

HAPPENINGS

Un numero limitato di elementi basilari: un ambiente, un segmento di tempo, alcune persone e oggetti, e la loro combinazione può generare catene indefinite di eventi. La funzione generativa è implicita nelle premesse. L'operazione *Happening* può cominciare.

Happening è in sé quello che può divenire. *Happening* è quello che è nel suo farsi.

Happening è il termine con cui generalmente si indica un tipo di rappresentazione anticonvenzionale che trova i suoi inizi intorno agli anni Cinquanta negli Stati Uniti, e si situa come elemento di rottura con il teatro naturalista. Si ricollega piuttosto a tipi primitivi di drammatizzazione e cerca di sfuggire a codici culturali e artistici offerti dalla tradizione.

Allan Kaprow adoperò il termine *Happening*, per la prima volta in un articolo su Jackson Pollock del 1958 e poi in un titolo *18 Happenings in 6 Parts* del 1959. Quando lo usò per la prima volta lo fece quasi inconsapevolmente — almeno così dice egli stesso — poi ne avvertì tutto il peso e cercò di sbarazzarsene insieme a Bob Whitman e Claes Oldenburg¹. In fondo, *Happening*, aveva tutta l'aria di elevarsi quasi a categoria e le definizioni sono spesso scomode e ingombranti. Come le etichette hanno il difetto di limitare eccessivamente l'oggetto e di lasciarne scoperti aspetti e caratteristiche.

Fortuna e ripudio del termine, da parte del suo stesso inventore è sintomatico del fatto che sotto l'appellativo di *Happening* si nasconda qualcosa di più e di diverso di quanto la parola non pretenda di dire. Altri tentativi di denominazione sono stati fatti: Richard Kostelanetz, per esempio, ha preferito usare l'espressione *Theatre of Mixed Means*. Ma, *Happen-*

1. Cfr. RICHARD KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed Means*, New York, The Dial Press, 1968, p. 111.

ing, anche se ha perduto parte della sua trasparenza, rimane sempre il termine più diffuso se non il più appropriato².

John Cage, Allan Kaprow, Ken Dewey, Ann Halprin, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, La Monte Young, Carolee Schneeman, Dick Higgins, Meredith Monk, Al Hansen, sono alcuni dei personaggi più rappresentativi legati agli *Happenings*. Di tendenze anarcoidi, sono stati anche chiamati i *New Dada* per il loro rifiuto delle convenzioni tradizionali considerate borghesi e di ogni sistema preconstituito. Nessuno di loro proviene dal teatro tradizionale. La loro biografia indica tutto un movimento di interessi diversi: la loro formazione, complessa e varia, spesso annovera disegno, pittura, musica, danza, recitazione, con il prevalere o il succedersi dell'uno o dell'altro. Vi è piuttosto tutto un intersecarsi di percorsi diversi che conducono all'incontro e alla fusione di sistemi semiotici diversi.

Il pezzo più famoso è forse 4'33" di John Cage. Risale al 1952 e può considerarsi l'iniziatore del genere³.

« Quattro primi e trentatré secondi di silenzio ». Un documento di primaria importanza. E' silenzio di annullamento di precedenti convenzioni ma è, soprattutto, silenzio che si fa eloquente e assume piena funzione comunicativa per via delle sequenze sonore e dei processi, anche minimi, determinatisi

2. Per altre notizie sugli *Happenings* si possono consultare le seguenti opere: MICHAEL KIRBY, *Happenings*, N. Y., Dutton, 1965 e *The Art of Time*, N. Y., Dutton, 1969; *Happenings*, ed. JURGEN BECKER and WOLF VOSTALL, Hamburg, Rowolt, 1965; the *Tulane Drama Review*, ed. M. KIRBY and RICHARD SCHECHNER, Winter, 1965, n. 30; ALLAN KAPROW, *Assemblage, Environments, & Happenings*, N. Y., Abrams, 1966; MICHAELA WILLIAMS, « What is a Happening? », *Panorama - Chicago Daily News*, April 16, 1966; AL HANSEN, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, N. Y., Something Else Press, 1965.

3. Di JOHN CAGE si possono leggere: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961; e *A Year from Monday*, ibid. 1967. Per altre indicazioni su Cage si rimanda a RICHARD KOSTELANETZ, « The Two Extremes of Avant-Garde Music », *New York Times Magazine*, Jan. 15, 1967, e PETER YATES, « After Modern Music », *Location*, I, 1, Spring, 1963.

occasionalmente in quel segmento di tempo. E' un tipo di comunicazione in cui anche un sospiro o una smorfia occasionale, nell'incontro di un pubblico in un ambiente, determinano il contesto drammatico contingente e assumono funzione estetica. Le sequenze di *environmental sounds*, o suoni ambientali, sono poste in rilievo e si istituiscono in oggetto artistico nel momento stesso della manifestazione. Si supera il concetto di testo artistico programmato intenzionalmente in tutti i particolari e l'elemento casuale gioca un ruolo di primo piano nel momento della attualizzazione.

L'indicazione di un « tempo determinato », resa esplicita nel titolo stesso di 4'33'', è uno degli elementi fondamentali su cui si basa l'*Happening* e ne segna uno dei confini contestuali. In altri termini, la funzione estetica dell'*Happening* si determina, come nel caso di 3'34'', in rapporto al principio e alla fine del suo segmento di tempo.

La configurazione di 4'33'', anche attraverso il suo stesso titolo, ha il vantaggio di indicare nitidamente la doppia articolazione del tempo: un « tempo prestabilito », delimitato dai due termini di « inizio » e « fine », che si potrebbe chiamare « esterno »; e un « tempo interno », autodeterminantesi nella catena di eventi-situazioni nel loro farsi. Questo secondo tipo di tempo rientra nel numero degli elementi « non-intenzionali » e rappresenta anche il ritmo o i ritmi propri di ogni *Happening*, a modo loro, irripetibili.

In tal modo, neppure il ritmo sarebbe imposto in anticipo da un autore o da un regista, ma costituirebbe la novità in sé, assumendo funzione estetica, in quanto delimitato dai punti di inizio e fine. Al di fuori di questi limiti la funzione estetica non potrebbe più essere ricercata.

Il tempo, cosiddetto « interno », apparterebbe alla non-intenzionalità, mentre la funzione estetica subentra con la intenzionalità della limitazione del tempo « esterno ». In questo modo, qualsiasi processo può assumere funzione estetica, purché lo si consideri entro i termini di tale funzione. « L'evento-tempo non previsto » si situa quindi come elemento

estetico solo e soltanto in quanto incluso in un « periodo di tempo previsto ».

City Scale, realizzato da Ken Dewey⁴ nel 1963, presenta una differenza di notevole importanza rispetto a 4'33". Appartiene al tipo di *Happenings* che eliminano il secondo dei due limiti di tempo esterno. Si conosce il momento iniziale ma non quello finale. L'*Happening* è quindi delimitato da un momento intenzionale e da uno non-intenzionale. Tutto il processo è proiettato verso una casualità non-prevedibile. Si esaurisce con l'esaurirsi della stessa carica drammatica del processo nel suo farsi.

Con *Five Legged Stool* di Ann Halprin⁵ il segmento di tempo viene completamente liberato. Si può parlare di « tempo indefinito ». Chiunque può portarsi dietro la rappresentazione, continuarsela a casa e fonderla con la vita di ogni giorno. Il confine tra arte e vita tende a sfumarsi sempre più, i limiti tra intenzionalità e non-intenzionalità si fanno meno distinti, e non soltanto in relazione al tempo.

