



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
“SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE”

Ciclo XXVI

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

“THE MIRACLE OF WHOLENESS”:

LA RICERCA DI EQUILIBRIO IN *ORPHEUS EMERGED* DI JACK KEROUAC

DOTTORANDA:

Dott.ssa Sveva Battaglia

SUPERVISORE:

Prof.ssa Milena Romero Allué

Anno 2014

*Questo studio è dedicato alla memoria di mia madre,
esempio per me di amore e costanza.*

Your goal
is your starting place.
Jack Kerouac, *113th Chorus*

**“The Miracle of Wholeness”:
la ricerca di equilibrio in *Orpheus Emerged* di Jack Kerouac**

INDICE

INTRODUZIONE	» 1
CAPITOLO 1	
“Something in His Past That Drives Him Like a Mad Man”: incontrando Kerouac	
1.1 Una vita avventurosa e letteraria	» 9
1.2 Ritratti dagli anni Quaranta	» 14
1.3 L’America verso la <i>Beat Generation</i> : cenni storici e letterari	» 23
1.4 Volti, caratteristiche ed intenti della <i>Beat Generation</i>	» 26
1.5 Materiale autobiografico e materia d’arte	» 35
CAPITOLO 2	
“Song of My Modern Sorrow”: decostruendo <i>Orpheus Emerged</i>	
2.1 Introduzione a <i>Orpheus Emerged</i>	» 40
2.2 La biblioteca di Kerouac	» 46
2.3 Le tendenze moderniste	» 53
2.4 La lezione di Joyce	» 55
CAPITOLO 3	
“Can You Imagine that Music?”: tempo, musica e linguaggio	
3.1 Tempo, musica e linguaggio	» 59
3.2 Sulla musica classica	» 63
3.3 Tempo, musica ed elementi contrari e complementari: i <i>Four Quartets</i>	» 65
3.4 Tempo, paradosso e ricerca esistenziale	» 71

CAPITOLO 4

“Dark Secrets, and Nightmares, and Dualisms, and Thrilling Conflicts”:

figure ed elementi doppi, contrari e dialogici

4.1 Tempo e spazio	» 78
4.2 L'elemento acqua	» 86
4.3 Il ruolo della psicanalisi	» 88
4.4 Personaggi ambigui: doppi, sosia, fratelli e contrari	
4.4.1 Michael e Paul	» 96
4.4.2 Michael e l'individualismo	» 105
4.4.3 Figure femminili	» 108

CAPITOLO 5

“Orpheus, the Artist-Man”: il mito, la creazione e la figura dell'artista

5.1 Funzione e caratteristiche del mito	» 118
5.2 Il mito di Orfeo: nascita, variazioni ed intenti	» 122
5.3 Le affinità di Orfeo con Dioniso, l'orfismo e i miti di rinascita	» 134
5.4 Da Prometeo a Orfeo e Narciso	» 139
5.5 Lo sguardo (ingannevole?) dell'arte	» 145
5.6 La solitudine dell'artista	» 153

CAPITOLO 6

“Wholeness Was Renewed”: letteratura degli opposti e dell'unità

6.1 L'eco del Romanticismo	» 157
6.2 L'energia degli opposti: William Blake	» 165
6.3 Da Blake a Yeats	» 170
6.4 Letteratura come ricerca di unità: William Butler Yeats	» 172

CONCLUSIONI	» 178
--------------------	-------

BIBLIOGRAFIA	» 182
---------------------	-------

Introduzione

'Autenticità' è una parola chiave nella produzione letteraria di Jack Kerouac. L'autore di Lowell ha raccontato le sue esperienze con franchezza, genuinità, a volte persino eccedendo con dettagli autobiografici, con l'intento di offrire un racconto veritiero ed onesto di se stesso, dell'America e del suo tempo. Ciò ha significato per Kerouac raccontare i propri viaggi, gli eccessi, la musica, e insieme raccontare (ed ammettere) le proprie debolezze, la propria incapacità di assumersi responsabilità, i propri tormenti, così come l'intenso amore per la scrittura e per la ricerca interiore. Per questo la prosa di Kerouac non è solo celebrativa dell'irrequieto entusiasmo di vivere, ma anche confessionale. Egli avvertiva in se stesso una duplicità problematica: tanto era forte il suo desiderio di godere appieno della vita, tanto percepiva che vi era qualcosa di molto più profondo e complesso sotto la sua superficie.

Agli inizi degli anni Quaranta Kerouac frequentava la Columbia University, dove ebbe modo di conoscere Allen Ginsberg, William Burroughs e Lucien Carr, tra gli altri. Essi si rivelarono preziosi compagni di un'avventura esistenziale, oltre che intellettuale e letteraria. In loro trovò delle menti altrettanto assetate di vita e di conoscenza, menti ricettive e problematiche, menti desiderose di cambiamento: essi furono il primo nucleo di quel gruppo che poi nel tempo, ampliandosi, passò alla storia col nome di *Beat Generation*. Nelle loro discussioni divenne centrale il problema dell'arte e, allo stesso tempo, quello dell'esperienza, innestando dunque una tensione dialogica tra la prosaicità della realtà e le vette artistiche. Si trattava di osservare il reale con lucidità e al contempo cercare qualcosa oltre ad esso, restando sempre attenti e pronti a cogliere una rivelazione. Ciò poneva l'artista in un problematico equilibrio dinamico. *Orpheus Emerged* presenta precisamente lo scontro tra le necessità interiori ed artistiche, tra la vita e l'arte, mettendo a nudo le difficoltà del protagonista di fronte a se stesso ed al suo sentire.

Considerata la pubblicazione abbastanza recente di *Orpheus Emerged* – edito postumo in America nel 2000 ed in Italia nel 2003 –, la critica non se ne è ancora occupata approfonditamente. Si trovano facilmente, soprattutto *on-line*, recensioni del romanzo a cura di persone non specializzate in critica letteraria, che esprimono opinioni talvolta agli antipodi: a mio avviso, ciò dipende dal fatto che *Orpheus Emerged*, benché porti in sé in forma germinale alcune tematiche della *Beat Generation*, è un'opera più appassionatamente letteraria, connotata da una forte intertestualità, un'opera che dunque può stupire il lettore che non trova tra le pagine il Kerouac spontaneo, vitale, avventurosamente lanciato lungo le infinite strade del continente americano del più celebre *On the Road*.

Scritto nel 1945, *Orpheus Emerged* è un'opera affascinante e ambigua in cui la vita si confonde con l'arte e attraverso di essa si declina e si interpreta. Tuttavia, si avverte chiaramente, tra le pagine, come le dimensioni del reale e dell'artistico lottino e si interrogano tra loro, alla ricerca di un equilibrio, di una sintesi. La vicenda pone in primo piano l'antagonismo tra Michael, l'intellettuale del gruppo, e Paul, un personaggio bizzarro e sfuggente. Michael vive un profondo disagio interiore, come uomo ed artista, ma sarà proprio nel suo confrontarsi con la propria interiorità – in cui risiedono, naturalmente, desideri, debolezze, paure e fragilità, così umane, e dunque non prescindibili – e con il suo orizzonte estetico-artistico che potrà infine giungere ad un equilibrio, ad una svolta, ad una rinascita. Sarà nella consapevolezza dell'inevitabilità di entrambe le dimensioni che potrà trovare un nuovo punto di partenza. Se si tiene presente che Kerouac stesso sentiva in sé una duplicità mai sanata e che le sue opere sono sostanzialmente autobiografiche, è facile comprendere come nell'opposizione Michael/Paul Kerouac abbia operato uno sdoppiamento del sé e come, parlando di loro, l'autore in realtà parli di se stesso.

La natura fortemente intertestuale è una peculiarità di *Orpheus Emerged*: i ricchi riferimenti letterari intessono una trama attraverso la quale il lettore deve destreggiarsi per comprendere appieno l'universo che Kerouac presenta, fatto di letture e discussioni, ricerca intellettuale ed esistenziale. Benché in *Orpheus Emerged* si ravvisino influenze provenienti dalla letteratura americana, inglese, francese, tedesca e russa, questo studio mirerà ad investigare principalmente le fonti e le citazioni provenienti dalla letteratura inglese, leggendo dunque l'opera della letteratura americana da una prospettiva anglista. Inoltre, questo studio si propone, attraverso un'analisi di Kerouac e del testo in oggetto, di svelare le duplicità dell'autore e, di conseguenza, dei protagonisti di *Orpheus*,

ponendo particolare attenzione a come questa duplicità sia avvertita e vissuta dall'artista. Per far ciò il testo verrà 'decostruito' nei suoi molteplici riferimenti letterari, con focus specifici su quelli provenienti dalla letteratura inglese: infatti, gli autori a cui Kerouac fa riferimento – quali William Blake, William Butler Yeats, James Joyce, Thomas Stearns Eliot, per citarne alcuni – si sono occupati delle polarità umane, della continua lotta e coesistenza tra forze opposte, della dicotomia arte/vita, del rapporto tra passato e presente e della sua più ampia proiezione nella relazione tra temporalità ed atemporalità. Il riferimento agli autori inglesi corrobora la tesi che Kerouac, nelle sue letture, stesse cercando uno specchio riflettente del suo io, nonché delle guide su cui basare e indirizzare le sue riflessioni. Ciò che si evince, a mio avviso, anche solo da una prima lettura di *Orpheus Emerged*, è un profondo desiderio di riconciliazione tra tendenze opposte dell'animo umano, la palpabile tensione di chi, proteso sull'abisso, cerchi una risposta capace di placare il tormento dell'anima, donando infine una rivelazione che conduca all'equilibrio tanto sospirato. Sull'onda di questa intuizione, questa tesi indaga come il romanzo sia, in sostanza, il tentativo, il mezzo, la rappresentazione stessa, di una riunificazione e riconciliazione degli opposti.

Dal punto di vista metodologico si è proceduto sia analizzando la bibliografia critica sulla *Beat Generation*, sia basando la ricerca direttamente sulla biografia di Kerouac, sui suoi carteggi, sulla sua produzione giovanile, in modo da trovare riscontri nelle persone da lui frequentate, negli autori letti e discussi, nelle tematiche a lui care negli anni della stesura di *Orpheus*.

Il primo capitolo di questo studio è dedicato alla biografia dell'autore e dei personaggi che ruotavano intorno a Kerouac, in modo da chiarire quale fosse il suo orizzonte relazionale e culturale. Ampliando l'affresco, si è delineato un breve quadro storico-sociale degli Stati Uniti, Paese che, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, stava conoscendo grandi cambiamenti, soprattutto economici, con ripercussioni significative sui modelli socio-culturali. Il rovescio della medaglia del consumismo e del progresso americano fu la protesta di chi non si riconosceva nell'omologazione. La letteratura, come potente mezzo di comunicazione e valvola di sfogo, poteva farsi portavoce di chi non si sentiva di appartenere ai modelli standardizzati. La produzione dei *beat* fu in questo senso la voce di protesta e di ribellione dell'America, la voce di chi ricercava qualcosa di più genuino, profondo, nuovo e vero; ma fu anche la voce di chi aveva visto e sperimentato il degrado e la disperazione, e che ora guardava alla vita con consapevolezza, con distacco, con ricettività, con eccitazione, sempre alla ricerca ed in attesa di un'estasi, di

una rivelazione. Per quanto riguarda Kerouac, la sua scrittura fortemente autobiografica rivela la vitalità ed il grande amore dell'autore per il mestiere dello scrivere, ma, il continuo tornare su se stesso, creando squarci sul presente per aprire finestre sul passato, rendendolo dunque un continuo presente, mostrano, a mio avviso, come vi sia nello scrittore un'inesausta ricerca sulla propria identità e sul proprio posto nel mondo, ricerca acuita e problematicizzata dalla duplicità avvertita in se stesso.

Il secondo capitolo si focalizza più specificamente su *Orpheus Emerged*, introducendo il tema della doppiezza nell'antagonismo tra i personaggi principali della vicenda, Michael e Paul. Il capitolo si dedica all'individuazione delle fonti che possono aver ispirato Kerouac per la stesura di *Orpheus*, dai riferimenti a Wilde al concetto di *acte gratuit* mutuato da Gide, o ancora alla figura dell'artista solitario ispirata da Wolfe o Joyce. In ogni caso, è interessante notare come ogni opera letteraria venga filtrata ed assorbita, fatta propria, da Kerouac, nel momento in cui egli riesce a ritrovare in letteratura uno specchio della propria vita, venendo a costruire un ponte relazionale tra la sua esperienza e la tradizione letteraria, traducendo ed elevando il dato esistenziale a materia d'arte.

L'arte di Kerouac è la scrittura, che tende alla musica e che parla di musica. Essendo il tempo un elemento strutturante e fondamentale della composizione musicale, esso si lega in maniera quasi sillogistica alla lingua: il capitolo terzo indaga la relazione tra tempo, musica e linguaggio. Kerouac amava molto il jazz e, così come in generale gli scrittori *beat*, trovò nell'improvvisazione jazzistica e nel suo ritmo coinvolgente una forma espressiva alla quale ispirarsi per modellare la propria prosa. Tuttavia, in *Orpheus* Kerouac dimostra di essere anche un conoscitore ed estimatore della musica classica. L'amore per la musica e per i suoi riverberi anche in forma stilistica, nonché l'attenzione per la tematica del tempo, avvicinano Kerouac a T. S. Eliot, che viene esplicitamente citato in *Orpheus* con il riferimento ai *Four Quartets*. I quartetti eliotiani non solo si legano alla problematica del tempo e alla musica, ma, in particolare con *Little Gidding*, si inseriscono nella ricerca di Kerouac sulla riunione degli opposti. Il paradosso della coesistenza simultanea di polarità, nella sua fenomenologia quasi da *non-sense*, inducono l'ipotesi di un'influenza su Kerouac anche di Lewis Carroll, eventualmente in forma indiretta, filtrata attraverso T. S. Eliot.

Ravvisando come particolarmente significativo l'aspetto di duplicità e ambiguità di diversi personaggi ed elementi presenti nel testo, anche a livello simbolico, il capitolo quarto analizza la loro plurisignificanza ed il loro rapporto antitetico e dialogico

insieme. Innanzitutto, appare evidente l'importanza in Kerouac della dimensione spazio-temporale: in *Orpheus* in questo senso si riscontrano eterotopie e cronotopi. Inoltre, un elemento significativo, per la sua simbologia e per la sua funzionalità narratologica, nonché per la sua qualità di efficacia immaginativa, è l'acqua: sostanza ambivalente in quanto legata alla creazione, così come alla morte, al femminile, così come al maschile. Se si pensa che a metà Novecento la psicanalisi si stava notevolmente diffondendo in America ed era un argomento di discussione appassionata, si comprende come il tema dell'acqua acquisti rilievo specie dal punto di vista psicanalitico. Il ruolo della psicanalisi viene esplicitamente dibattuto ed investigato in *Orpheus* ed applicato all'artista: nel romanzo si accenna infatti a come nel buio profondo e tormentato dell'io si celino in realtà quelli che sono gli strumenti dell'artista. Questo studio privilegia soprattutto l'ipotesi freudiana secondo cui l'arte – la cui funzionalità non appare subito evidente – aiuta invece l'uomo a sopportare la realtà, altrimenti troppo dura. Michael, l'artista, il poeta, che pare avere avuto solo emozioni estetiche ed è in cerca di un nuovo sentire, nel suo iter per essere un Orfeo, uomo ed artista, ha bisogno della sua controparte più genuina: Paul. La loro relazione appare complicata da un astio che non viene motivato, ma che lascia intuire che i due personaggi si conoscano da lungo tempo. Alla luce di riferimenti biografici, letterari e mitologici, in questo studio si ipotizza che il segreto da loro nascosto sia quello di essere fratelli (o di aver avuto un rapporto simile a quello tra fratelli in precedenza). Si ricordi infatti che per Kerouac il senso di condivisione e di fratellanza erano valori fondanti. Se in *Orpheus* le figure maschili sono avvolte da un alone di mistero, lo stesso accade per quelle femminili, i cui comportamenti sono spesso ambigui: di particolare rilievo è il personaggio della bellissima Helen, amata sia da Paul che Michael, che alla fine del romanzo scompare con uno di loro, lasciando il lettore nel dubbio sull'identità dell'uomo che l'accompagna.

Il desiderio di Michael di essere un Orfeo, uomo ed artista, assume coerenza indagando il mito del cantore, del poeta: il capitolo quinto ne analizza la fonte mitologica, ponendo l'enfasi sulle ambiguità di Orfeo. Il ricorso al mito, per la sua atemporalità, proietta la vicenda narrata da Kerouac fuori dal tempo, regalando un'aura di paradigmaticità e, al contempo, la libertà di trattare temi altrimenti vincolati dal punto di vista socio-morale. In virtù delle sue implicazioni con l'amore, la morte e l'arte, il mito di Orfeo è uno dei più affascinanti e trattati in letteratura, musica e pittura: questo studio ne indaga l'evoluzione letteraria nel tempo e in diverse culture. Una volta chiarite alcune costanti

o peculiarità della figura del cantore-poeta, si sono sottolineate le analogie ed affinità con Dioniso e Osiride: del resto non sembra casuale il fatto che *Orpheus* si concluda precisamente con un rimando all'antico Egitto. Altrettanto significative appaiono le analogie tra Orfeo, Prometeo e Narciso, tre miti che si collegano all'importanza del senso della vista e alla creazione artistica, sebbene con modalità ed implicazioni differenti. Vi è un ampio dibattito estetico-filosofico protrattosi nei secoli in merito al ruolo, alla natura e all'efficacia dell'arte, all'apparenza e alla realtà. Se Platone in *Repubblica* definisce l'arte imitazione del reale, copia, lungi dal vero¹, Wilde approda a conclusioni rovesciate: "Life in fact is the mirror, and Art the reality"². In riferimento ai miti di Orfeo, Prometeo e Narciso, in cui la vista si dimostra inaffidabile, fallace e persino foriera di morte, è legittimo chiedersi se l'arte della parola, che deve tradurre per iscritto ciò che il poeta vede e vive, possa davvero rendersi strumento utile ed efficace di comunicazione, mantenendo l'autenticità.

Infine, uno degli aspetti più significativi in relazione al mito di Orfeo ed alla figura dell'artista che viene discusso nel quinto capitolo è quello della solitudine, condizione che sembra quasi necessaria e connaturata a chi aspiri all'arte, come se la vita, con la sua pienezza ed esperienza, persino con la sua prosaicità, non possa che essere agli antipodi rispetto alla creazione artistica. L'arte sembrerebbe infatti chiedere un necessario distacco dal consorzio umano.

La dicotomia arte/vita si iscrive nel più ampio orizzonte dei contrasti che caratterizzano l'esistenza. Alcuni autori tra i preferiti da Kerouac, come Percy Bysshe Shelley e i già citati William Blake e William Butler Yeats, si sono precisamente dedicati ad investigare come la realtà consti di forze, dimensioni ed elementi opposti: a loro è dedicato il sesto capitolo di questo studio. In *Orpheus* il riferimento all'ode *To a Sky-Lark* di Shelley riconduce al problematico desiderio di voler connettere dimensione terrena e divina, desiderio che simbolicamente si concretizza nell'immagine dell'allodola, uccellino messaggero di rivelazioni celesti e conoscitore di una felicità superiore, preclusa all'uomo. Per il rivoluzionario e visionario Blake, come si legge in *The Marriage of Heaven and Hell*, la realtà di tendenze opposte – conseguenza della Caduta – è naturale: il loro incontro/scontro non deve essere placato, la loro tumultuosa interdipendenza non deve essere sopita, perché in quell'equilibrio dinamico si trova la natura stessa dell'esistenza. La riflessione di Yeats nasce invece dall'intimità della sua

¹ Sulla concezione dell'arte di Platone, si veda *Repubblica*, X.

² Oscar Wilde, *The Decay of Lying* (1888), in Id., *The Works*, a cura di G. F. Maine, London-Glasgow, Collins, (1948) 1957, p. 921.

esperienza personale: come Kerouac, egli avvertì per tutta la vita la problematicità di un io scisso e riversò in letteratura, così come nelle sue ricerche di matrice occultistica, il suo interesse per questa duplicità al fine di trovare una soluzione alla propria divisione interiore. Nelle sue poesie, pensate all'interno di un sistema organico ed unitario basato su un complesso apparato simbolico e filosofico, Yeats rappresenta poli ed elementi opposti dell'esistenza e delle sue manifestazioni, fino a mettere in antitesi l'arte e la vita in componimenti come *The Choice*. I poeti romantici e W. B. Yeats furono tra gli autori prediletti da molti autori *beat* e da Kerouac: del resto, la loro sensibilità era al contempo profonda, complessa, visionaria ed innovativa. Essi riuscivano a vedere, pur consapevoli di divisioni e diversità, il Tutto, la vita nella sua interezza.

In conclusione, per quelli che erano gli intenti e la sensibilità di Kerouac, per la riflessione che sottostà alla stesura dell'opera, per i riferimenti letterari in essa contenuti, per le tematiche affrontate, ritengo che *Orpheus Emerged* possa avere diversi significati. È una fotografia sulla vita di Kerouac agli inizi degli anni Quaranta, una celebrazione dell'amore per la vita e per l'arte (intesa qui come letteratura), la rivelazione che una vita non basta e che spinge dunque a cercare nell'arte quel *quid* che ci permetta di essere altro, altro da noi stessi o, a volte, ancor più noi stessi. *Orpheus Emerged* è la denuncia di un disagio interiore, il documento di un percorso di 'guarigione' e rinascita, la testimonianza di una ricerca in atto. È una riflessione sulla difficoltà dell'uomo moderno di comunicare e di vivere in maniera adeguata e soddisfacente le sue relazioni sociali, così come la presa di coscienza dell'impossibilità di guardare e giudicare in maniera univoca e statica. *Orpheus Emerged* è un'opera in cui si avverte l'ansia del tempo, ma che supera la dimensione temporale, sia utilizzando il mito, sia dimostrandosi ancora decisamente attuale per le tematiche affrontate.

Capitolo 1

“Something in His Past That Drives Him Like a Madman”: incontrando Kerouac

Write in recollection and amazement for yourself.
J. Kerouac, *Belief and Technique for Modern Prose*

All life is but a skull-bone and
A rack of ribs through which
We keep passing food & fuel –
Just so's we can burn so
Furious beautiful.
J. Kerouac, poesia introduttiva
al *Journal* “Voyage to Greenland”
datata 17 aprile 1949

Jack Kerouac amava l’America, le sue strade e le sue notti. Amava i figli dell’America, sperduti, entusiasti, sempre alla ricerca di qualcuno o qualcosa, di un’emozione o di una risposta. Amava la musica, la letteratura e, soprattutto, la scrittura. Aveva una memoria prodigiosa, al punto che, anche a distanza di anni, riusciva a ricordare con precisione nomi, luoghi ed avvenimenti, ogni singolo fatto che si era reso tassello del suo mosaico esistenziale sempre mobile, sempre in evoluzione. Kerouac, Cassady, Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti, Corso e tutti coloro che presero parte all’avventura di creare, proporre e rincorrere un’altra America erano ribelli, amavano, si consumavano. Erano folli e sognatori, saggi e lucidi; a loro apparteneva tutto e nulla apparteneva loro: in due parole erano “battuti e beati”, in una, erano *beat*.

1.1 Una vita avventurosa e letteraria

Kerouac nacque a Lowell, Massachusetts, in una vecchia cittadina manifatturiera sul fiume Merrimack con cotonifici, calzature e piccoli negozi. Molti degli abitanti avevano origini tedesche, irlandesi e greche³ e molti di loro non avrebbero mai lasciato la cittadina se non per andare in guerra.

Poiché i genitori di Kerouac provenivano dalla comunità francofona del Quebec, il piccolo Jack non parlò inglese fino ai sei anni, età in cui andò a scuola.

Il primo figlio dei Kerouac, Gerard, nacque nel 1917, cui seguì Caroline nel 1919 ed infine Jean Louis Lebris (“Jack”) il 12 marzo 1922. Sebbene Gerard morisse quando Jack aveva solo quattro anni, quest’ultimo rimase fortemente colpito da quella perdita, poiché i due fratelli erano molto legati.

Kerouac era robusto e sportivo e da bambino frequentava volentieri la parrocchia e gli altri ragazzi della comunità francofona. Per la scarsa familiarità con l’inglese, ebbe alcune difficoltà nei primi anni scolastici. Di indole un po’ timida, si rifugiò nella lettura ed in seguito si cimentò con la scrittura di racconti, finché un’insegnante notò il suo talento e lo incoraggiò a proseguire. Fu da quel momento che prese l’abitudine di tenere in tasca un blocchetto per annotare storie ed osservazioni, iniziando così il suo ‘apprendistato’ verso la ricerca e la consapevolezza dello stile: prendeva nota dei vari stili linguistici degli autori che leggeva e si lasciava sedurre dalle voci alla radio o del cinema. Si avvicinò così alla lingua inglese con l’avidità di chi la stesse sentendo e studiando per la prima volta e, fino alla morte, continuò a sperimentare in quella ‘lingua adottata’. Presto il fascino per le possibilità del linguaggio si riversò anche sulla letteratura, dai classici ai moderni, come Saroyan o Hemingway. Kerouac fu un uomo molto colto e ben istruito: parlava fluentemente due lingue, conosceva la letteratura americana, inglese e francese e in traduzione leggeva quella tedesca, russa e persino quella sanscrita. Leggeva semplicemente perché era convinto che i libri avrebbero potuto dare una migliore ispirazione a chi, come lui, desiderasse fare lo scrittore.

Negli anni della sua formazione diversi eventi negativi segnarono la sua immaginazione e la sua persona. Nel 1936 l’esonazione del fiume Merrimack provocò numerosi morti e distrusse anche il negozio del padre. L’evento catastrofico, unito alla Grande Depressione, scosse la stabilità della famiglia al punto che il padre fu costretto a cedere

³ Sulla natura composita, variegata e meticciosa dell’America e sulle esperienze liminari legate al continente – aspetti che trovano evidente riverbero anche in letteratura –, si veda, tra gli altri, Daniela Ciani Forza (a cura di), *Quale America? Soglie e culture di un continente*, Venezia, Mazzanti, 2007.

l'attività e a svolgere altri lavori che lo portarono saltuariamente lontano da Lowell. Il destino gettò su Kerouac allora molte responsabilità, ma anche fortune inaspettate. Come giocatore di football gli venne offerta una borsa di studio al Boston College e alla Columbia University. In quel periodo, inoltre, incontrò il caro amico Sebastian Sampas (la cui sorella sposò poi in terze nozze) e Mary Carney, con cui ebbe la sua prima relazione sentimentale importante (spunti di questa prima infatuazione giovanile furono poi elaborati in *Maggie Cassidy*, 1955). Nonostante stesse vivendo un momento di serenità, Kerouac decise di accettare la borsa di studio alla Columbia, benché questo significasse allontanarsi dagli affetti. In quel momento iniziarono a delinearsi in lui alcuni tratti peculiari del carattere, come l'amore per i viaggi e la curiosità per le grandi città, e l'anno di preparazione alla Horace Mann School di New York sembrò quanto di più adatto a soddisfare i suoi desideri e le sue inclinazioni. Alla Horace Mann conseguì buoni risultati sia scolastici che sportivi, continuò a dedicarsi alla letteratura e pubblicò alcuni articoli sul giornale della scuola. Iniziò in quel periodo ad interessarsi anche al jazz, di cui scrisse, affascinato dall'improvvisazione.

Gli eventi e l'animo di Kerouac però, entrambi imprevedibili ed in continua evoluzione, ben presto presero una nuova direzione: nel 1940 Kerouac si ruppe una gamba e l'anno successivo lasciò la Columbia e lo sport (era settembre e la guerra era appena stata dichiarata). Il suo equilibrio interiore probabilmente terminò quell'anno. Si riunì con la famiglia a Lowell e cominciò a scrivere per un giornale sportivo, sebbene in realtà tale attività fosse solo marginale nelle sue giornate, per lo più dedicate a leggere (specie Goethe e Dostoevskij) e a scrivere romanzi d'impronta autobiografica. In seguito si arruolò nella Marina Mercantile e poi, nel 1943, nella U.S. Navy, dove ebbe il primo conflitto con le autorità che, sebbene, non violento, sfociò nel suo congedo. Ormai aveva perso la stima da parte della famiglia, soprattutto del padre, e sapeva che, qualunque cosa decidesse di fare, avrebbe dovuto crearsi la sua strada autonomamente, senza aspettarsi aiuto né dalla famiglia né dalla società. Partì così nuovamente, su una nave cargo per Liverpool, si dedicò alla stesura di *The Sea is My Brother* e, grazie alla lettura di *The Forsyte Saga* di Glasworthy, decise di scrivere una serie di storie sulle sue avventure.

