



Daniela Ciani Forza

Ma dov'erano le poetesse beat?

Riassunto: Di fronte all'affermazione di un'etica di libera espressione dell'individualità di ciascuno, di fatto i Beats non sembrano essersi interrogati sulle norme sociali riguardanti la parità fra i generi, perpetrando, anzi, gli stessi comportamenti maschilisti che governavano la società dell'epoca. Pur se le donne aderivano allo spirito contro-culturale dei loro compagni e ne accettavano lo stile di vita alternativo, con conseguente emarginazione da ogni contesto familiare e sociale, il loro ruolo in seno alla comunità non differiva da quello di ogni ossequiente moglie borghese. Figure come quella di Elise Cassidy e Hettie Jones ne sono testimonianza – la prima ricordata semplicemente come colei che dattiloscrisse per Allen Ginsberg e, insieme al marito, fece da riferimento sociale per l'intera comunità beat, la seconda come moglie di LeRoi Jones, editrice e divulgatrice delle loro opere –. Del loro apporto intellettuale, per quanto limitato dalla poca solidarietà dei compagni, pochissimi sono gli accenni. Maggior riconoscimento ebbe Diane di Prima che, pressoché unica donna ad ottenere considerazione per la sua arte, riuscì ad equilibrare la propria adesione agli ideali dei Beat e ad affermare la sua individualità.

Parole chiave: Beat generation, Poesia, Donne

Keywords: Beat generation, Poetry, Woman

Contenuto in: Donne, politica e istituzioni: il tempo delle donne

Curatori: Silvana Serafin e Marina Brollo

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2013

Collana: Donne e società

ISBN: 978-88-8420-798-2

ISBN: 978-88-8420-798-2 (versione digitale)

Pagine: 81-93

DOI: 10.4424/978-88-8420-798-2-07

Per citare: Daniela Ciani Forza, «Ma dov'erano le poetesse beat?», in Silvana Serafin e Marina Brollo (a cura di), *Donne, politica e istituzioni: il tempo delle donne*, Udine, Forum, 2013, pp. 81-93

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/storia-e-societa/donne-e-societa/donne-politica-e-istituzioni-il->

tempo-delle-donne/ma-dov2019erano-le-poetesse-beat

MA DOV'ERANO LE POETESSE BEAT?

Daniela Ciani Forza

L'America del secondo dopoguerra e la nascita della Beat Generation

Sorprende nel ripercorre la storia degli artisti *Beat* la quasi totale assenza di nomi femminili. Cresciuti intellettualmente nello *spleen* – il malessere esistenziale – che seguì la seconda guerra mondiale i *Beat* furono emblema di ribellione e di libertà da quei canoni che guidarono l'America a sopperire, con la retorica del benessere, al vuoto creatosi dalle contraddizioni della guerra. Di fronte alle iniziative che propagavano fra il popolo la nuova prosperità economica e le certezze di una vita di agi e comfort domestici, invitando gli americani ad un conformismo sociale e culturale senza precedenti, i *Beat* opponevano la loro resistenza passiva all'equazione benessere=allineamento ideologico. Ne sfidavano i costumi, il linguaggio, l'abbigliamento, la morale, lo stile di vita. «This is a generation whose almost exclusive concern is the discovery of something in which to believe [...] groping toward faith out of an intellectual despair and moral chaos in which they refuse to lose themselves»¹ scriveva John Clellon Holmes in *The Philosophy of the Beat Generation*. A differenza di altre generazioni che, drammaticamente segnate da avvenimenti storici, vi si ribellano lottando per un futuro di migliori prospettive, i *Beat* sentivano di non essere più nemmeno in grado di immaginare un futuro. L'atteggiamento ideologico che ne derivò fu quello definito da Lawrence Lipton '*dissafiliation*'²: 'disaffiliazione' dagli impegni quotidiani, dal pensiero politico e dai valori prevalenti della borghesia. Emarginarsi dalla morale e dalle consuetudini di vita ri-

¹ J. C. Holmes, *The Philosophy of the Beat Generation*, in *Esquire*, XLIX, 2 (1958), p. 35 (pp. 35-38).

² L. Lipton, *Disaffiliation and the Art of Poverty*, in *Chicago Review*, X, 1 (1956), p. 53 (pp. 53-79). Il termine *disaffiliation* è un conio di Lipton, con il quale si indica il rifiuto di riconoscersi figli di una generazione e di una società che, con i suoi ideali, prometteva solo distruzione. Nella traduzione italiana del concetto si è voluto mantenere lo stesso neologismo.

chieste dal sistema economico e sociale americano del secondo dopoguerra, infatti, divenne il perno del loro modello esistenziale. Di fronte alla realtà della guerra fredda, alle vessazioni imposte agli intellettuali dal maccartismo³, alla chimera di un progresso economico che oscurava il diffondersi di una povertà endemica e di una violenza sempre più estesa fra gli emarginati, i *Beat* scelsero semplicemente di alienarsi dal sistema, operando quella che rimane la più significativa rivoluzione culturale del dopoguerra.

