

La carriera culturale della *coolness*

Ulla Haselstein*

I.

Cool 2.a. Di persona o caratteristica personale, qualità, ecc.: non influenzato da passione o emozione, freddo; controllato, cauto, non avventato; calmo, composto.

Cool 3.b. Esibire o dimostrare mancanza di calore o di affetto; non cordiale, ostile (Oxford English Dictionary).

All'inizio del racconto *L'uomo della folla* (1840) di Edgar Allan Poe, il narratore è seduto in un caffè a Londra.¹ Recentemente guarito da una malattia, si rallegra di essere tornato tra i vivi. Preferisce tenere gli altri a una certa distanza ma si ritrova in una disposizione d'animo "che ha caratteristiche opposte a quelle della noia": si diverte a leggere il giornale e a guardare le persone che passano per la strada. Il fatto che "legga gli avvisi economici" e "guardi al di là dei vetri appannati dal fumo" rende il vedere e il leggere un'unica attività ininterrotta.² La vista della strada affollata all'imbrunire gli offre una vivida esperienza visiva e pigramente sottopone l'immagine in movimento della folla a vari schemi cognitivi e percettivi. Mentre all'inizio pensa ai passanti solo come a una massa in movimento, successivamente inizia a notare singoli dettagli dei loro "vestiti, [dell'] abbigliamento, aspetto, andatura, volto ed espressione" (273-74). Considerando le persone per strada come annunci pubblicitari di se stesse,³ e leggendone lo stile nel vestire e il comportamento, le colloca nelle rispettive classi sociali, identificandole come aristocratici, commercianti, impiegati, operai e come giocatori d'azzardo, mendicanti e prostitute. Inoltre, nella sua tipologia sociale gerarchizzata, inventa una categoria ironica, quella dei gentiluomini "che vivono della loro furbizia" (276); vantandosi del proprio sguardo perspicace, identifica questi gentiluomini come dandy o come militari, contraddistinguendo i primi per le "lunghe zazzere e [i] sorrisi", i secondi per gli "alamari e [le] sopracciglia aggrottate" (276).

Disponendo di un solo istante per osservare i passanti, il narratore fa uso dell'inquadratura della finestra per costruire le sue percezioni secondo la modalità di un mezzo all'epoca recentemente inventato, la fotografia.⁴ Ciò che *vede*, tuttavia, sono dipinti di genere del diciottesimo secolo – oppure ritratti, poiché gioca con la sua capacità di leggere "la storia di lunghi anni" (277) nei volti, e in questo modo tenta di interpretare sia le caratteristiche individuali, sia i tipi. Dal momento che la sua visuale privilegiata gli permette di rimanere inosservato dietro i "vetri appannati", riesce ad annotare le espressioni facciali involontarie delle persone, trattandole come indizi di determinati tratti psicologici. All'improvviso, però, vede un uomo anziano che non riesce a collocare socialmente, la cui storia e la cui soggettività gli

rimangono oscure. L'apparizione è così inquietante da spazzare via l'assorbimento narcisistico del narratore nel suo gioco. Il divertimento cede il passo all'ansia, come suggerisce il paragone tra la fisionomia dell'uomo e la rappresentazione del diavolo da parte del pittore romantico tedesco Retzsch. In un ulteriore sforzo per riguadagnare il controllo attingendo alla propria competenza estetica, il narratore ricorre al paradigma soggettivistico romantico dell'arte: tenta di "compiere un'analisi del significato trasmesso" (278)⁵ dal viso dell'anziano attraverso un atto di introspezione. In conseguenza di ciò, è immediatamente sopraffatto dalle "più stravaganti immagini di genio e d'avarizia, di cupidigia e di avidità, di malizia, di circospezione, di ferocia, d'orgoglio, di gioia, di panico e infine di intensa ed estrema disperazione" (278).

Disorientato a causa delle sue "confuse" e "paradossali" (278)⁶ reazioni al viso dell'anziano, il narratore mette in campo una strategia diversa e, come un detective, inizia a cercare le prove empiriche dell'identità del vecchio. Si unisce alla folla, osservando il comportamento e le azioni dell'uomo in un contesto sociale. Camminando silenziosamente con le "soprascarpe di caucciù" (280), si trasforma nell'ombra dell'uomo e lo segue per tutta la notte e per tutto il giorno seguente. Gli spostamenti del vecchio si rivelano tuttavia stravaganti: oltrepassa un bazar, raggiunge un teatro, poi torna al caffè dove era iniziato il pedinamento, ma solo per attraversare di nuovo la città; entra in un bar nei bassifondi della periferia di Londra ma non beve nulla – e ancora una volta torna al caffè. Non parla con nessuno se non con se stesso, non compra nulla, non consuma nulla, non arriva mai a casa: l'uomo non fa nient'altro se non vagare per la città. Quando finalmente il narratore si ritrova davanti al vecchio in un faccia a faccia silenzioso, scopre di essere ignorato e per il lettore (ma non per il narratore) è facile capire perché: per il vecchio, il narratore è soltanto un'ennesima persona anonima e illeggibile in mezzo alla folla urbana. Sfinito dalla vanità dei suoi sforzi, il narratore abbandona la ricerca. La sorveglianza durata ventiquattro ore ha prodotto un solo risultato insignificante, ossia che l'uomo anziano "rifiuta di stare solo". Pertanto, lo stato di ansia del narratore persiste, ed egli riacquista l'equilibrio soltanto costruendo un nuovo tipo sociale fondato sui risultati negativi dell'inseguimento. Definisce il vecchio come l'uomo della folla che non può essere letto e che quindi deve essere considerato come "il genio caratteristico del delitto più efferato" (282).

Proporre un simile tipo sociale senza alcuna prova della sua attività criminale è sinonimo di paranoia. Si tratta di un finale molto efficace per il racconto di Poe: il lettore è strappato al suo compiacimento. Precedentemente, le osservazioni e riflessioni del narratore erano apparse lucide e logiche (sebbene un po' sopra le righe), a confermare la sua proiezione di un sé colto e competente nell'osservare la vita sociale. Condividendo la fissazione del narratore sull'enigma dell'identità del vecchio, e attendendosi un'imminente soluzione, è soltanto nella parte finale del racconto che il lettore recide i legami cognitivi che lo legano alla prospettiva del narratore, esaminando la narrazione come una *performance* dell'io di quest'ultimo. Numerosi elementi testuali suggeriscono che le interpretazioni del mondo sociale da parte del narratore sono inaffidabili sin dall'inizio; dopotutto è appena guarito da una malattia ed è egli stesso a chiedersi se la febbre non sia tornata. In

ogni caso il narratore considera il mondo sociale visibile come uno schermo su cui proiettare le proprie fantasie – siano esse di dominio o, al contrario, di ansia. Alcuni aspetti del testo implicano anche una relazione di doppio tra il narratore e l'anziano – il volto del vecchio potrebbe essere l'immagine riflessa del narratore nei “vetri appannati”. Ad ogni modo, l'età dello sconosciuto e la sua fisionomia ben si accordano con il modo di esprimersi antiquato e ostentatamente erudito del narratore, e lo stesso narratore descrive nel dettaglio come trasforma se stesso “nell'ombra” del vecchio.

