

Intervista con Allen Ginsberg

di Thomas Clark

Allen Ginsberg fu eletto Re di Maggio dagli studenti cechi il 1° maggio del 1965 a Praga. Subito dopo fu espulso dal governo ceco. Aveva viaggiato per parecchi mesi - era stato a Cuba, in Russia e in Polonia - e da Praga partì per Londra per negoziare sulla pubblicazione in Inghilterra delle sue poesie. Non sapevo che si trovasse nel paese, e una sera a Bristol lo vidi in un bar prima di un reading di poesia. Quella sera leggeva lui; non lo avevo mai sentito leggere prima e fui colpito dall'emozione con cui penetrava le sue poesie mentre le leggeva, quasi che il recitarle fosse per lui una scoperta, proprio come lo era per il pubblico.

Il giorno dopo il reading, Ginsberg e io partimmo da Bristol e arrivammo in autostop fino alla Wells Cathedral e poi a Glastonbury, dove lui colse un fiore dalla

tomba di Re Artù per mandarlo, disse, a Peter Orlovsky; studiò con attenzione le armi e gli utensili esposti sotto il grande camino conico dell'antica cucina di Abbot, così come più tardi avrebbe studiato la raccolta dei manoscritti di Blake al Fitzwilliam Museum di Cambridge; l'idea di Ginsberg di una Gerusalemme Britannica del nostro tempo, del tempo dei capelli lunghi e della nuova musica, corrispondeva all'avverarsi delle profezie di Blake su Albione. Quando a Glastonbury uscimmo da un negozio di tè (dove i clienti avevano guardato con diffidenza il profetico e imperturbabile straniero con la barba), Allen parlò della cronaca, alquanto superficiale, che la rivista «Life» aveva riportato di un suo incontro con Edith Sitwell (sembra che lei avesse detto: «La droga mi fa ricoprire di macchie»).

Nel lasciare la città fummo colti da un temporale e prendemmo un autobus per Bath. Poi facemmo l'autostop per Londra, senza successo, quando Ginsberg, invece di usare il pollice, si mise a fare dei segnali buddisti con le mani: dopo mezzo minuto un'automobile si fermò. Viaggiando attraverso la contea di Somerset, parlò della notazione, la

tecnica che diceva di avere appreso da Kerouac e di cui si era servito per redigere i suoi lunghi diari; lesse una relazione che aveva steso su un incontro recente con Evtushenko e Vosnessenskij a Mosca e poi, alzando lo sguardo sul nodo di una quercia secca lungo la strada, disse: «L'albero ha un tumore al seno... è questo che intendo...».

Due settimane dopo era a Cambridge per un reading, e io gli chiesi di concedermi questa intervista. Aveva ancora da fare con Blake e nei momenti liberi se ne andava in giro a meditare nei pressi dell'università; ci vollero due giorni per tenerlo seduto abbastanza a lungo e per poter accendere il registratore. Parlava lentamente e sovrappensiero, e si stancò dopo due ore. Quando arrivarono gli ospiti facemmo una pausa per il pasto - non appena Ginsberg seppe che uno di loro era un biochimico, lo tempestò di domande sui virus e sul DNA per un'ora intera - poi ritornammo a registrare l'altra metà della cassetta. Le parole che seguono sono sue, con poche variazioni, salvo l'omissione di argomenti ripetuti una mezza dozzina di volte.

Diana Trilling ha osservato, a proposito del suo reading alla Columbia University, che la sua poesia, come tutta la poesia in inglese che affronti un argomento serio, assume spontaneamente il ritmo del pentametro giambico. È d'accordo?

