamo visto in precedenza, è stato forse il primo ad additare una soluzione del genere, sistemandosi a Big Sur, un piccolo centro della California, tranquillo, appartato, privo di cinematografi. Ma il suo non era altro che il quieto ritiro di uno scrittore che, dopo le turbinose esperienze di Parigi e di altre metropoli europee e americane, intendeva godersi in pace gli anni della vecchiaia, non senza ricevere visite frequenti di amici o di estimatori. Se Miller, dunque, ha fornito genericamente un esempio, ben oltre sono andati quelli che Lawrence Lipton ha chiamato "the holy barbarians", i barbari santi. La barbarie, si intende, è programmatica: vuo-

le significare il rifiuto di uniformarsi alla civiltà non nella sua accezione storica, ma alla civiltà contemporanea conformista e livellatrice.

I beatnik descritti da Lipton nel suo libro sono dunque dei barbari in questo senso preciso, e sono dei santi perché la loro comunità ha un che di ascetico, di spirituale, di edificante. Lipton non ha esposto nel suo ingenuo breviario un ideale astratto: egli si è limitato a descrivere e illustrare le condizioni di una di tali comunità, che si trova a Venice, in California. Lipton ha corredato il suo libro con molte illustrazioni, una delle quali, in particolare, è degna di nota perché sembra un poco riassumere la scelta dei cosiddetti disaffiliati. Nella fotografia è riprodotto un interno domestico di hipster, una stanza nuda, di modeste dimensioni, il cui unico arredo consiste in una grossa stufa, due piccoli e sgangherati scaffali e un paio di materassi. Non vi sono sedie: in terra vediamo appoggiata una macchina per scrivere, un vaso di fiori, due fiaschi di vino, una chitarra e due piccoli tamburi. Un giradischi sta in un angolo, con una piccola collezione di registrazioni di cool jazz e di poesia beat. La stanza è occupata da una giovane coppia. Lei è giovanissima, pallida, lineamenti dolci, occhi profondi, lo sguardo un poco turbato. Indossa un abito modestissimo di cotone e porta i capelli neri sciolti neglentemente sulle spalle. L'uomo è alto, magro, il volto incorniciato da una sottile barba, il viso allungato, lo sguardo penetrante e inquisitorio. Indossa un maglione scuro e sta disteso sul suo materasso leg-

gendo con attenzione. Accanto a lui si trascina per terra, molto divertito, camminando carponi, un bimbetto di due o tre anni, osservato con distaccata curiosità da un placido gatto nero.

È un ritratto di maniera, quello descritto, ma appunto il suo valore in certo senso programmatico ne fa un documento interessante. I "barbari santi di Venice" – e c'è un po' di ironia nel nome della cittadina californiana – non intendono infatti fuggire dalla società, ma proporre un esempio. Vera e propria élite, non è del tutto fuori luogo classificarli, sia pure alla lontana, tra quelli che i sociologi chiamano oggi "gruppi di pressione". Come ci spiega il Lipton, essi hanno rotto ogni rapporto con ciò che chiamano "la menzogna sociale". Osserva a questo proposito Kenneth Rexroth: «Dal momento che ogni società è organizzata secondo gli interessi delle classi sfruttatrici e dal momento che se gli uomini se ne rendessero conto smetterebbero di lavorare e la società crollerebbe, è sempre stato necessario, almeno a partire dalla rivoluzione urbana, che le società si governino ideologicamente fondandosi sulla frode».

I cosiddetti disaffiliati si sono resi conto della frode e, con la loro presa di posizione, intendono scindere ogni responsabilità nei confronti della società dominante. Dall'infanzia, dalla scuola, fino all'università, essi hanno ricevuto una educazione – sostengono – infarcita di luoghi comuni e di menzogne: ora intendono definitivamente sbarazzarsene.

Un poeta beatnik, Richard Gumbiner, descrive così la sua residenza:

La mia casa è là dove si annidano i pozzi tenebrosi, /
dove si accumulano ragnatele alla chiara luce della luna. /
Il ragno è assetato d'amore e non bada / se i ragni nella
sofferenza dell'amore trovano la morte. / Perché la mia
casa è là dove c'è l'odio. / Dove l'amore e la tristezza
hanno origine...

L'amore si ottiene anche grazie all'odio, come si vede,
l'odio che si prova per la società ostile. E, accanto
all'odio, c'è anche posto per la paura, come dice un altro
poeta beat, Lesley Albert, in un breve componimento inti-
tolato appunto "Paura":

Paura di vivere. / Paura di non vivere. /
Paura di amare. / Paura di non amare.

Qualcuno, che non riesce a conquistare la libertà, si ucci-
de non vedendo alcuna alternativa. Così Bob Kaufman
ha espresso i suoi sentimenti dopo il suicidio di Sheila,
una ragazza di North Beach:

... È andata in cantine di granito verde. / È andata su un
autocarro blu dipinto di segreti. / È andata in oscure con-
siderazioni di avvenimenti perduti. / È andata dal silenzio
al silenzio. / È andata con le scarpe, le calze, in oscuri
edifici / a cavallo, verso il nulla / portando aspetti igno-
ranti di noi tutti. / Innalzate il trofeo, i vincitori attendono /
nelle loro sale d'aspetto.