Spinti dall'unica certezza di sentirsi l'ultima generazione post-bellica – obiettivo impotente di annientamento atomico e di minacce alla libertà dell'essere umano – essi volsero l'attenzione alla loro interiorità, dando voce poetica all'angoscia che li attanagliava e rivolgendosi, come scrive, Theodore Roszak, ad

[...] un misticismo mondano: un'estasi corporale e terrena che in qualche modo abbracci e trasforma la mortalità [...] un desiderio di estasi che sono state sepolte e dimenticate sotto i rifiuti, sporchi e pidocchiosi, scatologici e sessuali, dell'esistenza⁴.

«*How to live seems to them much more crucial than why*»⁵, sottolineava in un altro suo articolo del 1952 John Clellon Holmes, offrendo al pubblico sofisticato del *New York Times Magazine*, la sintesi più precisa della filosofia *beat*: una filosofia di sopravvivenza e di rifiuto, per dedicarsi a quei piaceri che possono essere fissati nel corpo 'qui e ora'⁶, dando incondizionato respiro alla liberazione delle energie più intime, all'irrazionale e all'imprevedibile.

Le parole di Jack Kerouac, che volle dare una spiegazione del termine e del significato di *beat* per la rivista *Playboy* nel 1958 – quando il fenomeno aveva ormai, inaspettatamente, catalizzato anche l'attenzione del pubblico più

³ Alla fine della seconda guerra mondiale, con l'avvio della guerra fredda, che oppose le potenze di USA e Unione Sovietica, subentrò negli Stati Uniti un periodo di estremo rigore politico e di tensioni culturali. Al senatore repubblicano Joseph McCarthy fu affidata la direzione dello HUAC (House of Un-American Activities Committee), con il compito di investigare con ogni possibile mezzo su sospette attività di dissenso alla politica americana, mettendo al bando persino artisti ed intellettuali senza alcuna prova che attestasse azioni sovversive o 'filo-comuniste', come recitavano le accuse. Fra questi si ricordano: Charlie Chaplin, Lilian Hellman, Arthur Miller, Elmer Bernstein e Langston Hughes. L'attività dello HUAC fu alla fine fonte di cruciali dibattiti sulla tenuta della stessa democrazia americana. Vedi: M. Maffi, *La cultura underground*, Bologna, Odoja, 2009, pp. 29-56.

⁴ T. Roszak, *La nascita di una controcultura. Riflessioni sulla società tecnocratica e sull'opposizione giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 146-147.

⁵ J. C. Holmes, *This Is the Beat Generation*, in *New York Times Magazine*, 16 November 1952, p. 10.

⁶ Cfr. M. Teodori, *La Nuova Sinistra Americana*. Milano, Feltrinelli, 1971.

radical-chic – sono estremamente accurate nel ritrarre lo spirito di dissenso e la totale mancanza di formalismo di questa generazione:

When I first saw the hipsters creeping around Times Square in 1944 I didn't like them either. One of them, Huncke (32), of Chicago came up to me and said «Man, I'm Beat». I knew right away what he meant somehow... The hipsters, whose music was hop, they looked like criminals, but they kept talking about the same things I liked, long outlines of personal experience and vision, night long confessions full of hope that had become illicit and repressed by war, stirrings, rumblings, of a new soul (that same old human soul). And so Huncke appeared to us and said: «I'm Beat» with radiant light shining out of his eyes... A word perhaps brought from some Midwest carnival or junk cafeteria. It was a new language, actually spade (Negro jargon), but you soon learnt it, like 'hung up' couldn't be a more economical term to mean so many things⁷.

In questo panorama di accoglienza spontanea verso coloro che si sentivano defraudati dal grande mito dell'*American Dream* – neri, omosessuali, idealisti, mistici, radicali – un'assenza appare inquietante: l'assenza femminile.

Per comprendere quest'ambiguità della cultura *beat* bisogna richiamarsi alla rigidità del ruolo affidato alla donna negli anni Quaranta e Cinquanta all'interno del contesto americano. Nel libro da lei curato sulle figure femminili della *Beat Generation*, Brenda Knight riporta la seguente osservazione di Gregory Corso a proposito della scarsa presenza delle donne fra gli artisti *beat*:

There were women, they were there, I knew them, their families put them in institutions, they were given electric shock. In the '50s if you were male you could be a rebel, but if you were female your families had you locked up⁸.