Il tema del doppio non è semplicemente un dettaglio che fa del racconto un tipico esempio di letteratura gotica. In fondo, il lettore stesso si è immerso in un'attività di fantasia identificandosi con il narratore e trasformandosi nel suo *doppelgänger*, condividendo il suo punto di vista e accompagnandolo nelle sue ricerche notturne. Una volta che il lettore si è sganciato da questa identificazione, può invece osservare e leggere il narratore. A questo scopo, però, deve basarsi sui codici culturali della lettura dei caratteri sociali e finisce così, inevitabilmente, per ricalcare il narratore. Costruendo il testo come una trappola per il lettore, Poe sottolinea il fatto che la lettura è un'attività sociale piuttosto precaria e fantasmatica, per nulla limitata ai libri. Leggere un'altra persona – sia questa una persona reale o un personaggio di fantasia – significa applicare dei codici simbolici allo scopo di identificare il tipo sociale e magari identificarsi con quella persona. Incontrare un tipo sociale illeggibile costituisce un'esperienza estetica enigmatica, al limite del perturbante, se il testo suggerisce che questa illeggibilità è la conseguenza di uno sforzo consapevole da parte del personaggio di mascherare le proprie cattive intenzioni. Questo scenario si fonda sulle esperienze della vita di tutti i giorni, dove l'incontro con una persona illeggibile può scatenare interesse e curiosità, ma anche ansia e paura, a seconda del senso di sicurezza dell'osservatore.

Mi sono soffermata a lungo sul celebre racconto di Poe per evidenziare alcuni elementi testuali importanti per una discussione della *coolness*. Attingendo all'immaginario settecentesco e alla sua nozione di un ordine sociale fisso, il narratore guarda la strada come se questa fosse una messa in scena teatrale di tipi sociali definiti dal rango ed espressi da codici di abbigliamento o di disposizione affettiva. In questo modo dà prova sia di una disposizione estetica, sia di un riserbo sociale elitario. La sua caratterizzazione paranoica di “uomo della folla” trasforma il vecchio nel tipo della massa metropolitana che ignora i precedenti codici di abbigliamento e i modi basati sulla classe sociale, segnalando la dissoluzione dell'ordine sociale tradizionale.

Nella sua lettura del racconto, Walter Benjamin sottolinea la contraddittoria caratterizzazione della massa come “selvaggia” e “disciplinata”, e nel materiale raccolto in *Parigi capitale del XIX secolo* discute il racconto facendo riferimento all'analisi della vita metropolitana di Georg Simmel.⁷ Una volta che tradizioni, occupazione e rango non definiscono più l'identità sociale, l'apparenza esterna e l'abbigliamento di un individuo non possono più essere marche affidabili per designare un tipo sociale. Come ha affermato Simmel, il moderno “tipo metropolitano” a tale sviluppo “anziché con l'insieme dei sentimenti, reagisce con l'intelletto”, assumendo spesso un “atteggiamento blasé”⁸ per tenere a bada i senti-

menti latenti di aggressione e sfiducia verso gli altri.⁹ Nella percezione da parte del narratore del vecchio illeggibile e nella sua successiva costruzione del nuovo tipo dell'“uomo della folla”, il distacco estetico e la razionalità cedono il passo all'ansia e all'aggressività inconscia. In questo modo, il testo evidenzia un panico sociale latente nell'immaginario sociale moderno e anticipa le analisi di Foucault, dimostrando che il moderno regime sociale dell'autodisciplina è inseparabile dalle pratiche sociali della sorveglianza e dell'ostracismo. Contenendo e controllando la sua paura del vecchio, il narratore include quest'ultimo nella sua proiezione immaginaria dell'ordine sociale e lo esclude in quanto personificazione dell'Altro socialmente minaccioso. Questa razionalizzazione e sublimazione¹⁰ dell'ansia è possibile attraverso l'interpretazione della comprovata *coolness* del vecchio. Il narratore costruisce una catena di sostituzioni metaforiche relative al significato del termine *cool*. Il suo fallimento nel leggere il viso del vecchio è imputato alla *coolness* di quest'ultimo, cioè alla mancanza di segni visibili della capacità di provare emozioni; mancanza che viene poi letta come indice dell'abilità del vecchio nel mascherare i propri sentimenti; tale abilità sarà infine interpretata come segno dei suoi intenti malvagi.

II.

Cool 2.a. Di persona o caratteristica personale, qualità, ecc.: non influenzato da passione o emozione, freddo; controllato, cauto, non avventato; calmo, composto.

Cool 2.b. Del sangue, come sede delle emozioni o passioni di una persona; senza eccitazione; (in particolar modo riferito ad azione violenta e crudele) privo del calore della passione, con calma deliberata.

Cool 2.c. Della musica jazz: con uno stile trattenuto o rilassato (opposto allo *hot*). Anche: eseguito e associato a musica di questo tipo (Oxford English Dictionary).

“Coolness” e “coldness” hanno una lunga storia come espressioni metaforiche, rispettivamente del controllo dell'affetto o della mancanza di affetto.¹¹ Facendo riferimento al dominio della ragione sulle passioni e sui desideri del corpo, nell'antichità greca e romana le metafore erano vincolate a un'etica dell'auto-controllo (maschile)¹² e a una retorica del comportamento pubblico appropriato (maschile). Mentre l'etica e l'estetica moderna del *cool* obbediscono ovviamente a una logica propria, i testi greci e romani hanno avuto un ruolo importante per i discorsi etici moderni, non meno che per le moderne *performance* estetiche del sé (il racconto di Poe non fa eccezione). Idee legate a uno stoico ritiro dal mondo attraverso il superamento di tutte le passioni, o a uno stile di vita epicureo fondato sul controllo emotivo, sono state invocate nei secoli da numerosi autori nel tentativo di dare contorni concettuali ai discorsi sull'auto-disciplina. Questo è certo: la metafora psicologica della *coolness* è concisa quanto basta e ne è riprova il suo uso nel corso della storia presso le culture giapponesi e africane dell'Ovest, così come presso quelle europee e americane. La funzione e la valutazione del controllo emotivo varia a seconda del regime storico dell'affetto e la sua costruzione del sé (e del gender). È tuttavia istruttivo analizzare le connotazioni socioculturali della *coolness* in

un dato periodo come sfondo contro il quale l'uso della metafora proietta il suo valore cognitivo. Considerata la vastità dei fenomeni estetici e culturali definiti come cool nella cultura americana del Novecento, le osservazioni che seguono saranno necessariamente incomplete. Il loro obiettivo è piuttosto modesto, vale a dire discutere una serie di casi ben noti e menzionarne altri *en passant*, mentre alcune importanti questioni come il ruolo del gender e della sessualità sono soltanto accennate e non analizzate sistematicamente.

All'epoca dell'Illuminismo, la *coolness* incarnava il controllo delle emozioni e degli affetti da parte del soggetto (maschile) mediante lo strumento della ragione;¹³ questo fino all'inizio del diciannovesimo secolo, quando il dandy fece la sua comparsa sulla scena sociale di Londra. Costui coltivava la *coolness* come distacco estetico e atteggiamento ironico verso i costumi borghesi dominanti e il relativo regime delle emozioni.¹⁴ "La *coolness* era tutto", come ha scritto T. A. J. Burnett, "*coolness* nel senso di sfacciataggine, ma anche nel senso di imperturbabilità e riservatezza".¹⁵ I dandy mostravano un forte interesse per la moda e lo stile, dedicandosi all'esibizione di sé per segnalare il proprio gusto raffinato. Si trattava di un'esibizione riflessiva dell'autocontrollo, volta a distinguerli dall'ambiente sociale della classe media (dal suo gusto rozzo e dal sentimentalismo).¹⁶ "La *coolness* [del dandy] era spesso necessaria per potere trionfare sul rischio insito in quegli eventi sociali che funzionavano come prove di carattere", osserva Colin Campbell, aggiungendo che "questo stoico autocontrollo non era dettato da una particolare dottrina secondo cui le passioni dovevano essere assoggettate alla ragione"; piuttosto, "era una necessità psicologica" di fronte alla censura pubblica.¹⁷ Infatti, al di là del debole per la moda (spesso caratterizzato come effeminato), il dandy era famigerato per la sua sessualità ambigua e trasgressiva e per gli esorbitanti debiti di gioco.¹⁸