Si può essere soli e perdere la propria capacità di iden-
tificazione anche se ufficialmente si è raggiunto il suc-
cesso. Il caso di Norman Mailer è, da questo punto di
vista, uno dei più significativi. Mailer è forse lo scrittore

di maggior talento dell'ultimo dopoguerra, il narratore
che ha espresso con maggiore forza e compiutezza sen-
timenti, delusioni e miti della sua generazione. *Il nudo e
il morto* non è, come molti hanno creduto, un libro di impo-
stazione realistica: l'isola in cui le aspre e crudeli vicen-
de si svolgono appare come un'epitome dell'America
stessa. Eppure, Mailer appare oggi come un ingegno
sprecato, precocemente perdutosi, poiché non ha saputo
reinserirsi nella società americana dopo il conflitto. È pas-
sato attraverso esperienze disparate, ha subito profonde
delusioni, specie in politica, e ne è uscito stroncato. Tra i
primi ha creduto di vedere negli hipster i profeti di una
nuova America, ma anche questa volta, benché accla-
mato da loro e considerato un caposcuola, è rimasto invi-
schiato nelle spire di una problematica non risolta, e
impossibile da trasferire sulla pagina.

Così, una sera del 1960, Mailer, durante una riunione con
gli amici in casa propria, in un momento di follia accoltel-
la la moglie. La portano in ospedale, e lei cerca di difen-
derlo, di spiegare che si è trattato di un incidente del tutto
involontario, casuale. Mailer non si difende, e viene arre-
stato. Ha voluto assaporare l'assurdità dell'atto gratuito,
l'emozione perversa del delitto, come se tutto ciò potesse
liberarlo. Del resto, il Mailer teorico e saggista si definisce
da sé, come un libro aperto. C'è un suo famoso scritto, inti-
tolato *Il negro bianco*, nel quale ha cercato di definire una
sintesi umana ideale, un nuovo e supremo Adamo ameri-
cano. Ripreso il motivo, così comune nel Settecento, del

buon selvaggio, lo ha riplasmato, scorgendo nel negro un potenziale nuovo e irresistibile, che ha innestato nell'esperienza del bianco. Il negro-bianco è l'individuo capace di raccogliere in sé i due elementi, di risolverli, di servirsene per dar vita a una nuova esistenza, libera, innocente, irrazionale, creativa. È un lavoro di alchimia, la ricerca di una pietra filosofale che non riesce a celare tutta una serie di equivoci, di fraintendimenti, ma che appare non priva di suggestioni. Se il negro, in altri termini, sa spogliarsi delle proprie inibizioni, sarà in grado di fornire al bianco nevrotico e intellettualmente devastato un contributo di sangue nuovo, di nuove energie. La tematica del negro, e cioè di una categoria unica nel suo genere, caratteristica della società americana, piena di mistero e di contraddittorie reazioni, non è tipica soltanto di Mailer. Il protagonista del romanzo di Clellon Holmes, *The Horn*, cioè il jazzman che si consuma e si brucia nella sua ansia dionisiaca e irrefrenabile, è un negro. Negro è Cowboy, colui che nella commedia di Jack Gelber, *The Connection*, appare come una creatura extraterrena per portare ai suoi amici bianchi la droga, vale a dire lo strumento necessario per raggiungere l'estasi allucinante del paradiso artificiale. Nei *Sotterranei* di Jack Kerouac è negra la protagonista, Mardou, un essere irrazionale, ribelle, nemica di ogni accomodamento con i valori tradizionali. Quando a Hollywood si è tratto un film dal romanzo di Kerouac, per prudenza si è trasformata Mardou addirittura in una espatriata francese, e si è appiccicata alla vicenda una conclusione ottimistica e

accomodante. Il grande pubblico, infatti, non avrebbe mai potuto accettare la morale delle comunità anarchiche dei beatnik e degli hipster.

La regola elementare della convivenza è quella dell'ordine, della morale tradizionale, del successo. L'uomo vive per raggiungere il benessere, il successo, il profitto. Che cosa fanno, invece, i barbari santi di Venice o di North Beach? Predicano la disaffiliazione, vivono come possono, trascorrono ore e ore ascoltando recitazioni di poesia. Nelle nuove comunità non esistono regole precise, non c'è vita sociale, e invece di riunioni mondane si organizzano mostre d'arte o convegni sulla necessità di abolire la bomba atomica. I beatnik si professano per lo più pacifisti, obiettori di coscienza, e propagandano ovunque il loro verbo pericoloso. Agli occhi della maggioranza essi sono individui pericolosamente asociali. Ma c'è un altro modo di rendersi liberi e di seguire le proprie inclinazioni. Si tratta del viaggio senza meta, della riscoperta dell'America intima, ancora sconosciuta o per lo meno ignorata. Il rifugio nella natura, in contrasto con la grettezza degli uomini, rappresenta forse la tematica più genuinamente americana a cui la beat generation si riallaccia. Si pensi a *Huckleberry Finn* di Mark Twain. Huck è un ragazzo, e quindi possiede sentimenti spontanei e non ancora coartati dalla società che vuole paternalisticamente educarlo. Quando gli adulti vogliono insegnargli quelle che essi chiamano le buone maniere, Huck fugge e trova rifugio su un'isola del Mississippi, il grande fiume che sta a simboleggiare il flui-

re naturale della vita libera, e ancora primitiva. Per Huck non esistono classi sociali, né differenze di razza, ma soltanto la fuga lungo il fiume, per salvaguardare la propria preziosa libertà, la propria verginità di sentimenti. In questo senso forse il libro piú importante e piú conclusivo che ci venga dalla beat generation è il romanzo di Jack Kerouac, *Sulla strada*. Nato nel 1922 nella terra dei Puritani, il Massachusetts, da una famiglia di origine bretone, Kerouac ha avuto una vita tormentata dopo gli studi regolari condotti al Columbia College. I suoi vagabondaggi l'hanno portato lontano per il mondo, ma *Sulla Strada* vuol essere un riavvicinamento all'America da un angolo insolito, pur se il suo pellegrinaggio reca abbastanza chiaramente l'impronta di Thomas Wolfe. Il suo romanzo, pubblicato nel 1957, si iscrive in una tradizione, quella picaresca, tutt'altro che nuova nella narrativa inglese, specie del Settecento. Al tempo stesso, *Sulla Strada* è dichiaratamente un "romanzo di formazione" del genere del *Wilhelm Meister* goethiano, giacché i viaggi dei personaggi che vi appaiono hanno una precisa funzione programmatica ed esplicativa.