Come scrive Megan Rae Keeling, infatti:

In mainstream culture, a wife was something to be attained, as much of a commodity as the house or the car. Because of this, women were unable to strive for the American dream themselves, since their inclusion depended on

⁷ J. Kerouac, *The Origins of the Beat Generation*, in *Playboy*, 6 (June 1959), pp. 31-32, 42, 79.

⁸ Knight trae la citazione dal resoconto che Stephen Scobie fece del tributo in onore di Allen Ginsberg, tenutosi nel luglio del 1994 al Naropa Institute di Boulder, Colorado. In quell'occasione si affermò che Jack Kerouac ammirasse tanto lo stile delle lettere inviate da Neal Cassady agli amici, da far ritenere che le considerasse letterariamente superiori a qualsiasi poesia o romanzo scritto da una donna. Richiesto a Gregory Corso un commento sul discutibile pregio letterario di tale corrispondenza di Cassady, di fronte al pressoché totale disinteresse per il lavoro delle scrittrici *beat*, egli non esitò a giustificare tale atteggiamento attribuendolo ai costumi educativi vigenti, senza dimostrare alcuna solidarietà con le colleghe e amiche. Vedi: B. Knight (ed.), *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists, and Muses at the Heart of Revolution*, Berkeley (CA), Conari, 1996, p. 141.

being married to a successful man. Similarly, women were excluded from the framework of Beat rebellion against mainstream ideas and values, which explicitly rejected this suburban family culture and the consumerist pursuit of happiness. Despite their otherwise free-thinking ethos, the Beats never questioned the gender norms that formed the foundation of postwar society, and a very similar structure of male-female relations took hold within Beat communities as well⁹.

Quest'atteggiamento così sorprendentemente conforme ai canoni del perbenismo *middle-class*, ha una sua spiegazione nel fatto che l'aderenza al mondo *beat* non consisteva solamente nella negazione dell'ideologia dominante; essa comportava soprattutto l'abbandono di ogni forma di consumismo, la condivisione di esperienze ai margini della legalità e la totale mancanza di norme. Essere *beat* significava adottare uno stile di vita alternativo, cui le donne, pur spesso condividendone le premesse, potevano accedervi solo marginalmente. D'altra parte l'assenza di prospettive ideali che governassero le scelte dei giovani ribelli aldilà della precarietà del presente, non incoraggiava un impegno sociale da cui derivare la dovuta attenzione alla presenza femminile e al suo apporto al loro pensiero. Così come per l'universo maschile l'aderire ad un'etica di ribellione era una scelta individuale, estranea a qualsiasi codice, così pure la partecipazione delle donne ai loro *enclaves* non implicava alcuna forma di solidarietà, né, ancora, una preparazione ad affrontare questioni di genere. La donna aveva spesso solo il ruolo accessorio di compagna, di intrattenitrice, di segretaria e dattilografa, quando non anche di costituire l'unico sostegno economico del *ménage* – assumendosi tutta la responsabilità di inserirsi in uno stile di vita contestato dalla società e rifiutato con vergogna dal suo ambiente d'origine. Nello scegliere di escludersi dal mondo maschilista e conservatore dell'America post-bellica, l'accesso alla comunità contro culturale dei *Beat* non le offriva comunque la dignità di esserne componente paritaria. Spesso solo ombra dei loro compagni, come ben osservano Nancy M. Grace e Ronna C. Johnson¹⁰, queste scrittrici inoltre lavoravano perlopiù privatamente, con pochi contatti fra loro, e conseguente minima possibilità di estendere i loro testi ad un rapporto dialogico con amici o amiche.

Elise Cowen: la fallacia di un corpo a prestito

Nonostante ciò, e nonostante lo scarso apprezzamento che ricevettero per il loro lavoro artistico, numerose furono le potesse e scrittrici che contribuirono al-

⁹ M. R. Keeling, *On the Margins of Cool: Women Poets of the Beat Generation*, Williamsburg (VA), College of William and Mary, 2011, p. 3.

¹⁰ Vedi: N. M. Grace - R. C. Johnson (eds.), *Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers*, New Brunswick, Rutgers University, 2002.

l'affermazione di una forma poetica innovatrice, che solo a distanza di tempo furono rivalutate¹¹. Fra loro emblematica è la figura di Elise Cowen (1933-1962)¹², la donna più volte ricordata per aver 'dattiloscritto' la poesia *Kaddish* per Allen Ginsberg, per essere stata ripetutamente ricoverata in ospedali psichiatrici ed essere morta suicida non ancora trentenne, dopo un'esistenza di totale abnegazione alla 'vita' *beat*.