Ci si allontana dalla nozione di autore e di regista e si preferisce adottare termini nuovi, come « catalizzatore » (Ken Dewey). Chi organizza è colui che propone, collega o modifica, ma soprattutto adatta alla situazione che si determina di volta in volta. E' come se una proposta si articolasse su piani diversi. Il « testo » o la « partitura » (se esistono), potrebbero rappresentare i piani intenzionali che si alternano ad altri piani non-intenzionali, quali l'ambiente e il suo mutare, la partecipazione individuale e collettiva, sovrapposizioni di sequenze

4. Di KEN DEWEY si consultino: « One Take for a Bare Stage » *Contact*, 10, 1961; « Act of San Francisco at Edinburgh », *Encore*, X, 6, November-December, 1963; e « Score for Readers », *Art Voices*, V, 3, Summer, 1966. Su Ken Dewey, di KENNETH TYNAN: « Dramatists in Perspective », *The Observer*, September, 15, 1963.

5. Di ANN HALPRIN si possono leggere i seguenti saggi: « It's All the Fault of Christopher Bolex », *Reporter*, XVI, 3, 1966. Su Ann Halprin: JACK ANDERSON, « Manifold Implications: Ann Halprin », *Dance Magazine*, April, 1963; e « Dancers and Architects Build Kinetic Environments », *Dance Magazine*, Nov. 1966; MARGARET N. H'DOUBLER, *Dance: A creative Art Experience*, Madison, University of Wisconsin Press, 1957; PETER YATES, « Vision of the Dance », *Arts and Architecture*, February-March, 1965.

sonore registrate o l'impiego di meccanismi elettronici che hanno la possibilità di alterare la catena sonora.

Nell'insieme si ottiene una specie di *collage* di piani intenzionali e non-intenzionali armonizzati da forze collettive autodeterminantesi. La varietà dei mezzi impiegati impone la collaborazione anche per condurre il programma intenzionale. Non è detto però che i collaboratori siano sempre specialisti e ci si serve spesso di dilettanti o della partecipazione occasionale di un pubblico attivo.

In *City Scale*, per esempio, l'impiego dei mezzi visivi e delle sequenze sonore fu affidato a due collaboratori. Lo spettacolo si svolse parte all'interno, parte all'esterno, e vi parteciparono poco meno di cento persone. Una ventina con compiti precisi, gli altri facenti parte del pubblico attivo.

Tra le innovazioni più interessanti è la ricerca di perfetta fusione con i luoghi esterni della città per cogliere aspetti insoliti di luoghi noti o aspetti sconosciuti o poco noti. Operazione, questa, definita da Ken Dewey *resurfacing forces*, o del « far riaffiorare forze ». In altri termini, si tratta di un principio su cui si fonda molta produzione degli ultimi decenni, tendente a formalizzare una struttura di contenuto secondo sistemi espressivi diversi.

La codificazione non avviene più soltanto o principalmente per mezzo di sequenze linguistiche ma si affida ad altri mezzi disparati e lontani. Di volta in volta si impiegano suoni, colori, luci, movimenti, sagome, oppure si utilizzano parecchi di questi mezzi contemporaneamente. Ogni volta il contenuto si presenta sotto aspetti nuovi ed è una continua generazione di sensazioni diverse o una loro diversa accentuazione. A volte dalle sensazioni si procede alla ricerca di contenuti, oppure i contenuti non sono affatto raggiunti e rimangono al limite di sensazioni ed emozioni.

In queste condizioni è comprensibile come la partitura nel senso tradizionale della parola non abbia più possibilità o ragione di esistere. L'alternarsi di piani intenzionali prevedibili con piani non-intenzionali affidati alla situazione momenta-

nea, esclude che questi ultimi siano programmati nei loro particolari.

In quanto ai piani intenzionali la difficoltà della trascrizione simbolica deriva dall'impiego di mezzi diversi e dall'alterazione elettronica cui spesso è sottoposto il loro prodotto. Alla partitura di solito si sostituisce la registrazione, per la parte sonora, e il film, per quella visiva, che permettono di accelerare, rallentare, amplificare, ridurre, segmentare e ricomporre a piacimento le sequenze, spostando l'attenzione dal testo stampato all'esperienza diretta. Per complesso che sia il sistema di notazione non sarà più possibile circoscrivere nei particolari l'oggetto artistico nel quale convivono, adattandosi reciprocamente, sequenze prodotte e alterate con mezzi tecnologici e sequenze vive sulla scena o dell'*environment*. Piuttosto che di partitura si potrà parlare di programma direzionale generico con spazi vuoti aperti virtualmente a possibilità indefinite.

Alla fusione di mezzi disparati e al loro uso inconsueto si collega anche il problema della codificazione lineare e non-lineare.

Una struttura di contenuto può presentare caratteri quasi universali, ed essendo libera da restrizioni spaziali, si configura secondo sistemi non-lineari. Diversamente dalla nostra scrittura che è una codificazione da sinistra a destra, o dal parlato dal prima al poi.

In letteratura si sono fatti tentativi per spezzare la linearità della codificazione tanto riguardo al tempo che allo spazio. Ma, non è sufficiente collocare richiami o spezzature che anticipano ciò che è poi, rispetto a ciò che è prima. In tal caso si crea quella finzione, o *make-believe*, come nella rottura del processo cronologico del monologo joyciano. Tentativi di fuga dalla linearità spaziale non sono solo dei nostri tempi. Si pensi alle pagine bianche, nere o marmorizzate di Lawrence Sterne, o a quella caudata di *Alice in Wonderland*. In teatro, poi, sono sempre confluiti mezzi diversi a spezzare la linearità: lo spazio scenico, l'attore con i suoi movimenti e i suoi gesti, sequenze sonore e altri rumori che si compongono in eventi

e situazioni diversi, scene rappresentate in contemporaneità, come nel teatro shakespeariano, e si potrebbe addurre un gran numero di altri esempi.

Nell'*Happening* esistono molti tentativi per spezzare la linearità della codificazione. Si potrebbe dire anzi che la fuga dalla linearità costituisca uno dei problemi fondamentali dell'*Happening*. I processi non-lineari sono affrontati in tanti modi. Si creano piani diversi di codificazione che agiscono in contemporaneità: proiezioni di film con varia andatura; rottura e ricomposizione di scene diverse sullo schermo; suoni e musiche prodotti con le tecniche più svariate provenienti da più d'una fonte, mentre sulla scena o in un determinato *environment* avviene qualcos'altro.

In *Expo Alogical*, studiato per i gemelli Michael e E.T. Kirby, per esempio, furono utilizzati un proscenio per la parte viva, uno schermo sul fondale per films e diapositive, e tre registratori collocati a sinistra, a destra e al centro della scena, oltre alle luci. Per il testo parlato furono scelti alcuni estratti da *The White Devil* di John Webster. In una prima fase, le parti di Flamineo, Vittoria e Zanche furono registrate su tre nastri diversi; in una seconda fase, furono isolate delle domande riecheggiate dalle voci provenienti dagli altri nastri. La sovrapposizione avveniva in modo che la frase era ripetuta da uno, da due o dai tre nastri contemporaneamente fino a fondersi in un insolito incomprensibile prodotto sonoro.

Nello stesso periodo di tempo i gemelli eseguivano una danza a specchio, alternandosi nella conduzione dei movimenti lenti e ritualizzati. Alcuni dei movimenti eseguiti sulla scena venivano riproposti sullo schermo in forma statica o in movimento, per mezzo di diapositive e films, alternati a intervalli da luci bianche e nere.

Tutto lo spettacolo era congegnato in modo che la parte viva, mimata o recitata, dovesse sincronizzarsi continuamente con le voci e i suoni provenienti da nastri o con le proiezioni. Al termine, in un crescendo di alterazioni e accelerazioni sonore e visive dei prodotti registrati e filmati, gli attori si al-

lontanavano verso il pubblico e poi da una qualsiasi delle uscite⁶.