In quel periodo cominciò anche una relazione con la studentessa Edie Parker, il cui appartamento divenne presto luogo di incontri con gli amici Lucien Carr, William Burroughs ed Allen Ginsberg. Nell'agosto del 1944, quando Carr finì in carcere per l'omicidio di David Kammerer, cercò il supporto di Kerouac prima di consegnarsi alla

polizia, fatto che rese Kerouac in qualche modo complice e per cui venne arrestato (finché i genitori di Edie non pagarono la cauzione). Dopo un altro viaggio su una nave mercantile, nel novembre 1944, anziché tornare da Edie (divenuta nel frattempo sua moglie), si rifugiò per un periodo di solitudine a New York, dove fece una sorta di rituale di purificazione scrivendo la frase “the blood of the poet”⁴ col suo stesso sangue su un biglietto. Questo gesto fu una sorta di dichiarazione di indipendenza dalle aspettative artistiche e sociali.

In seguito a questo periodo newyorkese dedicato a letture solitarie e studio – di Rimbaud, Nietzsche, Gide e Mann –, Kerouac tornò da Edie, nell'appartamento sull'Upper West Side che lei condivideva con Joan Vollmer e a cui più avanti si unì anche Burroughs. Fu un periodo decisivo per le amicizie di Kerouac: il suo *entourage* faceva abbondante uso di diverse droghe e nemmeno lui si sottrasse a tale abitudine, anche se l'abuso di benzedrina gli costò una tromboflebite ed un mese di ospedale nel dicembre del 1945.

In quel periodo fu diagnosticato al padre un cancro allo stomaco e Kerouac stette al suo fianco per accudirlo, fino alla sua morte, avvenuta nel maggio del 1946. La morte del padre paradossalmente ‘liberò’ Kerouac, che cominciò a scrivere *The Town and the City*, ispirato alle sue recenti esperienze. L'opera, tuttavia, non è direttamente autobiografica, anche se stabilisce la dimensione sociale, psicologica e religiosa di Kerouac. Nell'opposizione tra il paese e la città, si dipana anche il dibattito sulla presenza e sull'amore di Dio per le sue creature. Come scrive Ann Charters, “Kerouac was a God-haunted writer to a degree and with a complexity of attitude that recalls Hawthorne and Melville”⁵. In *The Town and the City*, tuttavia, Kerouac non aveva ancora trovato un suo stile personale: le frasi erano ancora modellate secondo la lezione di Thomas Wolfe. Il 1946 fu un anno fondamentale nella vita di Kerouac, segnato non solo dalla morte del padre, ma anche dall'incontro con Neal Cassady, il ‘leggendaro’ Dean Moriarty di *On the Road* (1957): con lui nel 1947 (e negli anni seguenti) fece parte delle scorribande narrate nelle memorabili pagine del suo romanzo più celebre. Ai suoi vagabondaggi lungo le strade e gli sconfinati paesaggi americani, Kerouac alternò anche rientri in famiglia. Kerouac non si rese mai del tutto indipendente dalla madre, soprattutto psicologicamente. La sua condizione di ribelle vagabondo era sostanzialmente contingente: il suo partire era sempre anche un tornare, soprattutto dalla madre. In

⁴ Ann Charters, *Dictionary of Literary Biography. The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*, Detroit, Michigan, Bruccoli Clark Brook, Gale Research Company, 1983, 2 voll., vol. II, p. 284.

⁵ *Ibidem*, p. 286.

seguito, forse come tentativo di ricerca di stabilità, Kerouac ottenne un lavoro presso la Twentieth Century Fox e sposò Joan Haverty, eventi che, ad ogni modo, non si rivelarono a lungo termine.

Continuando a dedicarsi alla scrittura, la sua primaria occupazione – e preoccupazione – era quella di riuscire a trovare uno stile adatto a raccontare la vita ai ritmi di Neal Cassady. L'ispirazione gli giunse da una lunghissima lettera, proprio di Neal, passata alla storia come la "Joan Anderson letter", in cui Cassady racconta dei suoi amori secondo libere associazioni, con uno stile che riproduce il flusso degli eventi davanti ad un occhio eccitato⁶. Con questo stile Kerouac scrisse – compulsivamente, su un unico lungo rotolo, in sole tre settimane, sotto l'effetto di benzedrina e caffè – *On the Road*, pubblicato solo nel 1957 dalla Viking Press, in un'edizione rivista e corretta nella punteggiatura: il 'rotolo originale' è stato pubblicato in Italia nel 2010.

Benché per Kerouac l'aspetto socio-relazionale coi suoi compagni fosse un punto fermo della sua vita quanto ad importanza e solidità, le sue relazioni sentimentali con fidanzate e mogli furono sempre più instabili e complicate. Nel 1951 anche il rapporto con Joan si incrinò per la sua incapacità di gestire il ruolo di marito e padre; Joan infatti gli rivelò di essere incinta ma lui non volle riconoscere la sua paternità.

Nello stesso anno l'amicizia con Ed White si rivelò invece fertile per gli sviluppi stilistici di Kerouac. Fu infatti White a suggerirgli la strada di una scrittura dinamica, vitale ed immaginativa, con cui abbozzare le parole come un pittore: "sketching in the streets like a painter but with words"⁷. In merito alla qualità della scrittura, quasi 'impressionistica', ritengo utile sottolineare anche un parallelismo tra la scrittura di Ginsberg e la pittura impressionista. A proposito della lingua usata da Ginsberg e agli effetti creati, Luca Fontana pone in evidenza l'influenza di Cézanne:

È interessante che la sintassi a piani mobili gli sia stata suggerita, prima e più ancora che dalle avanguardie letterarie del Novecento, da una lunga e attenta osservazione della pittura di Cézanne, il quale, dice Ginsberg, giustapponeva piani diversi e faceva uso di quella che lui chiamava *petit sensation* in modo da indurre rapidi flash di illuminazione in chi guardava le sue opere.⁸

⁶ Neal Cassady scrisse moltissime lettere, ma, oltre al carteggio, quasi null'altro è stato pubblicato, soltanto il suo romanzo autobiografico *The First Third*, uscito postumo nel 1971.

⁷ Citato da Ann Charters, *Dictionary of Literary Biography*, cit., p. 293.

⁸ Si veda l'introduzione a Allen Ginsberg, *Howl* (1957), tr. it. *Urlo e Kaddish*, a cura di Luca Fontana, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 9. Il legame tra scrittori *beat* e pittura è noto, si vedano anche Jack Kerouac, *La leggenda di Duluoz*, a cura di Ann Charters e Maria Giulia Castagnone, Milano, Mondadori, 1997; o, in generale, per il rapporto tra scrittori, arti figurative e cinema, Alain Dister, *La Beat*

In realtà, in *Belief and Technique of Modern Prose* e *Essentials of Spontaneous Prose* Kerouac evocerà poi l'importanza di tutti e cinque i sensi, senza concedere necessariamente il primato alla vista. Ad ogni modo, la metafora suggeritagli da Ed lo incoraggiò a seguire il metodo delle associazioni spontanee che si riveleranno poi fondamentali per l'approdo stilistico alla *spontaneous prose*. L'anno successivo Kerouac si dedicò a *Doctor Sax* (pubblicato nel 1959), tributo alla *pulp fiction* e alle avventure gotiche trasmesse dalla radio negli anni della sua gioventù. Sottotitolato *Faust Part Three*, l'opera reinventa la libertà immaginativa dell'infanzia mescolandola a tonalità più cupe. Gli anni seguenti, benché segnati da fortunate pubblicazioni, furono in realtà per Kerouac molto tormentati dal punto di vista interiore; furono anni di inquietezza, solitudine e discesa negli inferi dell'alcolismo. Nel 1953 Kerouac scrisse *The Subterraneans*, la difficile storia d'amore tra Leo (in realtà, Kerouac stesso) ed una ragazza di colore, Mardou, una *bohémienne* o "sotterranea" di New York: per evitare complicazioni legali, l'ambientazione fu spostata a San Francisco, prima della pubblicazione, considerato che il racconto si basava su fatti e persone reali.

Come ricorda Charters, Kerouac non era orgoglioso della sua vita non convenzionale e la sua scrittura non era mera celebrazione della sregolatezza, ma, piuttosto, una confessione⁹. Tuttavia, l'eventuale malinconia di Kerouac gli consentiva una visione più empatica del mondo e diveniva lo strumento per avvicinarsi ad esso e meglio comprenderlo, non una scusa per prenderne le distanze. Mosso dalla necessità di una ricerca interiore, Kerouac si avvicinò al Buddismo Zen, trovando risposte e conforto nella rivelazione buddista dell'illusorietà del reale. Nel 1957 completò *The Dharma Bums* e si dedicò a diversi altri scritti la cui ispirazione si trovava nella nuova filosofia orientale. Il buddismo non si rivelò sufficiente a placare una certa tristezza ed inquietudine di fondo, tuttavia quegli anni furono piuttosto fortunati nei rapporti di Kerouac con l'editoria. Nell'ottobre del 1955 la presentazione di Ginsberg di *Howl* alla Six Gallery di San Francisco sancì definitivamente la nascita della *Beat Generation* come fenomeno letterario e sociale e portò anche Kerouac una ventata di fortuna letteraria. Nel 1957, poco prima della pubblicazione di *On the Road*, Kerouac fece un

Generation: rivoluzione "on the road", Trieste, Electa/Gallimard, 1998. Sugli esiti in America delle innovazioni artistiche dei primi Novecento – che condussero all'espressionismo astratto – e sul rapporto tra artisti e scrittori *beat* si vedano, tra gli altri, Charles Altieri, *Painterly Abstractions in Modernist American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 o Dario Bonifacio, *Jack Kerouac sulle note di San Francisco*, Milano, Unicopli, 2001.

⁹ Sul rapporto tra scrittura e biografia in Kerouac, si veda, tra gli altri, Ann Charters, *Dictionary of Literary Biography*, cit., p. 293.

lungo viaggio a Tangeri per far visita all'amico William Burroughs. All'epoca Kerouac aveva trentacinque anni, ma si sentiva molto più maturo e, in parte, anche stanco: aveva scritto e viaggiato moltissimo, sentiva in sé fratture e scissioni mai guarite e placate, come il suo desiderio di riconoscimento e, allo stesso tempo, quello di solitudine. La sua dipendenza dall'alcol peggiorò e lo rese anche più vulnerabile, sia alla vita che agli attacchi delle critica. *Big Sur* racconta precisamente la devastazione dell'estate del 1961, segnando la fine di un'infelice relazione con la fama. I media si allontanarono dalla *Beat Generation*, gli amici erano lontani e Kerouac viveva con la madre, oscillando tra una casa e l'altra, tra un litigio e l'altro. Nel 1966 sposò Stella Sampas, la sorella dell'amico d'infanzia Sebastian, a cui venne chiesto di esser più che una moglie, un'infermiera per la madre di Kerouac, ruolo che infine accettò.

Benché gravato da problemi fisici e psicologici, nei suoi ultimi anni Kerouac scrisse ancora due opere notevoli, *Satori in Paris* e *Vanity of Duluo*: in quest'ultimo scritto Kerouac racconta alla moglie Stella della sua gioventù, fino al 1946, anno della morte del padre, tentando di offrire con l'opera una *summa* dei suoi sforzi, dei suoi valori, della sua carriera e della sua 'vanità', nonostante la vita si sottragga, naturalmente, alle semplificazioni aritmetiche.

Tutto ormai appariva troppo distante: troppo forte in lui era il sentimento di esilio dal suo Paese, dal suo passato e da quei valori in cui aveva creduto. Kerouac morì nell'ottobre del 1969, portando via con sé la sua irrequietezza, il suo entusiasmo, la sua fragilità, le sue dicotomie ed il suo unico fedele amore, quello per la scrittura¹⁰.

1.2 Ritratti dagli anni Quaranta

Gli anni Quaranta esigono una particolare attenzione quanto all'aspetto socio-relazionale di Kerouac perché fu all'inizio di quel decennio che egli fece incontri cruciali per la sua vita, incontri che trovano spazio e prendono forma in *Orpheus Emerged* (completato nel 1945), aprendo una finestra socio-letteraria sulla vita di quei

¹⁰ Questi brevi cenni biografici non sono esaustivi delle vicende di Kerouac, né della sua produzione letteraria, ma mirano soltanto ad offrire un quadro sintetico della vita dell'autore. Per studi biografici su Kerouac si vedano, tra gli altri, Ann Charters, *Dictionary of Literary Biography*, cit.; Ann Charters, *Kerouac. A Biography*, New York, St. Martin's Press, 1994; James Campbell, *This is the Beat Generation*, New York-San Francisco-Paris-London, Secker & Warburg, 1999; Gerald Nicosia, *Memory Babe. A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983; Caterina Tucci, *In viaggio con i Beat*, Roma, Prospettiva, 2006.

giovani intellettuali che, tra estasi musicali e paradisi artificiali, andavano discorrendo di arte e letteratura, così come delle loro esistenze, osservandole dalla prospettiva illuminata dalla loro fragile sensibilità, dall'ansia di conoscenza, dal brivido sublime che percorre chi si trovi sull'orlo del baratro e guardi compiaciutamente l'abisso, sulla soglia verso il rinnovamento.

Le prime amicizie di Kerouac nacquero naturalmente tra i giovani della sua cittadina natale, Lowell; Sebastian Sampas, in particolare, fu per lui una figura fraterna. Kerouac si riuniva con alcuni giovani, che si definivano *Young Prometheans*, per discutere di valori astratti di perfezione: conversavano d'arte e letteratura e formarono altresì gruppi teatrali come i *Variety Players* e i *Pioneer Club*, scrivendo testi per il teatro e la radio, poesia recitata, *short stories* e canzoni.

Non ci sono riferimenti specifici che spieghino il riferimento del nome del loro gruppo a Prometeo, tuttavia vi è una correlazione tra il titano e gli *Young Prometheans* in quanto entrambi avevano a cuore la fratellanza del genere umano. Prometeo infatti è spesso considerato un benefattore per l'uomo, perché gli ha donato il fuoco e le arti, dovendo per questo soffrire la vendetta di Zeus. Cresciuti durante la *Great Depression*, i "Giovani Prometeici" vedevano probabilmente nel mito di Prometeo, pieno di speranza e disperazione, un riflesso della loro condizione. Come scrive Ward, l'analogia di donare l'arte all'uomo come potere equalizzatore è probabilmente la connessione che spiega il nome del gruppo, l'ispirazione ed i loro intenti¹¹. Ward inoltre ricorda che al Rockfeller Plaza – un edificio altamente pubblicizzato al tempo – era stata installata nel 1934 una statua di Paul Manship raffigurante "Prometeo portatore di fuoco agli uomini". Sebbene a quell'epoca Kerouac e Sampas fossero solo adolescenti, il fatto avrebbe potuto essere di impatto per loro. I due giovani, inoltre, all'epoca leggevano Goethe e Byron ed ascoltavano Liszt e Beethoven, tutti autori che avevano trattato il tema di Prometeo nelle loro opere¹² e ai quali avrebbero potuto ispirarsi.

Entusiasta lettore, Kerouac iniziò a leggere Herman Melville, Theodore Dreiser e Thomas Wolfe. La predilezione per gli autori americani all'epoca era molto forte e corrispondeva ad un senso di appartenenza nazionale altrettanto sentito. Mosso da ansia di conoscenza, così come da quella di esplorazione e movimento, Kerouac si arruolò nella marina mercantile e fece il suo primo viaggio verso Liverpool, dove raccolse

¹¹ Si veda Jack Kerouac, *The Sea is My Brother*, a cura di Dawn M. Ward, Boston, Da Capo Press, Penguin, 2011, p. 212. L'opera curata da Ward, oltre al romanzo, contiene anche alcune *short stories* e lettere di Kerouac, dunque con *The Sea* verrà di seguito non solo citato il romanzo, ma anche il carteggio.

¹² *Ibidem*, pp. 211- 212.

materiale per *The Sea is My Brother*. Doveva trattarsi di una saga, un romanzo-fiume di ispirazione wolfiana o melvilliana, ma senza dimenticare altri grandi scrittori che tanto amava quali Mann, Proust, Joyce. Dato che Kerouac aveva la forte tendenza ad identificarsi con ogni finzione letteraria e persino con le biografie degli scrittori, l'impresa in mare lo fece sentire finalmente protagonista del suo romanzo immaginario. Filtrava la propria vita attraverso la lente della letteratura e, più di ogni altra cosa, desiderava far diventare reale quel suo grande romanzo immaginario ed esserne il protagonista. Benché avesse un talento speciale per viaggiare, l'obiettivo di Kerouac non era il viaggio in se stesso, ma raccontarlo, trovare l'ispirazione, un titolo adatto, confrontare la storia con i racconti dei predecessori e poi con gli amici. Il vero viaggio era dunque il ricordo di esso, attraverso la magia delle parole, che, distese e srotolate sulla carta, artisticamente ricreavano, mostravano, cristallizzavano l'esplosione vitalistica dell'esperienza e della ricerca.

Nei viaggi per mare, durante la sua breve carriera nella Marina, Kerouac fu spesso considerato un personaggio curioso. Sosteneva di essere intento a scrivere un romanzo e lo descriveva in modo magniloquente, anche se non aveva ancora pubblicato nulla. Di sovente si ubriacava e dimostrava insofferenza alla disciplina; in tempo di guerra questo bastava per essere etichettati come soggetti "instabili, paranoici, isterici, fobici, catatonici, melanconici, monomaniacali, con tendenze suicide o con disturbi psichiatrici"¹³. Per la mentalità militare l'essere indisciplinati rasentava lo squilibrio mentale e Kerouac cominciò a comportarsi in maniera eccentrica e sfrontata. Il culmine fu l'insubordinazione contro l'integrità dello squadrone: una mattina, durante un'esercitazione, Kerouac appoggiò il fucile e, semplicemente, se ne andò. Un altro metodo efficace per evitare la Marina era l'omosessualità (o "ambiguità sessuale"): anche in quest'ambito Kerouac si dimostrò abile a rafforzare i sospetti dei medici. Alle domande poste in merito alle tendenze sessuali rispose di non essere innamorato e che non avrebbe desiderato sposarsi; parlò di incontri casuali con donne, ma dichiarò di essere più affezionato ad amici maschi. Infine ottenne il congedo. Il rapporto ufficiale parlava di una "personalità indifferente", ma durante le visite fu usato anche il termine *dementia precox* (schizofrenia). Quando i dottori arrivarono a concludere che in lui si riscontrava una condizione mentale complessa, divisa in due parti, una normale e l'altra schizoide, a lui sembrarono qualità meravigliosamente adatte per un aspirante scrittore.

¹³ James Campbell, *This is the Beat Generation*, cit., p. 5.

Kerouac confessò precisamente, in una lettera all'amico George Apostolos, come in lui convivessero in effetti due personalità differenti:

My schizoid side is the Rasklonikov-Dedalus-George Webber-Duluoz side, the bent and brooding figure sneering at a world of mediocrities, complacent ignorance, and bigotry [...] the introverted, scholarly side; the alien side. My normal counterpart, the one you're familiar with, is the half-back-whoremasters-alemate-scollion-jitterbug-jazz critic side, the side in me which recommends a broad, rugged America.¹⁴

Come si è detto, gli anni Quaranta furono forieri di incontri importanti per Kerouac, sia dal punto di vista relazionale che intellettuale e carrieristico poiché segnarono l'incontro con Burroughs, Ginsberg e Cassady. Se Kerouac era un ragazzo vitale e pieno di entusiasmo – per la musica, le ragazze, i libri e le avventure – William Burroughs era un personaggio invisibile, o, secondo la sua stessa descrizione, “without context [...] perhaps a series of homo non sapiens [...] completely anonymous”, come ricorda Campbell¹⁵. Burroughs proveniva da una famiglia borghese, ricchissima, ed era un personaggio tanto ricco quanto cinico e disincantato nei confronti della vita. Era dichiaratamente omosessuale ma al contempo attratto da eterosessuali. Soleva vestire sempre con un completo grigio con cravatta, a volte con guanti e cappello. Nonostante l'apparenza del tutto anonima, anche Burroughs aveva compiuto un gesto davvero eroico: durante un viaggio in Europa, prima della guerra, aveva sposato un'ebrea tedesca in Jugoslavia, permettendole così di trasferirsi in America e sfuggire ai nazisti. Nel 1941, terminati da qualche anno gli studi a Harvard, Burroughs viveva al Taft Hotel sulla Settima Avenue nella Cinquantesima Strada. Trascorreva le giornate nella sua stanza a leggere e le serate nei locali di periferia. In uno di essi conobbe l'affascinante Jack Anderson, col quale cominciò una relazione. Tuttavia, il rispettabilissimo Taft Hotel non poteva tollerare 'simili ambiguità' nelle sue stanze e Burroughs fu costretto ad andarsene. Si trasferì quindi in una pensione, la stessa di Anderson, il quale però conduceva una vita dissoluta. Una sera, estenuato dalle risate e dai rumori che giungevano dalla camera di Anderson, in una sorta di raptus ispirato da Van Gogh,

¹⁴ Lettera di Jack Kerouac a George J. Apostolos, 7 aprile 1943, in Jack Kerouac, *Selected Letters, 1940-1956*, a cura di Ann Charters, New York, Penguin, 1996, p. 60. “Duluoz” è un *fictional surname* usato da Kerouac, modellato sulla fusione dei nomi Stephen Dedalus (personaggio joyciano) e Daoulas, cognome di origine greca diffuso a Lowell. Il nome di Rasklonikov, il protagonista del romanzo di Dostoyevskij *Delitto e Castigo* (1866), significa precisamente “scisso, diviso”. George Webber è il protagonista dei romanzi autobiografici di Wolfe *The Web and the Rock* (1939) e *You Can't Go Home Again* (1940).

¹⁵ James Campbell, *This is the Beat Generation*, cit., p. 6.

prese un trinciapollo e si mozzò il mignolo della mano sinistra. Ciò fatto, si fermò prima in un bar per bere un brandy doppio e poi andò dal suo analista, che lo accompagnò all'ospedale di Bellevue, dove rimase un mese come 'caso psichiatrico'.

Allen Ginsberg, nato nel 1926, era una dozzina d'anni più giovane rispetto a Burroughs. Veniva dal New Jersey, dove il padre, figlio di immigrati ebrei russi, insegnava nelle scuole superiori ed era un poeta lirico di modesta fama (i suoi testi apparivano spesso nel *New York Times*). La madre Naomi, anche lei di famiglia russa e cresciuta parlando yiddish, iniziò ad avere problemi mentali quando Allen era ancora un bambino ed in pochi anni fu ricoverata in una clinica psichiatrica statale. La malattia della madre ebbe notevoli ripercussioni sull'equilibrio psichico di Ginsberg: si pensi all'episodio in cui, ventitreenne, dichiarò di aver ricevuto la visita – nella sua stanza, in una casa popolare di Harlem – di William Blake, che gli aveva parlato, recitando di fronte a lui una poesia. Disse di essersi sentito sollevato, di aver visto gli abissi dell'unità, di aver capito l'insieme di tutte le cose: e non dubitò mai della veridicità di quella visione.

In clinica dalla madre, Ginsberg incontrò Carl Solomon, che diventò il suo faro letterario. Solomon soffriva di una grave infermità mentale, ma solo ad intervalli. Era un uomo intelligente e colto che diede da leggere ad Allen scritti del suo mentore, Antonin Artaud. In quel momento di generale sconforto, dovuto alla malattia della madre, alle difficoltà della carriera accademica e alla sua sessualità incerta, Ginsberg ebbe l'impressione che il testo di Artaud, *Van Gogh, il suicidato della società*, riunisse le fila della sua mente disordinata, offrendogli una possibilità di riscatto.

L'incontro tra Kerouac, Burroughs e Ginsberg avvenne nel 1943 grazie a Lucien Carr¹⁶, uno studente del corso di arte al Columbia College. Era un ragazzo molto affascinante ed eccentrico. Citava spesso Baudelaire – “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe [...]”¹⁷ (tuffarsi nel fondo dell'abisso, sia esso paradiso o inferno) e discuteva della “teoria del veggente” del poeta Rimbaud, a cui egli stesso assomigliava: era un esteta, magro, con gli occhi orientaleggianti ed i capelli arruffati. Le sue aspirazioni letterarie mescolavano poesia e violenza. Anche Carr aveva trascorso un periodo nel reparto di psichiatria dopo un grave episodio di inalazione di gas. Carr era

¹⁶ Sul ruolo fondamentale di Lucien Carr come ispiratore e motore del nucleo della *Beat Generation*, si veda A. R. Blank, *My Darling Killer. How Lucien Carr Introduced Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and William Burroughs, Killed Kammerer and Shaped the Beat Generation*, Marston Gate, Amazon.co.uk, 2013.

¹⁷ “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”: Charles Baudelaire, “Le Voyage”, vv. 143-144, in *Le Fleurs du Mal*. In Id., *Oeuvres Complètes*, a cura di Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980.

un irriverente di bell'aspetto, sfrontato quanto seducente, le cui maniere suscitavano reazioni opposte, che oscillavano dall'irritazione per la sua maleducazione fino alla pura ammirazione. Nella vita di Carr, capolavoro di eccessi ed ambiguità (e forse in realtà anche di incertezze, paure e fragilità), vi era un ulteriore elemento atto ad accrescere la complessità degli eventi e delle apparenze: Carr era oggetto delle attenzioni di David Kammerer, un uomo molto più anziano di lui. Alto e goffo, mal vestito, con tratti marcati e folti capelli rossi, Kammerer era una presenza che riusciva a mettere a disagio, ma la vanità di Carr veniva stranamente lusingata dalle attenzioni di quell'uomo. L'epilogo tragico del loro rapporto ambiguo – sigillato nell'omicidio di Kammerer – ebbe notevoli riverberi nel loro circolo di amicizie, come si è detto.

Tra gli studenti d'arte come Carr, vi era anche Edie Parker, che proveniva da una famiglia benestante e che emanava per Kerouac un'aura di sensualità. Edie affittò un appartamento nella 118esima strada – dove Kerouac soleva fermarsi tra un viaggio e l'altro – condividendo l'alloggio con Joan Vollmer Adams, studentessa al Barnard College, e la matricola John Kingsland. Joan era una ragazza di bell'aspetto e dai modi eccentrici; amava i vestiti eleganti, le calze di seta e léggere. Leggeva i giornali stando immersa in una vasca d'acqua profumata, dove riceveva anche gli ospiti. Il marito di Joan era in guerra e lei aveva una bambina a cui badare: i suoi doveri di madre tuttavia non le impedivano di essere completamente dipendente dalla benzedrina.

Fu Edie a presentare a Kerouac Lucien Carr che, a sua volta, introdusse nel gruppo Burroughs. Carr aveva inoltre conosciuto Ginsberg alla Columbia, tra il 1943 ed il 1944, in un incontro spinto dalla musica. Ginsberg stava tornando nella sua camera nel campus quando sentì la melodia di un trio di Brahms provenire da una stanza: incuriosito e richiamato dalla musica, bussò e Carr andò ad aprire. Quell'incontro fu tanto casuale quanto fondamentale.

Ginsberg e Carr erano accomunati dall'interesse per questioni intellettuali, quali cosa fosse l'arte, e Ginsberg prendeva appunti sulle loro discussioni:

Allen: Well, really, art should communicate.

Lucien: Come now, Ginsberg, do you really think that art is communication?

Allen: (hesitatingly) No.

Lucien: If Michelangelo went over the moon, would he be appreciated? But it would still be art. Really, Ginsberg, you ought to straighten these things out in your mind before you presume to argue with me.

Allen: I have a right to change my mind.

Lucien: Which just about shows how light your mind is.¹⁸

Quando Ginsberg cominciò a frequentare Burroughs, scoprì nel suo appartamento *A Vision* di W.B. Yeats, *Oppio* di Cocteau, romanzi di Kafka e Céline e opere più complesse come *Scienza e Salute* di Korzybsky, uno studioso di semantica che analizzava il concetto di pensiero duplice in politica e della lingua come strumento di controllo. Burroughs, i cui modi erano di raffinata indifferenza, di acuto, lucido ed originale distacco verso la vita, non leggeva molta poesia, ma sembrava l'uomo adatto per rispondere alle loro domande sull'arte¹⁹.