Beh, non è proprio esatto, credo di no. Non mi sono mai messo seriamente a fare un'analisi tecnica del ritmo della mia poesia. Probabilmente è più vicino al coriambico - ai metri greci, ai metri ditirambici - tende al de DA de de DA de de... com'è che si chiama? Probabilmente tende al verso dattilico. Una volta Williams ha osservato che la parlata americana tende al dattilico. Ma è più complicato del dattilo perché il dattilo è fatto da tre unità, un piede costituito da tre parti, mentre il ritmo reale probabilmente ne comprende cinque, sei o sette, come DA de de DA de de DA de de DA DA. Che si avvicina di più ai ritmi della danza greca - ecco perché viene chiamato coriambico. Perciò, a dire il vero, quello che la Trilling ha detto non è proprio tecnicamente corretto. Ma - e questo vale per alcune poesie, per alcuni brani di "Howl" e per alcuni brani di "Kaddish" - ci sono certi ritmi particolari che potrebbero essere consi-

derati alla stregua dei ritmi classici, anche se non necessariamente dei ritmi classici *inglesi*; potrebbero corrispondere ai ritmi classici greci, o alla metrica sanscrita. Ma probabilmente la maggior parte delle altre poesie, come "Aether" o "Laughing Gas" o altre ancora, non rientrano affatto in quella categoria. È stato facile per lei pensare che le cose stessero così. Mi sono sentito molto offeso, perché mi è parso che lei abbia ignorato i principali risultati tecnici che ho conseguito con la metrica e che ho offerto all'accademia, e loro non se ne sono neanche accorti. Con questo non voglio dire che lei e l'accademia siano la stessa cosa.

È vero che in *Howl* e in *Kaddish* lavora con una sorta di unità classica? È esatta la descrizione?

Sì, ma non è di grande aiuto, perché non è che io lavorassi proprio con una unità classica, lavoravo con i miei impulsi nervosi e descrivevo quegli impulsi. Vede, c'è una differenza tra chi scrive una poesia *seguito* un preciso modello metrico prestabilito, e chi opera con i propri meccanismi fisiologici *arrivando* a un modello, e forse perfino arri-

vando a un modello che potrebbe avere già un nome, o che potrebbe essere di uso classico, arrivandoci in modo organico piuttosto che sintetico. Nessuno ha da ridire neanche sul pentametro giambico se nasce da una fonte più profonda della mente - cioè se nasce dal respiro, dalla pancia e dai polmoni.

I poeti americani hanno saputo tagliare i ponti con il ritmo tipicamente inglese, prima dei poeti inglesi. Crede che questo abbia a che fare con qualche particolarità nella tradizione dell'inglese parlato?

No, credo di no, perché neanche gli inglesi quando parlano usano il pentametro giambico; non parlano secondo il modello riconoscibile di quando scrivono. L'oscurità del loro linguaggio e la mancanza di variazione emotiva sono paralleli allo stile oscuro e al linguaggio letterario della poesia di oggi. Ma si sentono in giro le parlate più svariate, come le parlate di Liverpool e di Newcastle che, a prescindere dagli accenti altolocati, dagli accenti di alta classe, non si addicono al tono della poesia che si scrive oggi. Non è come in America - credo che i poeti inglesi siano semplicemente più vili.

Ci sono delle eccezioni?

È un fenomeno abbastanza generale, vale anche per i poeti considerati all'avanguardia. Loro scrivono con un tono piuttosto smorzato.

E un poeta come Basil Bunting?

Beh, lui lavorava insieme a un branco di selvaggi di un'epoca primitiva, che cercavano tutti di farsi strada, suppongo. Quindi era questa la sua esperienza - in più conosceva il persiano, conosceva la metrica persiana. Era più colto della maggior parte dei poeti inglesi.

La struttura che lei usa in *Howl*, con una sintassi ricorrente, non crede che sia ancora valida per quello che intende fare?

No, ma era valida per ciò che intendevo fare allora, non era neanche una scelta consapevole.

Questo era, in qualche modo, in rapporto con la musica o con il jazz che a quell'epoca le interessava?

Mmm... il mito di Lester Young com'è descritto da Kerouac, che suona ottantatré volte il ritornello di "Lady Be Good" in una serata, oppure il *Jazz at the Philharmonic*,

Volume II, dell' Illinois Jacquet che ho sentito io stesso; mi pare che il titolo fosse "Can't Get Started".