

La cultura letteraria americana nella Germania postbellica

Heinz Ickstadt

Quando parliamo dell'America come di un modello culturale, ci riferiamo chiaramente a due cose: in primo luogo, all'America quale oggetto della nostra percezione, e poi all'influenza che essa esercita su di noi che la percepiamo. Anche se, come sostengono alcuni, il modello americano fu imposto alla Germania postbellica – in un primo tempo, per necessità di ordine politico ed economico e, più tardi, a causa delle pressioni esercitate dall'industria della cultura statunitense –,¹ rimane ancora da chiedersi perché l'America fu abbracciata con un fervore così grande, in particolare da parte della generazione più giovane, quale significato venne ad assumere e quale funzione ebbe nell'ambito di uno specifico contesto tedesco. Essendo un individuo cresciuto negli anni Cinquanta e la cui vita – non soltanto accademica – è stata plasmata tanto dalla realtà dell'America quanto dall'immaginario culturale da essa prodotto, sarò perdonato se ricorrerò a reminiscenze personali per esporre la mia tesi.

Ricordo che per un lungo periodo gli americani furono, naturalmente, soltanto delle entità immateriali che impersonavano le mie paure infantili, sino a quando, alcuni mesi più tardi, essi fecero il loro ingresso nella città in cui ero cresciuto: uomini bianchi e neri sorridenti che regalavano *chewing gum* e tavolette di cioccolato, oppure scambiavano sigarette con oggetti e simboli nazisti di cui i cauti e timorosi cittadini, nostri genitori, erano riusciti a sbarazzarsi per tempo. Ricordo ancora le canzoni di successo di una hit-parade della fine degli anni Quaranta che le loro radio diffondevano a tutto volume: "You are my sunshine, my only sunshine", "Open the door Richard" o "Butch-a me, my baby"; frastuono selvaggio secondo i nostri compatrioti adulti e musica incantevole per noi proprio perché *loro* la detestavano in modo così evidente. Punivamo il silenzio con cui rispondevano alle nostre domande sulla guerra e la loro passata fedeltà ideologica abbracciando con sincero entusiasmo ciò che aborrivano: la *Negermusik* ("musica dei negri"). Il loro disgusto divenne la misura della nostra indipendenza e del nostro essere diversi. Nonostante la sconfitta militare della Germania e il totale crollo morale che ne seguì, il senso di superiorità della cultura tedesca – l'impressione di essere in qualche modo migliore dell'Oriente barbaro o dell'Occidente grezzo e materialista (per non parlare del Meridione solare ma superficiale) – era riuscito a sopravvivere alla guerra; e io ricordo quale fu il mio scoramento quando mi resi conto di come mio padre – uomo non particolarmente erudito – perseverava nella sua convinzione che l'America fosse una nazione priva di cultura, ripetendo

* Heinz Ickstadt (Mainz, 1936) insegna letteratura americana presso il Kennedy Institut della Freie Universität di Berlino ed è presidente della European Association of American Studies (EAAS). Si è occupato soprattutto di poesia americana del Novecento, di modernismo e postmodernismo letterario, dei rapporti tra letteratura e altre arti. A partire da questo numero fa parte del comitato scientifico di *Ácoma* per cui gli diamo il benvenuto. La traduzione del suo saggio è di Ermínio Corti.

1. Lo scetticismo nei confronti dell'influenza culturale americana è sempre stato un elemento tradizionalmente proprio dei conservatori tedeschi, anche se, in questo caso, risultò mitigato dalle condizioni specifiche che caratterizzarono la politica postbellica. A cominciare dagli anni Sessanta, tuttavia, il consumismo americano divenne l'obiettivo degli attacchi della sinistra, cosicché gli argomenti della "destra" e della "sinistra" contro l'"americanizzazione" spesso finirono curiosamente per sovrapporsi. Si veda: Gert Raeithel, *Wiederkehrende Elemente im deutschen Antiamerikanismus der Nachkriegszeit*, in "Amerikastudien" 31 (1984), pp. 335-39. L'opera più interessante riguardo all'influenza americana sulla Germania postbellica è il libro di Kaspar Maase, *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg, Junius, 1992.

2. Cfr. Kaspar Maase, *BRAVO Amerika*, cit., in particolare le pp. 19-40.

3. Theodore W. Adorno, *Zeitlose Mode: Zum Jazz*, in Id., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*,

Frankfurt, Suhrkamp, 1955, pp. 144-61; tr. it. di C. Mainoldi et al., Prismi, Torino, Einaudi, 1972.