All'epoca del College, Ginsberg era giovanissimo ed esile, non dimostrava né interessi sportivi né relazionali verso il sesso femminile, ma si interessava alla poesia leggendone molta e discutendone in modo intelligente e brillante. Kerouac ed il suo circolo avevano nel complesso una solida cultura. Ginsberg, grazie al suo animo fragile, problematico, sensibile, e grazie alla sua acutezza di pensiero, fu uno dei primi ad accorgersi della doppia natura di Kerouac, accusandolo di razionalizzare troppo, di fingere di essere ciò che non era. A tali accuse Kerouac replicò con sincerità, sostenendo che, nel momento in cui fosse riuscito a trovare una tecnica artistica in grado di esprimere e rivelare il suo animo scisso, tutto avrebbe avuto senso²⁰. Così, durante questa ricerca (sostanzialmente di gruppo) – identitaria ed artistica –, mentre Ginsberg firmava una poesia come “Edgar Allen Ginsberg”, Carr formulava la sua personale *théorie du voyant*, contenente tre dogmi fondamentali: il primo rintracciava il seme della creatività nella libera e piena espressione di se stessi, il secondo ribadiva la necessità per l'artista dello squilibrio dei sensi, mentre il terzo proclamava la libertà dell'arte ed il suo sottrarsi alla morale comune. Carr definì questa teoria la sua “nuova visione”, sebbene in realtà non presentasse tratti evidenti di innovazione: tuttavia, essa descriveva le sensazioni di Carr e della sua cerchia, il loro punto di vista sulle strutture sociali ed accademiche, puntando il dito contro la loro rigidità ed inadeguatezza rispetto all'esistenza moderna, che invece aveva un urgente bisogno di verità, reclamata dalle passioni.

L'ambiente della 118esima strada conduceva Carr ad obbedire all'imperativo baudelairiano che incitava ad esser sempre ubriachi, di vino, di poesia, o di virtù, o di

¹⁸ James Campbell, *This is the Beat Generation*, cit., p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ Sul rapporto tra Allen Ginsberg e Jack Kerouac, si veda, tra gli altri, Dennis McNally, *Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, Cambridge, Da Capo Press, 2003.

quel che si preferiva – l'importante era ubriacarsi – per non sentire il fardello del tempo e spingere il pensiero al limite:

Il faut être toujours ivre. Tous est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous envier sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais envirez-vous.²¹

Questo 'circolo libertino' formato da Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Carr, Céline (la sua fidanzata), Edie e Joan non durò a lungo: già nell'agosto del 1944 il gruppo cominciò a dividersi. L'evento forse più significativo e catalizzatore della dispersione delle loro amicizie, ma al contempo generatore di una nuova fase, fu il momento in cui Carr si autodenunciò per la morte di Kammerer e fu imputato per omicidio preterintenzionale. Carr si presentò in tribunale con in mano una copia di *A Vision* di Yeats, l'opera che espone le teorie di volontà, maschera, mente creativa e corpo del destino. Come si è detto, Kerouac fu arrestato come *teste chiave* e rinchiuso nel carcere del Bronx, dove nei suoi quaderni annotò riflessioni con riferimenti a Rasklonikov, a Gide, all'*acte gratuit*. Dopo la morte di Kammerer, la vita aveva finalmente assunto quel tanto desiderato aspetto da romanzo. Probabilmente su suggerimento del suo avvocato, Kerouac non fece mai parola, in quel periodo, delle implicazioni omosessuali alla base della vicenda, tuttavia i molti risvolti ambigui emergono nel racconto dell'episodio che Kerouac scrisse con Burroughs, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, dove di Lucien-Claude si evidenziano le somiglianze con i modelli di eroe maschile di Oscar Wilde.

Dopo l'esperienza in carcere, un altro evento significativo stava attendendo Kerouac, ossia l'incontro con 'l'eroe' di quella che passerà alla storia come la *Beat Generation*: Neal Cassady. Hal Chase, un amico comune, glielo descrisse come un donnaiolo incallito che prima della guerra si era guadagnato da vivere facendo il truffatore, passando il suo tempo tra la prigione e le sale da biliardo, e che aveva letto tutti i libri della biblioteca di Denver²². Kerouac era molto incuriosito da quel personaggio che riempiva così straordinariamente i racconti di Chase ed infine riuscì ad incontrarlo in un locale di una catena di bar ebrei di New York – Hector's –, di cui Kerouac amava il bancone luccicante, i muri decorati e il nobile soffitto alto, quasi barocco, con gli stucchi scuriti. Hector's fu la prima tappa a New York di Neal Cassady, giunto in città

²¹ Charles Baudelaire, "Envire-Vous", in *Petits Poèmes en Prose*, in Id., *Oeuvres Complètes*, cit., p. 197.

²² Sulla vita di Neal Cassady, si veda, tra gli altri, James Campbell, *This is the Beat Generation*, cit., pp. 47-48.

con la giovanissima moglie LuAnne, nel dicembre 1946. Il secondo incontro tra Kerouac e Cassady fu però più significativo e memorabile. Kerouac e Chase si recarono a Harlem, dove Neal si era stabilito: Cassady andò ad aprire la porta completamente nudo, poiché in quel momento stava facendo l'amore. Kerouac rimase sorpreso e commosso dalla mancanza di imbarazzo di quell'eroe del West e in quel momento vide qualcosa di 'mistico' in lui. Già nel marzo 1947 però i Cassady tornarono a Denver e, non molto tempo dopo, Kerouac si mise in cerca della coppia, fiutando una pista che proveniva da Neal, una pista che oscillava tra la pazzia e la santità moderna, passando tra il vagabondaggio ed il crimine. Kerouac sintetizzava tutto questo nella parola *mad*. Cassady si distingueva per la sua voce, una voce sensuale, seducente ed ingannevole. Raccontava le sue idee facendole scorrere rapidissime. Lui *era* la sua voce²³. Quando leggeva Proust o Shakespeare al microfono di un registratore sembrava un attore professionista. Stimava i libri e la letteratura sopra ogni cosa, ma era impacciato nello scrivere: per iscritto tutto risultava più formale, rigido, svuotato di originalità. Ad ogni modo, anch'egli raccontò la sua storia nel romanzo autobiografico *The First Third*, dove per 'primo terzo' si intende, precisamente, quello della sua esistenza.

La vicenda personale di Cassady è una storia tormentata, sin dalle sue origini. Il nonno di Neal, William, aveva ucciso brutalmente il fratello Ned durante una lite e in seguito si era preso la moglie ed i figli della vittima. Neal era nato per strada l'8 febbraio 1926, mentre i genitori erano diretti a Los Angeles, dove il padre sperava di aprire un negozio da barbiere. Pochi anni dopo, la madre Maude li abbandonò e Neal e suo padre andarono arrancando per Larimer Street, una zona a luci rosse e quartiere povero di Denver, tra ubriachi e personaggi ambigui in cerca di giovani corpi, "corpi indeboliti di anime affrante", come li avrebbe poi descritti Cassady. L'unico modo affinché quel mondo guasto non gli si attaccasse addosso era muoversi continuamente, per sfuggirgli, per non cadere nella sua trappola. Per questo nei suoi scritti il movimento è il suo *Leitmotiv*: la sua prosa è una prosa di fuga²⁴.

Kerouac era profondamente affascinato dal *rapid fire talk* di Neal, dal suo successo con le donne, dai suoi modi divertenti. In seguito capì che anche Cassady era un 'perduto' come lui, in cerca della chiave che potesse aprire i significati della vita. Tuttavia, secondo Kerouac, Cassady rappresentava perfettamente quell'eroe americano che

²³ Sulla tradizione orale nella letteratura americana, sul rapporto tra testo scritto ed orale, sul potere creativo della parola e sul legame tra voce, tempo e composizione, si veda, tra gli altri, Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992.

²⁴ Si veda James Campbell, *This is the Beat Generation*, pp. 54-55.

andava cercando, 'l'archetipo dell'uomo americano'. Cassady diventerà Cody Pomeray in *Dharma Bums*, *Desolation Angels* e *Big Sur*, sarà Cody in *Book of Dreams* e il celeberrimo Dean Moriarty di *On the Road*: a ragione può essere considerato "the real genius behind the beat movement"²⁵. Neal, l'ex-studente, l'ex-carcerato, l'ex-vagabondo, l'amante instancabile, il ladro occasionale di auto, non solo era l'eroe perfetto dei romanzi e dell'immaginazione di Kerouac, ma anche il fratello che aveva sempre desiderato dopo la morte di Gerard, il suo alter ego primitivo e selvaggio.

1.3 L'America verso la *Beat Generation*: cenni storici e letterari

I *Roaring Twenties* si erano conclusi con il tonfo della Grande Depressione del '29, che aveva traghettato l'ingresso negli anni Trenta come in un'epoca di difficili questioni socio-economiche alle quali Roosevelt reagì con il programma del *New Deal*, introducendo, tra le altre cose, garanzie, diritti sociali e lavorativi. Willett e White ricordano come una delle emozioni dominanti di quegli anni fosse la paura, il timore dell'altro e della perdita, che instillava desiderio di sicurezza ed acquisizione²⁶. Mentre l'America tentava la ripresa, Roosevelt osservava attentamente anche la situazione europea, preoccupato dall'alleanza della Germania con Italia e Giappone: ben prima del 1940, gli appariva chiaro che le politiche statunitensi di isolazionismo e neutralità si stessero rivelando illusorie. L'inaspettato attacco giapponese alla base di Pearl Harbor nel dicembre 1941 risvegliò d'un tratto gli Stati Uniti, che dichiararono guerra al Giappone e tre giorni dopo Germania ed Italia dichiararono guerra all'America. Roosevelt a quel punto capì che "Dr. New Deal had to make way for Dr. Win-the-War"²⁷. L'America si trovava, con sua sorpresa, involontariamente belligerante e forzatamente al centro dell'arena internazionale.

La fine del secondo conflitto mondiale promosse gli Stati Uniti come superpotenza: l'America usciva vincitrice. Era cominciata una nuova era, senza più preoccupazioni economiche (che lasciavano però spazio a quelle atomiche). L'America rappresentava ora il successo, il capitalismo, l'individualismo, la libertà. Gli anni della guerra erano stati anni di *boom* economico ed avevano innalzato il Prodotto Interno Lordo e, grazie

²⁵ Caterina Tucci, *In viaggio con i beat*, cit., p. 143.

²⁶ Si veda Malcom Bradbury, Howard Temperley, *Introduction to American Studies*, London-New York, Longman, 1981, p. 241.

²⁷ *Ibidem*, p. 240.

alle tecniche di produzione di massa e alle tecnologie acquisite negli anni del conflitto, nuovi prodotti apparivano sul mercato, come televisori e condizionatori. L'America fu l'unica potenza ad uscire intatta dalla guerra e con un'economia rafforzata.

Nel dopoguerra le preoccupazioni degli Stati Uniti giungevano a livello internazionale dall'Unione Sovietica, specialmente in merito a questioni riguardanti i 'paesi satellite' dell'Europa orientale. Nel 1946 Churchill vide calare sull'Europa la cosiddetta *iron curtain* e nel 1947 venne conosciuta l'espressione *cold war*. La Cina comunista e l'acquisizione di tecnologie atomiche da parte della Russia videro nel 1950 di nuovo in azione le truppe americane in Korea. Eric Goldman ha definito quegli anni la "crucial decade that transformed the nation"²⁸, anni di sospetti, di "caccia alle streghe", di lotta agli "enemies from within", ma che, almeno dal punto di vista economico, diedero l'occasione all'America di continuare ad espandersi: la moderna società consumistica fu un'invenzione americana. La società dell'abbondanza era così nuova da richiedere un'analisi (e gli anni Cinquanta furono in effetti anni di *sociological revival*). Il sociologo David Riesman osservò come la neonata cultura consumistica stesse generando nuovi caratteri: il *tradition-directed*, colui che vive in un mondo non industrializzato; l'*inner-directed*, l'appartenente a quelle culture che hanno iniziato a sperimentare un rapido cambiamento; e l'*other-directed*, colui che appartiene a culture in cui il cambiamento è così rapido da far sì che i membri del gruppo debbano cercare una guida e dei valori di riferimento tra i loro pari²⁹. In sostanza, gli studi sociologici delineavano il formarsi di una società di massa, consumistica, suburbana, individualistica. Tutto ciò conduceva, per contro, a problemi di conformismo e a nuove forme di dissenso. Il rovescio della medaglia dell'America del dopoguerra, così patriottica, nazionalista, orgogliosa potenza del benessere, era la pulsione ribelle alla reazione contro il volto, vuoto e piatto, del conformismo³⁰.

La letteratura poteva farsi adeguato mezzo per dichiarare il proprio scontento, il proprio senso di non-appartenenza, il proprio rifiuto: poteva farsi specchio giudicante e filtro prospettico nei confronti della società³¹. In tal senso, l'esperienza della letteratura *beat* è stata un atto di ribellione all'America benpensante e conformista, benché, come scrive

²⁸ Si veda Eric F. Goldman, *The Crucial Decade – and After: America, 1945-1960*, New York, Vintage, 1960.

²⁹ Per l'analisi sociologica di Riesman si veda David Riesman, Nathan Glazer, Reuel Denney, *The Lonely Crowd* (1950), citato da Malcom Bradbury, Howard Temperley, *Introduction to American Studies*, cit., p. 260.

³⁰ Sull'impatto socio-letterario degli scrittori *beat*, si veda, tra gli altri, Vito Amoroso, *La letteratura beat americana*, Bari, Laterza, 1975, p. 16.

³¹ *Ibidem*, p. 25.

Amoroso, gli scrittori *beat* si siano dimostrati a volte fin troppo alieni da qualunque *engagement* sia politico che ideologico³². La *Beat Generation* è stata la “ribellione fumeggiante, confusa, a volte generica, a quanto di esausto, disperato, di mortificato l’America di Eisenhower celava sotto la superficie del benessere”³³.

Come ricorda Marisa Bulgheroni, prima della guerra la letteratura americana era giunta a quel grado di tensione psicologica in cui ogni opera è illuminata da un significato oggettivo superiore: i libri di Dos Passos, Steinbeck, Caldwell e Farrell rispondevano a una necessità³⁴. In realtà, tra il 1930 ed il 1940 il romanzo americano era già entrato un po’ in crisi e l’apparizione di Faulkner aveva fatto pensare a una svolta verso l’esplorazione dell’interiorità. Il naturalismo, che a inizio secolo era entrato con l’impeto di un fiume vigoroso, giungeva a una fase di ristagno e declino per una vecchiezza di formule e contenuti. Il naturalismo presupponeva l’esistenza di un mondo oggettivo da descrivere: il dopoguerra invece introduceva l’incertezza. Il mondo aveva altre dimensioni e l’uomo abdicava alla tecnica, alla confusione tra soggetto ed oggetto. La psicanalisi curava le nuove malattie dell’uomo moderno, sondando un territorio in cui l’io perdeva la sua magia ed era considerato alla stregua di un animale da vivisezionare. La solitudine si faceva la condizione naturale dell’individuo nella società di massa, imperniata sulla velocità e sulla monotona ripetizione dei gesti. In una simile condizione il linguaggio del naturalismo appariva inadeguato alla nuova condizione dell’uomo perché non riusciva a trovare una forma adatta a raccontare e spiegare i grigi, quelle sfumature tra obiettività ed interiorità.

Nel 1947 W.H. Auden pubblicò *The Age of Anxiety*, un lungo poema ambientato in un bar di New York ai tempi della guerra: titolo decisamente adatto per descrivere gli anni Quaranta e Cinquanta, ventennio di cambiamenti e slittamenti storici, sociali e culturali. Se all’inizio degli anni Quaranta gli USA erano impegnati con preoccupazioni economiche, con la disoccupazione, con la ricerca di un’identità americana, un decennio più tardi quasi tutto era cambiato³⁵.

Il conflitto mondiale aveva indebolito le simpatie comuniste; con la guerra, molti scrittori che negli anni Trenta erano orientati a sinistra, divennero corrispondenti di guerra attaccati alla causa della democrazia americana: John Steinbeck in Africa ed in

³² *Ibidem*, p. 26

³³ Seymour Krim, *I Beats*, a cura di Marisa Bulgheroni, Torino, Lerici, 1962, p. 10, (titolo originale *The Beats*, 1960).

³⁴ Si veda Marisa Bulgheroni, *Il nuovo romanzo americano 1945-59*, Milano, Schwarz, 1960, p. 25.

³⁵ Si veda Malcom Bradbury, Howard Temperley, *Introduction to American Studies*, p. 243.

Europa, Dos Passos nel Pacifico, Hemingway in Francia. Gli scrittori del secondo dopoguerra mostrarono più disperazione e disillusione rispetto a quelli del primo dopoguerra: si erano infatti rivelati loro la rovina europea, lo scempio della storia, il totalitarismo, l'ansia politica³⁶. I romanzieri degli anni Quaranta e Cinquanta si trovarono davanti ad un'ulteriore difficoltà: sembrava che gli esperimenti formali dei grandi scrittori del Novecento, da Proust a Joyce, avessero esaurito la possibilità di reinventare la realtà, di regalarle un alone di nuova magia. Secondo Bradbury, l'esperienza del naturalismo e del realismo, unita a quella del modernismo, con una forte influenza dalla letteratura europea, fu un'eredità significativa per tutta una nuova potente generazione emergente di scrittori:

A new generation of writers was powerfully emerging and behind them was a double heritage. There was the heritage of realism and naturalism, concerned with changing history, social experience, the developing machine of society and the city, the pressure for the self; but there was also the heritage of modernism – not just that optimistic modernism of a Dos Passos, or a later Faulkner, but of those bleaker European figures, like Dostoevskij, Mann, Joyce, Kafka, who had made modernism a response to nihilism and historical disorder.³⁷

I *Fifties* furono anni di grande vigore per la prosa americana, che vide sulla scena scrittori come Saul Bellow, Norman Mailer, Jerome D. Salinger, Bernard Malamud, Truman Capote, Philip Roth e Vladimir Nabokov, solo per citarne alcuni: in loro, come osservano Temperley e Bradbury, si avverte come “the struggle between the purified wholeness of art and the claim of ordinary reality continues to be seriously enacted, generating a humanist force”³⁸.

1.4 Volti, caratteristiche ed intenti della *Beat Generation*

Negli anni Cinquanta il senso della protesta, la ribellione e la dichiarazione di disaffiliazione rispetto alla vita ordinaria irruperono sulla scena letteraria con l'esplosione degli scrittori della *Beat Generation*, che con la loro energia pulsante, col loro continuo

³⁶ *Ibidem*, p. 249

³⁷ Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 130.

³⁸ Sul romanzo Americano degli anni Cinquanta si veda, tra gli altri, Malcom Bradbury, Howard Temperley, *Introduction to American Studies*, cit., p. 263 e segg.

disincanto e meraviglia, con la loro presa di coscienza dello squallore e del vuoto, portarono nuove domande all'uomo moderno, offrendo nuove risposte, o, per lo meno, rappresentarono il tentativo di cercare delle verità altre. Verità che furono indagate spesso con mezzi estremi ed esperienze forti, ma il cui senso era riscoprire la genuinità, il valore della persona, il senso delle cose, rimanendo sempre in attesa di una rivelazione superiore.

Il recupero della dimensione spirituale passò spesso anche attraverso le religioni orientali: nell'ansia di trovare un terreno comune di condivisione, i *beats* si avvicinarono alla filosofia orientale, al mondo enigmatico del Buddhismo Zen. L'incontro (sommario) ebbe la fragilità di una moda, ma a suo modo denunciò l'esigenza di una nuova moralità e spiritualità, riportando all'attualità il tema di Dio³⁹. Barilli sostiene che non si possa trattare di un vero incontro o dialogo interculturale, quanto piuttosto di una vera e propria "annessione" mossa dal bisogno di trovare risposte alle proprie esigenze⁴⁰. Watts, in riferimento a Kerouac, nota che il suo Zen è sempre un po' troppo "autocosciente, soggettivo e stridente per avere il sapore dello Zen"⁴¹. Kerouac stesso del resto spiegò che – a differenza dell'amico Gary Snyder che conosceva tutti i particolari del Buddhismo tibetano, cinese, Mahayana, Hinayana, giapponese e birmano – egli non era così profondamente interessato ad ogni sfumatura filosofico-religiosa, tuttavia il suo interesse particolare andava alla prima delle quattro nobili Verità di Sakyamuni – "tutta la vita è sofferenza" – e in certa misura alla terza Verità, riguardante la soppressione della sofferenza. Soprattutto lo affascinò la Scrittura Lankavatara, che dimostrava come nel mondo non esistesse altro se non la mente e che perciò tutto era possibile, persino la soppressione dalla sofferenza. Pivano insiste su questo punto, sottolineando che il continuo tentativo di liberarsi dal dolore è il tema comune a tutte le opere di Kerouac⁴². Più in generale, prescindendo dagli intenti specifici e dai risultati, è possibile cogliere nello sguardo ad Oriente un'evidente denuncia dell'inefficacia e dell'inadeguatezza dei mezzi che la società occidentale in quel momento possedeva per trovare risposte alle domande più profonde.

³⁹ Sull'aspetto spirituale nella letteratura *beat*, si veda, tra gli altri, Marisa Bulgheroni, *Il nuovo romanzo americano*, cit., p. 153.

⁴⁰ Renato Barilli, *L'azione e l'estasi. Le neoavanguardie negli anni Sessanta*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 207.

⁴¹ Allan W. Watts, *Beat, Zen ed altri saggi*, Roma, Arcana, 1973, p. 78.

⁴² Si veda Fernanda Pivano, *Beat, Hippie, Yippie. Dall'underground alla controcultura*, Milano, Bompiani, (1972) 1977, pp. 88-89.

In cerca di una rinnovata genuinità, la letteratura della *Beat Generation* aveva orrore per la falsità e per tutto ciò che era *phony* (ovvero falso come una moneta che avesse il colore ma non il suono dell'oro o dell'argento), per l'indifferenza, per una vita condotta nell'insoddisfazione senza celesti rivelazioni. Ai cardini della *Beat Generation* vi furono certamente Kerouac e Ginsberg, seppur molto diversi tra loro: mentre in Kerouac si avverte un desiderio persino esagerato nel voler dare alla storia della sua generazione la fatalità delle grandi vicende spirituali, in Ginsberg si avverte l'illusione della fatalità. La sua opera *Howl* è diventata una sorta di manifesto dei *beats*: presentata nel 1955 presso la City Lights Bookstore di Lawrence Ferlinghetti, elogia la pazzia e la malattia, promuove la povertà volontaria, la ricerca (attraverso droga e sesso) di un paradiso da opporre all'inferno urbano, dichiara il suo disprezzo per la rispettabilità e per il *moneytheism*:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
Starving hysterical naked,
Dragging themselves through the negro streets at dawn looking
for an angry fix
Angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery of night,
Who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up
smoking
In the supernatural darkness of cold-water flats floating
Across the tops of cities contemplating jazz⁴³

Howl lancia un grido isterico ed anarchico contro l'incubo distruttivo degli anni Cinquanta e invoca non solo uno stile artistico ma anche uno stile di vita basati sulla sperimentazione psichedelica, sulla libertà sessuale e sull'alienazione⁴⁴. Ginsberg spiegherà che *Howl* è un'affermazione a cui era giunto attraverso l'esperienza personale di Dio, del sesso, della droga e dell'assurdità⁴⁵.

Significative inoltre nell'ambito della *Beat Generation* sono le opere di William Burroughs, come *Junkie* (1958), *The Naked Lunch* (1959) o *The Soft Machine* (1961), che rendono l'immagine allucinata e frammentata della realtà⁴⁶.

⁴³ Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems* (1956), a cura di William Carlos Williams, San Francisco, City Lights Books, 1980, p. 9.

⁴⁴ Su *Howl* di Allen Ginsberg si veda anche Malcom Bradbury, Howard Temperley, *Introduction to American Studies*, cit., p. 263.

⁴⁵ Sulla nascita e sugli intenti di *Howl* di Allen Ginsberg, si veda anche Seymour Krim, *The Beats*, cit., p. 47.

⁴⁶ Per una panoramica sulla produzione di William Burroughs, si veda, tra gli altri, Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, cit., p. 152.

Tuttavia, c'è una differenza sostanziale: se Ginsberg rappresenta l'aspetto tragico della *Beat Generation*, Kerouac impersona la vitalità, l'esplosione entusiastica per la vita. I personaggi di Ginsberg e Burroughs sono pazzi, drogati, automi che si aggirano in luoghi lugubri e surreali, vivono esperienze allucinate e visionarie⁴⁷. Kerouac invece celebra l'esplosione della vita e presenta personaggi non del tutto alienati dal consorzio umano, personaggi che si limitano a infrangere qualche regola e a vivere piccole evasioni dal reale. In questo senso, ad esempio, la criminalità di Dean in *On The Road* non è cattiveria fine a se stessa o un atto mosso da rabbia o rivalsa, ma incontenibile entusiasmo di afferrare la vita e goderla, come spiega Krim:

[la criminalità di Dean] non era qualcosa di imbronciato e beffardo; era una selvaggia esplosione di gioia americana, un dire sì al mondo; era occidentale, il vento dell'occidente, un'ode alle pianure; qualcosa di nuovo, da lungo tempo profetizzato, da lungo atteso.⁴⁸

Howl, *On The Road* e *Naked Lunch* nascono dalle solitudini e scoprono come fare poesia con il linguaggio della malavita e del jazz e “come messaggi lanciati tra i pianeti”⁴⁹ cercano di superare il vuoto che unisce gli uomini. Krim rivolge un'appassionata e strenua difesa della letteratura *beat*, definendola come la più elettrica delle esperienze che fosse dato vivere in quel momento negli Stati Uniti. Essa nasceva e cresceva per liberarsi dai bavagli della repressione e dal gusto corrente; era generata da una necessità interiore che la psicanalisi non poteva tanto facilmente vezzeggiare per poi rinchiuderla in gabbia come una docile bestiola⁵⁰. La generazione letteraria del dopoguerra fu segnata dalla disillusione e dal disgusto: si trattava delle conseguenze di un profondo disagio nei confronti delle istituzioni. I *beats* nacquero come reazione al nazionalismo, all'orgoglio per essere diventati la prima potenza mondiale, al *boom* economico, al conformismo sociale, al benessere che poneva nuove necessità alla famiglia media americana, come l'ultimo modello di automobile, il frigorifero, la televisione (nuovi *status symbol* del prestigio sociale e di appartenenza a un gruppo). David McReynolds spiega che per comprendere perchè molti giovani di talento abbiano

⁴⁷ Su analogie e differenze tra Kerouac, Ginsberg e Burroughs, si veda Seymour Krim, *I Beats*, cit., pp. 13-14.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.

preso le distanze dalla società, bisogna analizzare la società che hanno respinto⁵¹. In un'epoca di aderenza al modello predefinito di apparente felicità materiale e standardizzazione dei valori/oggetto, chi dimostrava – in qualsiasi forma – la propria estraneità, la propria ribellione, diveniva automaticamente un idolo per la gioventù, per definizione refrattaria alle regole: si pensi a personaggi della scena cinematografica o musicale come Marlon Brando, James Dean o Elvis Presley. La *Beat Generation*, che fu per molti critici più un fenomeno di costume che letterario, accoglieva le istanze di chi non si riconosceva e non voleva prender parte ad un'America proiettata e votata al consumismo, alla meccanica velocità, alla materialità, dove l'incertezza e la malattia mentale erano le condizioni 'normali' dell'uomo. John Clellon Holmes chiarisce questo clima di contraddizioni ed incertezza in *The Philosophy of the Beat Generation*, spiegando che la *Beat Generation* fu la prima generazione ad avere un *training* militare seppur in tempo di pace, la prima a conoscere il genocidio ed il lavaggio del cervello, la prima a contemplare la distruzione nucleare⁵² come possibile risposta a tutte le domande:

[The Beat Generation is] the first generation in American history that has grown up with peacetime military training as a fully fact of life [...] It is the first generation for whom genocide, brain-washing, cybernetics, motivational research [...] have been as familiar as its own face. It is also the first generation that has grown up since the possibility of the nuclear destruction of the world has become the final answer to all questions.⁵³

Nell'uniformare gusti e tendenze, necessità e bisogni, nel fornire nutrimento al corpo ma non allo spirito, più che creare un senso di comunità – appagata e benestante –, l'America più spesso offriva un vuoto senso di anonimato, una società di massa, una folla di individui solitari, che David Reisman definisce precisamente “the lonely crowd”. In questo clima i *beats* si interrogarono e sfidarono il sistema ed i suoi valori, diventando la *subversive tradition in American literature*. La società organizzata era il nemico: “corrupt; hamstrung by convention; hypocritical, smug, selfish, superficial,

⁵¹ David McReynolds, “Hipsters Unleashed”, in Seymour Krim, *I Beats*, cit., p. 203.

⁵² Gregory Corso dedicò una dibattito poesia alla bomba atomica, organizzando le parole in maniera tale da disegnare precisamente un fungo atomico: si tratta di *The Bomb* (1958), che Corso scrisse dopo aver assistito ad una manifestazione contro la bomba in Inghilterra. Sul rapporto tra poesia, musica, libertà e memoria, si veda anche Marco Fazzini (a cura di), *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*, Pisa, ETS, 2012.