Cowen nacque in una famiglia ebrea della buona borghesia, al cui rango sociale ci si aspettava che Elise corrispondesse. Frequentò il prestigioso Barnard College, ma, invece di prepararsi al futuro di giovane perbene che per lei sognavano i genitori, s'intratteneva con scrittori ed artisti dell'*underground*, come Joyce Johnson, e amici come Leo Skir, che le rimarrà sempre affezionato¹³. S'innamorò dell'anticonformista professore di filosofia Alex Greer – di cui finì per accudire casa e figlio – e che segnerà il suo futuro. Quando Greer le presentò l'amico Allen Ginsberg fu amore a prima vista – l'ultimo amore eterosessuale per Ginsberg, ma che per Elise segnò il suo definitivo dissociarsi dai valori rappresentati dalla famiglia, per dedicarsi totalmente alla filosofia di vita *beat*. Ne conseguì l'ostracismo dei genitori, il ricovero forzato in cliniche psichiatriche, l'assenza di un ruolo e, infine, un susseguirsi di crisi depressive così gravi da condurla al suicidio. L'*ethos* maschilista dei compagni, non meno di quello conservatore della famiglia, impresso la sua vita inibendo le sue ambizioni poetiche, che pur coltivava con intensità, cercandovi espressione per le pulsioni del suo essere.

I suoi versi, celati da una coltre di silenzio fino alla morte, si esprimono in un compendio di assoluta aderenza alla poetica *beat* e di esperienze personali squisitamente femminili, da cui affiorano le tensioni di un'esistenza in bilico fra continue forze contrastanti. Si consideri il testo che segue:

¹¹ Oltre a Elise Cowen, Carolyn Cassady, Hetty Jones e Diane di Prima, di cui qui si tratta, fra coloro che raggiunsero qualche notorietà si ricordano le potesse Joan Vollmer, Joanne Kyger, Anne Waldman, Edie Parker; molte altre rimangono, invece, ancora sconosciute. Le loro opere furono perlopiù pubblicate in edizioni limitate da case editrici amatoriali e sono di difficile reperibilità. Esemplari sono rintracciabili in collezioni private, quando anche queste non siano state smembrate.

¹² Elise Cowen non pubblicò mai un suo testo. Alcune sue poesie furono antologizzate assieme a quelle di altre poetesse *beat*. Vedi: R. Peabody (ed.), *A Different Beat: Writings by Women of the Beat Generation*, London, Serpent's Tale, 1997. Attualmente Tony Tirgilio sta curando una raccolta di poesie e frammenti che uscirà per la Ahsahta Press della Boise State University.

¹³ Joyce Johnson sarà poi l'autrice del primo libro che, assieme alle biografie di molti personaggi della *Beat Generation*, tratterà le figure femminili che ad essi si accompagnarono, facendone ritratti di grande delicatezza e rendendo giustizia al loro contributo artistico e morale. Vedi: J. Johnson, *Minor Characters - A Beat Memoir*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1983. A Leo Skir si deve la raccolta delle ottantatre poesie che rimangono di Elise Cowen, dopo che i genitori ne bruciarono gli scritti giudicandoli indecenti. Vedi: B. Knight (ed.), *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists, and Muses at the Heart of Revolution*, Berkeley (CA), Conari, 1996.

I took the skin of corpses
And dyed them blue for dreams
Oh I can wear these everywhere!
(I sat home in my jeans).

I cut the hair of corpses
And wove myself a sheath
Finer than silk or wool I thought
And shivered underneath

I cut the ears of corpses
To make myself a hood –
Warmer than forget-me-nots
I paid for that in blood.

I robbed the eyes of corpses
So I could face the sun
But all the days had cloudy skies
And I had lost my own.

From the sex of corpses
I sewed a union suit
Esther, Salomon, God himself
Were humbler than my cock.

I took the Thoughts of corpses
To buy my daily needs
But all the goods in all the stores
Were neatly labeled Me.

I borrowed heads of corpses
To do my reading by
I found my name in every page
And every word a lie.

Now when I meet the spirits
In whose tappings I am jailed
They buy me wine or read a book
No one can make me bail.

When I become a spirit
(I'll have to wait for life)
I'll sell my deadly body
To the student doctor's knife¹⁴.

¹⁴ E. Cowen, *I took the skin of corpses*, in R. Peabody (ed.), *A Different Beat: Writings by Women of the Beat Generation*, cit., p. 29.