4. Così, in una serie di trasmissioni radiofoniche sulla letteratura modernista, il modernismo americano è stato trattato solo in relazione al contesto degli anni Cinquanta e Sessanta; cfr. Rolf Grimminger et al., Funkkolleg, 1994; si veda anche Joachimides/Rosenthal, eds., *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, München, Prestel, 1993.

5. Hans Magnus Enzensberger, William Carlos Williams, in Id., *Einzelheiten II: Poesie und Politik*, Frankfurt, Editions Suhrkamp, 1962, pp. 29-49.

6. Ivi, p. 37 e successive.

7. In *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986, p. 420.

8. William Carlos Williams, *In the American Grain* (1925), New York, New Directions, 1956, s.i.p.; tr. it. di A. Rosselli e I.R. Wilcock, *Nelle vene d'America*, Milano, Adelphi, 1969.

9. William Carlos Williams, *The American Background*, in Id., *The Collected Essays of W. C. Williams*, New York, New Directions, 1956, p. 143.

10. David Bennett, *Defining the 'American' Difference: Cultural Nationalism and the Modernist Poetics of William Carlos Williams*, in Brian Edwards, ed., *Literature and National Cultures*, Victoria, Deakin University Press, 1988, p. 84.

11. Donald Allen, ed., *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley, The University of California Press, 1991, p. 275.

12. Irving Howe, *The American Newness: Culture and Politics in the Age of Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

13. Richard Poirier, *The Re-*

tutti gli abusati cliché antiamericani che da lungo tempo facevano parte dello sciovinismo culturale proprio della borghesia tedesca. Questo cresceva ancor più la mia curiosità verso quella cultura incolta, rappresentata nella nostra immaginazione dalle due "primizie" deliziose che furono i jeans e il jazz (termine quest'ultimo che si riferiva a un settore piuttosto ampio della musica popolare americana e includeva anche il Rock'n'Roll). Accettare l'America anima e corpo contro i nostri genitori e insegnanti rappresentò quindi un atto di protesta (più una silenziosa noncuranza che una manifestazione di aperta ribellione), un atto di purificazione e di costruzione di identità. Questo contribuì ad allontanarci dalle persone più anziane di noi le quali, secondo quanto sentivamo, non potevano insegnarci nulla riguardo a come vivere la nostra vita e ci aiutò ad affrontare la realtà di essere anche noi, dopo tutto, dei tedeschi, benché forse, e questa era la nostra speranza, non della stessa specie.

Ora so che la mia esperienza fu soltanto parte di un fenomeno collettivo imprescindibile dal miracolo economico degli anni Cinquanta, – un fenomeno definito di volta in volta l' "americanizzazione", la "democratizzazione" o la "commercializzazione" della cultura tedesca attraverso l'influsso e l'impatto esercitati dalla musica popolare, dal cinema e dagli stili di vita americani. Come è stato messo in luce da uno studio recente, questo processo spostò l'equilibrio del potere culturale in direzione delle classi inferiori, delle donne e, soprattutto, dei giovani. Se il Rock'n'Roll fu la musica dei ragazzi della classe operaia (che trovò i suoi eroi in Elvis Presley, Bill Haley e Marlon Brando), per i più colti la musica di riferimento fu il "jazz", inteso nella sua accezione più ampia di espressione di uno stile e di una concezione della vita che andavano contro le norme restrittive dell'ordine ancora dominante. Esso significò un ampio spettro di atteggiamenti e di valori: libertà dalle convenzioni, tolleranza e apertura culturale, una certa noncuranza e indifferenza – un rifiuto di tutto ciò che appariva conformista, uniformato e rigido.²

In altri termini, a prescindere da ciò che gli Stati Uniti erano effettivamente, l' "America" in quanto immagine culturale (in quanto fatto dell'immaginazione) divenne oggetto di un dibattito intenso, anche se non necessariamente pubblico, circa il significato e la direzione assunti dalla cultura della Germania postbellica. Fu forse più un conflitto tra generazioni (accentuato dalla questione del recente passato tedesco) che uno scontro tra opinioni politiche, poiché le resistenze non giungevano soltanto da conservatori e reazionari. Le diatribe pro e contro l'America e la cultura americana hanno una storia lunga e, come numerosi critici hanno fatto osservare, anche antecedentemente alla prima guerra mondiale l'America era divenuta simbolo di tutte le ambivalenze e i conflitti legati al processo di modernizzazione o da esso determinati. In quanto tale, fu appunto usata da differenti tendenze politiche come sostituto simbolico di tutti i conflitti interni che, in questo modo, potevano essere sviliti e combattuti quali influenze esterne e corrottrici – quantunque l'avversione per la volgarità americana provenisse solitamente dalle posizioni della destra. Nel 1955, Theodor W. Adorno, il quale era fuggito dai nazisti riparando negli Stati Uniti e che, dopo il ritorno in patria,