⁵³ Citato da Caterina Tucci, *In viaggio con i beat*, cit. p. 48.

ruled by fear, clichè and sentimentality; suspicious of the individual and creative originality; afraid to let itself go”⁵⁴ e, secondo Lipton, lo “square” – colui che ha una “mentalità quadrata” – “hates the hipster [...] and, secretly, envies him”⁵⁵.

Tra le etichette attribuite ai *beats* vi sono quelle di ‘profeti’, ‘vagabondi’, ‘emarginati’, ‘tossicodipendenti’. All’inizio si trattò di un gruppo di amici e successivamente divenne un movimento. Originariamente, nel 1945, il gruppo era costituito da Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Herbert Huncke, Neal Cassady e John Clellon Holmes. Nel 1948 si unirono anche Carl Solomon e Philip Lamantia, nel 1950 Gregory Corso; l’incontro con Lawrence Ferlinghetti e Peter Orlovsky risale invece al 1954. A metà degli anni Cinquanta, per affinità, si unirono anche alcuni scrittori di San Francisco come Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen e, più tardi, altri scrittori meno noti: dando vita nella West Coast al cosiddetto “San Francisco Renaissance”⁵⁶.

Gli scrittori *beat* non improvvisavano: studiavano, si leggevano a vicenda, si battevano per le loro opere e dall’interno di esse si parlavano e parlavano gli uni degli altri. Avevano il gusto per i *readings* e, oltre alla più schietta tradizione americana, occhieggiavano anche alle filosofie orientali. ‘Cantavano’ contro il cinismo, l’apatia, l’uniformità, il consumismo, il razzismo. La loro ribellione era apertura verso il prossimo, verso la conoscenza e l’esplorazione. La loro risposta fu in molti casi la strada: la loro fuga era un prendere le distanze dalla società, sia dal punto di vista intellettuale che pratico. Del resto, il ribelle in fuga è una figura tipica della letteratura americana: Thoreau o il tenente Henry di *A Farewell to Arms* di Hemingway – che diserta per inseguire la sua felicità personale – sono illustri esempi di ribellione a un ordine non condiviso⁵⁷.

Il 16 novembre 1952 nel *New York Times Magazine* venne pubblicato il famoso articolo di John Clellon Holmes il cui titolo, “This is the Beat Generation”, si impose all’attenzione del pubblico sancendo l’inizio della fortuna letteraria di Kerouac. In realtà l’uso del termine *beat* è precedente: veniva usato nello slang degli *hipsters* e significava “senza lavoro e senza un soldo”. Era un’espressione molto in voga specie tra i jazzisti,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁵⁷ Sulla figura del ribelle nella letteratura americana, si veda, tra gli altri, la premessa di Marisa Bulgheroni in Seymour Krim, *I Beats*, cit., p. 12.

che sollevano abbellirla con varianti come “I’m beat right down to my socks”⁵⁸. Il primo a battezzare col termine *beat* un’intera generazione fu proprio Kerouac, il quale spiegò che l’espressione era nata nel 1948 durante una conversazione con Clellon Holmes. Kerouac aveva fatto una riflessione sulla “clandestinità” della loro generazione:

It is a sort of furtiveness [...] Like we were a generation of furtive. You know, with an inner knowledge there’s no use flaunting on that level, the level of the public, a kind of beatness – I mean being right down to it, to ourselves, because we all really know where we are – and weariness with all the forms, all the conventions of the world...It’s something like that. So I guess you might say we’re a beat generation.⁵⁹

Kerouac era venuto a conoscenza del termine *beat* da un giovane *hipster* di Chicago, Herbert Huncke: il giovane di Lowell era interessato ai discorsi degli *hipsters*, traboccanti di visioni ed esperienze personali, confessioni piene di speranze che duravano notti intere. Kerouac descrisse così il momento in cui vide Huncke, con gli occhi brillanti e disperati, mentre parlava usando i termini evidentemente più economici ed adeguati per definire così tanto, in così poco:

Huncke appeared to us and said “I’m beat” with radiant light shining out of his despairing eyes... a word perhaps brought from some widwest carnival or junk cafeteria. It was a new language, actually spade (Negro) jargon but you soon learned it, like “hung up” couldn’t be a more economical term to mean so many things⁶⁰.

L’uso originario del termine *beat* si riferiva dunque a chi aveva toccata il fondo, ma che restava percettivo, che aveva gli occhi ben aperti e pronti ad accogliere la visione.

In tal senso, John Clellon Holmes in *The Philosophy of the Beat Generation* chiarisce la natura ambivalente e di sintesi contraddittoria del termine, che fonde eccitazione e senso di svuotamento:

Beat non significa essere morto di stanchezza, quanto avere i nervi a fior di pelle, non è un esser pieni fino all’orlo, ma sentirsi svuotati. È uno stato d’animo spoglio da sovrastrutture, sensibile alle vicende del mondo esterno, ma insofferente alle banalità. Significa essere calati nell’abisso della personalità.⁶¹

⁵⁸ Citato da Caterina Tucci, *In viaggio con i Beat*, cit., p. 54.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁶¹ John Clellon Holmes, “La filosofia della *Beat Generation*”, in Seymour Krim, *I Beats*, cit., p. 35.

Un altro significato venne poi spiegato, o meglio, aggiunto, da Kerouac, nel 1959, per contrastare l'abuso che i mass-media stavano facendo del termine *beat*. Non significava solo "battuto, finito, perdente", c'era qualcosa in più in quella parola, che conteneva il senso di beatitudine, di visione. Kerouac raccontò di esser andato un pomeriggio nella Chiesa di St. Jeanne d'Arc a Lowell dove, nel silenzio della cappella, aveva avuto una visione di ciò che lui realmente intendeva col termine *beat*, ovvero *beatific*. Voleva in sostanza sottolineare il nesso con le parole "beatitudine" e "beatifico": "Beat means beatitude, not beat up. You feel this. You feel it in a beat, in jazz – real cool jazz of a good gutty rock number –"⁶².

La *beatness* è dunque quell'oscurità che precede la luce, l'aprirsi all'io, è l'illuminazione che si acquisisce con la conoscenza, col vagabondaggio: e dunque prendendo la strada.

Lo stile letterario del movimento *beat* rispecchia precisamente la loro urgenza comunicativa, riflette le notti trascorse a parlare per trovare risposte alle infinite domande. Di conseguenza, la prosa è un'onda travolgente di ritmo, movimento, spontaneità, in cui si può venir sopraffatti e travolti dalle emozioni. Riprende i ritmi naturali del parlato americano e quelli della musica jazz, quelli frenetici dei viaggi sui treni merci, quelli della vita nelle metropoli, quelli dei *cut up*⁶³ e del caos primordiale.

La mancanza di un intento programmatico, la fragilità dei *beats* e il loro prendere le distanze dal sistema con metodi spesso discutibili li ha ovviamente esposti a forti critiche. Tra gli esponenti critici della *Beat Generation* è giusto ricordare, ad esempio, Norman Podhoretz, che in *The Know-Nothing Bohemians* sostiene che nei *beats* non vi sia stima per il pensiero, né volontà costruttiva, politica o morale di modificare la realtà, né fiamma di autentico amore per l'arte in grado di riscattare la generazione perduta⁶⁴. Sebbene l'opinione di Podhoretz sia per certi versi condivisibile, la *Beat Generation* ha semplicemente, a suo modo, tentato di riempire un vuoto esistenziale.

Kerouac, da parte sua, ha provato a raccontare una generazione (e a raccontarsi) ispirandosi alla grandiosa retorica di Whitman e a quella torrenziale di Thomas Wolfe, sebbene immediatamente diluite e confuse col suo timbro personale. Come la musica jazz, la prosa di Kerouac può venir interrotta e ripresa: non è tanto la storia quanto il ritmo che non si esaurisce. Le creazioni di Kerouac sono registrazioni di dialoghi, di

⁶² Citato da Caterina Tucci, *In viaggio con i Beat*, cit., p. 57.

⁶³ Tecnica letteraria in base alla quale brani in prosa vengono tagliati e montati insieme in modo casuale.

⁶⁴ Sulla critica alla *Beat Generation* si veda, tra gli altri, Marisa Bulgheroni, *Il nuovo romanzo americano*, cit., pp. 168-170.

emozioni, di avvenimenti. La sua innovazione è stata quella di riscoprire l'America, facendo riscoprire l'amore per l'avventura e l'odore della terra, sia essa deserto o metropoli, in ogni caso, continuo altrove, mistero infinito, segreto che chiede di esser svelato e raccontato. *On the Road* è il documento più ottimistico della ricerca di un senso compiuta lungo la strada. Pubblicato nel 1957 era stato scritto da Kerouac qualche anno prima, su un unico lunghissimo rotolo da teletrasmissione e sotto l'effetto di benzedrina. Le tecniche della prosa-fiume, la *spontaneous prose*, furono teorizzate da Kerouac solo in un secondo momento⁶⁵: secondo Kerouac, bisognava fissare l'oggetto nella mente, guardandolo come se si stesse disegnando dal vero. Il linguaggio doveva essere immediato, un flusso ininterrotto di parole-idee personali e segrete. Bisognava abolire la punteggiatura, privilegiando i trattini che ricordavano gli stacchi ed i respiri della musica jazz e procedere per associazioni, senza pensare alle parole esatte, ma piuttosto accumularne, inventarne, finché non si era soddisfatti, senza rileggere per rivedere: nessuno quando racconta una storia torna indietro. La scrittura doveva nascere in uno stato d'animo di *semi-trance* (come la scrittura automatica dell'ultimo Yeats), permettendo in tal modo al subconscio di esprimersi. È forse qui possibile avvertire anche un'eco della lezione di Thoreau, che incita a scrivere in una sorta di *trance* mentre l'ispirazione infiamma:

Write while the heat is in you. When the farmer burns a hole in his yoke, he carries the hot iron quickly from the fire to the wood for every moment is less effectual to penetrate (pierce) it [...] the writer who postpones the recording of this thoughts uses an iron which has cooled to burn a hole with. He cannot inflame the minds of his audience.⁶⁶

Bisognava dunque scrivere in maniera rapida ed eccitata, seguendo le “leggi dell'orgasmo”⁶⁷. In questo senso, la prosa spontanea è una sorta di rincorsa alla ‘verità’ e, come ricorda Pivano, Kerouac cercava tramite essa, tramite l'arte, di trasmettere la ‘sensazione’, non il ‘mestiere’⁶⁸.

⁶⁵ Kerouac teorizzò la sua prosa spontanea dandone spiegazione di metodo ed intenti in *Essentials of Spontaneous Prose*, pubblicato in “Black Mountain Review” nel 1957, e in *Belief and Technique for Modern Prose*, pubblicato in “Evergreen Review” nel 1959.

⁶⁶ Henry David Thoreau, *The Journal* (1906), 8 febbraio 1852, Salt Lake City, Peregrine Smith, 1984, 14 voll., vol. III, p. 287.

⁶⁷ Sulla prosa di Kerouac, si veda anche Marisa Bulgheroni, *Il nuovo romanzo americano*, cit., pp. 263-264.

⁶⁸ Sulla scrittura di Kerouac e sui suoi intenti, si veda Fernanda Pivano, *Beat, Hippie, Yippie*, cit., p. 89.

Come scrisse all'amico Holmes, Kerouac sentiva la sua mente esplodere nel tentativo di esprimere ogni ricordo e immagine; aveva una cupidigia irrazionale di mettere per iscritto tutto ciò che sapeva⁶⁹ e nella musica jazz e bop trovò gran parte di quell'ispirazione stilistica e metodologica che andava cercando:

Sì, jazz e bop, nel senso, diciamo, di uno che respira e suona una frase al sassofono finché gli finisce il fiato, e quando gli finisce il fiato la sua frase, quello che doveva dire, è finito... è così che io separo le mie frasi, come frasi di separazioni di respiro della mente... Ho formulato la teoria del respiro come misura, in prosa e in versi.⁷⁰

Nel fiume in piena delle pagine di Kerouac, dove si mescolano visioni, ricordi, emozioni, musica, luci, oscurità, bottiglie e chilometri, si avverte la continua tensione verso il sogno, verso il desiderio, verso un'instancabile ricerca. L'energia però vola appena sopra il marcio, lo squallore, il vuoto e la malinconia. Li vede e continua a spingere oltre. Non è detto che sia immune da essi, anzi, nasce in qualche modo da essi. Per questo la *Beat Generation* non riuscì forse a dare soluzioni univoche e definitive, ma esaltò il rifiuto: fu il primo sintomo violento di un'America che chiedeva di essere guarita.

1.5 Materiale autobiografico e materia d'arte

Com'è noto, l'opera generale di Kerouac si basa sostanzialmente su esperienze reali tratte dalla sua vita, dove, di volta in volta, Kerouac ritorna sul suo passato da prospettive differenti, con dilatazioni temporali diverse, spesso cambiando i nomi dei protagonisti. Si avverte chiaramente come in lui il presente sia costituito da un continuo ed onnipresente passato, che ritorna su se stesso, senza mai abbandonarlo.

Kerouac aveva una memoria prodigiosa, fatto che gli consentì, anche a distanza di tempo, di essere molto preciso nella ricostruzione degli eventi. In questa memoria, che tiene costantemente vivo il passato rendendolo parte costitutiva del presente in una realtà parallela, autonoma, e in qualche modo però accessibile, paiono echeggiare le parole di Bergson:

⁶⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 91.

La memoria è conservazione integrale e automatica del passato, il passato in questo senso è una realtà che sopravvive a se stessa e si prolunga nel suo presente; è una sopravvivenza indipendente ed integrale, una sopravvivenza in sé.⁷¹

L'aspetto interessante e significativo dell'autobiografia – e, in genere, rispetto all'uso del materiale autobiografico – ritengo sia quello, come spiega Trisciuzzi, di investigare il proprio posto nel mondo, di mettere sostanzialmente il tempo a propria disposizione per svolgere una ricerca, un dialogo con se stessi, in cui trovar risposte:

Narrare di sé significa innanzitutto interrogarsi sullo statuto della propria identità, sulla cifra che ci contraddistingue; significa comunicazione, comunicare a noi stessi e agli altri chi siamo; significa trasformare il dialogo interiore in dialogo con l'alterità; significa scandire e dare regolazione alle nostre emozioni mediante la rappresentazione degli eventi della nostra vita.⁷²

Mettere per iscritto la propria vita si ricollega al bisogno di autodeterminarsi e di dare un senso ed un ruolo alla propria identità⁷³. L'autobiografia, aprendo al dialogo con se stessi, fa sì che l'autore/narratore subisca una sorta di sdoppiamento interiore:

L'autore che si cimenta in una fatica autobiografica si scopre un'altra persona: svela a se stesso che le storie che gli sono appartenute valgono soprattutto se – scrivendole – non gli apparterranno più e se potrà leggerle come se fossero appartenute ad uno sconosciuto.⁷⁴

L'autore diviene altro da sé, sconosciuto e nuovo per se stesso, elevando il grezzo dato biografico a fine filo artistico con cui ricamare il suo essere personaggio. L'eroe autobiografico compie così la (sua) impresa semplicemente scrivendo la propria vita, unica azione che gli permette di trasformarsi, nella scrittura, in personaggio⁷⁵. A tal

⁷¹ Henry L. Berson, *Matière et Memoire*, Paris, 1896, citato da Franca Ruggieri, *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 28.

⁷² Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*, Firenze, Firenze University Press, 2005, p. 7.

⁷³ *Ibidem*, p. 8. Sull'idea di autobiografia come ricerca di identità, si veda anche Rino Caputo, Matteo Monaco, *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁷⁴ Duccio Demetrio, *Pedagogia della memoria: per se stessi, con gli altri*, Roma, Meltemi, 1998, citato da Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé*, cit., p. 8.

⁷⁵ Sulla relazione tra eroe autobiografico ed eroe letterario, si vedano, tra gli altri, Rino Caputo, Matteo Monaco, *Scrivere la propria vita*, cit., p. 302.

proposito, ed in particolare riguardo al genere autobiografico in America, Robert Sayre sottolinea che “autobiography may be the preminent kind of America expression”⁷⁶.

Sulla scrittura autobiografica, Thoreau, uno degli autori più amati da Kerouac, precisa – in una frase spesso citata – la stretta relazione che nella sua ottica dovrebbe intercorrere tra arte e letteratura: “My life has been the poem I would have writ but I could not both live and utter it”⁷⁷. Nel riflesso tra la fenomenologia dell’esistenza e la pagina scritta si comprende l’importanza di cui viene caricato il fatto biografico per l’autore. Thoreau registra la propria vita e le proprie osservazioni – tra gli altri – nei *Journals*, una poderosa opera che comprende scritti dal 1837 al 1861, così come in *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, dove egli chiarisce il valore delle opere biografiche, sostenendo che è dalla loro verità ed onestà che il lettore può davvero trarre insegnamenti: “We do not learn much from learned books, but from true, sincere, human books, from frank and honest biographies”⁷⁸. Thoreau spiega nei *Journals* come il poeta possa essere esso stesso protagonista ed eroe delle sue giornate – dunque nella vita vera, non solo nell’invenzione – ed è questo che il lettore desidera conoscere:

Is not the poet bound to write his own biography? Is there any other work for him but a good journal? We do not wish to know his imaginary hero, but how he, the actual hero, lived from day to day.⁷⁹

Tedeschini Lalli nota come in una simile affermazione si possa in sostanza rintracciare la concezione romantica della poesia come confessione e, più precisamente, della confessione lirica⁸⁰. Scrivere della propria vita permette di essere autori e personaggi insieme, autorizzando una vita più lunga, resasi eterna per iscritto, in cui le vicende, benché parziali, possono cristallizzarsi, una volta lasciate in eredità al linguaggio, nella forma espressiva, la quale dunque richiede di esser forgiata sapientemente per poter far comprendere e trasmettere appieno l’emozionalità e la propria prospettiva. La letteratura offre un valido strumento per ricostruire o rivisitare il proprio passato, avvalendosi eventualmente anche di *escamotages* o strategie tecniche: ad esempio, *Der Zauberberg*

⁷⁶ Robert F. Sayre, “Autobiography and the making of America”, in James Olney, *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 147, citato da Rino Caputo, Matteo Monaco, *Scrivere la propria vita*, cit., p. 306.

⁷⁷ Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in Id., *The Works*, a cura di H. S. Canby, Boston, Houghton e Mifflin, 1927, p. 364.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁷⁹ Henry David Thoreau, *The Journal*, cit., 21 ottobre 1857, vol. x, p. 115.

⁸⁰ Per un’introduzione a Henry David Thoreau, si veda, tra gli altri, Biancamaria Tedeschini Lalli, *Henry David Thoreau*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, p. 86.

di T. Mann e *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce sono entrambe autobiografie, ma in terza persona⁸¹.

Come ricorda, tra gli altri, Ulla Musarra-Schroeder, il romanzo moderno – si pensi a Gide, Proust, V. Woolf e agli stessi Joyce e Mann –, diversamente da quello realistico, presenta un più alto grado di introversione, tratta del mondo interiore, di se stessi⁸². Nei romanzi fioriti nel modernismo i tempi e gli spazi si dilatano secondo l'io: si pensi, ad esempio, alla poderosa opera di Joyce, *Ulysses*, che narra le vicende che avvengono a dei dublinesi – Leopold e Molly Bloom e Stephen Dedalus – in un solo giorno (il 16 giugno 1904), in una città.

Kerouac accoglie la lezione modernista europea, ma fa sua anche la lezione dei maestri americani, in particolare di Wolfe, il cui stile autobiografico ed il suo esaminare le vite di persone comuni sono notevole fonte di ispirazione per l'autore di Lowell⁸³. Per il giovane Kerouac, al quale era già chiaro di voler essere un uomo di lettere ed uno scrittore, appariva necessario *vivere*, sperimentare, ma al contempo *osservare*, per comprendere e poi, al momento opportuno, far riaffiorare in superficie i ricordi:

I wish to be a novelist, a playwright, short story writer... in short, a man of letters. Therefore, I live, partly, to observe the world about me, so that I can write about it some day, drawing from the fund of my memory.⁸⁴

Nel *Journal of an Egotist*, un sorta di diario che Kerouac teneva da ragazzo, scrisse fantasticheggiando sul futuro come artista e sulla volontà di completare il “ciclo della vita”⁸⁵:

I want to complete the cycle of life.
I want to live the life of the eccentric “artist” who consider himself a rare kind of a bird... a high form of aesthete who has nothing to do with this maddening world of Philistines.
And then I want to develop out of that into a more mature man in his twenties, efficient in the material world.
From then, I must flow into the channel of life until I reach middle-aged bourgeoisie, the culmination of my mental powers.

⁸¹ Sul romanzo di inizi Novecento e sulla sua rappresentazione dell'interiorità, si veda Ulla Musarra-Schroeder, *Narciso e lo specchio: il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 5.

⁸² *Ibidem*, p. 62

⁸³ Si veda Jack Kerouac, *The Sea*, cit., p. 259.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 172.

⁸⁵ Datazione incerta: probabilmente inizi del gennaio 1941.

Then, when that day comes, I shall write a ponderous novel about America.⁸⁶

Nell'espressione "then, when that day comes" si avverte tutta l'attesa e la promessa che si agita in Kerouac, il quale, a dispetto di quel 'fatidico giorno a venire', ha scritto e descritto se stesso e l'America in molteplici visioni e revisioni.

Anche in *Orpheus Emerged* Kerouac ha raccontato dei suoi anni alla Columbia University, dei suoi confronti intellettuali con gli amici Burroughs e Ginsberg, delle disquisizioni sull'arte e sulla letteratura e su tutti gli altri mezzi che sono dati all'uomo per esprimersi e conoscersi, per mettersi in comunicazione col mondo ed interpretarlo, raccontandolo. Nella ricerca di una 'nuova visione' l'uomo però è anche calato in una dimensione fortemente caratterizzata dal fattore tempo, dove esso diviene spazio, strumento, 'merce'. Il problema del tempo – 'problema' così modernista – tocca profondamente Kerouac e in *Orpheus* assume peraltro un'ulteriore complicazione ed amplificazione perché, nel rimando al mito di Orfeo, proietta fuori dal tempo, conducendo in un viaggio prima a ritroso e in verticale, nel passato e nel profondo, e poi ancora più in là, orizzontalmente, oltre il tempo, nella dimensione mitologica che offre modelli paradigmatici all'uomo.

L'allusione al mito di Orfeo, inoltre, rende possibile a Kerouac l'analisi della discussione sul ruolo dell'artista nella società come uomo. La vita vera, per Kerouac, si lega sempre a doppio filo con quella artistica, con l'opera d'arte, di scrittura, l'unico vero mezzo che egli ritenga opportuno per spiegarsi, come scrive in una lettera del 1949 all'amico Ed White:

Non posso descrivere queste cose logiche in una dialettica purchessia (e in molte di più). Il solo modo possibile per far intuire ciò che intendo consiste nel ricomporre la vita in un'opera d'arte che dimostri ciò che intendo e ciò che penso che tutti intendiamo⁸⁷.

La vita di Kerouac è stata una vita consacrata all'arte e all'amore per la scrittura, e dunque in essa, necessariamente, e solo in essa, si può cogliere e conoscere Kerouac.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁸⁷ Citato da Alain Dister, *La Beat Generation*, cit., p. 101.

Capitolo 2

“Song of My Modern Sorrow”: Decostruendo *Orpheus Emerged*

He asked me how come I knew so
much about hell, not being a denizen.
I said “Dante has appraised me of his
heroes and Goethe laid the path out.
Pascal wept it thru. And the good gray
poet Whitman outlined, Melville
poeticized it, and my friends
discussed it at night”.
J. Kerouac, *Vanity of Duluo*

2.1 Introduzione a *Orpheus Emerged*

Sin qui è stato presentato un ritratto dell’*entourage* di Kerouac negli anni Quaranta e sono stati delineati i concetti chiave, le caratteristiche e le aspirazioni della *Beat Generation*: tutto ciò valga come premessa funzionale per meglio comprendere il microcosmo storico, sociale, relazionale e letterario che ha reso possibile l’ispirazione e la nascita dell’opera *Orpheus Emerged*.

Scritto da Kerouac nel 1945 e rimasto inedito fino al 2000 (in Italia nel 2003), questo breve *roman à clef* è uno dei primi lavori dello scrittore di Lowell, che all’epoca aveva solo ventitré anni e frequentava l’università e gli amici Ginsberg e Burroughs. Il racconto è basato – come spesso accade in Kerouac – su materiale autobiografico: Robert Creeley, ad esempio, nell’introduzione a *Orpheus Emerged*⁸⁸ riconosce Allen Ginsberg nel personaggio di Leo, argomentando “who else would ask those charming questions?” (p. 13).

⁸⁸ L’edizione utilizzata è Jack Kerouac, *Orpheus Emerged*, New York, Ibooks, 2000, d’ora in avanti citato con “p.” seguito dal numero di pagina, tra parentesi.

Orpheus Emerged narra le vicende di un gruppo di amici universitari che si incontrano per discutere di musica, arte, filosofia, psicanalisi e letteratura; naturalmente, anche le loro relazioni affettive ruotano intorno al loro microcosmo, un microcosmo fatto di dubbi, tormenti, grandi aspirazioni, molteplici interessi ed infinite domande. Tra i personaggi che animano le pagine di *Orpheus* spicca il contrasto tra Paul, un giovane che vive di espedienti, e Michael, l'intellettuale che soffre di un grave disagio esistenziale. Non viene chiarita quale sia la relazione pregressa tra i due ed il motivo del loro astio finché l'arrivo della bellissima Helen non si rende catalizzatore di eventi. Helen si dimostra essere il loro *trait d'union*, ma il suo ruolo ed atteggiamento permangono per molti versi ambigui. 'Ambiguità' ed 'oscurità' del resto sono *key words* per definire l'intera opera: vi è continuamente in *Orpheus* la sensazione che il riferimento sia altrove, 'fuori dal testo', che la chiave di volta per la decodifica sia sempre 'altro', che ci stia sfuggendo, o che qualcosa ci venga volontariamente taciuto.

L'opacità nell'interpretazione del testo è data peraltro dai continui riferimenti letterari che sono costitutivi dell'opera, come se la struttura stessa volesse riflettere i complessi rapporti tra le cose e le persone, che non hanno mai significati univoci e che devono essere interpretati alla luce di forze o agenti esogeni. Al lettore viene chiesto uno sforzo interpretativo, gli viene chiesto di cogliere e destreggiarsi tra le varie citazioni, più o meno esplicite, di Nietzsche, Blake, Joyce, Dostoevskij – tra gli altri –, per capire il senso dell'opera, creando relazioni ed entrando in maniera attiva nel 'gioco della letteratura'. Le pagine intessute di riferimenti letterari, da Lucrezio a Rimbaud, rendono evidente il poliglottismo culturale alla base della riflessione verso la *new vision* e costituiscono, nella rete di rimandi intertestuali, una labirintica *mise en abîme* letteraria. Come strutturato secondo l'artificio delle scatole cinesi, il senso di *Orpheus* può esser colto solo aprendo ogni scatola, ovvero ogni opera al quale esso fa riferimento. Considerando che nella sua interezza l'opera continua a coprire il mistero che rivela, essa deve esser decostruita, compresa nella sua natura frammentaria e poi ricomposta anamorficamente dall'occhio e dalla mente del lettore.

Il titolo stesso, *Orpheus Emerged*, alludendo al mito di Orfeo, il musicista del sole, appare come una dichiarazione programmatica dei temi e dell'ottica in cui leggere l'opera. Il riferimento al mito già suggerisce l'importanza che l'arte e, nello specifico, la poesia ha in questo romanzo, così come la letteratura, più in generale, per Kerouac. Mi sembra opportuno sottolineare l'importanza delle passioni e dei gusti letterari di Kerouac per due ragioni distinte ma sostanzialmente connesse. La prima è legata all'uso del mito,

che diventa funzionale a schermare doppiamente l'elemento biografico. Le vicende, che nascono da esperienze vissute da Kerouac, vengono *in primis* 'protette' da *fictional devices* quali l'uso di nomi di invenzione e, *in secundis*, trovano, a mio avviso, un ulteriore 'mascheramento' attraverso il riferimento al mito, che regala alle vicende un'aura di assoluto, di paradigmaticità fuori dal tempo, con un effetto di 'straniamento' che pare quasi essere la cifra stilistica dell'opera. Più avanti ci si soffermerà in maniera più approfondita in merito al ricorso al mito ed ai suoi significati. La seconda ragione per cui ritengo si debba fare riferimento direttamente alla vita di Kerouac e a quello che era il suo orizzonte relazionale e letterario è funzionale per capire l'alta considerazione che egli aveva della letteratura. Come si è detto, all'inizio degli anni Quaranta Kerouac si stava dedicando con fervore alla scrittura ed era un avido lettore, in particolare dei classici europei, letture che lo influenzarono e che riversò in *Orpheus*, rendendolo un'opera compiaciutamente letteraria. Per questi motivi *Orpheus Emerged* si configura come una fotografia di quella che era la realtà propriamente vissuta da Kerouac e offre, al contempo, un'immagine dello scrittore alle prese col suo apprendistato verso il difficile mestiere dello scrivere.