Emerge immediatamente nella composizione il contrasto fra il metro giambico impiegato pressoché regolarmente, che dà al testo il ritmo leggero e cadenzato di una *nursery rhyme*, e l'inquietante immagine della poetessa che si costruisce un corpo fittizio con membra che, come in una visione surreale, preleva da cadaveri. Strappa loro la pelle, la tinge di blu immaginando di indossarla e poter andare 'ovunque', fantasticando su una libertà di sogno, della cui irrealtà è però cosciente: seppur chiusi fra le parentesi dell'ultimo verso, rimangono solo l'angoscia di casa e un anonimo paio di *jeans* a definire il suo mondo. Gli stessi capelli, orecchie, occhi con cui si 'ricrea' un corpo nei versi successivi si traducono, tragicamente, in desiderio di protezione e tenerezza che non soddisferà: con i capelli intesse una veste¹⁵ più morbida della seta o della lana, solo per rabbrivirvi al suo interno, con le orecchie si confeziona un cappuccio più confortevole dei non-ti-scordar-di-me, ma lo paga con il sangue, con i loro occhi spera di poter cogliere appieno la luce del sole, ma il cielo è oscurato dalle nuvole. Gradualmente, questo corpo immaginato, e studiato, composto di frammenti di morte, le si attanaglia addosso con alienante rigidità, impedendole di agire, e costringendola nei limiti di un ritratto della propria esistenza ancor più tragico. Un'interruzione della cadenza poetica e della macabra, ma in fondo amaramente rassegnata, desolazione delle immagini irrompe nella quarta strofa. Il ritmo giambico è sospeso, il soggetto 'I' compare solo al secondo verso costringendo il lettore a fermare la sua attenzione sulla più impressionante delle immagini: l'appropriarsi del sesso dei cadaveri per cucirsi addosso un'intera guaina¹⁶ e raccogliervi un fallo enorme. Tony Trigliio interpreta questi versi come «a seething allegory of a woman's search for inspiration in a poetic tradition dominated by men»¹⁷: una proiezione della poetessa che, affranta dal desiderio di liberare la sua voce poetica, assume un ruolo innaturale e prende sembianze maschili – le sole credenziali per ammettere l'individuo al diritto di 'scrivere'. Riprendendo il metro giambico, le strofe successive denunciano la sua pena nel proseguire questa 'ricerca esistenziale': oltre agli organi sensoriali, ella procede nell'appropriarsi dei pensieri e della testa intera dei cadaveri altrui per ritrovarsi, alla fine, a misurarsi solo con menzogne. Le im-

¹⁵ *Sheath*: letteralmente significa 'fodero' di protezione.

¹⁶ *Union suit*: una specie di tuta intima, tutta intera, originalmente di flanella, brevettata nel 1868 a seguito di un programma di riforma atto ad alleggerire l'abbigliamento femminile dai corsetti e busti, che ne impedivano l'agilità di movimenti. Fu successivamente prodotto anche per uomini.

¹⁷ T. Trigliio, *Who Writes? Reading Elise Cowen's Poetry*, in N. M. Grace - R. C. Johnson (eds.), *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*, Rutgers University, 2002, p. 134 (pp. 119-140).

magini ora rimandano ad un'atmosfera surreale in cui tutto è sfuggente. Il pene, assieme agli altri tratti maschili da fare propri, le offrono una visione tradizionale (maschile, per l'appunto) del mondo da cui non trarrà mai la 'sua' verità. Alla fine sia il suo vero corpo di donna calpestato dalla supremazia maschile, sia quello costruitosi con brandelli di cadaveri, inibiscono il suo essere.

Nel testo, l'uso del corpo, allegoricamente impiegato come fuga dalla presunzione maschile che lo trasforma in oggetto di desiderio da soddisfare, assieme alla creazione di un'alternativa fallace per combatterne il giogo esistenziale, riassume l'intero pathos della donna e dell'artista. Una sofferenza che si condensa nella contraddizione fra la professione di una creatività libera dai canoni, quale quella invocata dai *Beat*, e il maschilismo con il quale essi consideravano le donne. Il corpo femminile diventa l'emblema di una prigione dove la donna è cancellata; l'unica possibilità che le rimane si concretizza nel 'divenire spirito' e, paradossalmente, nel comporre i suoi versi abbandonando il corpo – quello vero e quello fittizio.

Cowen non pubblicò mai i suoi versi; durante i brevi anni della sua vita seguì con abnegazione la storia dei compagni: aiutò Jack Kerouac e rimase legata alla figura di Allen Ginsberg, divenuto punto di riferimento esistenziale, senza mai far emergere la propria individualità.