divenne uno tra gli intellettuali marxisti più rispettati (e, al tempo stesso, più vituperati) della Germania postbellica, pubblicò un articolo piuttosto curioso riguardo al jazz. Adorno apparteneva alla generazione dei nostri genitori e ci aveva fatto comprendere come l'adesione al fascismo fosse stato un aspetto delle loro "personalità autoritarie" (che noi eravamo fermamente intenzionati a non trasmettere ai *nostri* figli). Tuttavia, quando parlava del jazz sembrava essere vittima, anche lui come i nostri genitori, di un atteggiamento di pregiudizio, anche se, senza dubbio, per motivi differenti e con argomentazioni infinitamente più sofisticate. Egli si proponeva di "smascherare l'ideologia di libertà e di popolarità che circondava il jazz", il potere di seduzione che esercitava sui giovani (in particolare i giovani intellettuali), i quali avrebbero dovuto mostrare una maggiore capacità di discernimento. "Chiunque si lasci sedurre dalla rispettabilità sempre crescente della cultura di massa sino al punto di scambiare una canzone popolare di successo per arte e delle 'note sporche' per musica atonale solo perché un clarinetto produce dei suoni sbagliati, ebbene costui si è già arreso alla barbarie". Di conseguenza, egli riteneva al di là di ogni dubbio che, strutturalmente, il jazz fosse parte integrante di una cultura omogeneizzante del consumo di massa, caratterizzata dalla monotonia del nastro trasportatore e strumento di un controllo totalitario delle coscienze (questa ipotetica affinità al totalitarismo è espressa più volte: viene da chiedersi quale tipo di jazz il filosofo avesse in mente). "Ciò che alla persona ingenua appare come la giungla in realtà è totalmente un prodotto della fabbrica". "Il jazz", afferma poi in una conclusione devastante, "è la falsa liquidazione dell'arte. Non è il luogo in cui si realizza l'utopia, bensì il luogo dove essa scompare".³ Senza dubbio, Adorno non può essere associato a quegli intellettuali conservatori che vedevano nei valori espressi dalla cultura tedesca un'ultima bastione contro le forze dell'americanizzazione e della modernizzazione. Al contrario, egli affermò sempre con severità che il crollo di tali valori era totale e irrevocabile. Fu un difensore sincero e un critico brillante della letteratura e della musica moderne, il quale credeva ostinatamente, e sempre più contro ogni speranza, che l'arte elevata, assimilando quel crollo morale e culturale e in virtù del suo assoluto rifiuto strutturale a subire la mercificazione, avrebbe potuto mantenere in vita un'ultima promessa di utopia.

Adorno fu un profeta ma anche una vittima del decennio successivo di intensa protesta sociale e politica. Ed è facile poterne comprendere il motivo. Le sue analisi della cultura di massa e dell'industria della cultura (un'industria di falsa coscienza) aprirono gli occhi di quella generazione, consentendogli di decifrare i vari testi della cultura del capitalismo, di penetrare con lo sguardo oltre il linguaggio seducente del consumo, mettendo così allo scoperto il gergo del conservatorismo culturale tedesco. Ma la generazione degli anni Sessanta non lo seguì nel suo rifiuto della cultura popolare americana. Fu a questo punto che il filosofo venne prima messo in dubbio, quindi stigmatizzato come rappresentante di una cultura elevata ed elitaria – come uno dei padri da ripudiare. La Nuova Sinistra tedesca si rifiutò di riporre le sue speranze di utopia in

newal of Literature: Emersonian Reflections, New York, Random House, 1987 e Poetry & Pragmatism, Cambridge, Harvard University Press, 1992; Stanley Cavell, This New Yet Unapproachable America, Albuquerque, Living Batch Press, 1989.