Dean Moriarty, il protagonista del romanzo di Kerouac, e i suoi amici, sono dei moderni picari che l'uomo comune considera pazzi, e che nel loro vagabondare sono spinti da una sete di nuove conoscenze. E gli amici di Dean, secondo le parole del narratore, «erano come l'uomo della segreta di pietra e dell'angoscia, che spuntava di sottoterra, sordidi esistenzialisti dell'America, una

nuova generazione bruciata cui mi stavo lentamente aggregando».

Dean tenta di liberarsi della nevrosi e dell'inibizione non ricorrendo ai sussidi delle "nuove scienze" così diffuse in America e seguite come una sorta di religione secolarizzata, ma ricorrendo piuttosto a una serie di atti gratuiti, di gesti in contrasto con la morale comune o addirittura con la legge, ma in grado di liberarlo, almeno in apparenza, dei complessi di inferiorità e della soggezione ai tabù costituiti. Qui Kerouac risente di influssi facilmente identificabili e non sempre assimilati o risolti. Nella cifra lirica della sua prosa ma soprattutto nella delineazione dei suoi personaggi si coglie la retorica dell'antieroe che ci porta a Genet, col suo simbolismo e la sua giustificazione quasi metafisica del furto. Ma dietro le spalle di Kerouac si intravede Dostoevskij e insieme, in precaria compagnia, il mito germanico dell'eroe puro e invincibile, o ancora, e dichiaratamente, il senso magico del vagabondaggio nell'ignoto, la favola dell'adolescente che ebbe in Alain Fournier, con *Le grand Meaulnes*, la sua espressione piú fortunata e piú popolare. Un altro autore caro a Kerouac, che lo porta in scena in una lunga citazione, è Céline, con il suo ambiguo anarchismo e il suo ricorso a un linguaggio corposo, carico di gergo. Nel vecchio Bull Lee, poi, un altro personaggio di *Sulla Strada*, par di vedere un deformato ritratto di Henry Miller [in realtà è Burroughs].

Sembra che Kerouac abbia voluto riassumere la storia di qualche decennio di avanguardia americana, le avven-

ture degli espatriati dal primo dopoguerra in avanti. Ma il suo romanzo oscilla pericolosamente tra ironia ed epopea, dando spesso un suono falso. E quando alla fine Dean scompare, assorbito dall'immensità e dal mistero, proprio come Huck Finn, lo scrittore si gonfia davvero le gote per cantare la trasfigurazione dell'eroe, emblema di un paese e di un popolo: «Così in America quando il sole va giù e io siedo sul vecchio diroccato molo sul fiume a guardare i lunghi, lunghissimi cieli sopra il New Jersey e avverto che tutta quella terra nuda che si svolge in un'unica incredibile enorme massa fino alla Costa Occidentale, e tutta quella strada che va, tutta quella gente che sogna nell'immensità di essa, e so che nello Iowa a quell'ora i bambini stanno di certo piangendo nella terra in cui lasciano piangere i bambini, e che stanotte usciranno le stelle, e la stella della sera deve star tramontando e spargendo il suo fuoco scintillio sulla prateria, il che avviene proprio prima dell'arrivo della notte completa che benedice la terra, oscura tutti i fiumi, avvolge i picchi e rimbocca le ultime spiagge, e nessuno, nessuno sa quel che succederà di nessun altro se non il desolato stillicidio di diventar vecchi, allora penso a Dean Moriarty, il padre che mai trovammo, penso a Dean Moriarty».

Con Jack Kerouac la beat generation ha trovato l'interprete più diretto, più ambizioso, ma al tempo stesso ha toccato i limiti piuttosto logori della sua stessa retorica.

La nuova apocalisse

La rivolta della beat generation si è presentata finora come un atteggiamento, come una presa di posizione polemica assai più che programmatica. È lecito domandarsi in che misura si possa parlare di una ideologia beat, per asistemica o contraddittoria che sia. In realtà, quell'ideologia è una questione da affrontare in modo del tutto particolare nel quadro di una cultura nemica dell'astrazione come l'americana. Qual è stata l'ideologia della generazione perduta o del populismo, del radicalismo attorno al 1930? Quale, più generalmente, l'ideologia del cosiddetto New Deal? In questi e in altri casi le formulazioni speculative sono rimaste su un piano empirico e, da molti punti di vista, sincretistico. Le ideologie che hanno contato nella storia dello sviluppo del pensiero americano, sono sempre apparse come il risultato della rielaborazione di presupposti europei: dal puritanesimo alla psicanalisi; dal razionalismo di Franklin alla fortuna delle scienze sociali.