Con simili espedienti era possibile sottoporre anche la parte programmata tecnologicamente ad alterazioni nei tempi di accelerazione, rallentamento o sovrapposizione, lasciando agli attori il processo di adattamento o « avvolgimento » spontaneo.

Quando Allan Kaprow realizzò *Calling*⁷, la rappresentazione si spostò da un ambiente privato a quello pubblico e si svolse contemporaneamente in due posti diversi. Sicché nessuno poté partecipare a tutto lo spettacolo ma fu consapevolmente coinvolto in quello che avveniva « dall'altra parte », essendo stato fornito di uno schema indicativo dell'*Happening* che si svolgeva in parallelo. Si determinava così la sovrapposizione di un piano situazionale vissuto e di uno immaginato. In questo procedimento, come in *Expo Alogical*, c'era la tendenza a straniare i partecipanti dalla interpretazione del dato di conoscenza, per suscitare nuovi processi interpretativi e creativi. Anche Brecht indicava come uno dei principi drammatici più validi quello di attirare l'attenzione su qualcosa di familiare, ordinario e immediatamente accessibile, per poi trasformarla, in modo da renderla incomprensibile, perché ognuno avesse la possibilità di dare una propria interpretazione⁸.

In *Calling*, la partecipazione estesa al pubblico occasionale della strada, rispondeva adeguatamente a questo proces-

6. Cfr. MICHAEL KIRBY, *The Art of Time, Essays on the Avant-Garde*, N. Y., Dutton, 1965. Di M. Kirby si consultino anche *Happenings*, N. Y., Dutton, 1965; « Films in the Theatre », *TULANE DRAMA REVIEW*, XI, 33, Autumn, 1966.

7. New York City e New Jersey Woods, Agosto 1965. Tra gli scritti di ALLAN KAPROW si segnalano: *Piet Mondrian A Study in Seeing*, N. Y., Columbia University, (M. A. Thesis), 1952; « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, October, 1958; « The Principles of Modern Art », *It Is*, 4, Autumn, 1959; « Happenings on the New York Scene », *Art News*, May, 1961; *Assemblage, Environments & Happenings*, N. Y., Abrams, 1966; « Some Recent Happenings », *Something Else*, N. Y., 1966.

8. B. BRECHT, « A Short Description of a New Technique of the Art of Acting Which Produces an Effect of Extrangement », *Le Theatre dans le monde*, IV, I, 1954.

so di straniamento dalla interpretazione del dato di conoscenza. I passanti, coinvolti in strane situazioni di riprese fotografiche o di supposti *reportage*, con gente avvolta in grossi pacchi di carta, era forzata ad una interpretazione del tutto personale.

Con questo espediente lo straniamento è determinato a contatto diretto del dato di esperienza; col precedente, l'attenzione è rivolta contemporaneamente al dato immediato e ad un altro lontano, accessibile solo mediante l'immaginazione. In entrambi i casi si ottiene un processo creativo tramite un processo di annullamento. I termini di volgarizzazione per la massa si sono capovolti e non c'è finalità di chiarificazione, si tende soprattutto a trasformare il sistema producendo nuovi valori basati sulla forza creativa della interpretazione. Nel nuovo teatro è evidente la rivolta contro la « Parola ». Ma, in un modo che raramente si adegua ad un pubblico illetterato, semmai ad un pubblico post-letterato, come dice Kostelanetz⁹. Superando la fase della chiarificazione o spiegazione, la « Parola » avrà diritto al fissaggio solo come « voce narrante » dopo il fatto.

Questo aspetto si collega con uno dei caratteri pertinenti dell'*Happening*: l'essere, cioè, *lifelike*, o simile alla vita, e quindi passeggero, non-permanente.

La corrispondenza *Happening*-vita varia di intensità a seconda dei punti di vista. Va da una posizione di completa adesione, quasi passiva in Cage, ad una consapevolezza di *trick*, o espediente, in Kaprow.

Per Kaprow, infatti, non tutti gli eventi naturali hanno le stesse attrattive o presentano le stesse caratteristiche di novità e, come « la pittura non è un modello, così neppure l'*Happening* è vita »¹⁰. Non può quindi rappresentare un modello di contenuto, bensì un modello formale. Si tratta di un lavoro artistico che vive nel momento in cui si fa e deperisce come ogni oggetto di consumo. La « Parola » può intervenire come linguaggio oggetto o metalinguaggio a parlare dell'evento.

9. R. KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 33.

10. *Ibid.*, p. 124.

Questa forma di narrazione è paragonata da Kaprow al *gossiping*, o pettegolezzo. In fondo, l'*Happening*, simile a un rito, accosta l'uomo moderno a quello primitivo, e il *gossip* o *gossiping* è anch'esso un modo primitivo che trova analogia con la tradizione orale del racconto popolare.

Da Eliot, uno degli autori di drammi del nostro secolo a usare il termine « Parola » con lettera maiuscola, all'esperimento di Beckett nel canovaccio per un film¹¹, in cui l'unico suono emesso è « *sssst!* » per annullare ogni intenzionalità di fonìa, c'è tutto un rafforzarsi della tendenza ad allargare il concetto di semiologia a sistemi di segni diversi dalla lingua, attraverso una sperimentazione intenzionale.

La confluenza di arti e generi diversi è una conseguenza dello sviluppo della tecnologia delle registrazioni e trasmissioni. Il fatto che un programma radiofonico o televisivo possa contenere tanta varietà di produzioni: da Beethoven a Bach, ai *blues*, alla musica elettronica, ai tamburi africani o ai ritmi delle danze orientali, ha reso possibile e accettabile la fusione di elementi disparati e lontani. Nessuno si meraviglia più di tali accostamenti e il soliloquio di Amleto può essere tranquillamente inserito in un programma di musica leggera. Anzi, accostamenti lontani possono aumentare la tensione mettendo in risalto uno dei termini posti in opposizione creando effetti nuovi e impensati.

Gli esperimenti del *Living Theatre* di New York oggi appaiono più assimilabili su vasta scala e ben lontani dallo scandalizzare il pubblico. I ritmi da *music hall* su cui Eliot intendeva innestare *Sweeney Agonistes* sin dal 1926, assumono oggi un senso più ampio e diverso, e lasciano meno perplesso il critico non più sprovveduto e indifeso di fronte all'assimilazione di certe manifestazioni dell'assurdo.

Ma, come a determinate « convenzioni » se ne possono sostituire altre (anche se dovessimo definirle « non-convenzioni »), ad una retorica se ne sostituisce un'altra: una retorica della tecnologia si inserisce di prepotenza.

11. Cfr. SAMUEL BECKETT, *È. Joe & other writings*, London, Faber, 1957, p. 33.

Registrazioni, filmati, luci psichedeliche, scenari proiettati su fondali, rispondono a schemi retorici loro propri che si sovrappongono e sfumano, alterano o annullano le retoriche del teatro di epoche precedenti.

Il concetto di *environmental theatre* trova nella scena circolare l'esempio più adeguato di ascendenza. Lo *Space Theatre* di Milton Cohen, costruito ad Ann Harbor, Michigan, è un esempio di teatro sferico che permette la sistemazione di diversi piani inseriti tra il pubblico: sotto, sopra, davanti, dietro. E, mentre si cerca di realizzare uno spazio pluridimensionale, si tende ad ottenere un *continuum*, in cui si fondano ambiente, sequenze, partecipanti.

Il fatto può non apparire del tutto nuovo. In fondo anche per *Murder in the Cathedral* di T. S. Eliot o per *A Sleep of Prisoners* di Christopher Fry, si può parlare di *environmental theatre*. Ma, se in questi ultimi il pubblico è coinvolto nell'ambiente e lo è anche mentalmente ed emotivamente, la sua partecipazione fisica rimane passiva.

Nell'*Happening* i margini tra attori e fruitori tendono a smussarsi ulteriormente, fino al punto di sopprimere distacchi e delimitazioni, e la partecipazione del pubblico è aperta virtualmente ad ogni possibilità.