14. John Dewey, Creative Democracy – The Task Before Us, in The Philosopher of the Common Man: Essays in Honor of John Dewey, New York, Greenwood Press, 1968, pp. 220-28.

qualcosa di così esoterico come l'arte. Ma, al tempo stesso, ritirò le sue proiezioni utopiche dall'America (dove la generazione precedente, che aveva bisogno di stabilire un vincolo con una tradizione democratica e moralmente integra, le aveva poste) per rivolgerle verso luoghi improbabili quali Cuba, la Corea del Nord o la DDR. Eppure, per sottolineare la propria differenza, in patria essa ebbe comunque bisogno dell'America. Così facendo, adottò la cultura e gli stili di vita dell'"altra" America, proprio mentre protestava contro il razzismo e l'imperialismo statunitense nel Vietnam. L'antiamericanismo era tornato nuovamente di moda (anche se per motivi del tutto diversi) – benché ciascuno continuasse a essere americanizzato attraverso un modello culturale diverso, un modello che significativamente fu definito "controcultura".

Ad ogni modo, l'"americanizzazione" degli anni Cinquanta (di stampo filoamericano) e degli anni Sessanta e primi anni Settanta (di stampo antiamericano) aveva scosso profondamente il concetto e lo status della cultura elevata tradizionale. Il modernismo, dopo oltre un decennio di ostracismo quale "*entartete Kunst*" (arte degenerata), fu riscoperto durante gli anni Cinquanta in nome della cultura elevata tradizionale, ma il modernismo americano – con le eccezioni di Hemingway, Eliot e Faulkner – fu ampiamente ignorato. Raggiunse maggiore notorietà grazie alla moda legata ad Allen Ginsberg e ai poeti Beat, tanto che, persino ora, i critici tedeschi, e con loro un vasto settore del pubblico, sembrano credere – come è stato dimostrato da una recente mostra berlinese di arte americana del XX secolo – che il modernismo americano abbia assunto dignità di critica soltanto durante gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, cioè con l'espressionismo astratto di Jackson Pollock e la pop art di Robert Rauschenberg.⁴ È interessante notare come Adorno, per quanto io sappia, non scrisse mai nulla riguardo a queste due correnti artistiche, né riguardo al modernismo dei primi decenni del secolo né a qualsiasi altro aspetto o periodo della letteratura, dell'arte o della cultura americana, eccezion fatta per il jazz che, come abbiamo visto, egli considerava non-arte o pseudo-arte. Il motivo di questo fatto rimane naturalmente aperto all'indagine, ma potrebbe ben darsi che egli avvertisse in queste manifestazioni una mancanza di serietà profonda, di rigore estetico che avrebbero dovuto proteggerle dalla pervasività del mercato. In breve, egli le considerava troppo vicine al genere popolare, commerciale, in altre parole: al jazz.

E infatti, non sembrano esservi punti di collegamento fra la teoria dell'arte di Adorno e i concetti e le manifestazioni americane di una cultura democratica – sia essa popolare oppure elevata. È affascinante notare come Hans Magnus Enzensberger, allora uno tra i più giovani poeti e critici tedeschi, scrivendo del modernismo europeo e dell'avanguardia non abbia alcuna esitazione ad applicare la teoria e la retorica di Adorno; tuttavia, quando affronta William Carlos Williams (del quale tradusse alcune poesie) rinuncia a servirsi dello stile e delle argomentazioni di Adorno, usando un linguaggio e una struttura concettuale differenti. Enzensberger definisce Williams un "democratico nato; la democrazia rappresenta per lui più un elemento vitale, una condizione indispensabile

che un ideale astratto... Non le confessioni né i manifesti, bensì la testimonianza offerta persino dalle sue poesie più modeste mostra quanto sia profondo il vincolo che lega quest'uomo al destino dell'America".⁵ Fu proprio questa attenzione nei confronti della vita e del linguaggio quotidiani che resero così difficile la traduzione dell'autore americano poiché, come osserva Enzensberger, nella poesia tedesca non esisteva una tradizione colloquiale. Williams, prosegue il critico tedesco, "ha il potere di produrre poesia a partire da pietra grezza e cenere, essendo la pietra grezza all'inizio nulla più della realtà empirica che il poeta congiunge con quel 'primo sguardo' imparziale che gli è così eminentemente proprio".⁶ Questa poesia fatta di imparzialità democratica e dell'innocenza del primo sguardo costituisce, in effetti, un altro modello culturale – un modello di arte democratica – che vorrei esaminare riferendomi a Williams e a Frank O'Hara, due poeti americani appartenenti a generazioni diverse ma entrambi scoperti dalla cultura tedesca durante i primi anni Sessanta.