Il dandy creò uno stile di vita estetico imitato da molti. Il suo aspetto segnalava l'emergere di un gruppo sociale che aspirava al privilegio aristocratico del "consumo vistoso"¹⁹ e disprezzava le norme utilitaristiche della classe media. Ma il dandy e i suoi seguaci non rispettavano neppure l'ordine sociale rappresentato dal rango ereditario. Crearono invece una subcultura costruita su una nuova forma di esclusività sociale, ossia sulla moda e su una postura *cool*. Lo stile di vita del dandy anticipò quello bohémien e cosmopolita sviluppatosi inizialmente a Parigi negli anni Trenta dell'Ottocento,²⁰ e che da allora è stato "reiterato serialmente"²¹ da varie sottoculture in tutto il globo. La Bohème è un ambiente costituito da artisti e intellettuali che, nelle parole di Poe, "vivono della loro arguzia" (o che, nel gergo neoliberalesco di oggi, sono membri della "classe creativa").²² Il loro dissenso nei confronti delle convenzioni della classe media dominante è dimostrato dal disprezzo per il successo economico e la moralità borghese, accanto alla dedizione ai principi estetici dell'innovazione artistica e del piacere, tutti atteggiamenti che sono state caratterizzati come "narcisismo, edonismo e habitus libertario".²³

Nei discorsi americani di Sette e Ottocento, il termine *cool* era invocato per designare il tipo ideale dell'uomo razionale in grado di controllare emozioni e desideri. Questa *coolness* era considerata una pratica di condotta esclusiva dal punto di vista razziale, che riguardava soltanto gli uomini bianchi. I neri, infatti, non erano ritenuti in grado di controllarsi: erano visti come infantili o animaleschi, incapaci

di contenere le emozioni e gli impulsi sessuali.²⁴ Tuttavia, il significato del termine *coolness* nella cultura americana del Novecento rimanda soprattutto alle pratiche culturali afroamericane. Per spiegare questo importante cambiamento, diversi critici hanno ricostruito la storia del concetto di *cool* nella cultura afroamericana, dove si riferisce a varie pratiche interconnesse di autocontrollo emotivo e di presentazione di sé sviluppatesi in opposizione all'immaginario razzista dominante: una pratica di autocontrollo emotivo costituita ai tempi della schiavitù, quando, nei conflitti con i bianchi, una manifestazione di rabbia o di collera da parte di un nero metteva a repentaglio la sua vita; un'estetica da strada del *cool* che si fonda su questa strategia di adattamento, ma trasforma la maschera *cool* in *performance* ritualizzate di immagini da duro, che segnalano invulnerabilità e capacità di commettere violenza fisica; infine, la cultura afroamericana jazz negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, in cui la *coolness* si riferiva sia a un nuovo stile musicale, sia allo stile di vita dei musicisti. Robert Farris Thomson ha fatto risalire la *coolness* afroamericana alle pratiche del sacro nell'Africa dell'Ovest, riscontrate nella danza, nella filosofia e nell'arte africana: “[L]a *coolness* è un attributo positivo onnicomprensivo che combina nozioni di compostezza, silenzio, vitalità, guarigione e purificazione sociale”;²⁵ è associata alla generosità, alla calma, alla bellezza, alla gentilezza, al potere personale e al coraggio. In una nota, Thompson collega il proprio studio al saggio di Claudia Mitchnell-Kernan, *Signifying as a Form of Verbal Art*, che si concentrava sui rituali estetici di strada afroamericani, legati a competizioni e contese quali “playing the dozens”.²⁶ Le ricerche di Thompson e Mitchell-Kernan hanno a loro volta ispirato l'indagine di Henry Louis Gates, Jr. sul *trickster* afroamericano e sul *signifying* come pratica afroamericana ironica o parodistica. Riferendosi a tale pratica come a una “offensiva politica” e a una “azione di guerriglia”,²⁷ Gates considera “cool” come uno di quei termini inglesi altamente (ri)significati (un altro esempio è “hip”²⁸), e aggiunge:

Il *signifyin(g)*, in senso lacanianiano, è l'Altro del discorso; ma costituisce anche il discorso dell'Altro nero come sua retorica. Ironicamente, piuttosto che una proclamazione di emancipazione dall'inglese standard dei bianchi, ciò che viene qui sottolineato è il rapporto simbiotico tra bianco e nero, tra asse sintagmatico e paradigmatico, tra parlata vernacolare afroamericana e discorso standard inglese.²⁹

Cool è un termine dalla “doppia voce” nell'inglese afroamericano, scrive Gates, un “palinsesto nel quale la descrizione visibile è un commento a quella sottostante”.³⁰ Descrive un atteggiamento manifesto di imperturbabile equanimità come “comportamento mascherante”.³¹ I sentimenti celati sono il disprezzo, la rabbia o la sofferenza. La *coolness* afroamericana è perciò definita come una pratica retorica e performativa che sovverte l'atteggiamento manifesto di autocontrollo emotivo, alludendo alla sua formazione nelle dinamiche storiche del razzismo.

Riferendosi alla cultura jazz degli anni Cinquanta, Dennis McNally ha scritto: “Per proteggersi dal razzismo americano e dalla rozzezza del pubblico in generale, i Boppers svilupparono un'intera cultura della *coolness* trattenuta che fece infuriare i critici borghesi e i musicisti più anziani”, aggiungendo:

La loro lingua era distante e obliqua. Il loro modo di presentarsi – baschi, pizzetti e occhiali – pareva artefatto. Soprattutto, era la loro intensità sommessata e sonnambulistica sul palco, il rifiuto di parlare o di eseguire le note con la tecnica dello *shuffle*, a far sì che l'abituale generoso Louis Armstrong li accusasse di malignità, e che la rivista jazz di punta, "Downbeat", li attaccasse in quanto fanatici. Come scrisse successivamente uno studioso del Bop [Gilbert Sorrentino, U.H.], "il jazz era riuscito a sradicarsi dalla concezione borghese di come il mondo doveva essere".³²

Con Gates, la cultura *cool* del jazz può essere analizzata come citazione della nozione bianca di *coolness* in quanto ideale normativo di autocontrollo "civilizzato", sovvertita ricorrendo alla nozione africana di *coolness*. Ma entrano in gioco anche le tradizioni europee della *coolness* bohémien.³³ McNally allude al dandismo dei Boppers, e Lewis MacAdams ha descritto come questi ultimi si fossero appropriati dello "stile intellettuale tipico della Rive Gauche".³⁴ Tuttavia, i media popolari americani associavano per lo più la cultura jazz *cool* allo stile di vita della sottoclasse nera caratterizzato da edonismo, abuso di droga, violenza e piccola criminalità. I musicisti jazz divennero delle celebrità non soltanto per la loro arte ma anche per la personalità e per il comportamento trasgressivo;³⁵ l'assenza di modelli di autocontrollo tipici della middle-class bianca, ascritta sia ai neri sia agli emarginati bohémien, servì da traiettoria per la costruzione di questo immaginario.