Riscattando l'irrazionale, il gratuito, e, in certo senso, l'asociale, la beat generation ha mostrato una marcata insofferenza per le ideologie correnti, anche se si è largamente servita di presupposti, di suggerimenti, di esperienze caratteristici degli ultimi trenta-quarant'anni. Se si volesse calcare un poco la mano, si potrebbe addirittura affermare che la beat generation è, più che un'avanguardia, il sottoprodotto, la sedimentazione, di alcune tra le più note avanguardie del Novecento. Diremmo, un

poco sommariamente, che essa ha cercato di adattare esperienze precedenti, non di rado scontate, a una situazione e a condizioni umane diverse e talora esasperate. Se sono chiare o addirittura ovvie le premesse, che vanno appunto dal rifiuto di ciò che i beat chiamano la "menzogna sociale" alla rivalutazione dell'individuo, e dei suoi compiti nei confronti dell'oppressione esercitata dalla società industriale, non altrettanto definiti risultano gli scopi e le conclusioni. Qui davvero si apre la frattura tra postulazione programmatica e realtà concreta delle cose. Che cosa intendono fare, in futuro, i pellegrini di Venice West, i barbari santi di Lawrence Lipton, dopo essersi disaffiliati dalla società? O ancora: dove intende arrivare, nelle sue peregrinazioni non soltanto ideali, un Jack Kerouac? Si prenda il suo romanzo del 1962, *Big Sur*: come nei romanzi precedenti, anche in *Big Sur* il protagonista è in continuo movimento, secondo gli schemi cari alla tradizione picaresca: non si sa dove sia diretto, né donde arrivi. Ma in libri come *Sulla Strada* c'era il senso di una precisa determinazione; in altri termini, i personaggi chiave sapevano quale America intendevano scoprire e in quale direzione viaggiare. Questa volta, dopo un inquieto vagabondare, l'eroe si ritira in una capanna, in California, nell'eremo di Big Sur caro a Henry Miller, quasi per cercare sollievo e liberarsi di tutti, anche degli amici, dei compagni di ideali, e non soltanto della società ostile. C'è da supporre che non vi rimarrà a lungo, ma si tratta pur sempre di un gesto significativo. Il valore simbolico della vita nella capanna ci

riporta direttamente a Thoreau, e nella propria commedia umana, che Kerouac vede ambiziosamente vicina non tanto a Balzac quanto a Proust, lo scrittore ha certo tra i suoi modelli l'autore di *Walden*. Ma è sempre in gioco, vale la pena di ricordarlo, anche l'apporto del pensiero orientale, e in particolare del buddismo Zen la cui lezione sta in un canone del tutto elementare: la verità sulla vita e sull'esistenza non si può esprimere a parole; è come il suono prodotto da una sola mano, così arduo da trovare, mentre tutti conoscono quello prodotto da due mani che battono. Il suono di una sola mano, cui fa riferimento anche Salinger, altro scrittore largamente influenzato dallo Zen, è il suono del non-suono, l'armonia dell'assoluto, che esiste ma che nessuno può udire se non con la mente.

Il problema di Kerouac, e di molti altri scrittori beat che non nascondono la loro frequentazione con il buddismo Zen, sta nella ricerca di una nuova dimensione del linguaggio narrativo che confina col gesto, per non dire con il silenzio. Per i beatnik lo Zen finisce per risultare qualcosa di più di ciò che si potrebbe definire "la poetica dell'informale" in letteratura. Esso si fonde infatti con la protesta, con il rifiuto, e si identifica con la prescienza di una sorta di grande e violenta rigenerazione dell'umanità. Ne possiamo avere un'idea da questa poesia di Carl Forsberg, che s'intitola "Versi su un Tijuana":

In principio era l'arma/ poi un personaggio cinese/ iniziò
la reazione a catena/ mille anni passarono/ mille merce-
nari si scontrarono/ con bruniti congegni di guerra/ in

campi di grano/ per sancire il diritto divino/ di esercitare
la propria forza muscolare/ nel territorio dell'altra gentaglia./
Viviamo al livello dello zero/ vili, ci arruoliamo anche noi per
esser protetti./ Sotto, amici, ancora qualche sforzo benedetto/
per la sopravvivenza./ Avete imparato fatti nuovi,/ avete incominciato
a muovervi/ verso la semplicità./ Ora questo leggero, amabile gioiello/
che tengo in mano/ io ve lo offrirò gratis./ Risolverà il problema/
del debito pubblico;/ è la risposta perfetta/ al problema della
liquidazione dei tuguri./ Ora ascoltatevi:/ è un completo per
laparatomia che ciascuno può farsi da sé/ la scoria di idrogeno/
le migliori scorie atomiche possibili./ È democratico, sí:/ tutti
potranno salire/ nel mondo libero/ ugualmente/ in quella
illuminazione finale./ Divertimenti per tutta la famiglia/ e se
non siete completamente soddisfatti/ ridate indietro la scatola vuota.

Questa bizzarra composizione, che Lipton ha ricavato non senza fatica da un nastro magnetico dopo una registrazione in una tipica "cantina" beat a San Francisco, tra grida, battere di tamburi e improvvisazioni di jazz, ha bisogno di qualche chiarimento. Il suggerimento Zen è occasionale e piuttosto implicito, poiché vi si giunge indirettamente attraverso il quadro di quella che è la società contemporanea, erede di decine di secoli di storia assurda. Il tono della poesia oscilla sostanzialmente tra un generico senso di ribellione anarchica, l'evocazione di un passato di schiavitù e di lotte insensate, e una beffarda reclamizzazione della bomba all'idrogeno, condotta nello stile caratteristico della pubblicità americana. Il tono ironico ha indubbiamente la prevalenza su quello missionario, non

raro nella letteratura beat, ma va soprattutto osservata la premonizione della catastrofe, il compiacimento da parte del poeta nel prevedere una *nuova immensa apocalisse*, dalla quale non si sa bene come e se il genere umano sarà in grado di uscire. È un dato comune della problematica beat lo scorgere l'umanità alle soglie della catastrofe, alla vigilia di toccare il punto estremo delle proprie esperienze. Nessuna ideologia avrebbe dunque senso nel momento in cui tutte le ideologie stanno per essere spazzate via da una generale catastrofe.