L'*environmental theatre* prende l'avvio da uno schema iniziale cui devono confrontarsi sia gli schemi convenzionali in uso nella vita quotidiana, sia l'attualizzazione della rappresentazione. Lo schema iniziale, nell'*Happening*, contrariamente a quanto si può riscontrare in produzioni teatrali più tradizionali, non è uno schema astratto ma uno schema libero virtualmente aperto ad ogni possibilità e non fisso entro convenzioni formali prestabilite. La situazione o le situazioni di partenza, determinano il tono e i ritmi di parte o di tutto il pezzo. La tensione è maggiore o minore in rapporto allo scarto tra situazione di partenza, attualizzazione dell'*Happening* e gli elementi, anche familiari, impiegati. Più tali elementi sono allontanati dall'uso convenzionale al quale siamo abituati e più la tensione diventa importante. Soltanto che la tensione, portata all'eccesso, restituisce un teatro del-

l'assurdo il cui contenuto si allontana sempre più e sfuma al punto di diventare irraggiungibile. Questo è forse il vero pericolo dell'*Happening*, la sua involuzione, che pone evidenti problemi di contenuto.

La fuga dal significato, dal contenuto delle parole e persino dal riconoscimento di un testo o di un copione, secondo Ken Dewey, può essere considerata la violazione di ogni cosa. Non è più un significato o un contenuto che sta alla base della costruzione, come avviene generalmente nel testo letterario, ma è l'*environment* che lo determina. La costruzione si va adattando al luogo, all'oggetto, alle persone. Il significato è ciò che può sorgere da tale adattamento. Man mano che le situazioni si determinano si procede al *resurfacing* di forze nascoste con l'impiego di mezzi diversi.

Con la danza, per esempio, si possono effettuare esercizi al rallentatore o *slow-motion*, sul tipo di quelli eseguiti dal gruppo del *Café la Mama* di Ellen Stewart di New York. Si tratta di manovre avvolgenti con le quali il corpo del danzatore cerca di aderire o adeguarsi al corpo di altri danzatori o oggetti. La manovra avvolgente può essere effettuata per mezzo della musica, della luce, dell'immagine. L'oggetto da avvolgere può essere costituito dalle porzioni intenzionali dell'*Happening*, cioè da tutti quegli elementi scelti e programmati in anticipo. Ma, l'oggetto da avvolgere può anche essere quello che generalmente va sotto il nome di *subtext*, o come lo chiama Bob Whitman, « *the image* », l'immagine.

Il *subtext* non è un contenuto o un significato, ma piuttosto una direzione verso un contenuto o un significato che dovrebbe emergere nel corso del processo. A differenza di un dramma basato su un testo scritto, nell'*Happening* il *subtext* non si presume o si presume solo parzialmente: « E' quella cosa organica che si sviluppa e segue un processo », come dice Ken Dewey¹². E' un processo che si individua

12. Cfr. R. KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 166.

e definisce nel suo farsi, attualizzandosi in modi diversi di espressione. E, poiché, come si è detto prima, nell'*Happening* coesistono parti intenzionali e parti non-intenzionali, l'interazione tra le due determina un inseguimento reciproco, e la parte intenzionale può costituirsi come *subtext*, alternandosi a quella non-intenzionale. Ma, mentre nel dramma letterario le parole procedono verso una direzione ben determinata, nell'*Happening* la direzione emerge nel corso del processo e può anche essere mutata dall'intervento di elementi non previsti. Probabilità e caso giocano un ruolo di primo piano.

L'esempio più notevole di rappresentazione collocata in tempi e luoghi diversi sembra essere *Gas* di Allan Kaprow. Nel suo genere può considerarsi un *Happening* ideale come realizzazione pratica di principi che stanno alla base di questo tipo di spettacolo e per l'ampia partecipazione di pubblico.

Articolato in tre giorni, sei occasioni e sei luoghi diversi, si svolse nella estremità orientale di Long Island, New York, nei giorni 6, 7, 8 Agosto, mattina e pomeriggio del 1966. Di questo *Happening*, come di altri, rimangono: l'annuncio pubblicitario, alcune indicazioni direzionali e una relazione di Allan Kaprow e di Charles Frazier, fotografie, articoli e commenti di persone e giornalisti che vi parteciparono, e le riprese televisive della CBS¹³.

Anche in *Gas* si può scorgere il tentativo di sfuggire a codici e sottocodici culturali e artistici di riferimento, utilizzando invece oggetti reali in situazione come nuclei occasionali di contenuto, capaci di espansione o riduzione.

In altri termini, paracadutisti, oggetti che precipitano, schiume antincendio, sculture volanti, individui che appaiono e scompaiono, palloni, ecc., si istituiscono come forme vuote che possono assumere possibili sensi solo nel momento in cui la partecipazione del pubblico li utilizza nella realizzazione

13. Parte di questo materiale è stato raccolto e pubblicato in *Theatre Experiment*, ed. MICHAEL BENEDIKT, N. Y., Doubleday & Co., Garden City, 1967, pp. 379-396.

del processo o evento. Le possibilità combinatorie che si attualizzano nell'interazione tra persone e cose in un *environment* e in un certo periodo di tempo, in quanto espressioni nuove, rappresentano l'aspetto creativo dell'evento, simile ad una partecipazione mistica.

Kaprow mette l'accento sul termine « estasi » e vede un collegamento col rituale arcaico del dramma greco. La differenza (sempreché di « estasi » si possa parlare) consiste nel fatto che negli *Happenings* non si tratta di estasi religiosa ma di una *aesthetic ecstatic* e che, mentre l'avvio è dato da rituali di tipo inconscio, si possa giungere ad un rituale cosciente. Rituali di tipo inconscio sarebbero quei cicli di azioni che possiamo sperimentare nella vita di ogni giorno. Riti giornalieri, come quello di andare al supermarket, acquistare merci, camminare per le corsie e salire su per le scale mobili, tornare a casa, riporre la merce nel frigorifero e così via. Rituali che hanno una loro finalità. Il rituale inconscio può diventare conscio e, circoscritto intenzionalmente, assumere funzione estetica.

Kaprow sostiene che, più avanzata è una civiltà, più grande è l'esigenza di un'estetica arcaica. E, l'estetica implicita negli *Happenings*, tende a sfumare sempre più la linea di demarcazione tra arte e vita.

Questo sarebbe anche uno dei modi per giungere ad una esperienza socializzata del dato culturale.

Ma, la domanda che si pone Al Hansen¹⁴ è se un *Happening* può essere orientato socialmente e politicamente.

In alcuni casi la risposta può anche essere affermativa. Forse queste tendenze sono più spiccate in *Happenings* non americani o guidati da non americani. Così sembra per Wolf Vostell, i cui *Happenings* imprimono l'orrore e la depravazione del campo di concentramento e della dittatura acquistando sfumature socio-politiche.

In *You*¹⁵, Vostell utilizzò una giornata grigia e un ter-

14. AL HANSEN, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, Inc. N. Y., Something Else Press, 1965, p. 37.

15. *You* si svolse a Kings Point., il 19 aprile 1964.

reno melmoso per determinare un'atmosfera di apprensione. In questo *Happening*, considerato nel suo contesto globale, si potevano distinguere due aspetti diversi: l'azione e la comunicazione. Al primo, apparteneva la manipolazione di intestini di animali, pistole ad acqua colorata, maschere antigas, bombe fumogene rosse e altri oggetti collegati con la guerra. Al secondo, l'utilizzazione di un cumulo di apparecchi televisivi e di buste recanti messaggi del tipo: « Look in the eye of an elephant », « Consider China », « Are you a Nazi? ». Azione e comunicazione si fondevano nel corso del processo. Agli apparecchi televisivi, alcuni dei quali erano in funzione e altri no, fu appiccato il fuoco, mentre i partecipanti si rotolavano freneticamente nel fango tra lo scoppio delle bombe fumogene.