Gli scrittori della Beat Generation si basarono su questa idea popolare della cultura jazz, introducendo però novità significative. In un famoso passo del romanzo autobiografico di Jack Kerouac *On the Road*, il narratore Sal Paradise descrive l'atteggiamento dei Beat nei confronti dei musicisti jazz e della loro *coolness*. L'esecuzione vocale improvvisata del musicista Sam Gaillard gli sembra la *performance* di un "folle", nient'altro che un atto di disprezzo per la società: "Per Slim Gaillard il mondo intero era semplicemente un grande oone".³⁶ È proprio questo atteggiamento a far sì che Dean Moriarty, l'amico di Sal (che lo idealizza per non avere interiorizzato norme di autocontrollo emotivo), adori Gaillard come un "Dio".³⁷ Dean sprofonda in uno stato di estasi durante il concerto di Gaillard, ma in sua presenza è timido; su richiesta di Dean, il musicista si unisce a lui per bere qualcosa, ma "sogna con gli occhi persi sopra la testa di Dean" (231), non mostrando mai di notarlo. A sua volta Dean risponde ai borbottamenti senza senso di Gaillard ritmando un "sì"; inizia a recitare una sorta di preghiera, usando espressioni enfatiche di affermazione per indicare la propria venerazione nei confronti dell'indifferenza di Gaillard verso il mondo intero. Diversamente da Dean, Sal mantiene le distanze; descrive la *performance* musicale di Gaillard traducendo l'intensità dell'esperienza visiva e uditiva nella sua prosa *cool*:

Si mette a cantare *Cement Mixer, Put-ti Put-ti* e all'improvviso rallenta il ritmo e comincia a meditare sui bongo dando solo qualche colpetto leggerissimo con la punta delle dita mentre tutti si spingono in avanti trattenendo il fiato nel tentativo di ascoltare; per un paio di minuti, si penserebbe, e invece no, magari va avanti un'ora, una musica leggerissima quasi impercettibile con la punta delle unghie, sempre più piano sempre più piano, fino a quando non si sente più niente e il rumore del traffico entra dalla porta aperta. Allora si alza con calma, prende il microfono e molto

lentamente dice: “Fantastico...magnifico... salvee gentee... bourbon per tutti... come se la cavano con le loro ragazzeze quelli lì in prima fila... magnifico... fantastico (230).

Il comprovato nichilismo del canto “triste” di Gaillard, il ritmo rimbombante, il “gran blues rauco e acuto con ogni muscolo” dell’“anima” di Lampshade, un altro famoso musicista, la droga e gli alcolici, il sudore, le urla e gli “sguardi fissi”: tutto ciò alimenta il turbolento scenario della vita notturna jazz, che nel caso di Sal, però, significa soltanto il venire a galla delle inibizioni emotive. Le *performance* musicali gli fanno sentire quanto la propria solitudine e il proprio distacco dagli altri siano profondi; si tratta di sentimenti che, pur non esplicitati, si possono leggere tra le righe nella descrizione dell’evento e nei commenti laconici del narratore:

Non ho mai visto musicisti così pazzi. A Frisco, tutti suonavano e davano via di testa. Era il lembo estremo del continente; non gliene fregava un cazzo di niente a nessuno. Dean e io continuammo a girare così per San Francisco fino a che non arrivò il mio assegno e cominciai a prepararmi per il ritorno.
Cos’avevo concluso con quel viaggio a Frisco non lo so (231-32).

In un altro passo del romanzo, qualche pagina più avanti, Sal abbraccia fantasie romantiche di una vita migliore e forti emozioni che proietta sui neri poveri e sulla gente di colore in generale:

Nella sera violetta camminavo con i muscoli dolenti tra le luci della 27^a e Welton nel quartiere di colore di Denver, con tutti i muscoli doloranti, e avrei voluto essere anch’io un negro, perché nel meglio che il mondo bianco mi aveva offerto non c’era abbastanza estasi per me, non c’era abbastanza vita, gioia, divertimento, oscurità, musica, non c’era abbastanza notte. [...] Avrei voluto essere un messicano di Denver, o perfino un povero giapponese stremato dal lavoro, qualunque cosa tranne quello che tristemente ero, un “bianco disilluso”. [...] Passai davanti alle verande buie delle case negre e messicane; si sentivano voci sommesse e di tanto in tanto si intravedeva il ginocchio scuro di una ragazza sensuale e misteriosa; e le facce scure degli uomini dietro i pergolati di rose. [...] Ero solo me stesso, Sal Paradise, triste nell’oscurità violetta, nella notte insopportabilmente dolce, e avrei voluto cambiare il mio mondo con quello dei felici, sinceri, estatici negri d’America (236).

Immergendosi in un “romanzo razziale”,³⁸ Sal riattiva il vecchio stereotipo dei “negri felici” privi di controllo emotivo, per dargli un nuovo significato positivo. Qui è impossibile distinguere tra primitivismo e autoironia: è la fantasia di un “uomo bianco disilluso” che esprime un ideale per lui altrettanto irrealizzabile. Tuttavia, questo passaggio potrebbe spiegare perché la *coolness* dei musicisti jazz (della loro musica e del loro stile di vita) risultasse così affascinante per i Beat. I musicisti jazz, infatti, non erano certamente “felici, sinceri, estatici negri”, e nelle sue descrizioni Sal non li rappresenta come tali. Piuttosto, nella loro arte e nella loro vita i musicisti jazz rappresentavano la duplice espressione della *coolness* afroamericana come atteggiamento paradossale di autocontrollo emozionale: la loro *coolness* significava forti emozioni, sovvertendo l’ordine razziale della com-

postezza emotiva dei bianchi vs. l'emotività dei neri, ed è questa struttura paradossale della *coolness* afroamericana che diventa un modello per Sal. Descrivendo se stesso come un "uomo bianco disilluso", Sal si autodiagnostica una paralisi emotiva dovuta a un'interiorizzazione della modalità normativa borghese e bianca dell'autodisciplina. Aspirando all'intensità emotiva e attribuendo la capacità di provare tali emozioni intense ai neri, riafferma stereotipi razzisti al fine di trasvalutare l'opposizione binaria su cui si fondano. Poiché Sal è consapevole di non potere semplicemente liberarsi dei suoi vincoli emotivi, la sua ammirazione per i musicisti jazz e per la loro arte suggerisce che Sal cerchi di imparare da loro, non copiandoli ma creando un'altra forma estetica paradossale. Sal sembra tuttavia non essere consapevole dell'ironia e dell'autoironia che costituiscono un aspetto importante del cool afroamericano.

In *On the Road*, si possono individuare due diverse modalità di una forma di *coolness* bianca e paradossale. Nei passi sopra citati sulla vita notturna jazz a San Francisco, Sal sovverte la norma bianca dell'autocontrollo emotivo "significando" un substrato di emozioni represses, nel suo caso sentimenti di solitudine e di angoscia esistenziale. Questa forma espressiva non è senza precedenti. Si può pensare al romanzo di Hemingway che rappresenta i circoli bohémien parigini degli anni Venti, *The Sun Also Rises*, in cui le scene di vita notturna scatenata (incluse le occasionali comparse di musicisti jazz) si susseguono nelle descrizioni di un narratore in prima persona, il cui autocontrollo emotivo segnala vulnerabilità, solitudine e disperazione. Si può anche pensare alla *coolness* degli eroi solitari dei film *noir* e di molti film western in cui stoicismo e reticenza la dicono lunga sui codici dell'autocontrollo emotivo maschile, ma che occasionalmente indicano anche uno sforzo per significare le emozioni che non possono essere manifestate o espresse. In questi casi l'ideale di condotta del maschio bianco è riproposto ma al contempo rivelato in quanto maschera che, una volta indossata, permette al soggetto di coprire un abisso emozionale per mantenere la propria integrità. In *On the Road*, Kerouac fa uso di questo tipo di *coolness* bianca come primo passo verso la pratica emozionale del sé più libera – e piuttosto *hot* – incarnata da Dean Moriarty. Essere intimo di Dean e di altri amici è di vitale importanza per Sal, che cerca una vita in comune con chi condivide la sua dedizione alla sensualità, all'immediatezza e all'autenticità.