Nel suo ingenuo sperimentalismo *Orpheus Emerged* è anche un'opera coraggiosa perché lega la tradizione classica a un presente che è già proiettato verso il futuro. Ma, soprattutto, può essere intesa come un omaggio alle grandi passioni, come una lettera d'amore per la letteratura, come la dichiarazione di un'inesausta voglia di ricerca di chi avverte che una vita non basta e che per questo tenta con l'arte di crearne altre, avvicinando e fondendo la dimensione artistica con quella del reale. Jones osserva in merito a *The Town and the City* che: "the profusion of literary references [...] blurs the distinction between fact and fiction in true decadent fashion, making life imitate art"⁸⁹. Il principio di linea di confine sfocata tra arte e vita, in ragione dei molteplici riferimenti letterari che sfumano i contorni tra biografia e letteratura, è applicabile anche a *Orpheus*.

Come si evince dai suoi *Journals*, Kerouac si era proposto di basare la vicenda sul rapporto tra Michael, "the genius of imagination"⁹⁰, e Paul, "the genius of life and love"

⁸⁹ James T. Jones, *Jack Kerouac's Duluoz Legend. The Mythic Form of an Autobiographical Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, p. 81.

⁹⁰ Nella definizione "genius of imagination" che Kerouac dà di Michael si coglie un'eco del *Poetic Genius* blakiano. Secondo Blake, il *Poetic Genius* è immaginazione, corpo divino. In *All Religions Are One* chiarisce che "the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius" e rintraccia in esso le fonti di ogni percezione, nonchè il principio da cui ogni cosa deriverebbe: "The Poetic Genius was the Principle and all the others merely derivative" (*The*

(p. 155). Nei *Journals* del 1943-1944 Kerouac abbozza i personaggi e la trama che andrà a sviluppare, sintetizzando l'idea di base della 'riunione' tra tendenze opposte dell'animo umano:

M. has suffered the wound of his calling and deliberately sold out P. The story concerns P.'s return and the ultimate rejoining, and the struggle with appropriate principles involved. (p. 157)

L'idea simbolica doveva essere il tentativo di Michael di trascendere le emozioni umane. Michael cerca di abbandonare la sua parte più terrena (rappresentata da Paul), ma, una volta elevatosi rispetto al comune consorzio umano, si accorge di essere solo e perso e comprende che la vita non può prescindere dai suoi "termini umani":

M. trying to transcend human emotions to those of God – emotions of creation, or of Eternity, etc. Thus he abandons his human self, Paul, and strikes off for the High Regions. But there he finds himself lost, lonely, and out of his element: his species self, biologically speaking, hold him back. A fish trying to live out of water, on air alone, M. finds that his life exists unquestionably on human terms. (p. 157)

Michael non può essere un Dio, ma può essere almeno la sua lira⁹¹, il suo mezzo per diffondere il suo canto tra gli uomini ed essere, tra di loro, un rappresentante di quella dimensione divina:

He cannot be God, or be like him, because he is human. This makes him see that the highest state he can attain is that of the "Lyre of God", and in a contemporaneous sense, that of God's representative to man. (pp. 157-158)

La figura che più si avvicina al rappresentante di un dio-artista tra gli uomini, facendo ricorso alla mitologia, è precisamente quella di Orfeo – uomo ed artista.

Marriage of Heaven and Hell, pl. 12). Collegando il *Poetic Genius* alla percezione, Blake esprime la necessità di andare oltre ai cinque sensi tramite i quali la realtà viene generalmente conosciuta: concetto che egli esprime magistralmente in *The Marriage* nel celebre verso "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite" (pl. 14).

⁹¹ Nella letteratura americana, e tra gli autori prediletti da Kerouac, l'idea dell'uomo come strumento musicale di Dio è presente – significativamente – anche in Thoreau, che ne parla in diverse pagine dei suoi *Journals*. Si ricordino alcuni esempi: "it occurred to me [...] that man was to be treated as a musical instrument" o ancora "The human soul is a silent harp in God's quire, whose strings need only to be swept by the divine breathe to chime in with the harmonies of creation". Henry David Thoreau, *The Journal*, cit., 12 settembre 1853, vol. v, p. 424; *Ibidem*, 10 agosto 1838, vol. I, p. 382.

Orpheus Emerged si apre con una scena in biblioteca e presenta Paul intento a consultare, come ogni giorno, circa una ventina di libri, sempre gli stessi, tra cui l'opera completa di Nietzsche, un romanzo di Stendhal, *L'Idiota* di Dostoevskij, *Ulysses* di Joyce e l'*Oxford Book of English Verse*. All'arrivo dell'amico Leo, Paul è costretto a confermare di esser stato licenziato, ma non sembra preoccupato e decide di seguire Leo all'università per assistere anch'egli alla lezione di filosofia. Nell'attesa dell'arrivo del professore, Paul fa sapere agli amici di conoscere Michael da prima dei tempi dell'università e sostiene che questi abbia in qualche modo paura di lui. La notizia naturalmente solleva grande curiosità tra gli amici, ma Paul mantiene volutamente un alone di mistero circa il suo passato. Ad ogni modo, la conversazione viene interrotta dall'arrivo del professore, pronto a tenere una lezione su *Così parlò Zarathustra*. Paul, benchè non sia uno studente regolare, decide di intervenire nel corso della lezione ed il professore spazientito infine lo caccia dall'aula. Tornato nel suo misero appartamento, Paul incontra Anthony, disperato per aver picchiato la moglie Marie per l'ennesima volta. Paul cerca di calmarlo e, tra citazioni letterarie e qualche consiglio, gli dà appuntamento al *party* previsto per la serata. Con slancio altruistico, si reca lui stesso da Marie per fare da paciere tra marito e moglie e Marie sembra disposta a perdonare Anthony. Marie però è oggetto di attenzioni anche da parte di Michael, che si è invaghito di lei e ha persino affittato un altro appartamento al Quarter per farne la loro alcova. Giunge l'ora del *party*, organizzato dalla fidanzata di Michael, Maureen: l'appartamento è in ordine, le candele sono accese, dolciumi e bottiglie di vino attendono gli invitati. La festa decolla e si discute animatamente di musica russa, finché Paul, che non era stato invitato, si presenta inaspettatamente. Michel appare incerto sul da farsi, ma prosegue a parlare con fervore di psicanalisi; la presenza di Paul non lo infastidisce particolarmente, piuttosto, un po' intorpidito dal sonno e dal vino, non fa altro che osservare Marie, che invece non gli presta attenzione. Michael, ferito nell'orgoglio e nel suo egocentrismo, è vittima del proprio malumore e dello scherno di Paul, che gli ricorda il suo modo di fare da asociale ed il suo sentire solo attraverso 'emozioni estetiche'. D'improvviso, Paul confessa a Leo di voler compiere un *acte gratuit* – come si racconta in alcuni romanzi di Gide quali *Prometeo* –, una cattiveria da commettere sull'onda di un impulso del tutto immotivato: versa così del vino addosso a Leo e comunica a Michael l'imminente arrivo di Helen. La notizia trasforma Michael in una maschera di angoscia e dolore. Egli, incapace ormai di controllarsi, si scaglia contro Paul, di fronte agli ospiti immobili ed increduli, con una musica implacabile in

sottofondo. La festa è conclusa, gli ospiti se ne vanno, ed anche Maureen, che per quella sera dice di non voler rimanere nell'appartamento con Michael perché intimorita dai suoi atteggiamenti violenti. Per alcuni giorni, misteriosamente, sia Paul che Michael spariscono: sebbene in molti credano si tratti di una partenza definitiva, Paul riappare dopo qualche giorno, spiegando evasivamente ed in modo *naïf* di aver trascorso alcune giornate dormendo sull'erba e mangiando frutta a colazione. Ricomparso, Paul è deciso ad impossessarsi degli scritti di Michael, cosa che in effetti riesce a fare, per poi leggerli e commentarli con Leo: a volte deride le sue poesie, a volte invece riconosce a Michael talento e cultura. Fondamentalmente, le poesie di Michael raccontano e confessano la sua solitudine, la sua presente insoddisfazione, la sua ricerca di nuove emozioni e, più in generale, di un "nuovo sentire", che a lui sembra impossibile raggiungere.

Presto anche Michael ricompare, dopo aver trascorso alcuni giorni con Marie, in un appartamento al Bohemian Quarter. Incurante di aver ferito i sentimenti di molte persone con il suo tradimento, Michael si dimostra invece più interessato a discutere alcune teorie artistiche elaborate dall'amico Arthur. Quest'ultimo infatti paragona Michael a Prometeo: Michael però rifiuta quel ruolo, dichiarando di essere piuttosto Orfeo, l'uomo-artista, avendo infatti trovato nell'arte solo una "dimensione dimezzata". Benché Michael, poeta fedifrago, preferisca disquisire di letteratura e filosofia, non può sottrarsi a lungo alla realtà, non può esimersi dall'affrontare la verità di fronte alle sue donne: e se davanti alla rabbia e alla delusione della fidanzata non riesce a dimostrare che apatia, davanti a Marie egli rende evidente la sua completa incapacità di essere felice, che sfocia, la sera stessa, in un incontrollato comportamento autodistruttivo e in vagheggiamenti di *cupio dissolvi*. Deciso al suicidio, in uno stato allucinato, Michael raggiunge il suo doppio, Paul, per saldare i conti con lui e riavere i suoi scritti, ma nel misero appartamento di Paul trova anche Helen ad aspettarlo. La donna si fa catalizzatrice della riconciliazione tra i due e si fa portatrice per Michael di una nuova consapevolezza. Verso mezzanotte giungono nell'appartamento di Paul anche Leo ed altri amici, ma lo trovano vuoto. Fanno appena in tempo a scorgere due figure in lontananza salire su un tram: una riconoscono essere Helen, ma l'altra non riescono a decidere se si tratti di Paul o Michael. Alcune settimane più tardi Arthur riceve una brevissima lettera con scritto: "Amenehmet contempla la bellezza del sole!", firmata "Orfeo". Ricordando quanto studiato sulla storia dell'antico Egitto, solo allora comprende, sebbene confusamente, quanto accaduto.

2.2 La biblioteca di Kerouac

Come si è detto, la natura intertestuale di *Orpheus Emerged* fa sì che le sue fonti ed il suo senso vadano ricercati nell'ampio orizzonte del dialogo tra i testi, in quella dimensione speciale e privilegiata che Kerouac donava alla letteratura, facendola entrare appieno nella sua vita quotidiana, concedendole – anzi, chiedendole – di plasmare la sua vita come fosse un romanzo.

Per comprendere *Orpheus Emerged* è necessario dunque fare un lavoro a ritroso e di 'scavo' tra quelle che furono le sue letture all'epoca. L'amore per la lettura si manifestò sin da molto giovane in Kerouac e poi, negli anni, si andò intensificando, tant'è che egli stesso si preparò una sorta di programma personale delle opere e ambiti che avrebbe voluto, e dovuto, approfondire per la sua crescita. Già al liceo – scriverà in *Vanity of Duloz* – era solito saltare un giorno di scuola a settimana per studiare per conto proprio in biblioteca: Goethe, Hugo, le *Massime* di William Penn, l'*Encyclopedia Britannica*. "Loving books and the smell of the old library"⁹² era una sorta di imperativo categorico, di intento programmatico, di sunto descrittivo delle sue abitudini e delle sue giornate.

In seguito aggiunse alle sue letture opere della letteratura americana, tra cui Whitman, Emily Dickinson e Hemingway⁹³ per poi continuare ad approfondire le letterature europee. Vivere di libri e tra i libri era un fatto che non solo lo emozionava, ma lo rasserenava e lo rendeva felice, come ebbe a raccontare in merito a un'esperienza vissuta al College dove, cambiando stanza, aveva guadagnato una deliziosa vista sulla biblioteca:

One great move I made was to switch my dormitory room from Hartley Hall to Livingston Hall where there were no cockroaches and where b'God I had a room all to myself, on the second floor, overlooking the beautiful trees and walkways of the campus and overlooking, to my greatest delight, besides the Van Am Quadrangle, the library itself, the new one with its stone frieze running around entire with the names engraved in stone forever: "Goethe... Voltaire... Shakespeare... Molière... Dante". That was more like it. Lighting my fragrant pipe at 8 p.m., I'd open the pages of my homework, turn on station WQXR for the continual classical music, and sit there, in the

⁹² Jack Kerouac, *Vanity of Duloz. An Adventurous Education, 1935-1946* (1967), New York, Penguin, 1994, p. 27.

⁹³ *Ibidem*, pp. 27-45: Kerouac racconta delle sue letture giovanili e della sua esperienza alla scuola preparatoria Horace Mann.

golden glow of my lamp, in a sweater, sigh and say “Well now
I’m a collegian at last”⁹⁴.

Il college fu impegnativo: oltre alle lezioni e agli allenamenti, vi era naturalmente molto da studiare e Kerouac si era dovuto trovare un piccolo lavoro per pagarsi le spese quotidiane (all’inizio, ad esempio, fece il lavapiatti nella caffetteria dell’università). Gli venivano dati solo tre giorni per leggere l’*Iliade*, l’*Odissea* o *Hamlet*⁹⁵. Talvolta dormiva solo due ore a notte per completare la lettura di opere come *Faust* di Goethe o *Ulysses* di Joyce⁹⁶. Oltre agli autori che conobbe per necessità accademiche – e che lesse con piacere ed attenzione –, ad altri si accostò per ragioni diverse e, per motivi differenti, ne rimase affascinato. L’amico Sampas lo ‘iniziò’ a Saroyan; Wolfe, col suo sincero amore per l’America ed il suo grande sforzo per trovare un idioma adatto a raccontare tale amore, rapì il cuore del giovane di Lowell⁹⁷.

I libri non abbandonavano mai Kerouac, neppure nei suoi viaggi, al punto che nella sua esperienza in Marina portò con sé molti volumi. In una lettera all’amica Norma scrisse di essersi imbarcato portando con sé molte opere e di stare studiando, ansioso di tornare alla Columbia a gennaio: “I’m studying like a mad on this ship – *Outline of History*⁹⁸, the Roman writers, some classics, Thomas Mann (what a Humanist!), and the *Shadow Magazine*⁹⁹”¹⁰⁰.

È facile comprendere come e perché molti dei riferimenti che compaiono in *Orpheus Emerged* traggano spunto precisamente dalle letture e dagli studi di quel periodo. In *Orpheus*, Paul racconta di esser stato licenziato per aver nuovamente tardato a lavoro: era stato impegnato fino a tardi a leggere il *De Rerum Natura* di Lucrezio. C’è un episodio preciso della vita di Kerouac, raccontato da lui stesso nei *Journals*, in cui confessa che, nel cuore della notte (è il dicembre 1940), dovrebbe studiare Lucrezio – “I should be reading Lucretius for tomorrow’s Humanities test”¹⁰¹ – ma è vinto da un senso di vuoto che non sa spiegare e, in una sorta di apatia, è colto da torpore e riflessioni che lo lasciano sveglio fino a tarda notte.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁹⁷ Si veda Gerald Nicosia, *Memory Babe*, cit., p. 79.

⁹⁸ Si tratta dell’opera di H.G. Wells (1866-1946), *Outline of History* (1920).

⁹⁹ Ann Charters scrive che lo *Shadow Magazine* “was an American biweekly pulp magazine featuring the aristocratic hero crime Lamont Cranston. Kerouac had read it avidly as a boy, and it was later an influence on his writing *Doctor Sax*”; in Ann Charters, *Dictionary of Literary Biography*, cit., p. 294.

¹⁰⁰ Lettera di Jack Kerouac a Norma Blickfeld, 25 agosto 1942, in Jack Kerouac, *Selected Letters*, cit., p. 26.

¹⁰¹ Jack Kerouac, *The Sea*, cit., p. 180.

In *Orpheus Emerged*, poiché la vita è sempre filtrata attraverso la letteratura e letta in parallelo ad essa, Kerouac concede spesso diritto di parola ai personaggi attraverso citazioni. È il caso, ad esempio, di Anthony, che, mentre confida a Paul, disperato, di aver picchiato Marie, cita Oscar Wilde:

I struck Marie this morning; it was a stupid little argument over little things, but she had gotten the best of me, and I was suddenly enraged at her. Why? Can I tell you why? Can anyone explain why a man should suddenly strike his wife? By all let this be known, you know... the brave man – killing the one you love – with sword or kiss – in Oscar Wilde... (p. 30)

La citazione è un verso di *The Ballad of Reading Gaol*, scritta da Wilde dopo la sua esperienza in carcere nel 1895:

Yet each man kills the things he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!
(*The Ballad of Reading Gaol*, vv. 37-42)

La ballata, ultimo poema di Wilde, racconta della condanna a morte di un carcerato incriminato per aver ucciso l'amata e si concentra sulle sensazioni e pensieri che gli altri carcerati condividono sapendo la fine che spetta all'uomo. Come sottolinea Arthur Symons, in questo poema Wilde sa essere realistico, convincente, quanto finemente immaginativo, conferendo al fatto in sé, con valore documentario, anche qualità letteraria¹⁰². È possibile che la ballata avesse particolarmente colpito Kerouac per i suoi temi relativi all'empatia e alla complessa relazione tra amore e morte, unitamente all'ambientazione carceraria. Quando completò *Orpheus*, nel 1945, aveva da poco concluso la sua, seppur breve, esperienza in carcere causata dall'implicazione nell'omicidio di Kammerer. Lo stesso Kammerer era stato ucciso dal suo 'prediletto', Lucien Carr¹⁰³. Il poema di Wilde, nella sua sapiente fusione tra realtà ed

¹⁰² Arthur Symons, "The Ballad of Reading Gaol", *Saturday Review* (12 Marzo 1898), lxxxv, 365-366, in Karl Beckson, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan, 1970, pp. 218-220.

¹⁰³ Dennis McNally cita un aneddoto legato al carcere: in attesa di essere inviato nel penitenziario del Bronx, Kerouac si ritrovò a fischiettare "You Always Hurt the One You Love" – una canzone dei The Mills Brothers molto in voga negli anni Quaranta – legando quindi, in maniera forse inconscia, avvenimenti e musica. Appare significativo però per questo studio che la canzone ricalchi sostanzialmente il concetto

immaginazione, esemplifica quella sintesi di arte e vita che Kerouac andava cercando e che Symons ravvisa commentando l'opera di Wilde:

Literature, to be of the finest quality, must come from the heart as well as the head, must be emotionally human as well as brilliant thinking about human problems. And, for this writer, such a return, or so startling a first acquaintance with real things, was precisely what was required to bring into relation, both life and art.¹⁰⁴

Con attenta percettività e curiosità intellettuale, Kerouac era sempre pronto a cogliere fatti e suggestioni da tutti gli autori, specie da coloro che sapessero leggere e raccontare il reale e l'invisibile, la dimensione interiore ed esteriore, il bizzarro e l'inaspettato, così come il banale e comune, al contempo. In *Orpheus*, ad esempio, il concetto di *acte gratuit* è mutuato direttamente da Gide, come si cita nel testo:

I've a little *acte gratuit* in mind. Did you ever hear of *acte gratuit* – as in Gide, for instance? I was reading him the other week. People commit atrocities on impulse, but the impulse is gratuitous, there is no reason for it. (p. 67)

Nel *Prometeo* gidiano, che si svolge tra i locali dei *boulevards* di Parigi, è un cameriere a spiegare in che cosa consista l'atto gratuito, sostanzialmente, in un'azione del tutto libera ed immotivata:

E lei capirà che non bisogna con questo intendere un'azione che non rende, perché in tal caso... no, ma gratuita: un atto che non è motivato da niente. Capisce? Interesse, passione: niente. L'atto disinteressato, nato da sé, anche senza scopo; dunque senza chi comandi; l'atto libero, l'atto autoctono.¹⁰⁵

Tema di *Prométhée mal enchainé* di Gide è la liberazione dalle regole, *Leitmotiv* della *Beat Generation* e caro a Kerouac, che dell'irrequietezza esistenziale ne ha fatto la sua cifra stilistica. Gide doveva essere affascinante per Kerouac per molti aspetti. Scrittore suggestivo e dalla personalità complessa, o doppia, come ricorda Del Buono, Gide

della poesia wildiana: ovvero il fatto inevitabile, per chi ama, di nuocere alla persona amata. Si veda Dennis McNally, *Desolate Angel*, cit., p. 71.

¹⁰⁴ Arthur Symons, "The Ballad of Reading Gaol", *Saturday Review* (12 Marzo 1898), lxxxv, 365-366, in Karl Beckson, *Oscar Wilde*, cit., p. 221.

¹⁰⁵ André Gide, *Prometeo male incatenato*, a cura di Giuseppe Pintorno, Milano, La Vita Felice, 2012, p. 19 (titolo originale *Le Prométhée mal enchainé*, 1899).

aveva preso coscienza della divisione e della debolezza del suo io: “un’impressione di duplicità e di sdoppiamento proiettava un dubbio sulla sincerità delle sue percezioni, dei suoi sentimenti, delle sue convinzioni, dei suoi giudizi di realtà e di valore”¹⁰⁶. Partì con l’amico Paul Laurens per l’Algeria e, ad ogni buon conto, lasciò a casa la Bibbia, l’opera che più di tutte, fino a quel momento, era stata fonte delle sue meditazioni. In Africa ebbe la sua iniziazione alla donna. Ma, dato che la madre intuì la relazione del figlio con l’araba Meriem, gli ripropose i temi del peccato, dell’odio e del terrore. La giovane fu messa da parte e venne sostituita dal giovane Athman negli affetti e nei sensi. Come nota Del Buono, “la definitiva resa all’omosessualità fu l’autentico risultato dell’eccessivo amore della madre”¹⁰⁷.

Nel 1897 Gide pubblicò *Les nourritures terrestres*, inno ai molteplici desideri, appello alle inquietudini, battaglia gioiosa contro gli scrupoli. L’uomo sfugge, in questo libro, a ogni conformismo e tradizione, per essere libero, per essere padrone di rischiare e, in definitiva, di perseguire la felicità¹⁰⁸. Gide, intento a definire la propria morale, sintetizzò alcuni aspetti paradossali in *Prométhée mal enchainé*, dove Prometeo si accorge che l’aquila che gli divora il fegato è la sua coscienza, che si nutre di rimorsi. Per veder imbellire la sua aquila, anche a scapito della sua salute, Prometeo si dà a nutrirla abbondantemente, arrivando a sostenere che ogni uomo dovrebbe avere un’aquila a cui sacrificare la sua esistenza: fino alla conclusione paradossale, in cui mangia il rapace. In *Prométhée* il ricchissimo banchiere Zeus si diverte a stravolgere con un atto gratuito la vita di persone scelte casualmente: ad una consegna una banconota da cinquecento franchi e a un’altra regala uno schiaffo, immotivatamente. Prometeo incontra in un caffè di Parigi Damocles e Cocles, due vittime di Zeus, il primo ossessionato dall’inspiegabile fortuna ricevuta, il secondo che vede crescere le sue sfortune dal giorno in cui ha incontrato lo strano banchiere. Ad ogni modo, il gesto di Zeus ha tolto entrambi dall’anonimato, facendo conquistare loro un’identità. Prometeo si riconosce in entrambi e conclude che ognuno dovrebbe possedere un’identità a cui dedicare se stesso: ognuno dovrebbe avere un’aquila da nutrire, con la sua stessa sostanza. Come Prometeo, che per sfamare la sua aquila deperisce, così Damocles, per risolvere il dilemma dell’inaspettata fortuna, si ammala e muore. Prometeo dunque comprende l’importanza dell’aquila, ma anche che, se non farà attenzione, l’animale lo

¹⁰⁶ Si veda l’introduzione di Oreste Del Buono in André Gide, *Le opere*, a cura di Oreste del Buono, Torino, UTET, 1966, p. xx.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. xxi.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. xxvi.

divorerà completamente: per questo alla fine mangia il rapace. Ognuno deve dedicarsi alla propria aquila, ognuno deve spingere la sua idea al limite ¹⁰⁹.

In *Les Caves du Vatican* (1914) 'l'eroe dell'atto gratuito' è Lafcadio, pronto ad accettare ogni idea, anche la più ribelle ¹¹⁰. In questo romanzo le preoccupazioni di Gide in merito a azione, libertà e identità personali vengono portate nella società. Come Damocles e Cocles, ogni personaggio è 'devoto alla sua aquila': solo Lafcadio è sufficientemente libero, socialmente ed emotivamente, per essere flessibile come Prometeo ¹¹¹. Capace di ogni azione, Lafcadio si sente in grado di abbracciare l'umanità, così come di strangolarla ¹¹². Fino a quel momento non ha commesso atti malvagi, ma capendo che la differenza tra bene e male è sottile per l'uomo d'azione nel momento dell'azione, si interessa a tutti gli elementi imprevisi in un atto di violenza ¹¹³.

Se si considera come *Orpheus* racconti sostanzialmente del tentativo di metamorfosi verso un nuovo io, più equilibrato e soddisfatto, verso una riscoperta dei sensi e delle emozioni che possa trovare un giusto bilanciamento con le vette e le aspirazioni dell'arte (e che la riscoperta richiede un viaggio, interiore ed esteriore), è allora forse possibile riscontrare anche altre analogie con Gide. Come scrivono Bourneuf e Ouellet, ne *L'Immoralist* di Gide, Michael – si noti l'omonimia col protagonista di *Orpheus Emerged* – attraversa la Normandia, la Svizzera e l'Africa del nord e i suoi soggiorni costituiscono tappe di una metamorfosi interiore, dove l'acqua e il sole lo liberano dalla rigida educazione morale e risvegliano i suoi sensi ¹¹⁴.

Per tutta la vita Gide andò in cerca di quella *plentitude* che potesse bilanciare e soddisfare i vari aspetti della sua personalità, ovvero la tendenza al misticismo e all'introspezione mista all'indulgenza nei piaceri della carne ¹¹⁵. Vinio Rossi ne sottolinea l'inclinazione verso il bizzarro, l'illogico, l'inaspettato, come espressione, secondo alcuni, di una mente che si rifiuta di prendere sul serio un mondo soffocante o, secondo altri, per mascherare problemi che lo preoccupavano ¹¹⁶. In conclusione, mi

¹⁰⁹ Per una lettura delle opere di Gide, si veda, tra gli altri, Vinio Rossi, *André Gide*, New York, Columbia University Press, 1968, pp. 12- 15.

¹¹⁰ Si veda l'introduzione a André Gide, *Le opere*, cit., p. xxxiii.

¹¹¹ Sui personaggi gidiani si veda, tra gli altri, Vinio Rossi, *André Gide*, cit., p. 17.

¹¹² *Ibidem*, p. 18.

¹¹³ *Ibidem*, p. 19.

¹¹⁴ Si veda Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 109 (titolo originale *L'univers du roman*, 1972).

¹¹⁵ Vinio Rossi, *André Gide*, cit., p. 3.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 7.

sembra interessante sottolineare l'influenza dello scrittore francese, che offre a Kerouac materiale letterario, così come di riflessione esistenziale personale.

Nella commistione tra ricerca personale e stilistica, appare inoltre necessario ricordare l'influenza su Kerouac di Thomas Wolfe, romanziere americano degli anni Trenta con ambizioni epiche ma molto concentrato in realtà su se stesso, che certamente ebbe un posto d'onore nella biblioteca di Kerouac. Wolfe frequentò l'Università della North Carolina e lezioni di scrittura a Harvard. Viaggiò in Europa per cogliere lo spirito dei tempi, dei luoghi e delle persone, per scrivere di "night and darkness in America, and the faces of sleepers in ten thousand towns; and of the tides of sleep and how the rivers flowed forever in the darkness"¹¹⁷. Lo scopo di Wolfe, come spiega Bradbury, era "to grasp at life's ebb and flow, making a myth at the centre of which was the author's own romantic self"¹¹⁸. E il progetto riuscì, in quanto Wolfe divenne uno degli scrittori più celebrati di quegli anni. Come Wolfe scrisse nell'introduzione a *Look Homeward, Angel* (1929), lo scrittore doveva innanzitutto narrare di sé, del suo essere e divenire, con semplicità e nudità dell'anima, spiegando come la prosa non fosse solo il racconto di fatti, ma materiale selezionato, compreso e riorganizzato con un determinato proposito:

This book was written in innocence and nakedness of spirit [...] Fiction is not fact, but fiction is fact selected and understood, fiction is fact arranged and charged with purpose.¹¹⁹

Nel 1935 Wolfe pubblicò *The Time and the River* dove Eugene Gant, suo surrogato, è un giovane che abbandona la provincia per divenire un artista. In quanto artista è un solitario, in virtù anche della sua sensibilità e dei suoi poteri: è suo compito infatti registrare tutto ciò che può essere sofferto, conosciuto e sentito, e in quanto artista deve essere affamato di vita – l'eroe delle vicende umane è l'artista stesso¹²⁰. I romanzi di Wolfe, come scrive Bradbury, sono romanzi di ricerca (di un padre, di un principio organizzativo, di un'idea) e trattano i problemi dell'artista moderno, costretto ad ampliare continuamente i suoi orizzonti¹²¹.