Per William Carlos Williams, così come per molti modernisti americani, tanto l'idea e la realtà dell'America quanto la democrazia americana rappresentarono una fonte costante di rinnovamento. Questo è l'aspetto che differenzia i propositi della sua opera rispetto a quelli dei futuristi italiani, i quali diciamo pure che concepivano il nuovo come qualcosa da conseguire mediante la distruzione violenta e organica delle tradizioni esistenti. Ma, mentre gli architetti futuristi, per esempio, sognavano una città del futuro in fase di continua costruzione (come Sant'Elia affermò in modo sorprendentemente emersoniano: "Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città"),⁷ al contrario, per i modernisti americani quella costituiva esattamente la città e la *civitas* della loro esperienza quotidiana, poiché l'America si era sempre considerata come una nazione moderna, impegnata in un continuo processo di divenire. Il modernismo americano – "un mondo fatto in casa", come Hugh Kenner lo definì con una certa condiscendenza – era quindi decostruttivo e ricostruttivo al tempo stesso: *attraverso, contro e nell'*esperienza della modernizzazione esso ricercò una tradizione delle origini, una "freschezza" spirituale perdute ma già e sempre insite nella realtà del continente e nel concetto stesso di democrazia. "Io ho cercato" – così Williams descrisse la missione culturale assegnata al poeta americano – "di ri-nominare le cose già viste e ora perdute nel caos dei titoli presi a prestito, molti di essi inappropriati, sotto ai quali giace nascosta la loro vera essenza".⁸ O ancora, come scrisse altrove: "Noi non abbiamo parole. Ogni parola che prendiamo deve essere staccata a viva forza dalla massa compatta europea". Il modernismo, per Williams, implica quindi un processo infinito di ricostruzione delle "essenze autentiche" le quali, benché ancora irrealizzate, già sono presenti in modo latente se soltanto disponessimo di un occhio capace di coglierle e di un nuovo linguaggio in grado di nominarle: "Non che questo impulso diretto al nuovo sia un fenomeno limitato alla sola America: esso rappresenta il carattere emergente di ogni cultura. Ma le difficoltà incontrate nel preparare il nuovo terreno l'hanno reso una necessità avvertita più chiaramente in America

– o così almeno avrebbe dovuto essere – rispetto a quanto sarebbe apparsa in altre circostanze o in altri luoghi. Per gli americani, lo sforzo di valutare la realtà attraverso il labirinto di una cultura imposta dall'Europa e ormai priva di legami vitali con la sua origine è stato un compito gravoso e intenso, molto spesso troppo grande per le loro capacità di comprensione. Così il nuovo e il reale, qualità difficilmente coniugabili, sono sinonimi”.⁹

L'identificazione del reale con il nuovo operata da Williams rischia di apparire alquanto sconcertante, poiché l'autore americano può senz'altro essere ritenuto un fautore della mimesi. Tuttavia, è il linguaggio nuovo che crea il reale – la realtà dell'oggetto linguistico; sia tale oggetto un collage cubista oppure l'immagine concreta di un oggetto appartenente alla percezione quotidiana, esso è prima di tutto un'entità costruita mediante le parole e resa a noi disponibile attraverso la comunicazione affinché possiamo sentirla, odorarla, toccarla e osservarla in modo nuovo. David Bennett ha senz'altro ragione quando associa Williams a Joyce e a Gertrude Stein in virtù dell'importanza che egli attribuisce al gioco linguistico. Ma il “primo sguardo” di cui ha parlato Enzensberger – mai “naturale” e sempre (ri)costruito – è diretto in modo consapevole verso l'oggetto comune o scartato dell'ambiente immediatamente circostante. Nonostante ciò, Bennett considera il senso del luogo di Williams nulla più che un mero principio di differenza anziché di sostanza. Quindi, egli scrive, “l'imperativo ‘americano’ – a ricominciare, a riaprire la storia senza prestiti o ripetizioni di sorta – è l'imperativo della modernità stessa”.¹⁰ Affermazione che appare ancor più plausibile quando se ne rovescia la costruzione (operazione che anche Bennett fa): “Se la vera America è modernista, allora tutti i modernisti sono già e sempre americani”. Tuttavia, è mia intenzione far notare che in questo caso essi dovrebbero essere considerati modernisti di uno specifico genere americano, i quali credono nell’“irriducibile concretezza e sufficienza” di ciò che è democraticamente comune, nell'utile, in ciò che è fatto con noncuranza eppure bene e, forse più di ogni cosa, in un rapporto di “continuità tra le energie dell'arte e i processi della vita quotidiana”.