Con la descrizione del fenomeno paradossale di una bruciante estasi cool, l'ammirazione dei Beat per la cultura jazz condusse Kerouac a una nuova ibridazione delle tradizioni culturali. Come Sal mostra in *On the Road*, il suo motto e quello dei suoi amici era di "brucia[re], brucia[re], brucia[re] come favolose candele romane gialle che esplodono simili a ragni tra le stelle" (13).³⁹ Ma i musicisti jazz non erano l'unico modello; celata nella metafora vi è l'allusione a una nozione europea e più antica di *coolness*. In un commento successivo, Kerouac ha spiegato la metafora facendo riferimento a Walter Pater (classicista e professore a Oxford del dandy tardo-vittoriano per eccellenza, Oscar Wilde) e al credo del decadentismo *fin de siècle*: "Arder[e] sempre di questa salda fiamma gemmea, mantener[e] quest'estasi, è il successo nella vita".⁴⁰

Le complessità della *coolness* della cultura jazz e quella della *Beat Generation* si

persero nella ricezione di *On the Road* e di *Howl*. La controversia pubblica sull'immediato successo di entrambi i testi, dopo la loro pubblicazione nel 1957, mostra come ai Beat fosse attribuita la fusione dell'immagine del perdente nero con quella del delinquente minorile: furono accusati di diffondere un'immagine con la quale i giovani si identificavano per esprimere la loro ostilità alla società dominante.⁴¹ La *coolness* dei Beat fu attaccata dalla stampa popolare e dall'intelligenza newyorkese; nel febbraio 1958, "Playboy" pubblicò articoli intitolati *Cool Swinging in New York* e *A Frigid Frolic in Frisco*.⁴² Qualche mese più tardi, Norman Podhoretz pubblicò una saggio-recensione sulla "Partisan Review", *The Know-Nothing Bohemians*, nel quale castigava i Beat per il fatto di essere "ostili alla civiltà" e di adorare "il primitivismo, l'istinto, l'energia e il 'sangue'". Egli avvertì che "la solidarietà [dei Beat] verso la primitiva vitalità e spontaneità che sentono nel jazz" poteva "sfociare facilmente nella brutalità".⁴³ Non c'è da stupirsi se nel 1959 le autorità di New York richiesero agli scrittori Beat di registrarsi presso la polizia per avere l'autorizzazione a leggere nei caffè.⁴⁴

Gli atteggiamenti dei Beat hanno anticipato le nuove tendenze democratizzanti della cultura popolare negli anni Sessanta, e la nascita di nuovi modelli della soggettività postmoderna. Esprimendo simpatia verso l'Altro socialmente escluso nel periodo caratterizzato dalla Guerra fredda, dal maccartismo e dal sistema Jim Crow, e immaginando un mondo bohémien transrazziale, i loro testi hanno contribuito al sostegno contro culturale al movimento per i diritti civili e alle proteste contro la Guerra del Vietnam. In fondo, quello dei "beatniks" era uno dei tre gruppi di nemici identificati dal boss dell'FBI J. Edgar Hoover alla Republican National Convention del 1960; gli altri due gruppi erano i "comunisti" e le "teste d'uovo".

III

Cool 2.c. Uso debole: tutto a posto, "OK", soddisfacente, accettabile; non problematico, sicuro.

Cool 8.a. Piacevolmente astuto o intelligente; sofisticato, elegante, di classe; alla moda, attuale; sessualmente attraente.

Cool 2.d. Di persona, azione o comportamento di una persona: sicura e impassibile nelle situazioni in cui ci si aspetterebbe diffidenza ed esitazione; tranquillamente e deliberatamente audace nel fare una proposta, richiesta o ipotesi.

Cool 3.b. Che esibisce o dimostra mancanza di calore o affetto; non cordiale, scortese (Oxford English Dictionary).

Oggi il termine *cool*, utilizzato indiscriminatamente, è sempre più difficile da definire al di là del suo significato genericamente positivo. Oggi *coolness* è il termine preferito per caratterizzare una convincente presentazione di sé al pubblico, che implichi sia un'acuta consapevolezza dell'effetto che tale presentazione ha sugli altri, sia un'accurata scelta di oggetti che contribuiscano a produrre l'effetto. Gli oggetti considerati cool subiscono rapidi cambiamenti a seconda dei luoghi e dei gruppi sociali di riferimento, il che enfatizza l'intima connessione della *coolness* contemporanea con la moda e gli stili di vita. Allo stesso tempo, *cool* mantiene

un significato contro culturale, anche se attenuato per connotare semplicemente una differenza rispetto alle convenzioni. Qui sono in gioco i legami tra la cultura consumistica, le *performance* riflessive e postmoderne del sé e l'eredità della contro cultura degli anni Sessanta. Si tratta ancora una volta di un campo davvero molto vasto, e mi limiterò ad alcune osservazioni che considerano la *coolness* contemporanea nel contesto della mia precedente discussione.

Retrospectivamente, il racconto di Poe su *L'uomo della folla* appare come un'anticipazione di sviluppi successivi. Leggendo alternativamente gli annunci pubblicitari e i visi della folla, il narratore di Poe precorre la capacità dell'individuo contemporaneo di distinguere gli stili di vita commercializzati come autopromozione (ciò suggerisce a sua volta che il narratore sfrutta il suo racconto erudito come promozione di sé in quanto dandy). Ma c'è un altro parallelo ancora più palese con le pratiche contemporanee. Portare gli occhiali scuri è stato un segno emblematico di *coolness* contemporanea sin dagli anni Sessanta, quando lo resero popolare musicisti jazz come Miles Davis o il film di Fellini *La dolce vita*, che ritraeva lo stile di vita edonistico di persone alla moda nella Roma degli anni Sessanta collegandolo all'americanizzazione della società italiana dopo la Seconda guerra mondiale. L'uso di occhiali da sole trasforma immediatamente il membro della folla in un osservatore distaccato della folla stessa: oscurando gli occhi, gli occhiali da sole rendono illeggibili le espressioni emotive di una persona e creano un'immagine di impassibilità. Il narratore di Poe ha fatto uso di un espediente simile sedendosi dietro i vetri offuscati del caffè per guardare i passanti senza essere visto.

Come osservato in precedenza, Georg Simmel sosteneva che gli stili di vita moderni riflettono la dissolvenza delle forme più vecchie di identità sociale e della sedimentazione storica di conoscenze e tradizioni.⁴⁵ Le società moderne sono caratterizzate da interdipendenza sociale, da differenziazione funzionale e da una accelerata dinamica di mediazione sociale attraverso lo scambio economico. Per Simmel, il denaro è il correlativo degli stili di vita, la forza che genera una distanza estetica dalle cose e dalle persone, e ciò su cui si basa la costruzione di uno "stile" di vita osservabile. I processi di individualizzazione danno origine a un moderno "pathos della distanza",⁴⁶ e promuovono le *performance* riflessive di differenza simbolica e di disidentificazione dal *mainstream*, unitamente al bisogno di identificare (e identificarsi con) chi condivide certi tratti identitari. Gli stili di vita creano in questo modo una nuova forma di leggibilità sociale: segnalano lo status attraverso l'esibizione delle merci.⁴⁷ Come forma estetica di presentazione di sé, uno stile di vita è marcato dalla (relativa) coerenza e contingenza dei suoi elementi materiali,⁴⁸ fino a un certo punto, nuovi accessori, nuovi articoli di moda o nuove attività di svago possono essere integrate senza mettere a rischio uno stile.