Molti *Happenings* si sono risolti in un modo persino rischioso per l'incolumità dei partecipanti. Ma, se è difficile stabilire una tipologia per il prevalere di alcune tendenze su altre, un dato predomina nella maggioranza dei casi: l'intento di essere *shocking* o scandaloso. Mezzi e processi non mirano soltanto a produrre godimento estetico ma anche disagio, al punto di rasentare la crudeltà. In un senso che persino supera il binomio di Antonin Artaud « crudeltà/intensità », e tale da provocare una reazione fisica oltre che emotiva nei partecipanti¹⁶.

La tendenza ad essere *shocking* è collegata allo straniamento dell'uso dell'oggetto, non escluso l'individuo.

In *Washes* di Claes Oldenburg¹⁷ il meccanismo entrò a far parte dello spettacolo, in quanto gli spettatori potevano azionare a discrezione gli interruttori del giradischi e del proiettore.

16. ANTONIN ARTAUD, *The Theatre and Its Double*, N. Y., Grove, 1958.

17. *Washes*, New York City, 1965. CLAES OLDENBURG è autore di *Spicy Ray Gun*, *Ray Gun Poems* e *More Ray Gun Poems*, N. Y., Judson Gallery, 1960; *Injun and Other Histories*, N. Y. Something Else, 1966; *Store Days*, N. Y., Something Else, 1967. Su Oldenburg: ELLEN J. JOHNSON, « The Living Object », *Art International*, 7, Winter 1963-4; HARRIS ROSENSTEIN, « Climbing Mt. Oldenburg », *Art News*, February, 1966.

Lo straniamento fu spinto oltre in *Eat* di Allan Kaprow¹⁸. La situazione sembra capovolta: l'individuo può diventare oggetto meccanizzato, comandato a discrezione dagli spettatori. In *Eat*, gli attori veri e propri potevano compiere un certo numero di azioni delimitate behaviouristicamente ed agivano soltanto quando gli spettatori accendevano la luce azionando gli interruttori.

Un altro esperimento teso a capovolgere la funzione dell'individuo da attiva in passiva fu attuato in *Snapshots from the City* (Marzo 1960). Claes Oldenburg aveva costruito una strada « metamorfica » e, per la prima volta, vi pose se stesso come oggetto panoramico. In questo modo anche l'individuo, oltre che il mezzo, lo spazio e il tempo, può diventare estensione dell'*environment*.

Ma, non sarebbe possibile comprendere molti aspetti legati agli *Happenings* senza tener conto di quanto ha scritto Marshall McLuhan, uno degli studiosi più influenti delle tecnologie elettroniche e di massa. McLuhan in *The Gutenberg Galaxy* (1962) e, soprattutto, in *Understanding Media*¹⁹ ha individuato e ispirato alcuni principi che stanno alla base delle manifestazioni culturali della nostra epoca.

Lo slogan di McLuhan è « *the Medium is the Message* », il mezzo è il messaggio. Ogni nuovo mezzo è come un'ulteriore appendice dell'uomo stesso; è come se l'uomo allargasse i suoi sensi in innumerevoli tentacoli e diventasse capace di abbracciare esperienze diverse.

Oggi la tecnologia dell'elettricità si è scontrata con la tecnologia di Gutenberg, o della pagina scritta, che aveva accentuato la frammentazione della realtà e la individualizzazione, e attraverso cui si è anche formata la « *American way of life* ».

18. Cfr. *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 2, Winter 1965; ristampato in *The Art of Time* di M. KIRBY, *op. cit.*, pp. 76-7.

19. *Understanding Media*, N. Y., McGraw-Hill, 1964, è stato pubblicato in traduzione italiana col titolo *Gli strumenti del Comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Con la radio l'uomo ha ingigantito il suo orecchio e può ascoltare voci dalle località più lontane della terra e persino dello spazio. Con i nuovi mezzi di trasporto ha incredibilmente allungato le sue gambe. La televisione, non soltanto ha accresciuto la potenzialità globale dei suoi sensi, ma ha influenzato il suo sistema nervoso e modificato il suo modo di vedere e di partecipare. La televisione ha determinato nuovi linguaggi, nuovi codici e nuovi modi di reazione. L'uomo è stato coinvolto contemporaneamente in quello che gli sta vicino e in quello che gli sta lontano e ha preso coscienza che gli compete un ruolo. Anche lo spazio-tempo ha mutato le sue dimensioni per assumere una più ampia contemporaneità e vicinanza. Una totalità mai prima avvertita.

In fondo, la televisione che basa la sua informazione su sequenze di immagini iconiche e sonore (e non si basa più unicamente sul sistema arbitrario orale o scritto delle lingue) coinvolge direttamente lo spettatore, esigendo da lui una partecipazione sensoriale e processi mentali diversi da quelli richiesti dalla pagina scritta.

Ne deriva un profondo mutamento della posizione dell'uomo anche nei confronti del prodotto culturale e artistico. Lo spettatore, abituato a essere coinvolto nel processo, non si contenta più del prodotto finito, fatto per essere ammirato, vuole egli stesso partecipare attivamente alla produzione. Il prodotto artistico finito è, per lui, come qualsiasi altro oggetto di consumo da buttar via una volta che si esaurisce il processo.

Si comprende, allora, come negli *Happenings* l'ideologia non può derivare dal dato culturale in sé, e non può produrre dati culturali finiti al di fuori dei suoi processi. È al processo del messaggio nel suo farsi che l'*Happening* si rivolge. È, una volta che il processo si è esaurito segue la sorte di un qualsiasi altro oggetto di consumo. Se qualcosa rimane, è l'esperienza di un rito cosciente che, in qualche modo, ha prodotto una modificazione nel fruitore, il quale vi ha assunto un ruolo attivo.

Alcuni dei principi presenti in questi *Happenings* erano e sono presenti o erano già avvertiti in altre serie di manifestazioni impegnate politicamente.

Il 9 Febbraio 1950 il senatore Joseph McCarty tenne un discorso che diede inizio ad un periodo di repressione culminato nelle inchieste della primavera del 1954. Si parlò di *witch-bunt* o caccia alle streghe. Furono perseguite una quantità di persone accusate di filocomunismo, mentre la burocrazia del Presidente Eisenhower si chiudeva nel silenzio e nel mutismo. Fu definita la generazione dei *brainwashed* dal poeta Karl Shapiro.

In questo periodo ebbe inizio l'attività dei *Beats* che proponeva « a New Style of Life » per sottrarsi allo « American Style of Life ».

La funzione dei *Beats* è esemplare nel suo genere, in quanto essi hanno cercato un'alternativa culturale basata sulla creatività e conducendo una rivoluzione incruenta e formativa (senza voler entrare nel merito dei contenuti che vi confluiscono).

E' di questo periodo una serie di manifestazioni che coincide con il concetto di *Happening* entro alcuni dei termini esaminati. La differenza consiste soprattutto nel punto d'avvio. Infatti, mentre gli *Happenings* di Cage, Kaprow, Oldenburg, Ken Dewey, generalmente partono da una situazione occasionale determinatasi dall'incontro di persone, in un determinato luogo e in una determinata frazione di tempo, o da un elemento casuale inserito in una situazione, le manifestazioni collegate con i *Beats* e con tutti coloro i quali divennero protagonisti di una reazione al modo di vita americano, partono da contenuti politici e di critica sociale. Si tratta, anche in questo caso, di un « rifiuto »: « non della tradizione del passato ma di quella del presente », come ebbe a dire Gregory Corso²⁰.