Ecco allora che, riprendendo una tematica quanto mai comune nella poesia anglosassone del Novecento, e rifacendosi a una famosa immagine dell'uomo che compare in Nietzsche, Ferlinghetti rappresenta il poeta come il clown, come un audace funambolo:

Rischiando costantemente l'assurdità/ e la morte/ ogni volta che si esibisce/ sopra le teste/ del pubblico/ il poeta come un acrobata/ si arrampica su per la rima/ lungo un filo altissimo che lui stesso ha teso ... / Giacché egli è un super realista/ che deve per necessità cogliere/ la verità comune/ prima di progredire in una strofa o di un passo/ nella sua immaginaria avanzata/ verso il luogo in cui sta la bellezza e attende/ con gravità/ sul suo trapezio sempre più alto/ di spiccare il balzo che sfida la morte.

Il clown, l'acrobata, è un pazzo, un maniaco ispirato e conscio della propria follia, il quale ritiene di doversi esibire in pubblico, di dover fornire un esempio. Torniamo anche questa volta alla matrice Zen, poiché la letteratura Zen è ricca di esempi consimili, di profeti che per la loro

predicazione ma soprattutto per la loro azione venivano considerati pazzi dai conformisti. La lezione Zen finisce a sua volta per riallacciarsi alla grande corrente sotterranea della poesia visionaria e apocalittica che è peculiare della tradizione inglese, a William Blake e, insieme, a Dylan Thomas. Il poeta visionario indaga sul mondo e su sé stesso, pronto all'audacia dello slancio, come l'acrobata di Ferlinghetti, ma anche all'autoironia e al supremo sacrificio. Leggiamo in una poesia di James Broughton, intitolata "Il vero e il falso unicorno":

Io sono il fascino che ci cerca nel miracolo./ Io sono il male che si irride quando si fallisce./ Io sono insieme il salvatore e il capro espiatorio.

Come si vede, se è vero che la pratica dello Zen dovrebbe condurre al distacco dal mondo, alla mortificazione della superbia della mente e del desiderio dei sensi, il presentimento della catastrofe, forse necessaria e rigeneratrice, rimane.

Pochi anni or sono un avviso pubblicitario stampato a San Francisco, per annunciare una dizione di poesia accompagnata da musica jazz, recava in calce, dopo alcune gustose considerazioni sulle caratteristiche "foniche" dei poeti, queste parole:

Abbandono. Rumore. Dipinti strani sulle pareti./ Musica orientale./ Poesia equivoca./ TOWN HALL THEATRE/ luogo estremamente serio./ Unica e sola apparizione in questa Apocalisse./ Ingresso libero.

Qui l'apocalisse ha una dimensione un poco casalinga, e purtroppo alquanto goliardica, occorrenza questa non

infrequente nelle manifestazioni della beat generation. Ma essa costituisce un perenne sottofondo, e risulta meno fittizia di quanto possa apparire di primo acchito allo smalizato occhio dell'europeo. Il senso della morte accompagnato da quello del peccato, il problema dell'annichilimento dell'uomo, sono tutti fattori non occasionali nella mente americana. Hanno dominato per secoli, fin dai tempi dei puritani, e persino la beat generation li ha ereditati, sia pure riplasmandoli. Di più: l'America contemporanea, assai più della scettica Europa, è posseduta dalla preoccupazione, e spesso dall'angoscia, che si accompagna al peso di responsabilità inevitabile in uno dei paesi che hanno nelle proprie mani la leadership del mondo. Lo stesso uomo comune è molto più sensibilizzato che altrove, sente con maggior preoccupazione i rischi e le paure di un mondo diviso. I beatnik hanno deliberatamente ripreso questi motivi e questi sentimenti dall'interno, li hanno grottescamente deformati, li hanno dilatati, cosicché essi hanno una parte tanto significativa nella loro poesia.

Sono dunque le antipatie, assai più delle simpatie, a caratterizzare la problematica della beat generation. Se essa non possiede né aspira a possedere una vera precisazione ideologica, sappiamo almeno quali ideologie e quali modi di pensare essa detesta. In prima fila ci sembra di dover mettere la sociologia. I beatnik guardano alla sociologia come alle manifestazioni spesso ciarlatanesche della medicina popolare, con non celato disprezzo. La loro reazione ha radici che affondano nella cultura degli anni

trenta. Allora, con un vigore e una forza non piú superate, Thomas Wolfe si scagliava contro il mito dell'igienismo, del culto del benessere garantito dalle vitamine in compresse, dagli impianti igienici e sanitari, dalle illusioni della dietetica spicciola, facendo gridare al suo eroe che lui, Eugene Gant, malato e sofferente, si sentiva integro nei confronti della massa ipocrita e conformista, e che gli altri, i cultori di un'igiene fisica che nascondeva o pretendeva di nascondere la debolezza morale, erano i veri e inguaribili malati. Come abbiamo avuto occasione di dire, chi ancora oggi si reca negli Stati Uniti per un periodo superiore a qualche mese deve avere con sé radiografie e risultati di analisi che attestino la sua salute fisica e mentale, necessari all'ammissione nel paese, ciò che rivela tutta una *forma mentis*, anche in sede ufficiale.