Frank O'Hara, molto diverso e più giovane di Williams, è anch'egli un poeta del “primo sguardo”. Fu scoperto attorno alla metà degli anni Sessanta e tradotto da Rolf Dieter Brinkmann per “2001”, una feconda casa editrice alternativa. Benché meno conosciuto in Germania rispetto a Williams, anche O'Hara rappresenta una forma di linguaggio e di atteggiamento estetico inediti nella poesia tedesca, i quali furono di conseguenza adottati entusiasticamente da una generazione più giovane di poeti e di intellettuali. Le poesie di O'Hara mostrano un'ampia gamma di sperimentazioni linguistiche, l'influsso del dadaismo e del surrealismo, ma anche l'apparente semplicità dell'impressione sensoriale registrata dall'occhio disinvolto e randagio del *flâneur*. I suoi *Lunch Poems* sono rappresentazioni linguistiche di un processo percettivo incentrato su una coscienza che registra, in modo apparentemente casuale, qualsiasi immagine raccolta passeggiando lungo Broadway come, per esempio, nella

sua famosa poesia *A Step Away From Them*:

It's my lunch hour, so I go
for a walk among the hum-colored
cabs. First down the sidewalk
where laborers feed their dirty
glistening torsos sandiwiches
and Coca-Cola, with yellow helmets
on...

... On
to Times Square, where the sign
blows smoke over my head, and higher
the waterfall pours lightly. A
Negro stands in a doorway with a
toothpick, languorously agitating.
A blonde chorus girl clicks: he
smiles and rubs his chin. Everything
suddenly hunks: it is 12:40 of
a Thursday ...

(È l'intervallo di colazione, così vado / a passeggiare tra i taxi / color ronzo.
Prima giù per il marciapiede / dove gli operai nutrono i busti / sporcolucidi
con panini / e Coca-cola, elmetti gialli / in testa.../... Avanti / fino a Times
Square, dove l'insegna / mi soffia il fumo sopra la testa, e più in alto / la
cascata scende lieve. Un / negro è in piedi nel vano della porta con uno /
stecchino che agita languido. / Una corsita bionda schiocca le dita: lui / sor-
ride e s'accarezza il mento. Tutto / si fa clacson all'improvviso: sono le 12,40
di / un giovedì...

[*A un passo da loro*, in Frank O'Hara, *Poesie*, a cura di C.A. Corsi, Milano, Guanda, 1976, p. 79.].

Non vi è alcun tentativo di meditare su queste percezioni casuali o di collegarle tra loro, di creare un significato. Non vi è alcuna differenziazione tra ciò che è importante e ciò che è irrilevante – tutte le cose percepite esistono su uno stesso piano di valori. L'attenzione della voce narrante sembra essere guidata con eguale intensità da tutto ciò che colpisce l'occhio (o l'occhio della mente). Il movimento dell'occhio riproduce il movimento che anima la strada – l'occhio della voce narrante è quello del pedone che cammina tranquillamente per la città seguendo l'andirivieni circostante. Movimento, fluidità, cambiamento e casualità sono principi strutturali. “Quanto odio il soggetto”, scrisse altrove il poeta, “e tutte le cose che non cambiano. La superficie e il significato – l'uno è l'altro”.¹¹ La poesia di O'Hara è una poesia della quotidianità, del comune; ed è evidente che nella registrazione eminentemente sensuale dell'ordinario – l'attrazione sessuale della gente per strada, il piacere di fare acquisti con gli occhi – è presente un grado di affermazione e di benessere che pone sullo stesso livello di godibilità la propaganda pubblicitaria, i cartelloni, i beni di consumo, i torsi lustrati degli operai e le poesie di Pierre Reverdy. Questa eliminazione di oggetti privilegiati dalla rappresentazione artistica si accompagna alla soppressione dello status di privilegio

dell'arte stessa. La scrittura della poesia fu per O'Hara una comune attività quotidiana. Dopo la sua morte grottescamente accidentale avvenuta nel 1966, il suo editore rinvenne centinaia di poesie scarabocchiate su fogli di ogni tipo e gettate alla rinfusa nei cassetti della sua scrivania. Le sue poesie, e in particolare quelle composte durante gli anni Sessanta, mirano a uno status di non-arte nella loro volontà di spacciarsi per oggetti quotidiani in un mondo fatto di quotidianità – come se lo scrivere poesia fosse un'attività tanto banale quanto necessaria come mangiare o fare sesso. Si tratta di sforzi artisticamente consapevoli volti a creare, contro la caparbia istanza modernista del prodotto finito (Eliot, Pound, il primo Lowell), una forma aperta e in divenire – un prodotto incompiuto che si poneva 'nel' mondo ed era parte di esso, rivelando così il rapporto fondamentale di continuità tra arte e vita.