Ma, chi sono stati e chi sono questi *Beats* e questi *Beat-*

20. Nel 1960. Cfr. FERNANDA PIVANO, *L'altra America negli anni Sessanta*, Officina Edizioni, 1971, vol. I, p. 20.

niks, figli di una tecnologia di Gutenberg, *scared*, sgomenti e sbigottiti, da campi di concentramenti, dalla bomba atomica, da genocidi e torture, e che per tutto conforto ebbero in dono una guerra estenuante nel Vietnam? Questi *Beats* che hanno reagito con un processo di annullamento?

Beats è l'epiteto con cui generalmente si intendono i poeti e i giovani d'avanguardia interessati a problemi sociopolitici e culturali, *Beatniks* sarebbero i giovani scontenti e irrequieti che si unirono loro. L'espressione *Beat*, da un lato si associa al significato di « battuto » o « vinto », dall'altro a *beatus*, come suggerì Jack Kerouac. *Beatnik* è la variante canzonatoria che rimanda a *Sputnik*.

Il « loss of the self », o processo di annullamento, sembra essere una delle costanti di molte manifestazioni collegate con i *Beats* americani. E' la dissoluzione di stati soggettivi per raggiungere una rinnovata completezza, una più vasta unione con la totalità cosmica; un misticismo non soggettivo, come lo aveva già definito Allan Kaprow, ma obiettivo, tendente all'universale.

Già nel 1952, nella sua tesi per l'M.A. su Piet Mondrian²¹, Allan Kaprow partiva dallo stesso principio. Infatti egli considerava Mondrian un pittore che dipingeva per annullare la pittura. Lo stesso atteggiamento appare dalla sua analisi dell'attività di Jackson Pollock²², il quale avrebbe usato il « *body gesture* » per distruggerlo.

L'annullamento dello stato soggettivo coinciderebbe con la trasformazione del sé attraverso esperienze dirette. In altri termini, tra il sé e l'altro (oggetto o persona che siano) si stabilisce un rapporto di interazione che opera trasformazioni « da-a » e viceversa.

Su questa scia va collocata la ricerca nell'area delle religioni orientali e l'adozione di alcuni aspetti dello Zen giapponese e del Buddismo.

Allen Ginsberg, in una lettera a Neal Cassady del 1953,

21. ALLAN KAPROW, *Piet Mondrian: A Study of Seeing*, Op. cit.

22. « The Legacy of Jackson Pollock », Op. cit.

dava alcune indicazioni sulla funzione dello Zen, in modo incisivo e brillante:

Zen è una buffa forma speciale, senza canoni reali o teologia formale, eccetto per una massa di parecchie centinaia di aneddoti sulle conversazioni tra i maestri e i discepoli. Queste conversazioni (che si chiamano *zenzen* credo) sono tutte irrazionali e ambigue: come lo batto le mani, o discepolo, tu odi il suono. Ora, rispondimi questo: « Che cos'è il suono della mia mano destra che batte sola nello spazio? ». O aneddoti di azioni come: « Due gruppi di monaci discutono su quale ala del monastero deve entrare in possesso di un gattino. Così il capo dice: 'Chiunque può darmi una vera buona ragione per avere il gatto, ma se nessuno propone un argomento convincente taglierò il gatto in due e lo darò metà a ciascuno'. Così tutti dicono grandi cose sonore e lui taglia il gatto in due. L'indomani arriva nel monastero un giovane novizio che aveva passato la settimana errando nella foresta in cerca della sua anima. Maestro dice: 'E' accaduto questo, che cosa avresti detto tu per avere il gatto?' Il novizio lo guarda, si leva le scarpe, se le mette sulla testa e esce dalla stanza senza aggiungere parola. Il maestro dice: 'Se questo giovane novizio fosse stato qui ieri il gatto sarebbe stato salvo'²³.

Tutti questi *zenzen* o conversazioni o aneddoti, sono impartiti ai novizi finché essi sono tutti sconcertati intellettualmente e smettono di pensare. Poi viene il giorno dell'illuminazione che cambia totalmente la conoscenza e ognuno se ne va dove vuole e può fare ciò che vuole. Per mezzo di questi aneddoti si devono esaurire le parole e allora si può vedere da capo l'universo.

Questo desiderio di disgregazione di una certa conformazione mentale ha coinvolto come un'ondata interi gruppi sociali e ha anche i suoi aspetti di deformazione e persino distruttivi. Esasperazione sessuale, droga, mariujana, LSD, sono stati la *counterpart* alla guerra del Vietnam e ai sistemi di sopraffazione di interi strati sociali. E' quindi troppo facile liquidare il tutto sollevando il ciglio. In fondo, alla base, c'è l'aspirazione ad una società che dia maggiori garanzie. Ma c'è an-

23. Cfr. FERNANDA PIVANO, *L'Altra America*, cit., p. 107.

che l'aspetto spratico e utopistico di tutta la faccenda: come l'aspirazione ad un ritorno alla natura, a coltivare la terra, ad un regresso verso un tipo di vita primitivo. Aspirazione che è stata ed è sperimentata personalmente da alcuni gruppi di *Beats* e di *Beatniks* con l'acquisto di terra da coltivare. Ma il risultato è stato di attirare altre masse di *Beats* che ne hanno ostruito ogni funzionamento. Né simili esperimenti potevano presentare altra via d'uscita, gomito a gomito con la concorrenza di un paese altamente industrializzato che aggredisce il *Beat* da ogni lato: con le sue interminabili file di *supermarkets*, dove egli attinge volentieri il suo Coca Cola, e le interminabili file di automobili, nelle quali si iscrive per attraversare le miglia e miglia di America. Così, la fuga del *Beat* non può che risolversi in un ritorno al punto di partenza, tragicamente chiuso nel suo malefico cerchio mondano.

D'altra parte il processo di annullamento instaurato come atteggiamento politico utopistico e non pragmatico, trova la sua giustificazione in quanto è stato forse l'unico modo di esercitare pressione politica da parte di ampi gruppi di diseredati lontani dal potere e da leve di comando senza ricorrere alla violenza. Una non-politica con funzione disgregatrice da opporre ad una politica di oppressione. E, non si può negare che, in questo senso, non abbia fatto avvertire la sua pressione o, per lo meno, non abbia forzato una presa di coscienza di determinati problemi socio-politici, soprattutto nei giovani che rappresentano le classi dirigenti in formazione.

Si chiarisce, in questo senso, anche la volontà del *Beat* di identificarsi con gli esponenti lasciati ai margini della società e considerati rei, per annullare qualsiasi sperequazione e partire da una base sociale sperimentata in tutti i suoi aspetti. E' questo uno degli atteggiamenti che è stato guardato con maggiore sospetto da una società che dà per accettate determinate istituzioni e che trova nella vita di William Burroughs la sua attualizzazione e nei suoi romanzi, specialmente in *Junkie*²⁴,

24. WILLIAM BURROUGHS, *Junkie*, Ace Books, New York, 1953. Trad. it. di B. ODDERA, *La scimmia sulla schiena*, Milano, Rizzoli, 1962.

un'analisi obiettiva, quasi scientifica della condizione totale di annullamento.

Il desiderio di consapevolezza estende l'indagine anche alle situazioni marginali dell'attività individuale per approfondirne la conoscenza tramite l'esperienza diretta. In tal modo, l'unificazione nello stato sociale ha il suo *counterpart* nella unificazione artistica tramite l'impiego dei *mixed-means*. Nello stesso senso, nell'*Happening*, si cercava di superare tutto ciò che appare proibito per convenzione. L'opposizione alla convenzione acquista tuttavia un valore positivo collocandosi paradossalmente rispetto all'usato. Per cui il non-uso diventa uso. Ciò che è assurdo e incongruo viene accettato e *foregrounded*. Si organizza in sistema in quanto crea schemi ricorrenti di incongruità. Sia che per incongruità si accetti la definizione di messaggio interrotto da disturbi, sia che si accetti la definizione di Clayborough, di conflitto tra fenomeni diversi²⁵, l'aspetto consisterebbe nel rendere accetto l'incongruo come convenzione sistematica.