Carolyn Cassady e Hettie Jones: le 'mogli' di Neal e LeRoi

Sorte non diversa fu quella di Carolyn Cassady, nonostante fosse diventata una delle donne più note della *Beat Generation*. La sua fama però non rimane che un'altra testimonianza del ruolo secondario che i *Beat* assegnarono alle donne. Carolyn resta un personaggio semplicemente legato alla 'cronaca' degli anni in cui la *Beat Generation* scandalizzava i benpensanti: di ottima famiglia d'origini inglesi, scelse di abbandonare il prestigio e gli agi del suo ambiente nel 1947 quando incontrò Neal Cassady, Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Si associò a loro, sposò Cassady, fu amante di Kerouac¹⁸ e intima di quasi tutti gli attori di quel mondo controculturale. Protagonista di storie conturbanti, animatrice di vicende pubbliche e private, musa degli scrittori e grande promotrice della filosofia *beat*, ancora è ricordata solo per essere la 'moglie' di Neal Cassady, mentre del suo apporto intellettuale non rimane cenno alcuno¹⁹.

¹⁸ Jack Kerouac s'ispirò a lei per i personaggi di Camille di *On The Road* e di Evelyn di *Big Sur*. Vedi: J. Kerouac, *On The Road*, New York, Viking, 1957, e J. Kerouac, *Big Sur*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1962.

¹⁹ Il suo stesso libro di *memoirs* non fa che riproporre una mitologia dell'epoca scontata, in cui i personaggi femminili fungono da contorno ai protagonisti maschili. Il titolo stesso, ol-

Ruolo di maggior prestigio fu quello di Hettie Cohen Jones, moglie del poeta LeRoi Jones (poi divenuto Amiri Baraka). Scrittrice prolifica e vincitrice di diversi premi, fra cui il prestigioso Norma Farber First Book Award ottenuto dalla Poetry Society of America nel 1999 per il suo volume di poesie *Drive Poems*²⁰, è soprattutto famosa per il volume autobiografico *How I Became Hettie Jones* del 1990²¹, in cui narra del suo matrimonio e dei rapporti d'amicizia della coppia con i personaggi più influenti (e creativi) della *Beat Generation* come Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Frank O'Hara, Joel Oppenheimer e Charles Olson, fra gli altri.

Assieme al marito, Hettie Jones fondò e diresse la famosa casa editrice Totem Press e la rivista *Yugen* (1958-1960), veri e propri punti di riferimento per la letteratura *beat*. La sua fama, però, rimane legata al fatto di essere stata la 'moglie del poeta'. Ed è interessante che ella stessa incentri la sua popolarità e la sua crescita intellettuale sul ruolo che ebbe 'accanto' agli scrittori, sostenendoli, pubblicando e divulgando i 'loro' testi, come dimostra *How I Became Hettie Jones*, la sua opera di gran lunga più citata, ma che, comunque, come *Off the Road: Twenty Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg* di Carolyn Cassady, fu composta molti anni dopo il dirompere della cultura *beat*, e che nel richiamarne l'atmosfera, non manca a sua volta di legare la causalità del suo essere al nome del marito.

Diane di Prima: beat, poetessa e donna

Se non frustrate nella loro creatività, come dimostra l'esempio di Elise Cowen, o solo apprezzate per la loro affezione alla comunità, come Carolyn Cassady, o rispettate per il loro provvidenziale contributo editoriale, come Hettie Jones, anche le donne più determinate nel perseguire una vocazione artistica ebbero poca eco negli anni cruciali della *Beat Generation*. Fu, infatti, solo più tardi, a fenomeno già conclamato dai *media* e assorbito dalla cultura ufficiale operata dai movimenti culturali e civili degli anni Sessanta e Settanta, che la scrittura delle poetesse, cresciute in seno alla *Beat Generation*, trovò uno spazio di riconosciuti prestigio ed autonomia²².

tre a nominare tre fra i più noti personaggi maschili, nell'echeggiare il famosissimo romanzo di Kerouac, induce a pensare ad una dipendenza dalla stessa creatività dei compagni mai superata. Vedi: C. Cassady, *Off the Road: Twenty Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg*, London, Black Spring, 1990.

²⁰ H. Jones, *Drive Poems*, Brooklyn, New York, Hanging Loose, 1998.

²¹ H. Jones, *How I Became Hettie Jones*, New York, E.P. Dutton, 1990.

²² La sua prima opera, *This Kind of Brd Flies Backward* fu pubblicata dalla Totem Press di LeRoi e Hettie Jones già nel 1958. Seguirono una decina di testi negli anni Sessanta che la

Diane di Prima è una poetessa assolutamente consapevole dei limiti che anche i *Beat* rappresentavano, pur nella loro professione di liberalità, come dimostrano queste sue parole:

I saw these guys, myself and the others, as artists simply. All the striving was for and of the Work, and I loved them for it. I loved them at their best and beyond their best as fellow companions of the Road. My choice: to overlook their one-upmanship, their eternal need to be right. Or I took it in stride as not important. A minor part of their Act. Was this denial²³?