I beatnik ritengono che il mito dell'igiene generale conduca alla irreggimentazione, a un'eclissi di valori spirituali e morali tale da provocare una crisi irreparabile. Il tentativo da parte di molti sociologi di spiegare la realtà con schemi buoni a tutti gli usi, impersonali e facilmente ottimistici, urta poi contro la loro visione corrosiva e polemica della società, proprio perché quegli schemi sembrano loro altrettanti alibi che la società usa per giustificare la propria esistenza e le proprie prevaricazioni. Per conoscere una satira a largo respiro di questo stato di cose, conviene leggere le opere di uno dei beatnik che hanno conosciuto in questi ultimi tempi una fama ampia quanto contrastata, limitata soprattutto agli ambienti letterari d'avanguardia e alle gio-

vani generazioni che frequentano le università. Alludiamo a William Burroughs, uno dei beatnik piú avventurosi e complessi. Burroughs appartiene alla famiglia che possiede uno dei gruppi industriali piú potenti del mondo per la fabbricazione di macchine per calcolo, ma la carriera degli affari non lo ha mai attirato. Egli ha viaggiato a lungo, trascorrendo lunghi periodi a Tangeri, una città che sembra esercitare un certo fascino su molti scrittori americani della generazione di mezzo, come Paul Bowles, il quale vi abita e vi ha ambientato alcune delle sue opere. Burroughs ha avuto esperienze tragiche a causa dell'uso dello stupefacente; piú volte intossicato, ha passato lunghi periodi in ospedale, e in una crisi, stando alla sua biografia ufficiale (va detto che lo scrittore appare figura forse volutamente misteriosa), uccise la moglie, ma venne prosciolto e internato per qualche tempo in casa di cura. Molti considerano Burroughs come la mente piú brillante tra i beatnik, anche se le sue infrequenti apparizioni in pubblico sembrano contrastare con le abitudini comunitarie dei suoi amici. Se Kerouac rappresenta un filone popolareggiante tra i narratori della beat generation, Burroughs sostiene la parte dell'intellettuale un poco sofisticato, dello scrittore per pochi, data la difficoltà e la allusività della sua prosa. Un romanzo, in particolare, gli ha procurato considerevole fama negli ambienti di avanguardia. S'intitola *The Naked Lunch*, che tradotto alla lettera – e lo scrittore afferma che va inteso in tal modo – significa "Colazione nuda", vale a dire, un po' meno letteralmente, imbandigione naturale, non

artefatta. Chiamarlo romanzo vuol dire tentare una definizione approssimativa, perché in realtà *Colazione nuda* è un lungo collage, fatto di monologhi interiori, di soliloqui, di brevi racconti, di incastri surrealisti, di pagine di diario. La tecnica compositiva del libro è stata illustrata dallo stesso Burroughs, dalle cui parole si comprende che egli pure ha fatto ricorso all'inesauribile arsenale surrealista e dadaista, lavorando però soprattutto sul modello joyciano. Il libro di Burroughs, anche se l'autore si è servito qua e là della cosiddetta scrittura automatica e di audaci scorribande sintattiche, è praticamente un ricalco dell'*Ulisse*, ma senza l'estro di Joyce e con trovate che qualche volta appaiono decisamente dozzinali. La fortuna del libro presso una cerchia ristretta ma abbastanza qualificata di lettori si spiega sostanzialmente in due modi. Innanzi tutto, la tecnica narrativa ha mostrato di recente in America una considerevole staticità, una persistente mancanza di fantasia e di estro, prerogative invece dello stile di Burroughs. In secondo luogo, *Colazione nuda* è, almeno nelle intenzioni, un libro cattivo, polemico, eversivo, ma non secondo il gusto populista che ha fatto ormai il suo tempo e stancato il lettore più avveduto. Burroughs ha delle ambizioni precise, in molte parti non realizzate ma tali da suscitare curiosità e interesse presso un pubblico desideroso di accostarsi al risultato sperimentale, proprio perché lo sperimentalismo, come ben si sa, è caratteristico dei momenti di crisi. In un lungo saggio apparso su una rivista di avanguardia di New York, *Kulchur*, Edward Dorn scrive del romanzo di Burroughs:

«Burroughs non è letteralmente presente nel libro, e questo mi sembra piuttosto un problema di maschere che non una vera e propria assenza. *Colazione nuda* è una descrizione della condizione attuale di emergenza in cui viviamo, e qua e là pone delle conclusioni possibili e probabili per il futuro, domandandosi dove e quale sia la sofferenza che divide gli uomini».

A proposito della parte più vitale del libro, cioè la sua polemica contro lo scienziato freddo e disumano così comune nel nostro tempo, Dorn osserva:

«Nulla di più ovvio che lo scienziato, anche il più umano, anche il più sincero, faccia tutto ciò che gli si dice di fare. Lo scienziato può agire soltanto contro di te. Non può farne a meno. Usa un gergo limitato, vive in una sua particolare realtà, che è inviolabile».

Abbiamo riportato queste parole come introduzione a due lunghi passi del romanzo che intendiamo citare, e nei quali campeggia l'unico autentico personaggio del libro, il dottor Benway, lo scienziato al servizio di una crudele e occhiuta burocrazia, il quale si mette agli ordini di qualsiasi forza pur di condurre a termine i suoi esperimenti. Ecco dunque il personaggio di Burroughs in azione:

«Ho ricevuto l'incarico di assicurarmi i servizi del dottor Benway per conto della Islam Inc.