Scrivo, Noam Chomsky:

Può darsi che i passi più importanti verso una riforma della società americana si riveleranno gli sforzi di pochi coraggiosi e umili che si dedicano all'organizzazione di comunità, spesso servendosi del servizio militare e delle sue ingiustizie quale mezzo per introdursi in comunità che forniscono la base di massa per la repressione americana, e cercando di creare sia la coscienza sia la struttura organizzativa della resistenza in coloro che portano i pesi più grossi, ma che sono attualmente vittime passive di una ideologia coercitiva che nessuno contesta²⁶.

Teach-ins, sit-ins, be-ins, bleed-ins, Yip-ins, Università del Michigan, San Francisco, Chicago, hanno costituito delle vere e proprie « comuni », organizzazioni autonome all'interno del-

25. ARTHUR CLAYBOROUGH. *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, (1965), 1967, p. 75.

26. Cfr. NOAM CHOMSKY, *I nuovi mandarini*, trad. it. Torino, Einaudi, 1969, p. 400. (Titolo orig. *American Power and the New Mandarins*, N. Y., Random House, 1967).

lo stato: discussioni sul Vietnam, contro la grettezza politica, la distruzione ecologica, gruppi agricoli, culturali, politici, per la raccolta del sangue. Masse ora tranquille, ora istigate, ora inferocite, e il potere di sedativo mistico, come l'OM (la sillaba Buddha) salmodiata anche per otto ore da Ginsberg e dal suo gruppo per ristabilire la calma.

Tra le manifestazioni non violente, la marcia può essere considerata la semantica del *Flower Power*. La « marcia come spettacolo » è stata una tattica ideata da Ginsberg per dimostrare contro la guerra nel Vietnam. Una serie di indicazioni sul modo di conduzione si trovano nelle « proposte per la Marcia del 20 Novembre 1965 », che porta il sottotitolo: « Dimostrazione come Spettacolo, come Esempio, come Comunicazione »²⁷.

Si parlava di propaganda immaginativa e pragmatica, divertente, allegra, sicura, preparata in anticipo con volantini ed istruzioni. Lo scopo era di controllare situazioni di ansietà, paura, minaccia (Hell's Angels, Comunismo). Si diceva: « Portate la nonna e i bambini, portate famiglia e amici ». Si tendeva allo spettacolo visivo, da offrire agli Hell's Angels e alla Polizia, alla stampa, agli spettatori. Le linee frontali costituite da gruppi psicologicamente meno vulnerabili: donne per la pace, poeti, artisti, madri, famiglie, insegnanti. Masse di fiori, croci, bandiere americane, armoniche, flauti, registratori, chitarre, violini, giocattoli da bambini, cartelli propiziatori, caramelle, copie della Costituzione, piccole aureole di carta e così via. Macchine fotografiche e cinematografiche per registrare eventuali incidenti. In caso di confusione, si consigliava di sedersi a terra, cantare: preghiere del Signore, *Three Blind Mice*, OM all'unisono, *Star Spangled Banner*.

Al concetto di *Happening* si legano tutte le manifestazioni artistiche *Beat* nella loro tendenza alla esperienza totale. Nell'autunno 1955, a San Francisco, ebbe luogo un *reading*.

27. « The Berkeley Barb », trad. it. di F. PIVANO. Per concessione di *Pianeta Fresco*, vol. I, n. 1. Milano, 1967. In *L'altra America*, cit., pp. 263-66.

Allen Ginsberg, Gary Snyder e Philip Whalen vi parteciparono e recitarono alcune poesie. Ebbe inizio così il movimento chiamato « Rinascimento Poetico » o « Rinascimento *Beat* ». Allen Ginsberg lesse *Howl* e rinnovò il concetto di poeta come « profeta ». Profeta, la cui funzione non sarebbe quella di predire ma del « *truth telling* » o di dire la verità:

After all what else is there to say?
Wait for a moment when
the poem itself
is my way of speaking out, not
declaiming or celebrating, yet
but telling the truth²⁸.

« Nakedness », la nudità, è l'abito che si adatta al « truth-teller ». E' la condizione necessaria al poeta, che Ginsberg esprime, recitando questi versi, mentre stava completamente nudo, alla presenza di un pubblico profondamente turbato:

To stand before you speechless and intelligent and
shaking with shame, rejected yet confessing out the soul
to conform to the rhythm of thought...²⁹.

Con questo atteggiamento il poetare di Ginsberg assume una posizione polemica nei confronti dello stesso sistema arbitrario della lingua e tende a far coincidere il significante col referente. Poeta, emozione del poeta, parole, si unificano in un tutto nel tentativo di superare la codificazione simbolica. Atteggiamento, questo, che può essere additato come una delle costanti della produzione *beat*, anche se attualizzata diversamente da autore ad autore.

Nella poesia *He*, Lawrence Ferlinghetti, così ritagliò la figura di Ginsberg, microfono, barba, illuminazione estatica,

28. (Da *Howl* di Allen Ginsberg. *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956). Altre opere di Ginsberg: *Kaddish and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1961; *Empty Mirror*, N. Y., Totem Press / Corinth Books, 1961; *Reality Sandwiches*, San Francisco, City Lights Books, 1963; *Airplane Dreams*, Canada, Anansi, 1968; *Planet News*, San Francisco, City Lights Books, 1968.

29. Da *Howl*, op. cit.

carne/parola-parola/carne, che si fanno iterazione di morte e annullamento:

He is one of the prophets come back
 He is one of the wiggy prophets come back
 He had a beard in the Old Testament
 but shaved it off in Paterson
 He has a microphone around his neck
 at a poetry reading
 and he is more than one poet
 and he is an old man perpetually writing a poem
 about an old man
 whose every third thought is Death

.....

He is one of the prophets come back
 to see to hear to file a revised report
 on the present state
 of the shrinking world

.....

For he is his own ecstatic illumination
 and he is his own allucination
 and he is his own shrinker
 and his eye turns in the shrinking head of the world
 and he hears his organ speak *Death Death*
 a deaf music

For he has come at the end of the world
 and he is the flippy flesh made word
 and he speaks the word he hears in his flesh
 and the word is
 Death³⁰.

La poesia di Ferlinghetti è esemplare nel suo genere: offre una delle migliori sintesi della poetica di Ginsberg e, allo stesso tempo vi si ritrovano utilizzati con grande maestria alcuni degli espedienti formali presenti nella produzione *beat*.

Ginsberg, il poeta *beat*, si ricollega al poeta-visionario di tipo blakiano ma gli si oppone, staccandosi da lui, per ripercorrere nell'« ora » la sua esperienza.

30. Cfr. *Penguin Modern Poets 5*, (1963), 1970, pp. 647.

Il suo modo di poetare è una registrazione di quello che vede e sente nel momento della illuminazione estatica. La poesia gli viene dettata di dentro come le note di un organo, ed egli le registra. La sua poesia non è quindi arte ma trascrizione. Non ha un disegno preordinato, procede adattandosi al momento e alla situazione. E, poiché la sua poesia è « action poetry » o poesia attiva, non ha senso leggere i versi staccati dalla persona fisica del poeta e dall'evento. Sono versi che si identificano con lui, il poeta, mentre li dice, e nella precisa occasione in cui li dice. Mancherà sempre quel « più » e quel tanto di « diverso » legati alla improvvisazione del momento. Leggere i versi è meno che scorrere uno spartito senza ascoltare la musica.