La sua adesione ai *Beat* trova motivazioni squisitamente estetiche, proprio perché il suo impegno fu quello di rinnovare l'arte poetica, svincolandola dalla rigidità dei canoni accademici. Amica e frequentatrice di molti artisti *beat*, pur condividendone appieno lo stile di vita, non si lasciò mai sorprendere dal ruolo che le veniva attribuito in quanto donna, imponendosi fin dall'inizio per la sua arte, e rimanendo l'unica fra le poetesse *beat* ad essere inclusa nella storia di questa generazione, pur se anche per lei la fama sopraggiunse solo alla fine degli anni Sessanta²⁴.

Interessanti sono le sue personali reazioni ai drammi che furono all'origine della reazione *beat*; primo fra tutti figura la minaccia atomica, ritenuta il frutto di una politica sconsiderata e, ancor più, fondamento di una cultura militarista che, ai valori etici, privilegiava la brutalità imperialista. Allen Ginsberg identificò nel terrore della bomba la dirompente paranoia degli americani durante gli anni della guerra fredda, rivolgendosi al paese in termini di sofferta violenza: «America when will we end the human war / Go fuck yourself with your atom

resero famosa ad un pubblico sempre più vasto. Dagli anni Settanta la sua produzione letteraria si fece sempre più intensa, raggiungendo notorietà e prestigio anche fra gli intellettuali di estrazione più prettamente accademica. Delle le sue numerose opere si ricordano: *Revolutionary Letters* (1971), *The Floating Bear: a Newsletter* (1973), *Loba, Part I* (1973), *Loba, Part II* (1976), *The Loba as Eve* (1977), *Loba, Parts 1-8* (1978), *Memoirs of a Beatnik* (1988), *The Mysteries of Vision* (1988), *Seminary Poems* (1991), *The Mask Is the Path of the Star* (1993), *Dinners and Nightmares* (1998), *Fun with Forms* (2001), *TimeBomb* (2006). Numerose furono anche le raccolte di poesie precedentemente pubblicate.

²³ D. di Prima, *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years*, New York, Viking, 2001, p. 107.

²⁴ Tanto era anomalo il suo essere una poetessa *beat* di valore che, ricordano Ellingham and Killian, il poeta Jack Spicer, a cui pur era stata introdotta da Kenneth Rexroth, grande promotore dei giovani poeti, non la conosceva nemmeno per nome, e, come molti altri, si riferiva a lei solo con le iniziali DDP, quasi fosse un'entità virtuale. Vedi: L. Ellingham and K. Killian, *Poet Be Like God: Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*, Hanover (NH), Wesleyan University, 1998, p. 169.

bomb»²⁵. Gregory Corso pubblicò la sua famosissima poesia *Bomb*²⁶ – graficamente disposta a forma di fungo atomico – che cinicamente beffeggia il terrore ed il fascino esercitati dalla potenzialità devastatrice della bomba, incombenza su ogni aspetto della vita umana. Diane di Prima, diversamente dai colleghi, non affrontò la questione da un punto di vista concettuale di allarme cosmico, ma descrisse l'angoscia che tale strumento di morte andava esercitando sulla coscienza della gente comune. Nel suo capitolo 'Memories of Childhood' di *Dinners and Nightmares*²⁷ (opera che raccoglie brani in prosa e poesie), la scrittrice proietta le conseguenze dello spettro atomico nella quotidianità di una famigliola di un qualsiasi piccolo sobborgo di provincia. Un bambino afferma di vedere un «Big Tall Man» con in mano una grossa bomba che si agita proprio sopra la casa e Dick, il suo amichetto che vive lì accanto, conferma la misteriosa presenza, ma entrambi vengono rassicurati dalle parole del babbo – «there's no such thing as an H bomb you know son and there's no man out there» – e da quelle del nonno il quale ribadisce che «god will never let it happen now go and play»²⁸. La scena scorre con la semplicità della narrazione di un'ingenua paura infantile e, se da un lato rivela che il sentimento di minaccia nucleare era così diffuso da coinvolgere anche la fantasia dei bambini, dall'altro, più criticamente, suggerisce quanto la società adulta pavidamente si rifiutasse di ammetterne l'incombenza.

Nel testo inoltre emerge un altro tratto del tutto estraneo alla letteratura *beat*, ossia l'aver ambientato la riflessione in un ambiente domestico, sfatandone il mito di inviolabile e sicuro rifugio e dimostrando così quanto terrore, generato dall'impossibilità di fuggire al 'mostro', fosse radicato nella cultura paranoica post-bellica.