In un contesto di *performance* dello stile di vita, la *coolness* è inscindibile dall'autocontrollo emotivo fin dai tempi del dandy. Tuttavia, la novità nelle presentazioni *cool* del sé contemporaneo è l'apparente scomparsa dell'ansia latente e dell'aggressività che formavano il fiume carsico del distacco estetico e dell'autocontrollo del narratore nel racconto di Poe. Questo sviluppo postmoderno è stato teorizzato da Fredric Jameson:

[...] la liberazione, nella società contemporanea, dalla precedente anomia del soggetto centrato potrebbe significare non solo una semplice liberazione dall'angoscia, ma una liberazione da ogni tipo di sentimento, dal momento che non si dà più un sé che possa provarlo. Il che non significa che i prodotti culturali dell'era postmoderna siano completamente privi di sentimento, ma che piuttosto tali sentimenti [...] fluttuano liberamente, sono impersonali, e tendono a essere dominati da un particolare tipo di euforia [...].⁴⁹

La descrizione di Jameson è in sintonia con le conclusioni degli storici dell'emozione, secondo i quali gli statunitensi contemporanei sono cool nel senso di "amichevoli ma impersonali".⁵⁰ In questo senso, la *coolness* si riferisce all'autopresentazione e all'(auto)osservazione come pratiche opposte. La distanza emotiva necessaria agli individui nelle varie attività sociali è riflessa dalla loro distanza emotiva da se stessi.⁵¹ I sentimenti appaiono come accessori di una particolare performance piuttosto che come indicatori di stati emotivi, e tendono a essere prodotti come citazione di una affettività appropriata da parte di individui che si auto-monitorano. Le osservazioni critiche di Jameson collimano con le recenti indagini sociologiche sulla postmodernità.⁵² Secondo la definizione del termine data da Eva Illouz, l'"individualità riflessiva" si riferisce a un "assortimento particolare di interesse personale e simpatia, di attenzione a se stessi e manipolazione degli altri". La studiosa collega la diffusione postmoderna di questo tipo di soggettività all'avvento della moderna cultura del management, alle trasformazioni post-fordiste del capitalismo, alla democratizzazione dei rapporti sociali e alla cultura terapeutica post-freudiana.⁵³

L'osservazione di Jameson sui "sentimenti fluttuanti" e sull'"euforia", suggerisce anche una continuità tra la performance postmoderna del sé e quella dei Beat. Se questo è vero, ci si potrebbe chiedere se non ci siano tracce di paradosso nelle performance postmoderne del sé. Il discorso psicoanalitico contemporaneo offre questa visione: se nelle fasi precedenti della modernità la contraddizione tra norme sociali interiorizzate e scelte e pratiche individuali ha creato la colpa come elemento formativo dominante del sé "interiormente guidato",⁵⁴ la caratteristica formativa dominante della soggettività postmoderna può essere a buona ragione la vergogna. Man mano che la società postmoderna è diventata più variegata (o più "tribale") – un processo iniziato nel 1940 –, le persone hanno iniziato a dipendere sempre più dal riconoscimento degli altri per costruire la propria identità. La vergogna scaturisce dal fallimento nel proiettare con successo un'immagine positiva di sé riconosciuta dal proprio gruppo, ed è inestricabilmente legata alla minaccia di morte sociale.⁵⁵ Alain Ehrenberg si riferisce così al boom dell'industria terapeutica che prescrive il Prozac o fornisce assistenza alle persone che non riescono a mantenere la calma, e soffrono di ansia e di depressione.⁵⁶ La *coolness* contemporanea, quindi, potrebbe significare qualcosa di più della distanza estetica del dandy dalle proprie *performance* del sé e da quella degli altri: può anche riferirsi agli sforzi dei singoli per nascondere la propria vulnerabilità e allontanare l'ansia di un fallimento sociale (e in questo senso reiterano il comportamento del tipico eroe di Hemingway).

Dal momento che il Prozac è anche prescritto a coloro che presumibilmente

soffrono di mancanza di sentimenti, è verosimile che vi sia un certo riconoscimento sociale degli sforzi dei Beat per liberare gli affetti. Illouz ha pertanto affermato che la società postmoderna non dovrebbe essere definita da un raffreddamento (*cooling*) generale delle emozioni, ma da una gestione emotiva di sé in sintonia con la situazione e il contesto. Rispetto alle epoche precedenti della modernità, questo punto di vista implica un clima culturale meno repressivo, congiuntamente a una moltiplicazione delle norme di autocontrollo emotivo, poiché l'io postmoderno ha bisogno di navigare in diversi contesti culturali; la sua identità è "caratterizzata dal gioco di differenze instabili, malleabili e costruite, dove razza, etnia, collocazione geografica, genere e sessualità sono predominanti, ma senza che un asse di differenza sia intrinsecamente più importante degli altri".⁵⁷ La moda costituisce una parte cospicua degli stili di vita postmoderni: essa li rende leggibili come tipologie sociali d'identità.⁵⁸ La fotografia di moda, la televisione, il cinema e la pubblicità diffondono immagini che evidenziano i codici di esposizione corporea,⁵⁹ che le strutture narrative e discorsive nelle quali queste immagini sono iscritte collegano a marcatori di identità specifici dei singoli gruppi. Il vecchio sistema classista basato sulle differenze sociali non è stato smantellato; è stato piuttosto differenziato, e nel processo si è fatto meno leggibile. Come spiega Pierre Bourdieu, "basta solo abolire quella barriera magica che fa della cultura legittima un universo separato, per rendersi conto dei rapporti intelligibili che esistono tra scelte apparentemente incommensurabili come le preferenze in materia di musica o di cucina, di sport o di politica, di letteratura o di taglio dei capelli".⁶⁰ Ciò che è diverso è il nuovo ethos di produzione e rappresentazione del sé. "Il sé è diventato un prodotto del mercato di massa: compro questo per essere quello. Il sé è stato trasposto in un'icona e in un feticcio; è simultaneamente una dimostrazione del consumo vistoso e un prodotto con un valore artificiale", scrive Joanne Finkelstein.⁶¹

La moda implica non solo pratiche sociali di consumo vistoso, ma anche pratiche di produzione simbolica. La moda produce codici di abbigliamento e li rimette continuamente in circolazione, così come l'industria della moda crea e propaga certi tipi sociali. Allo stesso tempo, gli individui sono incoraggiati a combinare elementi del vestiario in un modo sorprendente e non ancora codificato (perlomeno nel tempo libero). Questo eclettismo è tipicamente considerato un indice di ricchezza di personalità e di superamento del tipo sociale.⁶² In sintonia con le pratiche bohémien di dissidenza culturale, alcune culture giovanili "significano" la loro distanza dalla moda come mercato dell'identità sociale rompendo ostentatamente con le regole del gusto. Ma dagli anni Sessanta, la moda si è dimostrata capace di assorbire queste energie ostili, e perfino di appropriarsi del loro capitale culturale trasformandole in segni di differenza individuale. Alcuni critici recenti hanno suggerito che "[c]ool conserva ancora una buona dose del suo contenuto antisociale",⁶³ ma si tratta di una posizione sempre più difficile da sostenere.