È evidente che l'influenza di Wolfe su Kerouac sia di carattere stilistico quanto contenutistico: Wolfe, con la sua prosa vigorosa e coinvolgente, volle raccontare con semplicità i volti dell'America, regalando loro però un significato più alto, e in questo

¹¹⁷ Su Thomas Wolfe si veda, tra gli altri, Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, cit., p. 112.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹¹⁹ Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel* (1929), Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1984.

¹²⁰ Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, cit., p. 113.

¹²¹ *Ibidem*, p. 114.

senso l'esperienza personale dell'artista, dello scrittore, diviene paradigmatica per rappresentare la lotta tra le 'radici' e le 'ali' che la vita offre.

2.3 Le tendenze moderniste

L'orizzonte letterario di Kerouac, sebbene dispiegantesi su diverse letterature, in *Orpheus* rende decisamente evidente il suo debito con molti autori modernisti, specie inglesi, quali Eliot, Yeats e Joyce. Le strategie di introspezione, le priorità estetiche, nonché l'importante tematica del tempo variamente declinata, rendono infatti chiara l'influenza del modernismo sul giovane scrittore americano.

Il modernismo fu un fenomeno complesso, variegato, polimorfo, policentrico, con estensioni spazio-temporali dai confini non nettamente delineabili¹²². L'esperienza modernista, con la sua vocazione al nuovo, ebbe una natura intrinsecamente sperimentalista e trovò spesso nella contaminazione tra forme espressive terreno fertile per la propria avventura. Oltre alle note relazioni tra pittura e letteratura, l'apporto che proveniva alla cultura dalle scienze e dalla tecnologia – si pensi alla rivoluzione introdotta da Einstein – offriva all'uomo nuove occasioni ed ambiti di riflessione. Pertanto non è possibile esimersi da un seppur breve cenno all'importanza dei contributi filosofici del periodo. Come spiega Matthews, Nietzsche cercò di spronare l'individuo verso una nuova forza¹²³; Bergson orientò i suoi studi sulla relatività del tempo, mentre Freud andò alla ricerca di un sistema scientifico per sondare le profondità della psiche umana. L'idea che l'individuo potesse essere diviso – tra una parte conscia ed una inconscia, nello specifico, per Freud – trovava un anticipatore in Nietzsche, che aveva individuato ne *La nascita della tragedia* la suddivisione tra due principi, quello apollineo, dell'ordine e della ragione, e quello dionisiaco, frenetico ed istintivo¹²⁴. Un altro nome di rilievo nel panorama filosofico del primo Novecento è quello di Oswald Spengler, autore de *Il declino dell'Occidente* (1918), che Kerouac lesse con avida

¹²² Sul modernismo vi è una vasta letteratura. Si ricordino qui, tra gli altri, Malcom Bradbury, James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1976, e Giovanni Cianci, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

¹²³ Sui rapporti tra filosofia, cultura e scienza, si veda, tra gli altri, Steven Matthews, *Modernism*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2008, p. 141.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 142.

attenzione¹²⁵. Nell'opera, Spengler analizzò come l'Europa fosse entrata in un'ultima fase di rapida crescita e sviluppo tecnologico, prima dell'avvento di una nuova epoca. Si trattava di un punto di vista condiviso da molti, tra cui D.H. Lawrence e W.B. Yeats, il cui libro profetico *A Vision* condivideva con Spengler una visione ciclica dei cambiamenti storici¹²⁶. Nel fervente panorama culturale europeo tra Ottocento e Novecento, molti furono i movimenti artistici e letterari che nacquero e a cui poi Kerouac si interessò indirizzando le sue letture, come i simbolisti francesi, Rimbaud in particolare.

Naturalmente, ragionando in termini artistico-culturali, non è mai possibile definire con precisione i limiti temporali e di influenza, perché le contaminazioni ed i riverberi si sottraggono alle definizioni per compartimenti stagni. Russell menziona tra i modernisti Proust, Eliot, Pound e iscrive nell'avanguardia Rimbaud, il futurismo italiano e russo, il dada, il surrealismo, Brecht: questi ultimi infatti erano concordi nel trovare la tradizione artistica e la cultura alta troppo limitanti rispetto alla loro ansia espressiva. Russell ricorda che sia modernismo che avanguardia possono essere considerati militanti nel senso che, attraverso nuove forme letterarie, essi esprimevano nuove forme di realtà, personali e collettive: tuttavia, gli scrittori d'avanguardia erano sempre più eccessivi e radicali nel comportamento e nella loro visione estetica, più nichilisti nel rifiuto dei valori sociali e dell'eredità estetica, rispetto ai 'modernisti'¹²⁷. Nello specifico, Russell individua delle costanti caratterizzanti l'avanguardia: l'avanguardia definisce se stessa come parte di una cultura moderna consapevole e soggetta a costanti mutamenti storico-sociali; è critica verso la cultura di riferimento da cui prende le distanze, riflette il desiderio dell'arte e degli artisti di trovare un nuovo posto nella società, sperimenta nuove forme d'arte e di linguaggio che originano nuovi sentire¹²⁸. Ancora, secondo Russell, gli scrittori d'avanguardia confermano in qualche modo la fiducia in quella che Rimbaud definiva "l'alchimia della parola", ovvero una fiducia in quei poteri magici affidati al linguaggio che renderebbe possibile percepire

¹²⁵ Nota Frye che: "Poets, like critics, have generally been Spenglerians in the sense that in poetry, as in Spengler, civilized life is frequently assimilated to the organic cycle of growth, maturity, decline, death and rebirth [...]". In Northrop Frye, "Theory of Myths", in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973, p. 160.

¹²⁶ Steve Matthews, *Modernism*, cit., pp. 161-162.

¹²⁷ Su modernismo ed avanguardia, si veda Charles Russell, *Da Rimbaud ai Postmoderni. Poeti, profeti, rivoluzionari*, a cura di Colin Swift, Grazia Girardello, Torino, Einaudi, 1989, pp. x-xii, (titolo originale *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avantgarde from Rimbaud through Postmodernism*, 1985)

¹²⁸ *Ibidem*, p. 5.

diversamente il mondo e che ci permetterebbe di agire per trasformarlo¹²⁹. L'avanguardia sarebbe dunque riassumibile in quattro caratteristiche. La prima concerne il dinamismo temporale, secondo il quale lo scrittore percepisce di essere in una cultura in costante trasformazione e rispecchia tale trasformazione; la seconda riguarda l'antagonismo estetico: ovvero il prendere le distanze dai modelli dominanti. La terza concerne la potenzialità storica dell'arte e della società, secondo la quale il futuro idealizzato diviene scopo dell'opera; la quarta ha a che vedere con la militanza estetica, per cui l'innovazione letteraria e artistica si fanno agenti di trasformazione e consapevolezza¹³⁰. Russell ravvisa negli scrittori *beat* atteggiamenti estetici e sociali assimilabili alle avanguardie precedenti, quali l'autodefinizione degli scrittori come gruppo di minoranza e socialmente all'opposizione, il nascere di un nuovo soggetto sociale di cui si considerano modelli e precursori, l'ampliamento e deformazione del sé attraverso varie esperienze estatiche come il sesso, la droga, il jazz; l'idealizzazione di un comportamento spontaneo come obiettivo o come mezzo per raggiungere visioni mistiche e universali, l'attrazione per sistemi simbolici o religiosi non occidentali e infine l'identificazione con gruppi sociali emarginati¹³¹.

2.4 La lezione di Joyce

Joyce fu uno dei più significativi sperimentalisti del modernismo e molto della sua lezione si coglie in *Orpheus Emerged* di Kerouac. In *Vanity of Duluo*, Kerouac racconta di come avesse scoperto Joyce e lo *stream of consciousness* e credeva nei suoi scritti di stare imitando *Ulysses*, per accorgersi più tardi invece di emulare *Stephen Hero*¹³².

La magistrale e celeberrima opera di Joyce *Ulysses* è costellata di allusioni, citazioni, eventi, che restano oscuri, richiamando a un nesso che è altrove, fuori dal testo. Il linguaggio infantile ed i suoi corollari creano familiarità, mentre gli enigmi privati, colti e sottili, creano estraneità¹³³. Allo stesso modo, in *Orpheus* si può cogliere un continuo senso di estraneità ed ambiguità che proietta il lettore continuamente fuori dal testo,

¹²⁹ *Ibidem*, p. 31.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 293.

¹³¹ *Ibidem*, p. 301.

¹³² Jack Kerouac, *Vanity of Duluo*, cit., p. 106.

¹³³ Su *Ulysses* di Joyce, si veda, tra gli altri, Francesco Binni, *Modernismo letterario anglo-americano. Permanenza e irrealtà di un'istituzione nel progresso*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 84-85.

suggerendo una realtà frammentaria ed elusiva, che per essere colta nella sua interezza, qualora fosse possibile, richiede un continuo sforzo di visione polimorfa delle cose e del loro senso, un continuo essere ‘dentro e fuori’.

Secondo Amalfitano, il grande e dilatato spazio interiore di *Ulysses* è connotato da una scrittura che pare avere fretta, da una sintassi sincopata che ricorda il linguaggio dei bambini, discontinuo, opaco, interrotto¹³⁴. Un simile linguaggio, che segue i ritmi del rapido parlato e le impressioni dell’immediato, affamato di vita, è precisamente quanto si trova nella potente prosa spontanea a cui approderà Kerouac, specie nelle opere più mature. In Joyce nomi propri, personaggi, ricordi, frasi e luoghi si accumulano e ritornano in un gioco di rimandi e somiglianze¹³⁵, allo stesso modo le opere di Kerouac, in generale, ritornano frequentemente su se stesse, dilatando, approfondendo, eventualmente mascherando alcuni nomi, ma continuando ad aprire squarci sul passato e sul presente, offrendo ogni volta un nuovo tassello interpretativo, indissolubilmente legato al tutto. Proseguendo con le analogie, si noti inoltre che i titoli di entrambi i romanzi – *Ulysses* di Joyce e *Orpheus Emerged* di Kerouac – fanno riferimento alla mitologia: se il titolo joyciano, per quanto ironico, è un’ambigua indicazione di lettura, che allude al testo omerico o comunque al mito del viaggiatore che fa ritorno a casa, quello di Kerouac allude alle tematiche. Nell’opera di Joyce vi è una relazione allusiva tra testo e titolo¹³⁶ e sta al lettore indovinare, intuire la chiave di lettura. Nell’opera di Kerouac il titolo allude al mito di Orfeo, ma l’opera non è precisamente una nuova versione del mito: piuttosto, dal riferimento mitologico si intuiscono e si evincono la letterarietà e l’intertestualità dell’opera, nonché le tematiche portanti, quali l’arte, la poesia, la musica, l’amore e la felicità, o meglio, l’infelicità. Dunque, nel riferimento esplicito sin dal titolo ad Orfeo, Kerouac suggerisce una chiave di lettura dell’opera anticipandone i temi.

Tuttavia, ancor più che *Ulysses* è *A Portrait of the Artist as a Young Man* – che Kerouac lesse agli inizi degli anni Quaranta – a condividere molte analogie con *Orpheus*. In *Portrait* Stephen Dedalus è il protagonista adolescente che rifiuta la carriera ecclesiastica per seguire la vocazione artistica, ma al fine di perseguire il suo sogno è costretto ad auto-esiliarsi e a lasciar dunque la natia Irlanda per la Francia. *Portrait* traccia la crescita e lo sviluppo artistico e sessuale di Stephen dall’infanzia fino al suo

¹³⁴ Sul linguaggio di Joyce in *Ulysses*, si veda, tra gli altri, Paolo Amalfitano, “Spazi segreti nell’*Ulisse* di Joyce”, in Id., *La configurazione dello spazio nel romanzo del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 78.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 82.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 82.

esser uomo, fino alla decisione di distaccarsi dalla famiglia. L'opera si collega per due macro-motivi a *Orpheus Emerged: in primis* per la discussione sul ruolo dell'artista, sulle sue difficoltà, sul senso di inadeguatezza, sulla ricerca della felicità intesa anche come realizzazione, *in secundis* per il riferimento al mito (di Dedalo e Icaro nel caso joyciano, di Orfeo, per Kerouac).

È inoltre possibile ravvisare ulteriori somiglianze ed elementi in comune tra le due opere, che avvicinano simboli e protagonisti. Ad esempio, dal punto di vista socio-relazionale ed affettivo, come Michael in *Orpheus*, Stephen Dedalus è più interessato a se stesso che alle donne, ad Emma¹³⁷ in particolare, che viene rievocata nella sua mente solo come occasione di riflessione e poesia. A livello simbolico, molti sono in *Portrait* i riferimenti all'acqua, specie al mare come simbolo doppio (il luogo fisico che condurrà verso una nuova vita e che al contempo sarà una barriera che separerà Stephen dalla sua terra natale). Allo stesso modo, in *Orpheus* l'elemento acqua costituisce un'importante fonte di rimandi alla doppiezza (si veda il quarto capitolo di questo studio). L'attraversamento dei ponti, come sottolinea Blamires, rappresenta spesso in *A Portrait* la presa di una decisione, in un clima di dubbio ed incertezza, fisicamente e spazialmente rappresentato da una Dublino intessuta di stradine labirintiche¹³⁸. Anche in *Orpheus* il climax tragico viene raggiunto sul ponte, in cui Michael medita di suicidarsi. In *Portrait* l'allusione al mito di Dedalo ed Icaro e al volo volge l'immaginario a riferimenti legati a uccelli, pipistrelli e a Lucifero stesso. Tindall sottolinea l'identificazione di Stephen con Lucifero che cade per orgoglio¹³⁹, ricordando che *Portrait* termina con frammenti di diario, senza nessun trionfo¹⁴⁰. Qualcosa di molto simile accade in *Orpheus*: dopo le lotte interiori di Michael, dopo il suo tormento per essere uomo ed artista, dopo il suo struggimento e la sua presa di coscienza, il romanzo si conclude con una partenza frettolosa ed un rimando all'antico Egitto, legando quindi anche un eventuale senso di riuscita alla necessità della fuga, dell'abbandono, della rinuncia, in qualche modo dunque ad un sacrificio, come se l'arte richiedesse sempre un 'di più' che implica la perdita di qualcosa.

È precisamente in questa relazione tra arte e vita, in ciò che si desidera e si vive, in questa frizione tra ciò che le vette della cultura promettono e la prosaicità del reale che

¹³⁷ Si veda James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), a cura di Harry Blamires, New York-Beirut, Longman, 1984, p. 23.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹³⁹ Sulla simbologia si veda, tra gli altri, William York Tindall, *A Reader's Guide to Joyce*, London, Thames and Hudson, 1971, p. 77.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

si può inscrivere il disagio di Stephen, così come quello di Michael. Attridge spiega che, in *Portrait*, Stephen alterna visionario e materiale, fantasie interne e realtà esterna, mettendo sostanzialmente in pratica il concetto blakiano “without contraries is no progression”¹⁴¹. Ciò sembrerebbe confermare dunque che la crisi così come la creazione hanno origine precisamente nel rapporto contrastivo e al contempo dialogico tra arte e vita.

¹⁴¹ Si veda Derek Attridge, *James Joyce, The Cambridge Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 104, p. 116.

Capitolo 3

“Can You Imagine That Music?” Tempo, musica e linguaggio

Words move, music moves
Only in time.
T.S. Eliot, *Burnt Norton*

Time is the secret of the moment.
J. Kerouac, *The Road Novels*

Man is an instrument.
P.B. Shelley, *Defence of Poetry*

3.1 Tempo, musica e linguaggio

Il problema del tempo si insinua in quello del linguaggio, specie quando quest'ultimo tende alla musica. Se la lingua vuole ispirarsi alla musica ed imitarla, le dimensioni spazio-temporali si devono avvicinare e fondere; la pagina deve farsi cronotopo e ricalcare nelle battute dei caratteri le battute delle partiture. Le righe, elevandosi a pentagramma, devono riuscire con parole e punteggiatura a riprodurre scale, 'crescendo', 'ariosi' ed 'allegretti', 'maestosi' ed 'andanti', pause e 'corone'.

Parlare di musica in letteratura significa in buona parte parlare di stile, di ritmo. Kerouac era molto interessato alla questione stilistica, al punto da spingere ed approfondire la sua ricerca in questo senso per trovare una lingua con un ritmo che adeguatamente ricalcasse il linguaggio parlato, con la sua frenesia, l'eccitazione, i dubbi e le pause: *On the Road* ne è un eloquente esempio.

Disquisire di musica in riferimento a Kerouac significa anche immergersi nei suoni di un'intera epoca: le sue opere 'risuonano', nel vero senso della parola, poiché numerosi sono i riferimenti alla musica e ai musicisti del tempo e non si può cogliere appieno lo

spirito delle feste e delle scorribande raccontate – ad esempio in *On the Road* – senza conoscere i ritmi frenetici del jazz. Bisognerebbe leggere ed ascoltare, come se vi fosse una ‘colonna sonora’ immaginaria per il lettore.

Negli anni Quaranta il jazz conosceva in America la sua fase esplosiva. Figure come quella di Charlie “Bird” Parker, sassofonista, e John Birks “Dizzy” Gillespie, trombettista, sono passate alla storia come capisaldi del bebop¹⁴². Come ricorda Nicosia, Kerouac amava molto il jazz, ed in particolare un piccolo gruppo *Dixieland* di New York chiamato *Muggsy Spanier’s*¹⁴³. Come è noto, il jazz ed il bop (un suo sottogenere) sono state le colonne sonore degli scrittori *beat*, fornendo loro un modello ritmico, ma non solo, di composizione, che si unisce direttamente alla poesia, come spiega Town Send:

Jazz, and especially bebop, stood to the beat writers as a suggestive and historical available model for their own activity as writers [...] The Beats were inheritors of an American philosophy of composition which descended from Emerson, Whitman and William Carlos Williams. Whitman stressed the need for the poet to be the “free channel of himself” and Williams spoke of the usefulness of “headlong composition”. These elements [...] affected and reinforced, as the example of jazz did, the ways in which Kerouac, Ginsberg and the Beat writers approached composition¹⁴⁴.

Il jazz appariva il mezzo più adeguato per esprimere l’emozione del momento: esso dava la possibilità, nell’attimo, di tradurre in note i sentimenti, improvvisando, inventando. Il jazz creava, con la sua immediatezza e profonda umanità, una sorta di spazio magico in grado di unire le persone, facendole partecipare attivamente alla creazione, come osserva Bulgheroni:

Il jazz è musica di protesta, è musica irrazionale; nel jazz l’emozionarsi si esprime con la voce del momento, s’inventa una vicenda di note, il jazz è un fatto corale, crea uno spazio magico in cui la comunicazione è diretta e immediata, come se

¹⁴² Su forme, modalità e diffusione della musica in America, si veda, tra gli altri, Gilbert Chase, *America’s Music. From the Pilgrims to the Present*, New York-Toronto-Sydney, McGraw-Hill, 1966, p. 480. Nello stesso volume si chiariscono anche le influenze dei compositori europei su quelli americani in merito alla musica classica.

¹⁴³ Gerald Nicosia, *Memory Babe*, cit., p. 63. Bevilacqua ricorda che Kerouac amava molto anche Thelonious Monk, Lionel Hampton, Gillespie, Billie Holiday e, naturalmente, Charlie Parker. In alcuni casi i musicisti ricambiarono la stima e l’affetto: ad esempio, Mark Murphy e Richie Cole incisero *Bop for Kerouac* riproducendo sulla copertina un passaggio di *Mexico City Blues*. Si veda Emanuele Bevilacqua, *Guida alla Beat Generation*, Roma-Napoli, Theoria, 1994, pp. 63-68.

¹⁴⁴ Peter Town Send, *Jazz in American Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, p. 148.

chi ascolta partecipasse all'avventura di chi suona, o ne determinasse, in qualche modo, con la sua presenza, l'ispirazione.¹⁴⁵

L'improvvisazione jazzistica donava dunque nuova luce ed importanza all'attimo, all'ispirazione, all'invenzione del momento, e richiedeva – qualora si fosse voluto tradurre in parole la sua forza vitalistica – un linguaggio che si adattasse alla velocità della musica e della vita. Ciò incontrava precisamente le esigenze e le aspettative dei *beats*, a loro volta interessati a nuove frontiere del linguaggio. Si sancì così una fertile unione, come chiarisce Bulgheroni, tra musica e parola:

I *Beats* avevano aggredito il problema del linguaggio: e qui l'improvvisazione acquistava un significato programmatico, perché il grande modello a cui guardava era il jazz, che dell'improvvisazione fa materia d'arte.¹⁴⁶

Bisognava restituire alla parola scritta la forza della parola detta, conferirle vitalità, e, come spiega Krim, il jazz in questo indicava una via che poteva essere perseguita:

dare alla poesia la stessa qualità d'immediatezza, restituire alla parola poetica la vitalità, la grazia spontanea, la forza d'urto della parola detta, caricandola del timbro della voce umana, delle inflessioni significative che la stampa distrugge nell'astrazione della pagina, divenne il loro miraggio, il sogno di una cultura rivoluzionaria¹⁴⁷.

Bisognava dunque trattare le parole come materia viva, capace di muoversi e far muovere, di coinvolgere e trascinare nel flusso della vita e degli eventi, cioè, echeggiando e parafrasando Whitman, bisognava “trattare le parole in modo da farle cantare, ballare, baciare e far fare loro ogni cosa che l'uomo, la donna e le forze della natura possono fare”¹⁴⁸. La forza vitalistica delle parole di Kerouac è espressa, ad esempio, nel celebre *On the Road*, dove la prosa-fiume segue i ritmi del parlato spingendo e coinvolgendo il lettore nelle avventure di Kerouac, come se egli in persona

¹⁴⁵ Introduzione di Marisa Bulgheroni a Seymour Krim, *I Beats*, cit., p. 19.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 19. Whitman sosteneva che “a perfect writer would make words sing, dance, kiss, do the male and female act, bear children, weep, bleed, rage, stab, steal, fire cannon, steer ships, sack cities, charge with cavalry or infantry, or do anything that man or woman or the natural powers can do”. Si veda Donald D. Cummings (a cura di), *A Companion to Walt Whitman*, Montgomery, John Wiley, 2009, p. 364.

stesse raccontando la sua storia ed invitasse a partecipare. Come osserva Krim, quella di Kerouac è “una prosa da leggersi d’un fiato, come si ascolta il suono di una voce”¹⁴⁹.

La *Beat Generation* riconosce quindi al linguaggio un ruolo fondamentale nell’efficacia di espressione ed è parte stessa della sua innovazione stilistica e contenutistica. La parola scritta deve imitare quella parlata, rendendone la stessa eccitazione o l’esitazione. Lo scrittore deve trovare una sua lingua, un suo stile, per esprimere quello che sente, vede e vive: una sorta di idioletto in cui il ritmo, la musicalità e le scelte lessicali integrino e convoglino una determinata *Weltanschauung*.

Il rapporto tra musica e lingua come forma d’arte era già stato esplorato, tra gli altri, da T.S. Eliot in *The Music of Poetry*, dove si spiega come ogni linguaggio abbia determinate regole ed il poeta ne debba tener conto:

I believe that any language, as long as it remains the same language, imposes its laws and restrictions and permits its own licence, dictates its own speech rhythms and sound patterns. And a language is always changing; its developments in vocabulary, in syntax, pronunciation and intonation – even, in the long run, its deterioration – must be accepted by the poet and made the best of it. He in turns has the privilege of contributing to the development and maintaining the quality, the capacity of the language to express a wide range, and subtle gradation, of feeling and emotion; his task is both to respond and change and make it conscious, and the battle against degradation below the standards which he has learnt from the past.¹⁵⁰

L’influenza di T. S. Eliot su Kerouac si palesa in *Orpheus Emerged* dove si riscontra un fondamentale *trait d’union* tra i due scrittori, che concerne la musica (classica)¹⁵¹, il tempo e la ri-unione degli opposti. In merito a Eliot, Kerouac racconta in *Vanity of Duluo* come casualmente si sia avvicinato ai *Four Quartets*. Si trovava a Londra e si era recato alla Royal Albert Hall per un concerto di musiche di Tchaikovskij diretto da Barbirolli: seduto nel loggione accanto a un soldato inglese, questi estrasse una copia dei *Four Quartets* sostenendo che fossero magnifici e Kerouac dichiarò subito il suo interesse per la materia¹⁵². Il riferimento ai *Four Quartets* di Eliot diventa significativo

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵⁰ Thomas S. Eliot, *The Music of Poetry* (1942), citato in Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1979, p. 8.

¹⁵¹ Anche T. S. Eliot era intreressato alla musica jazz. In *The Waste Land* vi fa precisamente riferimento nel verso “OOOO that Shakespeherean Rag” (II, v. 125). *The Shakespeherean Rag* era il titolo di una canzone popolare del 1912, dal ritmo sincopato tipico del *ragtime*.

¹⁵² Jack Kerouac, *Vanity of Duluo*, cit., p. 188.

per il suo riverbero come fonte d'influenza in *Orpheus Emerged*, legandosi a doppio filo alle tematiche riguardanti il tempo e la musica classica: in *Orpheus*, infatti, viene specificato che alla festa organizzata da Michael e Maureen, Arthur vi si presenta portando con sé una copia dei *Four Quartets* e diversi dischi di Brahms, Stravinskij, Shostakovich e Rachmaninoff.

3.2 Sulla musica classica

L'interesse di Kerouac per la musica classica è attestato in diversi scritti. Nicosia ricorda che nel 1943 egli ascoltava moltissimo questo genere alla radio ed amava in particolare Beethoven, Bach e Debussy¹⁵³. In alcune annotazioni sui *Journals* del dicembre 1940, Kerouac dichiara di essere infatuato di una ragazza – Norma Blickfeld – e le sue fantasie amorose si fondono e confondono col desiderio di musica:

I cried to myself: “[...] I’ve got to have symphony music. Norma plays classical piano ---- God, I must go to her at once and ask her to play for me” . I visualized myself at Norma’s house, stretched out on her couch, my eyes closed, and she at the piano playing a powerful movement from some Symphony in D major by Beethoven, by Brahms, by Sibelius, by Tchaikovsky [...] I could feel this in me, this mad desire for music.¹⁵⁴

Tra Kerouac ed i suoi amici sono frequenti le lettere in cui commentano i loro gusti musicali e letterari del momento. Ad esempio, l'amico Sebastian Sampas scrive a Kerouac raccontandogli quali canzoni ascolti deliziato nella notte:

A Greek love song plays on the radio – how romantic Greek music is – it has an oriental background.
Andre Kostelanitz plays Tchaikovsky’s *Andante Cantabile* – shades of the blue-hazed mountains of Vermont.
A folk song from France, played on a solitary piano – *Claire de la Lune*.¹⁵⁵

Qualche tempo dopo è Kerouac a rispondere informandolo dei suoi gusti musicali e dell'entusiasmo che gliene deriva, da Wagner in particolare:

¹⁵³ Si veda Gerald Nicosia, *Memory Babe*, cit., p. 111.

¹⁵⁴ Jack Kerouac, *The Sea*, cit., p. 179.

¹⁵⁵ Lettera di Sebastian Sampas a Jack Kerouac, 24 maggio 1941, in Jack Kerouac, *The Sea*, cit., p. 269.