Il dottor Benway è stato chiamato come consulente presso la Repubblica della Libertà, un luogo consacrato al libero amore e ai bagni continuati. I cittadini sono tutti molto per bene, socievoli, tolleranti e soprattutto puliti. Ma l'aver

invocato Benway indica che non tutto procede bene dietro quella facciata igienica; Benway è un manipolatore e coordinatore di sistemi simbolici, un esperto di tutti gli aspetti dell'interrogatorio, del lavaggio del cervello e del controllo. Non avevo più visto Benway dal tempo della sua precipitosa partenza da Annexia, dove il suo incarico era D.T. – Demoralizzazione Totale. Il primo atto di Benway fu l'abolizione dei campi di concentramento, degli arresti in massa, e, salvo certe circostanze limitate e particolari, dell'uso della tortura. "Deploro la brutalità – diceva – Non serve. D'altra parte il maltrattamento prolungato, senza violenza fisica, dà origine, se applicato con abilità, all'angoscia e a un senso particolare di colpa. Si devono tenere in mente alcune norme o piuttosto principi informativi. Il soggetto non deve rendersi conto che il maltrattamento è un attacco deliberato di un nemico anti-umano alla sua identità personale. Dev'essere costretto a sentire che egli merita qualsiasi trattamento riceva perché c'è in lui qualcosa (mai specificato) di orribilmente fuori posto. Il puro e semplice bisogno dev'essere convenientemente celato da una burocrazia intricata e arbitraria in modo che il soggetto non possa entrare direttamente in contatto con il suo nemico". Ogni cittadino di Annexia era tenuto a richiedere una cartella completa di documenti e a portarla sempre con sé. I cittadini potevano esser fermati per le strade in qualsiasi momento, e l'ispettore, che poteva indossare abiti ordinari, uniformi di vario genere, o essere spesso in costume da bagno o

pigiama, talvolta addirittura nudo salvo che per una piastrina appuntata al capezzolo sinistro, dopo aver verificato ogni documento lo bollava. Nell'ispezione successiva il cittadino era tenuto a mostrare i bolli opportunamente applicati nell'ultima ispezione. L'ispettore, quando fermava un grosso gruppo, si limitava a esaminare e bollare le tessere di alcuni. Gli altri, allora, erano soggetti ad arresto perché le loro tessere non risultavano appropriatamente bollate. L'arresto voleva dire "detenzione provvisoria"; cioè il prigioniero veniva rilasciato se e quando il suo Giuramento di Spiegazione, appropriatamente firmato e bollato, veniva approvato dal Vice Arbitro delle Spiegazioni. Dal momento che questo funzionario conosceva sí e no il suo ufficio, e il Giuramento di Spiegazione doveva essere presentato personalmente, i postulanti trascorrevano settimane e mesi in attesa in uffici senza riscaldamento, senza sedie e senza servizi igienici. I documenti rilasciati in inchiostro simpatico si logoravano rapidamente. Vi era una continua richiesta di nuovi documenti. I cittadini si precipitavano da un ufficio all'altro nel frenetico tentativo di far fronte a impossibili scadenze».

Queste, dunque, le iniziative di Benway, personaggio chiave, simbolo di un'età e di una crisi. Egli fa distruggere nella città le panchine, le fontane; costringe la popolazione a vivere in alloggi che possono essere aperti dall'esterno dalla polizia, la quale vi fa irruzione in qualsiasi momento. Inoltre, immense suonerie possono entra-

re in azione nel cuore della notte per strappare gl'individui dal loro senso di personale intimità, e tenerli avvisati della presenza anche indiretta del potere in ogni attimo e dappertutto. Benway pratica largamente il lavaggio del cervello per eliminare ogni residuo di libero pensiero, ricorrendo al suo infernale macchinario persino per procurare il piacere del paradiso artificiale. Ecco quanto racconta Burroughs a questo riguardo:

«A proposito dell'interrogatorio delle persone sospette, Benway ha questo da dire: "Mentre io in generale evito il ricorso alla tortura – la tortura individua l'oppositore e mobilita la resistenza –, la minaccia della tortura è utile per suscitare nel soggetto l'opportuno sentimento dell'impotenza e la gratitudine per l'interrogatore che si astiene dall'usarla. E la tortura può essere usata vantaggiosamente come pena quando il soggetto è abbastanza avanti nella cura da accettare la punizione come meritata. A questo scopo io ho studiato parecchie forme di procedura disciplinare. Una era conosciuta come il Centralino. Trapani elettrici vengono infilati nei denti del soggetto, e gli si insegna a manovrare un centralino arbitrario, e ad inserire certe spine in certe prese seguendo campanelli e luci. Ogni volta che egli fa uno sbaglio i trapani funzionano per venti secondi. I segnali vengono gradualmente accelerati oltre il tempo di reazione. Mezz'ora di centralino e il soggetto crolla come una macchina pensante sovraccarica.

Lo studio delle macchine pensanti ci insegna riguardo al

cervello molto più di quanto possiamo imparare mediante metodi introspettivi. L'uomo occidentale si estrinseca sotto forma di congegni».

Il romanzo di Burroughs ci ha dato dunque con il dottor Benway uno dei pochi autentici personaggi di tutta la letteratura della beat generation, e lo ha fatto con una certa audacia non soltanto tecnica, ma di linguaggio. Anche in questo caso non ci avviciniamo affatto a una particolare ideologia, ma piuttosto al rifiuto delle ideologie correnti. Una parola coerente e originale, sul piano strettamente speculativo, ci viene forse soltanto da un oscuro ma originalissimo saggista, Jack Jones, che ha pubblicato un testo a nostro avviso fondamentale, intitolato "Verso la fine del pensiero", su un giornalino ciclostilato, *Newspaper*, curato a New York da un curioso quanto ignoto personaggio che risponde al nome di Jack Green. Jones non è a stretto rigor di termine un beatnik, nel senso che non fa parte del gruppo riconosciuto degli hipster, ma le sue posizioni coincidono per molti versi con quelle dei beatnik stessi, così come *Newspaper* si può considerare una rivista beat.