O'Hara fu, secondo la definizione di Marjory Perloff, un "poeta del pittore". Le sue poesie sono state spesso assimilate all'opera degli espressionisti astratti in virtù della comune enfasi posta sul processo creativo e sulla fluidità. Tuttavia, le opere di O'Hara si possono accostare anche alla pop-art, poiché racchiudono la quotidianità e assumono una provocatoria posizione anti-artistica e di rifiuto della cultura elevata. Esse, nonostante il loro tono di distacco ironico, stringono un'alleanza con la cultura popolare, con il cinema, la pubblicità, il jazz: "O mothers of America, send your kids to the movies", "Lana Turner has collapsed" ("O madri d'America, mandate i vostri figli al cinema...", "Lana Turner è crollata"). Sebbene la pop art enfatizzi l'oggetto rispetto al processo, le sue strategie di riunione e assemblaggio degli oggetti riguardano il processo creativo e corrispondono alle categorie di movimento e di casualità che costituiscono l'essenza delle poesie di O'Hara. Tali poesie sono radicate nell'esperienza, nei processi della percezione sensoriale, incentrati (se questo è il termine esatto) nell'occhio che si muove senza posa e nell'io errabondo. La sequenza delle loro immagini può quindi essere 'naturalmente' spiegata dal movimento casuale dell'osservatore. Eppure, se analizziamo più da vicino alcune di queste poesie, ciò che appare come una serie di impressioni visive può essere letto anche come un *collage* di immagini precodificate. In *A Step Away From Them*, per esempio, l'immagine dei manovali dai torsi lustrati che mangiano panini e bevono Coca Cola indossando il casco protettivo giallo evoca un'immagine pubblicitaria della Coca Cola; così come conosciamo l'immagine (non citata in precedenza) della "avenue where skirts are flapping/above heels and blow up over/grates" ("viale dove le gonne si sollevano fluttuanti/oltre i tacchi gonfiandosi sopra/le grate di aerazione...") da molte fotografie e poster, soprattutto dalle famose gonne fluttuanti di Marilyn Monroe. Lo spazio urbano della poesia di O'Hara è uno spazio del tutto iconizzato – in parte perché l'occhio dell'osservatore ne registra la pubblicità e i manifesti, ma anche perché le sue impressioni assomigliano alle immagini della réclame, delle fotografie o dei film. Questo gioioso fondersi delle immagini percepite dall'individuo con le immagini prefabbricate è ciò che, forse più di ogni cosa, contribuisce al fascino di tali poesie. Naturalizzando e personalizzando un linguaggio precodificato, O'Hara

crea uno stile di “superficie” lieve e arguto (un mondo di superficie fatto di immagini), assolutamente personale che però noi condividiamo culturalmente con lui.

È interessante provare a immaginare come Adorno avrebbe letto queste poesie (o, quelle di Williams). Avrebbe potuto riconoscere nella loro rinuncia alla profondità, nella loro gioiosa costruzione di superfici e nella trascuratezza con la quale O’Hara le conservava, l’impronta di un’appropriazione creativa del segno, i frammenti dell’ambiente urbano ma anche il rifiuto a considerare l’arte quale prezioso bene di consumo della cultura elevata. Tuttavia, è più probabile che egli avrebbe visto in queste liriche solo una falsa rivendicazione d’innocenza, una falsa accettazione, un superficiale sentirsi a proprio agio in un mondo di banale quotidianità che non costituiva una realizzazione dell’utopia ma che – esattamente come il jazz – ne aveva determinato invece la sua scomparsa.

La mescolanza di cultura elevata e di cultura popolare, la degerarchizzazione del testo, il testo come abile costruzione anti-artistica, l’uso di immagini già sfruttate dai mezzi di comunicazione di massa delle quali si è tuttavia riappropriato il “primo sguardo”, l’occhio innocente che insiste nell’essere in grado di vedere il mondo come fosse nuovo – questi sono tutti aspetti di un’arte democratica che afferma la possibilità di nuovi inizi, benché sia al tempo stesso sempre assillata dal dilemma di “how to begin... to begin again” (“come iniziare... a ricominciare di nuovo”), come Williams scrisse in apertura della sua lunga poesia *Paterson*.