L'aspetto femminile, che nella sua coscienza si abbina al malessere esistenziale dell'epoca, si evince ulteriormente in poesie dedicate alla maternità, interpretata da di Prima come inno al corpo femminile e alla sua ricchezza (ri-)generativa. Differenziandosi dalla misoginia *beat*, così come dalla retorica tradizionale che elude la rappresentazione di ciò che è il mutamento del proprio corpo durante la gestazione, la poetessa ne canta il miracolo in un dialogo aperto con il suo essere madre. In *Song For Baby-O, Unborn*²⁹ si rivolge direttamente al bambino che porta in grembo, raccontandogli che dovrà affrontare un mondo lacerato:

²⁵ A. Ginsberg, *America*, in R. Ellman - R. O'Clair (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry*, New York, Norton and Company, 1973, p. 4 (pp. 4-5).

²⁶ G. Corso, *Bomb*, San Francisco (CA), City Lights Pocket Poets Series, 1958.

²⁷ D. di Prima, *Memoirs of My Childhood*, in Id., *Dinners and Nightmares*, San Francisco, Last Gasp, 1998. pp. 51-57.

²⁸ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

Sweetheart
 when you break thru
 you'll find
 a poet here
 not quite what one would choose.

I won't promise
 you'll never go hungry
 or that you won't be sad
 on this gutted
 breaking
 globe

but I can show you
 baby
 enough to love
 to break your heart
 forever

Le parole della madre al nascituro si professano come una dichiarazione di amore materno in un contesto culturale squisitamente *beat*: suonano come un'apologia del suo essere non una mamma 'come si vorrebbe', ma una poetessa-vate, in un mondo che si sta sgretolando. Laddove usualmente l'incontro con la vita viene celebrato da ottimismo, di Prima si rivolge al suo piccolo dipingendogli la realtà, tanto diversa dalle immagini da favola che la società conformista e consumista di solito impone alle mamme. Con un linguaggio paritetico – madre e bambino sono sullo stesso piano – gli confida che il mondo in cui si sta affacciando è segnato da distruzione e che lei potrà solo mostrargli «enough to love», ma non garantirgli l'amore necessario a salvare il suo cuore dalla tragedia che grava sull'umanità.

I versi della di Prima sconvolgono, non meno di quelli di un Ginsberg, o di un Ferlinghetti³⁰, per il modo in cui esprimono dissenso nei confronti dell'opinione pubblica benpensante – che associava la maternità al ruolo della donna sottomessa allo stereotipo della famiglia – e di una femminilità inconsapevole della propria dignità. Il *pathos* di questo testo breve, ritmato sul fluire di un pensiero conscio dello squallore circostante, si arricchisce dell'autonomia della poetessa che, nell'aderire alla ribellione contro i paradigmi etici della *middle-class*, non manca di affermare la responsabilità implicita nell'essere donna.

Ancora una volta, attraverso questi versi si evince come la scelta di emargi-

³⁰ Vedi ad esempio la poesia n. 1 di *A Coney Island of the Mind*, in cui il poeta accosta la civiltà moderna alle più macabre scene dei *Capricci* di Francisco Goya. L. Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind*, New York, New Directions, 1958, pp. 9-10.

narsi dalla società conformista del dopoguerra – che imponeva rigidità di costumi e oscurantismo intellettuale – per aderire alla controcultura dei *Beat* – anch'essi impreparati ad affrontare le questioni di genere con responsabilità pari alla loro professione di etica liberale – rappresentasse per queste donne una vera e propria sfida alla morale 'comune' partendo dall'affermazione della propria identità e del loro stesso corpo. Al corpo, referente primo di una cultura che lo interpreta come riflesso del suo conformismo – che lo abbellisce e lo esibisce – queste autrici si rivolgono per re-interpretarlo e riviverlo, tutt'uno con l'essere – responsabile di un'esistenza che non può che venire autonomamente combattuta –. Più di ogni altra parola, lo ribadiscono i seguenti versi di Diane di Prima, scelti a conclusione del nostro itinerario nella frastagliata esperienza poetica delle donne appartenenti alla *Beat Generation*:

I have just realized that the stakes are myself
I have no other
ransom money, nothing to break or barter but my life
my spirit measured out, in bits, spread over
the roulette table, I recoup what I can
nothing else to shove under the nose of the *maitre de jeu*
nothing to thrust out the window, no white flag
this flesh all I have to offer, to make the play with
this immediate head, what it comes up with, my move
as we slither over this go board, stepping always
(we hope) between the lines³¹.

³¹ D. di Prima, *Revolutionary Letter # 1*, in *Revolutionary Letters*, San Francisco, City Lights, 1971, p. 7.