I Beat avevano provocato l'ostilità dell'"establishment", dato che la loro estetica libertaria della soggettività prevedeva un nuovo senso di libertà, intensità emotiva ed egualitarismo democratico contro le norme della cultura della classe media bianca. Mentre la loro *coolness* citava lo stile dei precedenti gruppi bohémien, la loro visione politica si evolveva nella politica controculture della resistenza e

delle proteste degli anni Sessanta. I Beat, in effetti, avevano toccato un nervo culturale. La loro diagnosi della paralisi emotiva, l'attacco al conformismo culturale e l'ammirazione per la cultura nera come cultura della dissidenza fu condivisa da molti, così come la loro ricerca di una nuova comunità. Da un punto di vista sociologico, i nuovi movimenti sociali devono essere considerati come uno sviluppo cruciale verso il pluralismo dei sé postmoderni, di cui lo stile di vita è il vistoso marcatore sociale. "La comunicazione di una *differenza* significativa (e la parallela comunicazione di un'*identità* di gruppo) è il 'punto' dietro lo stile di tutte le subculture spettacolari", scrive il sociologo Dick Hebdige.⁶⁴ Oggi questa differenza simbolica si basa per la maggior parte sull'uso delle merci,⁶⁵ motivo per cui l'industria della moda e l'industria culturale hanno trasformato con successo i dissidenti in promotori di tendenze, sganciando il termine *cool* dal suo radicamento nella controcultura.⁶⁶ Mark Greif ha così definito il tipo più recente prodotto dalla sottocultura *cool*, l'hipster del 2009, come "il nome di quella persona che è in grado di cogliere astutamente i piccoli cambiamenti della distinzione consumistica".⁶⁷

Se certi tipi di *coolness* afroamericana continuano a fornire modelli per certe sottoculture giovanili contemporanee, continua anche la loro stereotipizzazione, a sua volta viene ripresa e ironicamente riflessa, ad esempio dal rap *gangsta*. Le storie personali di violenza e di crimine dei rapper sono al centro delle loro canzoni e delle loro apparizioni sul palco e nei media: la credibilità guadagnata sulla strada è raffigurata come una risorsa per la creazione di una performance convincente dell'Altro nero minaccioso. La violenza retorica dei rapper *gangsta*, insieme al loro stile da ghetto, inscena un altro gesto *cool* nel duplice senso del termine. Esso indica il successo in una società che, mentre nega alla maggior parte dei neri una vita di lusso, garantisce agli intrattenitori neri di impersonare lo stereotipo razzista. Tuttavia, mentre la delinquenza dei rapper viene stilizzata come una ribellione da parte di soggetti socialmente emarginati contro il sistema, la loro immagine di "cattivi" è il punto nevralgico che segnala la dissidenza suburbana rispetto alle norme della società della classe media bianca. All'interno della comunità nera, la frequenza di queste immagini nella cultura popolare contemporanea ha sollevato una certa preoccupazione.⁶⁸ Forse in risposta a tali immagini, nel 2008 la rivista "Ebony" ha dedicato il numero di agosto a "the 25 coolest brothers of all time". La *coolness* afroamericana è stata definita come "spavalderia, sicurezza di sé, stile disinvolto", e in copertina campeggiava l'allora candidato alla presidenza Barack Obama.⁶⁹

NOTE

* Ulla Haselstein insegna Letteratura angloamericana al John F. Kennedy Institute della Freie Universität di Berlino. Le sue pubblicazioni riguardano soprattutto la lettura modernista e postmoderna, i Native American Studies, la "letteratura dell'Olocausto" e la teoria della letteratura. Tra le sue opere più recenti *The Pathos of Authenticity* (Winter, 2010) e la cura, insieme a I. Hijiya-Kischner, C.

Gersdorf ed E. Giannoulis, di *The Cultural Career of Coolness: Discourses and Practices of Affect Control in European Antiquity, The United States and Japan* (Lexington Books, Lanham 2012), da cui è tratto questo saggio (pp. 61-80). Attualmente sta lavorando a un libro su Gertrude Stein.

La traduzione di questo saggio è stata svolta nel 2013 nell'ambito del Laboratorio di traduzione della Laura magistrale in Letterature europee e panamericane (Università di Bergamo), coordinato da Anna De Biasio ed è stata realizzata da Sara Legnani, Luana Matterazzo, Valentina Ornaghi, Rita Personeni, Vanessa Pitasi, Valentina Rigoli e Laura Violani. Un ringraziamento va anche alla casa editrice per aver concesso di tradurre questo saggio.

1 Edgar Allan Poe, *Racconti*, trad. di Gabriele Baldini, Garzanti, Milano 1999. I numeri di pagina nel testo si riferiscono a questa edizione.

2 Cfr. Kevin J. Hayes, *Visual Culture and the Word in Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd"*, "Nineteenth-Century Literature" LVI, 4 (2002), pp. 445-65.

3 Hayes, *Visual Culture*, cit., p. 450.

4 Cfr. Edgar Allan Poe, *The Daguerrotype* (1840), in *Classic Essays on Photography*, a cura di Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven 1980, p. 37 sgg.

5 La traduzione è stata modificata rispetto all'edizione Garzanti [NdT].

6 Anche qui la traduzione è stata modificata [NdT].

7 Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 109; Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1986, pp. 578-82.

8 Georg Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* (1903), a cura di Paolo Jedlowski, Armando, Roma 2010, p. 37, p. 42. La definizione di "blasé" è una citazione non segnalata da un testo di Baudelaire sul dandy: *Le peintre de la vie moderne* (1863), in Id., *Oeuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961, pp. 1152-92.

9 Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 45: "Infatti, se non erro, il versante interiore di questo riserbo interiore non è soltanto indifferenza ma, più spesso di quanto siamo disposti ad ammettere, una tacita avversione, una reciproca estraneità, una repulsione che al momento del contatto ravvicinato, e a prescindere dall'occasione, può capovolgersi immediatamente in odio e in aggressione".

10 Per un'analisi di questo processo, cfr. Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976.

11 Nel sistema tipologico del temperamento dell'antica Grecia, la "freddezza" si riferiva alla flemma o alla bile nera, che rendevano le persone fiacche o introspettive e introverse. Cfr. Noga Arikha, *Passions and Tempers: A History of the Humours*, HarperCollins, New York 2007.

12 Cfr. i contributi di Catherine Newmark e Daniel L. Selden nel volume *The Cultural Career of Coolness* (v. nota iniziale).

13 Cfr. il saggio di Gersdorf in *The Cultural Career of Coolness*, cit.

14 Il narratore di Poe può pertanto essere analizzato come se esibisse gli atteggiamenti di un dandy.

15 T. A. J. Burnett, *The Rise and Fall of a Regency Dandy: The Life and Times of Scrope Berdmore Davies*, Little, Brown, Boston 1981, p. 51.

16 Cfr. Michael Müller, *Thilo Raufer, The Dandy Club. Zur Attraktivität eines unpolitischen Lebensstils*, in *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, a cura di Hans-Georg Soeffner, Dirk Tämzler, Leske e Budrich, Opladen 2002, pp. 69-88.

17 Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, Oxford 1989, p. 168 sgg.

18 Clara Tuite, *Trials of the Dandy: George Brummell's Scandalous Celebrity*, in *Romanticism and Celebrity Culture, 1750-1850*, a cura di Tom Mole, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 143-67.