And now, I have put on Wagner – “Ride of the Valkyries” –
Oh Sam! Beer and Wagner! Wagner! Wagner! Fury! Fury!
Ride, valkyries, ride!¹⁵⁶

In un'altra lettera, in cui parla a Sebastian dell'amico comune Yann, Kerouac usa riferimenti e termini di paragone tratti dalla musica classica o dalla letteratura:

Yann tells me at night, blondly brooding, sad like Byron, he has been reborn: perhaps! But by virtue of his weary knowledge, his calm wisdom and pent, passive strength, I too have been reborn: I see within the realms of his truly great mind the wry diamond of Shakespeare's visage, the bejeweled heaviness of Beethoven's face, the pale purple vistas long-ago poetry, long-ago love, trees against the horizon, all the classic meaning of life, pent up in his pale brown like a submissive nightingale: Brahms, Schubert, Milton, the Bard, Donne, Beethoven (the heavy frown, the sneering sag of jowls, the eyes of thunder), Houseman, Dante, Wagner, Wolfe, Elgar, Debussy... I see them all, the High Priests of Beauty¹⁵⁷

E più oltre, nella stessa lettera, cita ancora Beethoven, paragonando la loro esperienza a quella del musicista:

Our experience has been that we have discovered the Joy of Life, like Beethoven, who winds us his Ninth Symphony with a 200-person chorus singing together the words of Schiller's "Ode to Man"... a mighty oath in song of communal brotherhood and immortal joy.¹⁵⁸

L'interesse per la musica classica viene puntualmente ricordato e registrato da Kerouac anche in altre sue opere; ad esempio, in *Vanity of Duluo*, palesa il suo amore per Shostakovich¹⁵⁹ e informa sulle riflessioni generate in lui dalla musica, collegandola anche a psicanalisi e pittura:

Music ... toward conflict and discordance. The prophecy in end of third movement of Beethoven's Ninth. Shostakovich, Stravinsky, Schoenberg. Freud's ego-concept has risen to the surface and is now *heard* conflicting. *Seen* in painting as in the Impressionists, in Picasso, in Dali, et al.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Lettera di Jack Kerouac a Sebastian Sampas, autunno 1941, *Ibidem*, p. 287.

¹⁵⁷ Lettera di Jack Kerouac a Sebastian Sampas, febbraio 1943, *Ibidem*, pp. 348-349.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 352.

¹⁵⁹ "I kept playing Shostakovich's Fifth Symphony": in Jack Kerouac, *Vanity of Duluo*, cit., p. 149.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 257.

In *Orpheus Emerged* alla musica classica sono dedicate diverse pagine, al fine di specificare quali opere vengono ascoltate dai personaggi della vicenda ed i commenti ad esse correlate. Nel romanzo si racconta che Arthur, uno degli amici dell'*entourage* di Michael, arriva alla festa portando con sé diversi dischi: il *Quintetto per Clarinetto in sol minore* di Brahms, *Petruchka* di Stravinskij, la *Quinta Sinfonia*, l'*Appassionata* e altri pezzi più brevi di Shostakovich e, infine, il *Secondo Concerto* di Rachmaninoff. Tali scelte suscitano l'entusiasmo di Anthony, che proclama con ammirazione: "Only the Russians know how to write music!" (p. 56) e, deciso ad iniziare la serata con *Petruchka*, si metterebbe a ballare se non vi fossero così tante persone. Il riferimento specifico a *Petruchka* mi sembra particolarmente significativo, in quanto è un balletto di Stravinskij del 1911 in cui si rappresenta la storia di una marionetta dal corpo di segatura e dalla testa di legno che prende vita e riesce a provare sentimenti umani: è un essere dal desiderio impossibile di vivere una vita umana. Quest'aspirazione si ricollega ad uno dei temi portanti di *Orpheus*, ovvero il desiderio di ri-unione di dimensioni antitetiche ed il desiderio – nonché la necessità, per Michael – di combinare arte e vita e di riuscire a concepire quest'ultima in "termini umani".

3.3 Musica, tempo ed elementi contrari e complementari: i *Four Quartets*

Come si è detto, Arthur giunge al party di *Spring Eve* portando una copia dei *Four Quartets* e alcuni dischi. Il riferimento ai *Quartets* potrebbe sembrare mera citazione intellettualistica poiché in realtà, nel testo, non se ne parla oltre e, benché si disquisisca di poesia, non vi sono ulteriori commenti o riflessioni su Eliot. Tuttavia, il riferimento ai *Quartets* mi sembra un'ulteriore prova a supporto di un'interpretazione del romanzo come ricerca di Kerouac di un'unità dei complementari, dal momento che specie in *Little Gidding* si celebra la paradossale unione degli opposti. Inoltre, credo sia possibile leggere nel riferimento ai *Quartets* un ulteriore indizio dell'interesse di Kerouac per la problematica del tempo: tempo che è misura fondamentale in musica, così come la musica è parte integrante del linguaggio. Di conseguenza, la citazione dei *Quartets* sarebbe una *summa* delle tematiche – del tempo, della musica, del linguaggio e della riunificazione degli opposti – che potevano interessare Kerouac in quel periodo.

Partendo dal presupposto che il tempo struttura la musica e che la lingua possa imitare la musica, Pagnini chiarisce sulla musicalità – in particolare della poesia – che i veri

elementi fondamentali sono accento e continuità¹⁶¹. Utilizzando l'esempio dei *Four Quartets*, Pagnini sottolinea l'attenzione di Eliot ai ritmi della conversazione ordinaria del suo tempo e ricorda che, secondo Eliot, la metrica inglese aveva subito, in varia misura e nel tempo, l'influsso sillabico di origine classica e quello del principio accentuale di origine teutonica ma che in ogni caso aveva dovuto, o avrebbe dovuto, sempre accordarsi ai ritmi della lingua viva, che mutano col passare del tempo¹⁶². Nei *Quartets* Eliot 'piega' la lingua ed orchestra i versi componendo movimenti lenti, sovrabbondanti di monosillabi; altre volte invece affretta il discorso con ritmi da terzina o quartina, generando, con un sapiente uso del verso, effetti di monotonia o sviluppi improvvisi. I passaggi sono resi più evidenti con effetti sonori dovuti all'uso di allitterazioni, anafore, rime interne ed esterne¹⁶³. Anche dal punto di vista tematico, l'aspetto musicale si evince nella ripresa ed interruzione dei temi, e in questo senso la dialettica strutturale che si crea tra i quartetti può venir associata alla forma della sonata, comune nei quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven. La sonata, in musica, ricorda Pagnini, può avere diverse forme, ma sostanzialmente si basa sulle seguenti fasi: la prima, di esposizione dei due temi fondamentali, e la seconda, con lo svolgimento tematico o fantasia sui due temi; questa seconda fase si compone di una ripresa in cui ricompare il primo tema seguito da un passaggio modulante, una ripresa del secondo tema e infine la 'coda'. La sonata può essere paragonata a un complesso ragionamento ricco di deduzioni e raffronti. Talvolta nel quartetto può anche comparire la forma del rondò, in cui il soggetto ricompare circolarmente: l'aspetto della circolarità, peraltro, è presente anche nei *Quartets*¹⁶⁴.

Il comune denominatore dei poemetti eliotiani in relazione ed analogia alla musica è certamente il fattore tempo. Il problema temporale è un *Leitmotiv* della poetica eliotiana, la cui sintesi viene risolta da Eliot con la 'scoperta' del "metodo mitico", in cui, come spiega Serpieri, passato e presente convivono in un *continuum*:

Il reale era investigato alla luce delle somiglianze e
dissomiglianze con certi schemi assunti come intemporalmente in

¹⁶¹ Marcello Pagnini, "La musicalità dei Four Quartets" in Id., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, p. 11. Pagnini argomenta citando Milton, poiché già nella prefazione a *Paradise Lost* si legge che il "true musical delight" si trova nel "sense variously drawn from one verse into another".

¹⁶² *Ibidem*, p. 18.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 36.

quanto compresenti nella mente. La diacronia della storia si rendeva disponibile ad una lettura sincronica.¹⁶⁵

Eliot raggiunge il momento di massima simultaneità in *The Waste Land*, traducendo poi, metafisicamente, nella *coincidentia oppositorum* dei *Four Quartets*, lo stesso principio. I poemetti che compongono i *Four Quartets* furono pubblicati separatamente: *Burnt Norton* nel 1936, *East Coker* nel 1940, *The Dry Salvages* nel 1941 e *Little Gidding* nel 1942. Nei *Four Quartets* Eliot riprende decisamente il problema del tempo e l'accostamento ed analogia con la musica, come si evince sin dal titolo. Come ricorda Serpieri, nei poemetti i temi vengono proposti, contraddetti, ripresi ed echeggiati come nella struttura della sonata o, più in generale, come in un poema sinfonico. E, sempre in analogia con la musica, i temi hanno di volta in volta un andamento lirico e prosastico¹⁶⁶.

Benché Eliot stesso in *The Music of Poetry* dichiari di non avere competenze specifiche nell'ambito musicale, egli chiarisce che la musica interessa e concerne il poeta soprattutto per quanto riguarda il ritmo e la struttura¹⁶⁷. L'analogia tra le scelte stilistiche e la musica classica in Eliot viene osservata anche da Gardner che, ad esempio, in *East Coker* rintraccia una similarità tra alcuni passaggi poetici eliotiani e gli effetti dei violini in Beethoven :

The repetitive circling passage in *East Coker*, in particular, where we seem to be standing still, waiting for something to happen, for a rhythm to break out, reminds one of the bridge passages and leadings passages between two movements which Beethoven loved. The effect of suspense here is comparable to the sensation with which we listen to the second movement of Beethoven's Violin Concerto finding its way towards the rhythm of the Rondo.¹⁶⁸

L'effetto pare dunque essere il risultato dell'unione tra musica e percezione del tempo, della loro capacità di trovare una forma di realizzazione, espressione o di fuga. Nei *Quartets*, continua Serpieri, il processo di liberazione dalle dimensioni di passato e futuro viene suggerito attraverso diverse possibilità di fuga nascoste nel presente¹⁶⁹: il momento della rivelazione e l'equazione ora-sempre in *Burnt Norton* (il presente

¹⁶⁵ Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 16.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 241.

¹⁶⁷ Su T. S. Eliot e la musica, si veda, tra gli altri, Helen Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, cit., p. 36.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 41,

¹⁶⁹ Alessandro Serpieri analizza molto accuratamente il ruolo del tempo nei *Quartets* e le possibilità ad esso connesse. Si veda Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., p. 243.

assoluto dell'arte), l'atteggiamento di umiltà in *East Coker* (il presente, quotidiano, dell'umiltà), attraverso la giusta azione sottesa dal sempre presente profilo della morte e attraverso il mistero dell'Incarnazione in *The Dry Salvages* (il presente dell'azione ed il presente immanente del Verbo), attraverso il paradosso in *Little Gidding* (il presente paradossale di un'unificazione metafisica di tutti i contrari). Così facendo, i *Quartetti* si muovono da una visione temporale deterministica verso un'intuizione di libertà eterna¹⁷⁰.

L'incipit di *Burnt Norton* ripropone la paralisi di Tiresia di fronte all'irredimibilità del tempo della terra desolata. Si tratta del tema dell'eterno presente:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
(I, vv. 1-5)

Nella memoria echeggiano azioni non svolte e possibilità non colte e infine nel *rose-garden* la catena del tempo si spezza in un momento miracoloso:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose garden.
(I, vv. 11-14)

Gli ultimi versi di *Burnt Norton* risolvono la dicotomia far il determinismo dei primi versi e lo *still point* (il punto intorno al quale girano il tempo e la storia, il punto d'intersezione dell'intemporale). Per afferrare l'intemporale, per uscire dal tempo, serve comunque il tempo, ritornando in tal modo ai versi iniziali del poemetto con una nuova consapevolezza: se passato e futuro sono concatenati, c'è qualcosa oltre quella catena, ma "only through time time is conquered", dove col primo *time* s'intende il tempo della vita ed il secondo indica invece il significato del tempo (nel suo rapporto con lo *still point*). Negli ultimi versi, la giara cinese, come opera d'arte, si fa mezzo per sfuggire alla tirannia del tempo:

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 244.

Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
(V, vv. 3-7)

Infine, *Burnt Norton* si avvia verso la conclusione con versi in cui fine e inizio coincidono:

And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
(V, vv. 11-12)

Similmente, in *East Coker* l'incipit è "in my beginning is my end", mentre i versi conclusivi rovesciano il concetto con il verso: "in my end is my beginning" che si lega al tema della morte, esplorato in *The Dry Salvages*, che, come spesso avviene nella poetica eliotiana, è una morte per acqua.

Se in *Burnt Norton* fine ed inizio possono coincidere, *Little Gidding* celebra un'apparente impossibile unità fisica degli opposti:

Midwinter spring is its own season,
Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic.
When the short day is brightest, with frost and fire,
The brief sun flames the ice, on pond and ditches
In windless cold that is the heart's heat.
(I, vv. 1-6)

In *Little Gidding* buio e luce, ghiaccio e fuoco, vivi e morti, mai e sempre, si incontrano nell'*intersection of the timeless moment*, momento senza tempo in cui gli stessi passato e presente si uniscono, risolvendo ogni polarità. In *Little Gidding*, come osserva D. W. Harding, "the present is able to take up, and even give added meaning to, the values of the past"¹⁷¹. Come chiarisce ancora Harding, si avverte come l'esperienza stessa debba esser considerata come una parte di un tutto che, di conseguenza, impone un continuo ritorno indietro per osservare il punto di partenza e il suo posto nell'insieme: "the idea that the very experience is integrated with all the others, so that the fullness of

¹⁷¹ D. W. Harding, "Little Gidding: a Disagreement in *Scrutiny*" in Bernard Bergonzi (a cura di), *T. S. Eliot. Four Quartets: a Selection of Critical Essays*, London-Basingstoke, Macmillan Press, 1979, p. 64.

exploration means a return, with better understanding, to the point where you started”¹⁷². Questo significa in sostanza percepire il tempo ciclicamente, senza un inizio né una fine.

Se, come ha sottolineato William F. Lynch, tra gli altri, l’uomo è totalmente immerso nella dimensione temporale, per Eliot il problema del tempo è però anche molto sottile. Egli avverte, simultaneamente, il peso sia del passato che del futuro¹⁷³, ma la loro sincronicità elimina la loro antitesi. Come spiega Williamson, con l’introduzione di un tempo ciclico – che libera dalle visioni segmentate proprie di una temporalità lineare – le opposizioni si dissolvono:

For man becoming is a cycle of actions which are both ends and beginnings; we start from the end and arrive at the beginning. In the verbal art every phrase in its pattern is both an end, a death, and a beginning. Likewise, any action is an end, a death, and a beginning. Thus we die with the dying and are born with the dead; for we die in action or movement and revive in its meaning. The moment of desire and the moment of grief are of equal duration. History or memory, in which these moments are known, should be a liberation from time.¹⁷⁴

Guidacci sostiene che “*Little Gidding* si pone come il momento più positivo della poesia “positiva” di Eliot, armonizzando tutti gli elementi della sua spirituale riconquista in una visione che [...] si spinge ormai fino ad un assoluto Paradiso”¹⁷⁵. Ma soprattutto, Guidacci ricorda che il fine di Eliot è “giungere di là della poesia, come Beethoven nelle sue ultime composizioni si sforzò di giungere di là dalla musica”¹⁷⁶, chiarendo ulteriormente il nesso che lega il ‘problema’ del tempo a quello della musica e della parola.

Come spiega Serpieri, il problematico compito di Eliot è quello di dover nominare, per descrivere, per mostrare e far sentire, anche laddove si voglia negare e far scomparire, disciogliere; per questo ricorre a figure retoriche in grado di accostare sfere sensoriali ed elementi opposti:

Il problema di Eliot nei *Quartetti* è quello di tutti gli artisti mistici: dover nominare il mondo per negarlo, inseguire

¹⁷² *Ibidem*, p. 66.

¹⁷³ Si veda William F. Lynch “Dissociation in Time”, in Bernard Bergonzi (a cura di), *T. S. Eliot. Four Quartets: a Selection of Critical Essays*, cit., pp. 247-253.

¹⁷⁴ George Williamson, *A Reader’s Guide to T.S. Eliot*, London, Thames and Hudson, 1967, p. 232.

¹⁷⁵ Caterina Guidacci, *Studi su Eliot*, Milano, Propaganda Libreria, 1975, p. 28-29.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 7.

significati per vanificarli. L'equivalenza e l'ossimoro sono le figure predilette di questa operazione.¹⁷⁷

Il tutto ed il suo contrario, mentre coesistono e si cancellano, si affermano e si negano, si esplicitano nell'equazione eliotiana che sostanzialmente, scrive Serpieri, è razionalizzabile in questi termini: ora=sempre=mai=qui=dovunque=in nessun luogo¹⁷⁸.

3.4 Tempo, paradosso e ricerca esistenziale

La logica della "midwinter spring" in *Little Gidding* è la logica del paradosso¹⁷⁹, in cui gli opposti coesistono e coincidono, si compiono e si colgono, solo nel riferimento in funzione alla controparte.

Watzlawick definisce il paradosso come una "contraddizione che deriva dalla deduzione corretta da premesse coerenti"¹⁸⁰, come un sovvertimento della logica che nasce da un eccesso della stessa: è l'inaspettato rovesciamento di senso che si origina dalla linearità e dalla sequenzialità. Se ogni parte afferma la sua esistenza, la riunione degli opposti sarebbe in questo senso un paradosso perché permetterebbe di affermare negando. Se ogni parola o emozione ha un opposto che esclude il verificarsi simultaneo dei due poli, la logica dell'unificazione apre invece a una visione polimorfa del reale che supera le dicotomie e l'*aut-aut*, per evocare il diritto di essere e sentire contemporaneamente anche più cose diverse, anche laddove la natura, o la vita, sembrano negare tale possibilità.

Nel caso di *Orpheus Emerged* si tratta di voler conciliare l'opposizione arte/vita, le esigenze umane con le aspirazioni artistiche, la prosaicità dell'esistenza con le vette della poesia, l'infelicità che si mescola al cinismo e alla lucida consapevolezza di ciò che si è e ciò che si è stati, di ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere. Se Michael esprime il suo disagio interiore nei suoi scritti, l'arte della parola diventa dunque il mezzo attraverso il quale si svelano e si dispiegano mondi.

¹⁷⁷ Alessandro Serpieri, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, cit., p. 268.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 269.

¹⁷⁹ Si veda il saggio di A. David Moody, "Four Quartets", in Id., *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹⁸⁰ Si veda l'autorevole studio di Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio, 1971, p. 179 (titolo originale *Pragmatics of Human Communication: a Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, New York, W.W. Norton & C., 1967).

Seguendo un iter a ritroso, in cerca di fonti tra i maestri della logica del paradosso, in opere in cui le parole si dimostrino non più alleate, ma capricciosi e sfuggenti – benché utili e preziosi – strumenti per forgiare una realtà che dimostri come gli opposti, non solo convivano, ma siano addirittura l’uno risultato dell’altro, si giunge alle opere di Lewis Carroll. Pur non avendo un riscontro concreto sul fatto che Kerouac conoscesse le opere di Carroll già nei primi anni Quaranta, vi è un chiaro riferimento all’autore inglese nel più tardo *Pull My Daisy*¹⁸¹. Tuttavia, molti sono gli indizi che inducono a pensare che vi sia un’influenza, quantomeno indiretta, da parte di Carroll su alcune tematiche e personaggi di *Orpheus*. Ad esempio, la figura di Paul, costantemente di fretta, che corre da una parte all’altra del campus dicendo di non aver tempo, ricorda molto il White Rabbit di *Alice’s Adventures in Wonderland* ossessionato dall’orario. E, in un parallelismo con Eliot, mi sembra interessante notare un altro riferimento in merito al tempo collegato al mondo animale. In *Burnt Norton* è infatti un uccello a chiedere di affrettarsi –“quick, said the bird” – e attraverso una porta giungere a un magnifico giardino (esattamente come quello di Alice):

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose garden.
[...]

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush?
(I, vv. 11-24)

Serpieri ricorda che in Eliot l’uccello misterioso è l’araldo della rivelazione, come ad esempio, in *Ash-Wednesday*:

¹⁸¹ *Pull My Daisy* è il film-manifesto realizzato nel 1959 con l’amico fotografo Robert Frank ed il pittore Alfred Leslie, a cui parteciparono anche Ginsberg, Orlovsky e Corso e di cui Kerouac fece il commento fuori campo. Il titolo del film, ripreso da una poesia scritta di getto da Kerouac e Ginsberg, è un’allusione erotica: l’espressione “pull my daisy” evoca infatti l’ultimo atto dello *streap-tease* prima della completa nudità. Quanto ai riferimenti a Carroll, nel film si cita una filastrocca di Humpty Dumpty. McNally chiarisce che Kerouac aveva visto la produzione Disney di *Alice in Wonderland* del 1950: si veda Dennis McNally, *Desolate Angel*, cit., p. 151. Anche la musica jazz è presente in *Pull My Daisy*: con la cantante Anita Ellis e lo *swing* della voce di Kerouac. Sul film si veda, tra gli altri, Alain Dister, *La Beat Generation*, cit., p. 62.

But the fountain sprang up and the bird sang down
Redeem the time, redeem the dream
The token of the word unheard, unspoken
(*Ash-Wednesday*, IV, vv. 28-30)

Oltre al filtro eliotiano, l'influenza di Carroll potrebbe essere giunta a Kerouac anche attraverso Joyce, conosciuto ed apprezzato dallo scrittore di Lowell. Joyce fece di Carroll una fonte significativa per *Finnegans Wake*, opera in cui adattò molte delle invenzioni carrolliane (come *portmanteau words*, *doublets*, ecc.) e dove citò a più riprese direttamente lo scrittore vittoriano¹⁸². Melchiori definisce il linguaggio di *Finnegans Wake* “onirico e dalla natura di indistricabile amalgama di valenze semantiche, talora perfino contraddittorio”¹⁸³ su cui si riverbera l'influenza di Yeats – altro maestro di Kerouac – ma non dello Yeats delle poesie giovanili, bensì il narratore dei preziosi racconti esoterici *The Tables of Law* e *The Adoration of the Magi*, di cui Joyce aveva scoperto la prosa sapiente e musicale resa attraverso un gioco di immagini legate a valori fonici e visivi, oltre all'indefinitezza e l'ineffabilità del messaggio¹⁸⁴.

Il linguaggio di Carroll è certamente uno degli aspetti di maggior fascino della sua arte. Egli usa sapientemente giochi di parole, doppi sensi, indovinelli, parodie, *nonsense*, tutto ciò che accelera la mente, ma tutto è sempre trasformato e sfuggente: “Curioser and Curioser”¹⁸⁵ esclama in effetti Alice, quasi ‘dimenticando’ l'inglese. In un mondo alla rovescia, anche gli animali parlano e sono figure persino sagge ed autorevoli, che a loro volta giocano con le parole e con le omofonie¹⁸⁶. Elizabeth Sewell sostiene che vi siano diverse analogie tra Carroll ed Eliot legate all'uso e alle possibilità del linguaggio, e supporta le sue tesi ricordando, ad esempio, come in *East Coker* “the intolerable

¹⁸² Vi sono vari riferimenti a Carroll e a filastrocche riferite ad Humpty Dumpty: si veda, tra gli altri, Anna Rosa Scrittori, *Alice e dintorni. Figure della creatività di Carroll*, Venezia, Supernova, 2003, p. 14. Giorgio Melchiori ricorda che nei primi quattro capitoli di *Finnegans Wake* vi sono circa 160 canzoni e *nursery rhymes*: si veda James Joyce, *Finnegans Wake*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Arnoldo Mondadori, 1975, p. 45, p. 168.

¹⁸³ Giorgio Melchiori, *Joyce: Il mestiere dello scrivere*, Torino, Einaudi, 1994, p. 187.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 58-59.

¹⁸⁵ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (1865), Oxford- New York, Oxford University press, 1982, p. 30.

¹⁸⁶ Ad esempio, la Mock Turtle, parlando delle sue lezioni, offre delle spiegazioni linguisticamente fantasiose per chiarire come mai il suo orario andasse diminuendo: era ‘evidente’ dato che *lesson* deriva da *lessen* (diminuire). Inoltre, le materie come *reeling* and *writhing* suonano simili a *reading* and *writing*. Si veda Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 104.

wrestle with words and meanings” riecheggia la disquisizione di Humpty Dumpty su chi comanda nella forgiatura del significato delle parole¹⁸⁷.

Sewell spiega inoltre come il *nonsense* sia il tentativo di convertire il linguaggio in simboli logici o musica:

Nonsense is how the English choose to take their pure poetry,
their language mathématique or romances sans parole: their
struggle to convert language into symbolic logic or music.¹⁸⁸

È dunque la parola con la sua malleabilità a trasformarsi in base alle esigenze del poeta, a diventare segno plurisignificante la cui absolutezza è sempre questionabile o ridefinibile – perché “to define is to limit”¹⁸⁹, per citare Wilde –, come se nella parola vi fosse molto di più: il suo significato e anche l’ombra del suo contrario.

Nelle conversazioni assolutamente logiche, troppo logiche, ‘troppo alla lettera’, col Mad Hatter o con il Cheshire Cat, Alice sperimenta il disagio di una realtà che non sente sua e la follia: ma il curioso gatto la informa del fatto che “we’re all mad”¹⁹⁰. La pazzia è parte del reale e smaschera le finzioni patinate. Hamlet in effetti si finge pazzo per raggiungere la verità, ma la sua è una follia pianificata – e Polonio osserva precisamente “though this be madness, yet there is method in’t”¹⁹¹ – come in effetti hanno senso i discorsi del Mad Hatter e del Cheshire Cat.

Kerouac in realtà non era strettamente interessato ai giochi di parole o alle questioni di logica, ma certamente era interessato ai valori musicali della lingua, alle suggestioni, alla possibilità – tramite la lingua – di descrivere e investigare la realtà interiore ed esteriore ed i suoi significati.

Carroll arricchisce le possibilità del significare attraverso un uso magistrale del *nonsense*, la cui strategia è quella di far coesistere senso e controsenso¹⁹²: in breve *coincidentia oppositorum* nel linguaggio, del linguaggio.

In Carroll, la questione del dire e del voler dire è sempre posta in maniera problematica¹⁹³. Si pensi ad esempio al dialogo tra Alice e Humpty Dumpty sul significato della parola *glory*:

¹⁸⁷ Si veda Elizabeth Sewell, “Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets”, in Robert Phillips (a cura di), *Aspects of Alice. Lewis Carroll’s Dreamchild as Seen Through the Critic’s Looking-Glasses 1865-1971*, New York, The Vanguard Press, 1971, p. 160.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 155.

¹⁸⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891) in *Id.*, *The Works*, cit., p. 336.

¹⁹⁰ Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, cit. p. 58.

¹⁹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995, p. ix.

¹⁹² Anna Rosa Scrittori, *Alice e dintorni*, cit., p. 24.

- I don't know what you mean by "glory", Alice said.
- Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't – till I tell you. I meant "there's a nice knock-down argument for you!"
- But "glory" doesn't mean "a nice knock-down argument", Alice objected.
- "When I use a word", Humpty Dumpty said in rather a scornful tone "it means just what I choose it to mean – neither more nor less".
- "The question is – said Alice – whether you can make words mean so different things".
- "The question is – said Humpty Dumpty – Which is to be master – that's all".¹⁹⁴

"The question is which is to be the master" è sostanzialmente legata a un problema di ruolo ed identità: problema che Carroll affronta in particolare nell'incontro tra Alice ed il Caterpillar, che la bambina trova seduto su un fungo nel bosco. Fumando lentamente da un narghilè, il bruco chiede ad Alice "tu chi sei?", ma la domanda è troppo difficile per la bambina, che da quella mattina aveva cambiato diverse volte forma e aveva visto cose incredibili:

"Alice replied, rather shyly, "I- I hardly know, Sir, just at present- at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then".
 "What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly.
 "Explain yourself!"
 "I can't explain myself, I'm afraid, Sir" said Alice "because I'm not myself, you see".¹⁹⁵

Il problema dell'identità si pone anche nell'opera di Kerouac, infatti, come si è detto precedentemente, scrivere di sé significa sostanzialmente cercare il proprio posto nel mondo. Le opere di Kerouac sono spesso 'visioni e revisioni' della sua vita o sono rielaborazioni delle sue esperienze personali. Nella continua ripresa, dilatazione e focalizzazione sugli avvenimenti, nel continuo tornare su un passato che è continuamente presente, si può cogliere, a mio avviso, la necessità di capire, investigare e spiegare il proprio 'posto del mondo' da parte di Kerouac.

Benché al giovane di Lowell fosse da presto chiaro che la sua vocazione fosse scrivere, molte in lui erano le ambiguità tra cui la sua vita si snodava: era il giovane ed atletico ragazzo sportivo, ma era anche l'intellettuale interessato ai classici e alla scrittura; era il

¹⁹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹⁴ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, in *Id.*, *Alice's Adventures*, cit., p. 190.

¹⁹⁵ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *Id.*, *Alice's Adventures*, cit., p. 56.

figlio devoto alla madre – e probabilmente succube della sua figura – mai del tutto staccatosi dal suo ruolo di figlio e dalle cure materne, ma era anche il ribelle che voleva esplorare l’America ed il mondo; era un donnaiolo, ma aveva avuto anche esperienze omosessuali. In sostanza, vi erano sempre due mondi e due tendenze opposte che lottavano in lui, alle quali probabilmente Kerouac cercava risposte per definire chi fosse veramente.