L'assunto di Jones è che stiamo avvicinandoci a una svolta nella storia del pensiero, a una differenziazione paragonabile al passaggio dalla geometria euclidea a quella non euclidea. Il razionalismo può essere considerato, secondo Jones, come la geometria euclidea dell'era moderna, e la fedeltà ai suoi dettami conduce fatalmente all'incomprensione della nuova realtà contemporanea. Il cardine della filosofia dell'Età della Ragione consiste

nell'accertamento razionale del fatto. Quando, osserva Jones, si combatté la grande battaglia sulla sfericità della terra e sulla sua posizione nell'universo, non si trattò soltanto di risolvere un problema in termini scientifici o filosofici, ma di dare una nuova dimensione all'uomo e al suo ruolo, alla sua funzione. Vista dal razionalista, secondo un processo di verifica dei fatti intesi nella loro oggettività, la constatazione che la terra è sferica e non si trova al centro dell'universo si pone come un anello nella catena di una serie di dimostrazioni, stabilito il quale si passa automaticamente al successivo. Ma, aggiunge il Jones, da un punto di vista biopsichico, che non poteva interessare affatto al razionalista, l'uomo venne a trovarsi in una condizione di disagio, di limitazione, perché si era spenta in lui un'unità organica che egli provava nei confronti dell'universo, e quindi gli rimase un infinito desiderio che egli sentiva prima appagato nella sua integrazione con ciò che si chiamava l'anima, o Dio.

Il razionalismo inaugurò dunque, sempre secondo Jones, una continua e permanente repressione della sensazione, la cui fase estrema è rappresentata oggi dalla macchina. La macchina, che non ha vita propria, soffoca la vita umana. È errato dire che a un certo punto essa si rivolta contro l'uomo, perché in effetti essa è stata sempre contro l'uomo. L'uomo, potere organico per eccellenza, si trova nei confronti della macchina, che è potere inorganico, in una posizione fondamentalmente passiva. Alla fine ogni suo autentico desiderio viene spento, e in un organismo,

con la scomparsa del desiderio, appagato in modo meccanico, non può che avere inizio la disintegrazione.

Ma il Jones va oltre. Egli mette in rilievo che rispetto alla posizione del razionalista, paragonata allo schema della geometria euclidea, è venuta opponendosi quella del relativista, e cioè del marxista. La spia comunista processata negli Stati Uniti non ritiene oggettivamente di essere colpevole, perché in base ai suoi principi ciò che ha fatto è giusto e necessario. Portate alle estreme conseguenze, simili posizioni approdano allo stalinismo, cioè a un diverso modo di giungere alla soppressione del desiderio, e quindi alla irreggimentazione e alla decadenza dell'individuo.

Come superare questa antinomia, questo ostacolo apparentemente insormontabile? Riportandosi anzitutto, suggerisce il Jones, alla constatazione che tutto quello di cui si fa esperienza, che viene sentito, non può essere pensato. È il paradosso apparente di cui già parlava Kierkegaard. Bisogna dunque distruggere tutto uno schema di pensiero, e constatare, in termini hegeliani, che le sue stesse contraddizioni interne finiranno col distruggerlo. Anche il processo relativistico, come Jones lo chiama, contiene in sé i germi della propria distruzione. In altre parole, si tratta da un lato di sfuggire alle secche del razionalismo e del feticismo del fatto, e dall'altro di sottrarsi alla dittatura del supremo magistrato incarnato dalla struttura dello stato comunista, eredità estrema della postulazione hegeliana.

Bisogna restituire all'uomo la sua libertà di agire, le sue capacità organiche, senza limitare le sue inclinazioni individuali, le sue possibilità di sentire e di desiderare. Secondo il Jones, soltanto la psicanalisi può fornire strumenti in questa direzione, ma non secondo gli indirizzi strumentali che essa sembra ormai seguire. «Il reale non è il razionale, e il razionale non è il reale.» L'unità organica dell'uomo distrutta dal razionalismo deve essere perseguita mediante la riconquista della salute biopsichica dell'individuo, la quale ultima non sta nella capacità di comprendere il fatto o la realtà, ma in quella di creare, di nutrire ciò che il razionalista chiama illusione, e che può essere arte, amore, o, se si vuole, fede.

Ancora una volta dobbiamo dunque constatare che non siamo giunti a una vera e propria ideologia: abbiamo assistito alla verifica del fallimento delle ideologie tradizionali, al loro smantellamento, al rifiuto di tutta una problematica la quale si riflette in un preciso modo di vivere e di operare. La rivolta è totale, e se il suo punto di partenza può apparire individuale, è evidente che essa intacca profondamente tutte le fondazioni della società contemporanea. La nuova Apocalisse ha dunque il senso di una purificazione dell'individuo. Come scrive in una poesia Mike McClure, un beatnik di San Francisco, il peso fisico dell'uomo scompare, e spetta al poeta

descrivere la musica della vita/ con parole.

Non è davvero una scoperta, come possiamo intendere, ma il ritorno a un rituale antico quanto l'uomo.

RACCOLTE SPECIALI

STAMPA ALTERNATIVA

Internet

a cura di Roberto Cicciomessere e Agorà telematica
9 volumi per complessive 576 pagine e un floppy disk
L. 20.000

Settebelli

i primi, i più amati
7 volumi per complessive 384 pagine
L. 10.000

Neo-noir

a cura di Fabio Giovannini e Antonio Tentori
10 volumi per complessive 384 pagine
L. 15.000

Cyberpunk

a cura di Franco Forte
9 volumi per complessive 416 pagine e un floppy disk
L. 20.000

Rinascimento Misterioso

a cura di Franco Salerno
5 volumi per complessive 272 pagine
L. 12.000

Richiesta di copie in contrassegno a:
Nuovi Equilibri, C.P. 97, 01100 Viterbo