Questa letteratura del “primo sguardo” è parte della tradizione della “novità americana” che Irving Howe, nel suo studio del 1986, ha posto in relazione con la fede nelle “imperscrutabili possibilità” offerte dalla vita democratica, cioè con gli ideali e le pratiche letterarie di Emerson e Whitman.¹² Le particolari condizioni sociali, economiche e culturali di questa “novità americana” presero a deteriorarsi durante gli anni Cinquanta del secolo scorso e vennero definitivamente meno con la guerra civile; tuttavia, l’ideale si mantenne in vita su un curioso doppio binario di speranza e delusione assumendo il carattere di una fede perdurante nella possibilità di “cominciare ancora e ancora e ancora” (come più tardi si esprime Gertrude Stein). Il libro stesso di Howe testimonia il potere di questa tradizione, poiché si conclude asserendo che “la novità tornerà ancora, fallendo il successo, riuscendo nel fallimento, ‘il semaforo verde, il futuro orgiastico’”. L’ultima parte di questa frase naturalmente è tratta da un passo famoso di *The Great Gatsby* di Fitzgerald, un libro che unisce l’energia della speranza in nuovi inizi con l’inevitabilità della sua delusione e della sua corruzione. Tuttavia, questa unione paradossale si può già ritrovare – come indica lo stesso Howe – in Emerson, la cui innocenza deve essere intesa come già e sempre mediata dal dubbio e dallo scetticismo, come un “sogno di un’impossibile possibilità”, di “un’America nuova eppure inaccessibile”. Critici quali Richard Poirier o Stanley Cavell¹³ definirebbero questo come un “*enabling myth*”, cioè una fede nel diritto individuale di poter vedere e creare nuovamente

il mondo, parte di un processo infinito e compito artistico o linguistico che spetta a ogni nuova generazione. Il senso di “novità” di Williams e O’Hara si fonda su un tale atto di caparbia ingenuità e viene conseguito – concentrando l’attenzione sul momento in cui si realizza la percezione e attraverso l’apertura al cambiamento – a partire da una conoscenza della morte e della corruzione sempre possibile. Quindi, non è forse del tutto azzardato – benché le differenze siano comunque sostanziali – tracciare una linea che congiunge la poesia e gli ideali estetici dei due autori americani con quell’atto di fede nella “democrazia creativa” che costituisce il credo e il testamento spirituale di John Dewey, formulato nel 1940 in occasione del suo ottantottesimo compleanno. “La democrazia”, disse, “è reale solo nella misura in cui è davvero un *modus vivendi* comune e radicato... [Essa] costituisce il solo modo di vivere che crede ciecamente nel processo dell’esperienza quale fine e mezzo... Bisogno e desiderio... vanno oltre ciò che esiste... Aprono costantemente la via verso il futuro inesplorato e mai raggiunto prima”.¹⁴

Non può destare meraviglia il fatto che gli intellettuali tedeschi del periodo postbellico abbiano guardato a questa cultura del “primo sguardo” con un sentimento di fascinazione e di diffidenza. Con fascinazione, perché nella loro tradizione culturale non c’era assolutamente nulla che potesse esservi paragonato. Ma anche con diffidenza perché, a prescindere da ogni sorta di alienazione dalla società che i rappresentanti della “novità Americana” confessavano o denunciavano di subire, essi sembravano sempre attuare la contestazione *all’interno* della loro stessa cultura, su una base di una sua sostanziale accettazione. L’ambivalenza di questo modello di cultura democratica era profonda e apparentemente impossibile da risolvere. Da un lato vi era, da parte tedesca, un desiderio ardente di fare *tabula rasa* e di intraprendere nuovi inizi, di coltivare una speranza utopica fondata *non* sull’alienazione radicale bensì sull’*enabling myth* di un “primo sguardo”, cioè di un’innocenza democratica che la storia della Germania aveva sempre reso impossibile. Dall’altro lato vi era un rifiuto di quegli assestamenti pratici e di quei programmi che, essenzialmente, l’*enabling myth* comportava (come, per esempio, nell’osservazione di Emerson secondo cui “noi viviamo tra le superfici e la vera arte del vivere consiste nel pattinare bene sopra di esse”). E tuttavia, a dispetto del rifiuto perentorio di Adorno di accettare qualsiasi contaminazione dell’arte con il commerciale e il popolare e a dispetto delle posizioni sterili assunte dai difensori conservatori della cultura tedesca, il modello americano rispondeva a un bisogno di speranza e di nuovo inizio – un bisogno che né la tradizione culturale tedesca né la sua storia recente o passata promettevano in alcun modo di poter soddisfare.