19 Cfr. Rhonda K. Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton University Press, Princeton 1998.

20 Cfr. l'analisi di Campbell in *The Romantic Ethic*, cit., pp. 173-201.

21 Jim McGuigan, *Cool Capitalism*, Pluto Press, London 2009, p. 50.

22 Cfr. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Com-*

munity and Everyday Life, Basic Books, New York 2002. Scrivendo degli espatriati nella Parigi degli anni Venti, Malcolm Cowley ha descritto la composizione della Bohème come inclusiva di “designers, stilisti, aiuto-redattori di giornali commerciali, arredatori d’interni, donnaiole, checche, patroni delle arti milionari, sadici, ninfomani, squali del bridge, anarchici, donne mantenute dagli ex-mariti, riformatori stanchi, insegnanti eccentrici, economisti, tossici, drammaturghi dipsomani, nudisti, ristoratori, agenti di borsa e dentisti bramosi di esprimere se stessi”. *Exiles Return: A Literary Odyssey of the 1920s* (1934) Penguin, New York 1994, p. 57.

23 Dick Pountain, David Robins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, London 2000, p. 26.

24 Si veda il contributo di Gersdorf nel volume *The Cultural Career of Coolness*, cit.

25 Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katharine Coryton White*, University of California Press, Los Angeles 1974, p. 43. Si veda anche la raccolta di saggi di Thompson, *Aesthetic of the Cool*, Periscope, Pittsburgh 2011.

26 Cfr. Claudia Mitchell-Kernan, *Signifying as a Form of Verbal Art*, in *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of African-American Folklore*, a cura di Alan Dundes, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1973, pp. 310-28.

27 Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York 1988, p. 47, p. 46.

28 Cfr. John Leland, *Hip: The History*, HarperCollins, New York 2004, p. 5.

29 Gates, *The Signifying Monkey*, cit., p. 50.

30 Cfr. Gary Saul Morson, citato da Gates, *The Signifying Monkey*, cit., p. 50.

31 Roger Abrahams citato da Gates, *The Signifying Monkey*, cit., p. 77.

32 Dennis McNally, *Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, Random House, New York 1979, p. 82.

33 Cfr. Alexander Beissenhirtz, *Affirmation and Resistance: The Politics of the Jazz Life in the Self-Narratives of Louis Armstrong*, Art Pepper, and Oscar Peterson, Ludwig, Kiel 2012.

34 Lewis MacAdams, *Birth of the Cool: Beat, Bebop, and the American Avantgarde*, The Free Press, New York 2001, p. 24.

35 L’interesse nei confronti della personalità dei jazzisti cambiò anche lo stile della performance musicale: “Dopo Armstrong, virtualmente ogni aspetto del jazz mette l’elemento umano in primo piano: l’enfasi sul singolo solista piuttosto che, come avveniva nel jazz precedente o nella musica classica tradizionale, sul suono collettivo dell’ensemble; la fascinazione – anzi, l’ossessione – di fan e critici nei confronti della loro personalità”. Ted Gioia, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, New York 1988, p. 15. Cfr. anche id., *The Birth and Death of the Cool*, Speck Press, Golden CO 2009.

36 Jack Kerouac, *Romanzi*, a cura di Mario Corona, trad. di Marisa Caramella, Mondadori, Milano 2006, p. 231. Tutte le citazioni successive si rifanno a questa edizione.

37 Sull’aura religiosa delle celebrità, si veda Joseph Roach, *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, p. 18 sgg.; Chris Rojek, *Celebrity*, Reaktion Books, London 2001.

38 Leland, *Hip*, cit., p. 152.

39 La traduzione qui è stata leggermente modificata [NdT].

40 Walter Pater, *Il rinascimento*, a cura di Mario Praz, ESI, Napoli 1965, p. 215.

41 Stephen Petrus, *Rumblings of Discontent: American Popular Culture and Its Response to the Beat Generation, 1957-1960*, “Studies in Popular Culture” XX, 1 (1997) pp. 1-17.

42 Cfr. McNally, *Desolate Angel*, cit., p. 253.

43 Norman Podhoretz, *The Know-Nothing Bohemians*, “Partisan Review” 25 (1958), pp. 305-18, pp. 307-8, p. 318; Per un commento sardonico sulla scena dei “negri felici” di Denver discussa sopra, pp. 10-1. Podhoretz replicò non solo a Kerouac, ma soprattutto al saggio di Norman Mailer *The White Negro*, “Dissent” IV, 3 (1957), pp. 276-93, pubblicato successivamente nella raccolta di saggi di Mailer *Advertisements of Myself* (1959).

44 Cfr. McNally, *Desolate Angel*, cit., p. 265.

45 Cfr. Georg Simmel, *Filosofia del denaro* (1900), a cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, Utet, Torino 1984, cap. 6.

46 Ivi, p. 476 sgg.

47 Cfr. Joanne Finkelstein, *The Fashioned Self*, Temple University Press, Philadelphia 1991; Joanne Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress, and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000.

48 Cfr. Hans-Georg Soeffner, *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2010, p. 88.

49 Frederic Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di Stefano Vellotti, Garzanti, Milano 1989, pp. 33-4.

50 Cfr. Peter N. Stearns, *American Cool: Constructing a Twentieth Century Style*, New York University Press, New York 1994, p. 193.

51 Cfr. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 2003.

52 Cfr. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991.

53 Eva Illouz, *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 93 e p. 94; cfr. Peter N. Stearns, *American Cool*, cit., capp. 7- 8.

54 David Riesman con Nathan Glazer e Reuel Denney, *La folla solitaria* (1950), Il Mulino, Bologna 1999.

55 Sulla differenza tra “cultura della colpa” e “cultura della vergogna”, cfr. Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword* (1946) Houghton Mifflin, New York 2006; per un’applicazione recente, cfr. Helmut Lethen, *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley 2002.

56 Alain Ehrenberg, *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*, McGill-Queen’s University Press, Montreal 2009.

57 Marianne DeKoven, *Utopia Limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern*, Duke University Press, Durham 2004, p. 251.

58 Cfr. George Simmel, *La moda* (1904), a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Editori Riuniti, Roma 1985; Thorstein Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni* (1899), trad. di Giampaolo Barosso, Rizzoli, Milano 1981.

59 Cfr. Roland Barthes, *Sistema della moda*, a cura di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1970, p. 259 sgg.; Jennifer Craik, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, Routledge, London 1994; Douglas Kellner, *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics: Between the Modern and the Postmodern*, Routledge, London 1995, p. 239 e sgg.

60 Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 100.

61 Finkelstein, *The Fashioned Self*, cit., p. 172.

62 Barthes, *Sistema della moda*, cit., p. 229. Altri autori considerano ciò un segno della crescente mobilità tra classi, cfr. Yuniya Kawamura, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, Berg, Oxford 2005, p. 99.

63 Pountain, Robins, *Cool Rules*, cit., p. 13.

64 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London, 1979, p. 102.

65 Ivi, p. 95.

66 Cfr. Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, Chicago 1997; McGuigan, *Cool Capitalism*, cit.

67 Mark Greif, Positions, in *What was the Hipster? A Sociological Investigation*, a cura di Mark Greif, Kathleen Ross, Dayna Tortorici, Small Books, New York 2010, p. 13.

68 Cfr. Richard Mayors, Janet Mancini Billson, *Cool Poses: The Dilemmas of Black Manhood in America*, Lexington Books, New York 1992; Bell Hooks, *We Real Cool: Black Men and Masculinity*, Routledge, New York 2010.

69 Devo questo riferimento a Catrin Gersdorf.