La sua è « poesia di transito ». La meta è la « morte »: « Die if thou wouldst be which thou dost seek »³¹. Solo la morte può permettere la visione retrospettiva di quello che è stato: la morte è la realizzazione del poeta *beat*. « He », il poeta, è il principio di se stesso e la sua stessa fine.

La poesia *beat* ha tendenze onnicomprensive. E, come tale, il significante è indirizzato contemporaneamente verso uno o più significati e verso uno o più referenti, i quali possono anche non avere alcun legame col significato.

Come « action poetry » l'espressione *beat* tende infatti a rispecchiare gli elementi caratteristici che danno origine alla registrazione: per esempio, il battito che si produce nella parte più intima del poeta nel momento della esaltazione. Di conseguenza, il ritmo, si basa più sul tempo che intercorre tra una sillaba accentuata e l'altra anziché sugli accenti. Si basa, cioè, su un tempo più o meno lungo coperto da sillabe non accentuate. In questo modo risponde più allo schema libero della prosa, pur distinguendosi da questa. Ma, se non esiste uno schema astratto prestabilito su cui misurare la tensione di tutto il pezzo, è il momento iniziale dell'illuminazione estatica che determina lo schema di base e il tema. L'inizio, anche se

31. Dalla pagina introduttiva di *Kaddish* di A. GINSBERG, San Francisco, *City Lights Books*, 1965.

occasionale (e prosastico), è determinante per l'organizzazione dell'intero contesto. Infatti dallo schema di base si partono tutte le variazioni.

L'organizzazione sintattica appare collegata direttamente con il respiro. Infatti molte frasi costruite durante il momento dell'esaltazione sono tali da esaurire una lunghissima emissione di respiro. La mancanza di punteggiatura sottolinea l'intenzione di superare la struttura sintattica basata fondamentalmente su procedimenti logici, affidandola alle possibilità e all'esaurimento del respiro del poeta.

La ripetizione e la variazione dello schema di base o all'interno dello schema, si riscontra tanto nelle poesie che nella narrativa *beat*, tendendo a smussare sempre più i margini di distinzione tra testo in prosa e versi.

Il *Beat*, nel suo testo, predilige un certo numero di fonemi, i quali generalmente coincidono con sillabe accentuate in parole chiavi. Per questa dimensione estetica si può accettare la definizione « fonestema ». Ma, il *Beat* non si limita alla ripetizione della parola chiave, ne anticipa o asseconda l'apparizione o la varia nel corso del testo. Nel campione preso in esame, per esempio, il fonema [p] è fonestema in *prophets*, *prophets*, *poetry*, *poet*, *poem*. Il fonema [d] è fonestema in *old*, *old* (vecchio), *world* (mondo), *Death* (morte), *head* (testa, principio), *end* (fine) *world* (mondo), *deaf* (sordo), *word* (parola). Seguire l'ordine di apparizione e la ripetizione fonestemica è come ricostruire una storia dentro la storia dell'intero contesto. La storia è tracciata nella sua evoluzione attraverso la sequenza dei semi che contengono lo stesso fonema.

Nello stralcio esaminato, la coppia *Death/Death* assolve perfettamente la funzione espressiva *beat*. La tendenza onnicomprensiva, alla quale si è già accennato, determina strutture a ramificazione e diramazioni a livelli diversi. « *Death Death* » viene impiegato come significante in relazione al significato « morte », e come fenomeno acustico in relazione al referente (il ritmo della pulsazione), il cui significato si oppone al precedente (cioè, pulsazione = vita, opposto a morte). I due estremi si incontrano in quanto si ha « morte in vita/vita in

morte». Ugualmente i termini iniziale e finale del contesto «*He*» e «*Death*» finiscono col combaciare. *He* rimanda al poeta (nella sua identità fisica=vita), *Death* rimanda contemporaneamente al significato «morte» e al referente «pulsazione» (che è vita).

La poesia *beat* è una poesia di transito e di esaurimento: dal principio, tramite l'esperienza, si tende al regresso fino all'annullamento; ma la morte non è che un ritorno di consapevolezza cosmica al punto di partenza, una rigenerazione.

Il concetto di *Happening* è presente anche nella narrativa *beat*. L'elemento autobiografico, che entra in molta produzione in prosa e versi, sia esso autentico o ricostruzione letteraria, si ricollega alla intenzione di includere l'esperienza diretta nel prodotto artistico. D'altra parte la registrazione il più possibile fedele di esperienze vissute è il modo più immediato e naturale di reperire elementi di casualità e transeibilità di un evento superando ogni schema preordinato. L'esperienza diretta può anche assumere funzione morale secondo il terzo principio della pratica buddhista, dopo la saggezza e la meditazione. In questo senso la moralità consisterebbe nell'esprimere tutto quello che c'è nel mondo in cui si vive, attraverso l'esempio personale e l'azione responsabile, diretta verso la comunità di «tutti gli esseri»³².

Nei romanzi di Kerouac, l'elemento biografico è fondamentale ma lo è altrettanto in quelli di Burroughs ed è presente nelle poesie di Ginsberg, Corso, Ferlinghetti e, in modo più o meno marcato, in tutti gli altri.

Ci si riferisce sempre a fatti accaduti: si precisano e ripetono nomi di persone, di luoghi, l'ora, il meccanismo delle azioni. Si rasenta persino la monotonia, se non fosse per alcune variazioni minime che seguono l'evolversi dei processi di conoscenza e il modo di situarsi in rapporto ad essi. Lo schema biografico però non giunge mai a conclusione, tende alla fuga e rimane aperto indefinitivamente alla ricerca di esperienze

32. F. PIVANO, *L'altra America*, op. cit., p. 66.

nuove, come in *Junkie e Naked Lunch*³³, verso mondi scatenati dalla droga, o in *On the Road*³⁴, verso il West.

La spazialità simbolica *beat* trova forse la sua attualizzazione più concreta in Kerouac: non è più il *trail* in mezzo ai Canyons, immerso nella natura selvaggia, ma « the road » che taglia in lungo e largo un'America manomessa in ogni angolo dall'uomo e pur tutta da scoprire. L'eroe di Kerouac è anche lui esploratore « ready to travel West »³⁵, ma il suo percorso è costellato di bottigliette di Coca Cola, *cafeterias*, *cheap hotel rooms*, *portable typewriters*. E' un eroe impegnato in un viaggio mitico, come già Ulisse o Dante o l'« opium eater » romantico: « I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future »³⁶.

Ma, soprattutto, quest'eroe ricalca l'uomo della frontiera teorizzato da Frederick Jackson Turner³⁷: come l'europeo spogliato del suo modo di vita e di pensiero a contatto con la natura selvaggia è trasformato in americano, così il *beat* vuole spogliarsi di tutto quello che gli ha dato il sistema di vita americano per diventare qualcos'altro. Siano essi la strada, la droga o lo Zen, la funzione è sempre la stessa: è esperienza totale e annullamento verso una rigenerazione senza limiti. Ma, anche se è fuga dal sistema, il *beat* è obbligato costantemente a fare i conti col sistema che lo ha generato, e l'ostacolo più grande per la sua espressione è la codificazione linguistica.

La generazione che oppone il suo rifiuto alla parola scritta, deve necessariamente ripiegare su questa per il fissaggio letterario. E, l'esperienza totale di « gente pazza », che rifiuta i luoghi comuni e le convenzioni, deve scontrarsi con il sistema arbitrario della lingua.

Gli espedienti letterari impiegati dai *Beat* possono non

33. N. BURROUGHS, *Naked Lunch*, N. Y., Grove Press, 1959.

34. J. KEROUAC, *On the Road*, N. Y., The Viking Press, 1955.

35. *Ibid.*, p. 8.

36. *Ibid.*, p. 17.

37. Si allude naturalmente alla conferenza *The Significance of the Frontier in American History* che Frederick Jackson Turner tenne alla American Historical Association nel 1893, durante la Chicago World's Fair.