Anche Carroll fu un personaggio ambiguo, fulgido esempio di doppiezza: era un uomo di religione e al contempo un serissimo matematico, un fine artista del ritratto fotografico e un autore straordinario di storie per bambini¹⁹⁶. Egli probabilmente, come sostiene Scrittori, a dispetto delle regole e dei divieti che scandivano la sua vita quotidiana, esprimeva nel *nonsense* quel “bisogno istintivo di recuperare la libertà di pensiero e azione spaziando nei territori dell’assurdo”¹⁹⁷.

Probabilmente fu proprio per queste visioni nell’assurdo, per mondi in cui le cose e le persone si rimpicciolivano e si ingrandivano, dove gli animali parlavano, per un mondo visionario ed eccitamento sensoriale, che vi fu per Carroll un ritorno di interesse nell’epoca della ribellione giovanile: il viaggio di Alice sembrava un ‘viaggio da acido’. In un breve saggio intitolato “Lewis Carroll - the First Acidhead” (1968), Fensch sottolinea le analogie del viaggio di Alice con quelle di un viaggio psichedelico. Ad esempio, dice, Alice beve da una bottiglietta il cui liquido ha molteplici sapori: crostata di ciliegie, crema, budino, ananas, tacchino arrosto, croccante, crostini imburriati. Bevuto il delizioso contenuto, Alice rimpicciolisce, dopo aver già precedentemente cambiato dimensioni. Fensch trova in questa descrizione dei fatti evidenti analogie tra quanto accade ad Alice e le sensazioni da viaggio psichedelico, giungendo alla conclusione che, quando una cosa ha tanti sapori e permette a chi la assaggia di contrarsi e percepire il proprio corpo con dimensioni differenti, “that’s tripping out”¹⁹⁸. Parimenti, secondo Fensch, la presenza del Caterpillar su di un fungo sarebbe un altro indizio allusivo.

¹⁹⁶ Virginia Woolf riconosce con acume le dicotomie che caratterizzavano l’ambigua figura del Reverendo Dodgson *alias* Lewis Carroll: la scrittrice definisce infatti il suo ruolo formale come una “gelatina incolore” contenente un “cristallo”, Lewis Carroll, l’artista. Si veda a tal proposito Virginia Woolf, *Lewis Carroll*, in Id., *Collected Essays*, a cura di L. Woolf, London, Hogarth, 1966, 4 voll., vol. I, pp. 254-255.

¹⁹⁷ Si veda Anna Rosa Scrittori, *Alice e dintorni*, cit., p. 14.

¹⁹⁸ Thomas Fensch, “Lewis Carroll- the First Acidhead”, in Robert Phillips (a cura di), *Aspects of Alice*, cit., p. 484.

Capitolo 4

“Dark Secrets, and Nightmares, and Dualisms, and Thrilling Conflicts”: elementi e figure doppi, contrari e dialogici

All my youth,
I stood holding two ends of rope,
trying to bring both ends together
in order to tie them.
J. Kerouac, lettera a
G.J. Apostolos,
7 aprile 1943

La citazione in apertura a questo capitolo¹⁹⁹ è tratta da una lettera di Kerouac all'amico G.J. (“Fouch”) Apostolos, in cui egli fa un'analisi della propria mente scissa in due, ammettendo di essersi sempre sentito come se in lui vi fossero le due estremità di una corda che doveva congiungere.

Ritengo che la doppiezza unita a questa lucidità nel veder se stesso in quanto sé ma anche altro – una visione in sostanza sempre polimorfa e protesa verso una ri-unione che sia anche riappacificazione – siano una chiave fondamentale di lettura di Kerouac e, soprattutto, dell'opera *Orpheus Emerged* dove, a mio avviso, lo scrittore di Lowell ha disseminato tanti indizi (più o meno consapevolmente) di se stesso e del suo mondo, interiore ed esteriore. Tali indizi oggi ci permettono di avere una visione più completa del testo e dell'autore.

Nel capitolo precedente si è visto come il riferimento ai *Four Quartets* alluda alle tematiche del tempo e della ricongiunzione degli opposti. In una realtà frammentata, ogni poemetto fa riferimento ad un elemento: *Burnt Norton* all'aria, intangibile mezzo di comunicazione; *East Coker* alla terra – della cui polvere siamo fatti e alla quale torneremo –; *The Dry Salvages* è dedicato all'acqua e *Little Gidding* al fuoco: questi

¹⁹⁹ Lettera di Jack Kerouac a G.J. Apostolos, 7 aprile 1943, in Id., *Selected letters*, cit., p. 57.

ultimi sono entrambi elementi ambivalenti per la loro funzione al contempo creativa e distruttiva²⁰⁰. In questo capitolo si analizzeranno tematiche e personaggi nella loro funzione di elementi contrari e complementari, nel loro rapporto dialogico, nel loro significato ambivalente.

4.1 Tempo e spazio

In *The Love Song of J. Alfred Prufrock* T. S. Eliot proponeva la strada come spazio privilegiato della letteratura novecentesca²⁰¹. Col ventesimo secolo, la strada – palinsesto riscrivibile dei propri sogni, aspettative e necessità – diventa nella letteratura americana un simbolo potente e polisemantico, il mezzo ed il fine, il filo conduttore ed il comune denominatore di intere esistenze.

La strada, cronotopo per eccellenza, è il luogo privilegiato per gli incontri, è la nota con cui accordare le esistenze, la frequenza su cui sintonizzare le vibrazioni del mondo. I personaggi di Kerouac si muovono incessantemente lungo le strade d'America, spinti da un'innata frenesia che li spinge ad *andare*. Novelli Ulisse condannati ad un'Odissea di bar in bar, da stazioni dell'autobus a squallidi appartamenti, i protagonisti di Kerouac sono contornati da una folla di molteplici personaggi secondari altrettanto eccentrici e disadattati – vagabondi, intellettuali, autostoppisti, *clown*, drogati, cameriere, marinai, artisti, aspiranti asceti –, figure labili, fantasmi, tutti indistintamente inghiottiti e travolti dalle immense notti d'America. Tutti sentono forte la necessità di *andare*: c'è in loro un'irrequietezza e un'insoddisfazione – o forse solo un entusiasmo pulsante – che li costringe ad un continuo movimento. Si potrebbe dire che sia il 'vagabondaggio', piuttosto che il 'viaggio', il tema portante di tutta l'opera di Kerouac. Spesso i personaggi di Kerouac si perdono in paesaggi urbani labirintici²⁰², in intricati reticoli di viuzze e locali, o nelle ampie reti che intrecciano autostrade e ferrovie. Nel celebre *On*

²⁰⁰ Sugli elementi a cui sono dedicati i *Quartets* si veda, tra gli altri, Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, cit., pp. 44-45.

²⁰¹ L'incipit di *The Love Song of J. Alfred Prufrock* recita: "Let us go, through certain half-deserted streets".

²⁰² In una recente opera, Bill Morgan propone alcuni itinerari per scoprire e guardare San Francisco con gli occhi della *Beat Generation*. Descrivendo in maniera agile ed efficace i locali, le librerie, gli appartamenti dei *beat* e spiegando come essi siano stati punti di incontro e di ispirazione in cui le nuove idee letterarie prendevano forma, Morgan traccia una linea che collega spazi urbani, storia, cultura e letteratura. Si veda Bill Morgan, *The Beat Generation in San Francisco* (2003), tr. it. *La guida beat di San Francisco*, Roma, Cooper, 2005.

the Road, Sal e Dean si lanciano in folli corse da Detroit a Los Angeles, da Chicago a San Francisco, da New York a New Orleans, e poi oltre verso il Messico; in *The Subterraneans*, Leo e Mardou sono quasi intrappolati in una labirintica San Francisco; in *Orpheus Emerged* i protagonisti si aggirano nelle aule dell'università, nelle stanze del campus, tra giardini, vicoli e miseri appartamenti, fino all'approdo sul bancone di un pub. Nonostante gli spazi siano ampi esterni o squallidi sobborghi fatti di locali malfamati e sudici retrobottega, queste geografie sono innanzitutto interiori, e si rendono simboli concreti e visibili dello straniamento dell'uomo moderno, del progresso e dell'alienazione, della dicotomia tra la bellezza e la ricerca di rapporti sinceri in confronto alla società individualistica immersa nel muto cemento.

Oltre alla spazialità, un altro elemento importante, nell'opera di Kerouac e in generale nella letteratura del Novecento, è il fattore tempo. Secondo la fisica classica, spazio e tempo erano concetti assoluti: lo spazio veniva considerato come una sorta di contenitore vuoto, statico ed infinito, all'interno del quale un tempo matematico ed astratto scorreva lineare ed uniforme, senza interazioni col mondo esterno. Tali assunzioni però sono state demolite dalla teoria di Einstein nei primi anni del Novecento. Per quanto concerne la relatività del tempo e la speculazione filosofica in tal senso, basti ricordare il pensiero di Henri Bergson²⁰³, che discerne tra tempo interiore ed esteriore. Questo argomento trova in Kerouac un terreno fertile di dibattito poiché nelle sue opere appare evidente la dicotomia tra il tempo della vita – interiore, qualitativo, irripetibile, detto “durata” – ed il tempo della scienza – esteriore, quantitativo, ripetibile. Le vite interiori dei personaggi di Kerouac non scorrono alla stessa velocità della realtà esterna, facendo sì che da questa ‘aritmia’ nasca il disagio, il disadattamento, creando situazioni surreali, stati d'ansia o d'eccitazione. A volte i personaggi di Kerouac sembrano sospesi in una dimensione a-temporale: allucinata, altre mistica, altre ancora semplicemente troppo sregolata per potersi accorgere di quella banale convenzione sociale che è il tempo – spazializzato, meccanico – così come noi tutti oggi lo intendiamo; altre volte invece sono ossessionati dal tempo.

Alla luce dell'importanza in Kerouac sia del fattore spaziale che temporale, mi sembra doveroso introdurre il concetto di cronotopo, che si riscontra anche in *Orpheus Emerged*. Secondo Bachtin, il *tempospazio* è un'interconnessione in cui spazialità e temporalità si fondono:

²⁰³ Sulla teoria del tempo, si veda Henri Bergson, *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein* (1922), tr. it Paolo Taroni (a cura di), *Durata e simultaneità, a proposito della teoria di Einstein e altri testi sulla teoria della relatività*, Bologna, Pitagora, 1997.

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente “tempospazio”) l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein).[...] A noi interessa che in questo termine sia espressa l’inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio).²⁰⁴

Aggiunge Bachtin che il tempo, rendendosi concreto, dà senso e misura ai luoghi e che, diventando artisticamente visibile e unendosi alla spazio, si rende funzionale alla narrazione:

Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma ed il contenuto della letteratura [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell’intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.²⁰⁵

Bachtin spiega le forme del cronotopo nello spazio e si sofferma sull’importanza metaforica del “cammino” come “cammino di vita”, e in questo senso cita la strada come esempio principe del concetto di cronotopo poiché in essa si ‘vede’ praticamente come lo spazio si dispieghi e scorra nel tempo:

Del romanzo prima di tutto è caratteristica la fusione della vita dell’uomo (nei suoi momenti cruciali) col suo effettivo cammino spaziale, cioè con le sue peregrinazioni. Qui si dà la realizzazione della metafora della “vita come cammino”. Il cammino attraversa un paese noto, natio, nel quale non c’è nulla di esotico, estraneo e straniero. Si crea un originale cronotopo romanzesco che ha avuto una parte importantissima nella storia di questo genere. Il suo fondamento è folclorico.²⁰⁶

Dato che lungo la strada si fanno gli incontri che cambiano la vita, essa diviene metafora concreta delle tappe dell’esistenza:

²⁰⁴ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Rossana Platone, Einaudi, Torino, (1979) 1997, p. 231 (titolo originale *Voprosy literatury i estetiki*, 1975).

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 231-232.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 267.

La realizzazione della metafora della vita come cammino svolge, in diverse variazioni, una parte notevole in tutte le specie di folclore. Si può dire in termini diretti che nel folclore la strada non è mai semplicemente una strada, ma è sempre tutta o in parte il cammino della vita; l'incrocio è sempre un punto cruciale della vita dell'uomo folclorico; la partenza dalla casa natia per intraprendere un viaggio e poi ritornare in patria sono di solito le tappe dell'età della vita (parte un giovane e ritorna un uomo maturo).²⁰⁷

Pertanto, poiché la strada rende evidente il dispiegarsi del tempo e dello spazio ed il loro incontrarsi, essa può essere ragionevolmente considerata come il cronotopo per eccellenza.

In *Orpheus Emerged* le vicende si compiono tra le strade del campus, tra il parco dell'università ed i vicoli adiacenti, tra i bar e gli appartamenti degli studenti, creando una sorta di labirinto in cui i personaggi si perdono, si cercano, si nascondono e si affrettano: e il tempo diventa una costante dei loro incontri.

Nell'ottica di pensare i luoghi come interconnessioni di spazio e tempo, Bachtin ricorda alcuni dei luoghi saturi di tempo e cita ad esempio il castello in quanto ambiente in cui la Storia ha un suo peso ed una sua pregnanza. Un altro luogo in questo senso 'saturato di tempo' è la biblioteca, che, come ricorda Foucault, da un punto di vista funzionale, può essere definita un'eterotopia: "eterotopici sono quei luoghi che non necessitano di riferimenti geografici, sono i luoghi dell'attraverso, spazi di crisi e di condensazione di esperienza"²⁰⁸. Le eterotopie sono luoghi reali che hanno relazioni con gli altri spazi, ma che sospendono, neutralizzano, invertono il normale rapporto funzionale tra gli spazi; ne sono esempi i cimiteri, le biblioteche, le navi da crociera, i cinema e i teatri, i giardini. Le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo²⁰⁹ e aprono eterocronie: in sostanza pongono l'uomo di fronte a una rottura del tempo. Musei e biblioteche, ad esempio, sono luoghi dove il tempo si accumula²¹⁰. Per questo è possibile considerare la biblioteca come un luogo saturo di tempo: in essa si riversa il sapere i migliaia di libri di ogni epoca, e, mentre si legge, si viene proiettati fuori dal tempo²¹¹.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 267.

²⁰⁸ Michael Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano, 1994, p. 7.

²⁰⁹ Si noti peraltro che, le culture *time-oriented* producono non-luoghi, mentre le culture *space-oriented* producono luoghi. Si veda a tal proposito, tra gli altri, Maria Amalia D'Aronco, Stefano Calabrese, *I non-luoghi della letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma, Carocci, 2005, p. 13.

²¹⁰ Su biblioteche e musei come eterotopie, si veda Michael Foucault, *Eterotopia*, cit., p. 18.

²¹¹ Si veda anche Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1976, (tr. It. *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976). Sulla percezione del tempo e dello spazio, specie nella loro funzione rituale e sacra, si veda Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

Significativamente, *Orpheus Emered* si apre con Paul intento a leggere in biblioteca. Egli è un personaggio curioso che ha appena perso il lavoro per aver tardato per l'ennesima volta nel prendere servizio (ha l'abitudine di leggere fino a tardi e non riesce a svegliarsi per tempo la mattina). Ciò che colpisce di Paul è che, in quanto nullafacente, non dovrebbe essere pressato dal fattore tempo, che invece pare tormentarlo. Le sue battute, le sue osservazioni o i suoi commenti sono frequentemente legati al tempo, come se stesse vivendo con una continua ansia e fretta esistenziale, per cui si sente in dovere di non perdere nemmeno un minuto. Fin dall'incipit si sottolinea come Paul arrivi in biblioteca sempre alla stessa ora e, appena l'amico Leo lo invita a seguirlo a lezione, come egli sospiri per non avere mai tempo di leggere tutti i libri che tanto lo affasciano: "Those books! If only I had time to read them, and more!" (p. 19). Quando gli si chiede se abbia formulato anch'egli delle idee sull'argomento della lezione su Nietzsche risponde: "I, for my part, haven't had time to formulate anything specific" (p. 22). Tuttavia, durante la lezione si arroga il diritto di intervenire, irritando il professore che a sua volta gli ricorda che ha un corso da tenere e che il suo tempo è prezioso: "and much of my time is very precious" (p. 27).

In verità Paul 'spreca' molto del suo tempo vagando per il campus e a volte – con una certa magnanimità, a onor del vero – cercando di aiutare i suoi amici. Tenta ad esempio di consolare Anthony e di consigliarlo a scusarsi con la moglie Marie, benché presto perda la pazienza vedendo come questa attività sottragga molto tempo: "But this is all a waste of time. Now, Tony, go immediately to Marie and do as I say!" (p. 31).

Persino quando incontra Maureen, la fidanzata di Michael – la quale si mostra sempre palesemente insofferente nei suoi confronti – si rivolge a lei con toni sbrigativi: "I'm looking for Michael" Paul put in. "You can tell me of your past the next time I come. I'm in a hurry now" (p. 35). Poco dopo precisa: "It's all a waste of time, that's all I care! Time." (p. 39). In quel frangente Paul si sta recando da Marie per cercare di convincerla a perdonare Anthony, ma di fronte alla sua sprezzante indifferenza commenta spazientito come le persone sprechino la loro breve esistenza con inutili recriminazioni e scontento:

Marie, will you forgive him? Oh, this waste of time!! People waste all their time. They're alive for just so long, and they waste their time on recriminations an retributions and all such nonsense. (p. 42)

Quando infine Marie dichiara che perdonerà Anthony perché fondamentale è innamorata di suo marito (anche se i fatti seguenti inducono ragionevoli dubbi, dal momento che di lì a poco lo tradirà con Michael), Paul è raggianti per essere riuscito nel suo ruolo e soprattutto per aver fatto risparmiare tempo, quasi fosse questo il vero bene da preservare e ricercare: “I’m a time saver [...] I’ve done some good. I’ve saved time” (p. 42). Dopo aver mangiato in fretta alcuni cucchiari di zuppa che Marie gli aveva riscaldato, Paul la ringrazia e frettolosamente se ne va: “Now I’ve got to go. I’m pressed for time, good-bye” (p. 43).

Tutta l’opera riporta precise indicazioni di tempo, fatto che peraltro mi pare significativo ed in linea con la cultura americana del “time is money”. Ad esempio, si specifica che alle tre del pomeriggio Paul si reca da Maureen: è il 27 aprile, lei sta preparando la festa dello *Spring Day* e, finalmente, dopo aver sistemato e riordinato l’appartamento, si concede un attimo di riposo poiché gli ospiti arriveranno alle nove:

It was seven o’clock before she allowed herself time to sit down and rest. By that time, Michael was back from his afternoon stroll, and was deeply absorbed in his writing. The invitations had been sent out, and their friends would start coming sometime around nine o’clock. (p. 47)

Dal punto di vista della gestione del tempo da parte di Paul, l’arrivo di Helen segna una svolta perché placa la sua ansia ed inquietezza: Paul si arrende ai desideri di lei e pazienta, persino si addormenta.

Mi sembra interessante notare che a quel punto la fretta ‘trasmigra’ nel corpo di Michael, che giunge nell’appartamento con sete di vendetta. Ha così tanta fretta di regolare i conti con Paul che si mette a correre, per poi giungere alla conclusione che il suo affrettarsi non ha senso, è una perdita di tempo, che ai suoi occhi sembra dare quasi a Paul un vantaggio, mentre lui non merita solidarietà. Infine Michael offre a Paul l’ultimo tempo della sua vita quando con tono beffardo gli getta addosso del denaro da spendere in dieci minuti, perché saranno gli ultimi istanti che avrà:

Stoop! And pick them up. They’re all yours. Spend them within the next ten minutes, for that’s how long you have to live. Ha ha ha! (p. 141)

Questa frase, pur nella sua brevità, riassume eloquentemente alcune problematiche legate all’uomo moderno e fotografa l’America del tempo: il benessere economico,

fiorente, abbondante, persino da scialacquare, e al contempo l'inutilità dei beni materiali, che non regalano la felicità e fungono piuttosto come *vanitas*.

Un altro cronotopo citato da Bachtin e che si riscontra in *Orpheus Emerged* è la soglia, connessa ai temi del passaggio, della svolta, della crisi:

In Dostoevskij, ad esempio, la soglia e i cronotopi ad essa contigui, della scala, dell'anticamera, del corridoio, nonché i cronotopi che li continuano, della via e della piazza, sono i principali luoghi dove si compiono gli eventi delle crisi, delle cadute e delle resurrezioni, del rinnovamento, delle illuminazioni, delle decisioni che determinano tutta la vita di un uomo.²¹²

Considerata la dichiarata influenza di Dostoevskij su Kerouac, mi sembra interessante notare come il corridoio sia un altro cronotopo significativo presente in *Orpheus*. Negli scritti di Michael (che il lettore conosce solo perché Paul se ne impossessa e ne legge stralci con Leo per commentarli) il riferimento al corridoio come spazio dell'attraversamento, come momento di passaggio e, dunque, anche come momento della metamorfosi (in atto o solo auspicata), è ricorrente. Da uno scritto di Michael si evince come il corridoio da attraversare sia considerato come un vero e proprio viaggio:

Symbols pristine and splendorous I need, for my journey down this corridor: here, now, too late to rejoin the others, and accident need not apologize. (p. 78)

Al di là del corridoio, e dunque oltre il percorso da fare, Michael intravede nuove emozioni ed una nuova umanità, e, sostanzialmente, la possibilità di un nuovo se stesso:

On the other side of this corridor, across these obstructions inviting insanity, I see new emotions and a new humanity: a cultural emotional, ultimacies, new man, shadows of this grotesque deformity: Beauty is tyrant, passion overrules; this instinct is mute, this vision Eternal. (p. 79)

L'esperienza del corridoio, della soglia, diviene dunque precisamente un cronotopo, uno spazio-tempo, il luogo ed il momento in cui compiere una sorta di processo che porta alla rinascita, secondo il paradigma vita-morte-rinascita.

²¹² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 396.

Si notino qui le analogie che collegano il *corridor* di Michael al *passage* di Eliot, che conducono nell'immaginazione al passaggio/tana, di carrolliana creazione, in cui Alice cade e si rovescia: tutti e tre richiamano al senso delle possibilità da cogliere, conducono a una nuova dimensione ed offrono un punto di vista diverso sul reale. Il canale sotterraneo che conduce Alice al *Wonderland* molto rassomiglia alla *natural burella* dantesca. Quanto alle somiglianze tra il passaggio sotterraneo di Alice che conduce al giardino del *Wonderland* ed il *passage* eliotiano, che conduce al *rose-garden*, se ne è parlato nel capitolo precedente, mentre è nota l'influenza di Dante su Eliot²¹³. Per quanto riguarda le somiglianze dirette tra il viaggio di Alice e di Dante, Milena Romero Allué ha ricordato come entrambi cadano, si rovescino e compiano il loro viaggio sostanzialmente al centro della Terra, in una sorta di "iniziazione rovesciata"²¹⁴. Se si ricorda che in mitologia, nel folklore e presso molte culture la Terra è da intendersi come la Madre Terra e che il giardino – *κήπος*, che in greco significa anche *grembo* – rappresenta le origini sacre, appare evidente, ad esempio, come lo stretto pertugio da cui Dante esce a "riveder le stelle" ben esemplifica una simbolica rinascita. È infatti chiara l'analogia simbolica, strutturale e funzionale tra la *natural burella*, la grotta (simbolo per eccellenza della *coincidentia oppositorum*), il corridoio ed il canale uterino. In tutti questi casi si tratta di uno stretto passaggio buio da attraversare, non agevolmente, ma alla cui estremità si trovano la luce, una nuova dimensione, una nuova vita.

Il punto è che Michael – in questa prima fase rappresentata dai suoi scritti – mette in dubbio la possibilità di una rinascita, che per lui significherebbe un nuovo sentire e che gli permetterebbe infine di essere felice. Da un altro componimento di Michael, ispirato da un sogno – *From a Dream* –, Paul riconosce come l'intellettuale sia in cerca di nuove emozioni, da quando ha rinnegato quelle del passato. Michael però, dopo un'indagine su quel che lui definisce come il suo nuovo modo di sentire e la sua nuova visione del mondo, una sorta di "mystical solipsism undergone in a dark corridor" (p. 82), si accorge che il suo viaggio nei luoghi dell'anima è stato un fallimento e scrive "this corridor alone remains – this corridor loneliness" (p. 82). Il corridoio può essere inteso come l'esperienza stessa, ma anche come il luogo concretamente simbolico della presa

²¹³ Si veda T. S. Eliot, "Dante" (1928) in Id., *Selected Essays*, London-Boston, Faber and Faber, 1986. Eliot fu profondamente affascinato ed influenzato da Dante, a cui riconobbe precisione di linguaggio, economia e funzionalità di stile e chiarezza di immagini visive.

²¹⁴ Si veda Milena Romero Allué, "And the Fall was Over: l'iniziazione inversa di Alice in *Wonderland*", in Giampaolo Borghello (a cura di), *Per Teresa: dentro e oltre i confini. Studi e ricerche in ricordo di Teresa Ferro*, Udine, Forum, 2009, pp. 453-486.

di coscienza del vuoto e dell'assenza. Il corridoio, in quanto spazio di attraversamento, di introduzione e di messa in comunicazione di altri vani, rappresenta figurativamente lo stadio dell'*inbetweenness*, dell'incertezza e dell'indefinitezza.

Mi sembra interessante notare che la scena finale dell'incontro-scontro tra Michael e Paul si svolge sulla soglia, connotando l'intero momento in una cornice di contingenza e offrendo concretamente un effetto di instabilità e crisi. Infatti, viene ricordato che Michael, mentre parla concitatamente dei suoi piani di vendetta e autodistruzione, se ne sta fermo sulla soglia e, quando reclama i suoi scritti da portare con sé nella sua 'morte per acqua', Paul lo invita ad entrare a prenderli, ma per far questo deve nuovamente attraversare un corridoio.

4.2 L'elemento acqua

La presenza dell'elemento acqua genera una serie di echi e rimandi e si iscrive nella vicenda a più titoli e con intenti differenti: dal punto di vista della *fiction*, così come da quello simbolico-psicanalitico, mitologico e biografico.

L'elemento acqua interviene nella parte conclusiva di *Orpheus Emerged* con tutta la forza simbolica e figurativa della pioggia e di un fiume. Michael, ormai affranto da insoddisfazione ed infelicità apparentemente inguaribili, si ubriaca in un pub, mentre fuori imperversa il temporale. Uscendo barcollante sotto la pioggia, quasi novello King Lear, medita di suicidarsi gettandosi da un ponte – ed in effetti si sporge pericolosamente dal parapetto – ma, in un ultimo slancio di vendetta verso Paul, decide di pareggiare i conti col rivale prima di farla finita. In realtà, si evita il tragico epilogo perché Helen e Paul riescono a placare l'animo di Michael e, sebbene il finale sia avvolto in un'aura di vaghezza, si intuisce che le vite dei protagonisti hanno preso un nuovo corso positivo. È giunto il momento della rinascita per Michael.

L'acqua, come elemento duplice, *coincidentia oppositorum*, ha necessariamente un ruolo molto significativo dal punto di vista simbolico in un'opera come *Orpheus Emerged* qui considerata nella sua natura di ri-unione dei contrari: l'acqua infatti è un elemento doppio²¹⁵. Il suo potere dà la vita e la morte, genera e distrugge, è connessa al maschile e al femminile ricordando sia il liquido seminale che quello amniotico. In

²¹⁵ Sulla natura ambivalente delle figure archetipiche, si veda Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 218 (titolo originale *Über di Archetypen des Kollektiven Unbewussten*, 1936)

quanto simbolo ambivalente, nella vicenda l'acqua richiama sia la morte (il vagheggiato suicidio nel fiume di Michael), sia la vita, la rinascita, della quale la pioggia si rende catalizzatrice attraverso la sua forza purificatrice, preannunciandola. Da un punto di vista psicanalitico, l'acqua in generale è un simbolo che richiama l'inconscio²¹⁶ e, dunque, il mondo onirico²¹⁷. Ezio Pellizer ricorda che già in *De Divinationem per Somnum* si chiarisce come si possa riscontrare un'analogia tra le immagini speculari riflesse sulle superfici d'acqua e quelle dei sogni²¹⁸. L'immagine si oscura nel sogno per turbolenze, nell'acqua lo stesso avviene quando la si agita, la si increspa²¹⁹. L'acqua sarebbe soprattutto un elemento 'magico' perché permetterebbe di intravedere e anticipare tramite la sua superficie il proprio doppio, annunciando quindi una metamorfosi o una scissione, e inducendo quindi a uno stato di turbamento. Un noto epigramma di Paolo Silenziario dell'*Antologia Palatina*, alludendo al potere di proiezione di immagini dell'acqua, si riferirebbe precisamente a tali qualità:

L'uomo che un rabido cane colpì di veleno, nell'acqua
 Scorge – si dice – il volto della bestia.
 Rabido forse Cupido l'acuzie del dente m'infisse,
 devastandomi il cuore di follia.
 Scopro l'immagine tua desiata nel mare, nei gorghi
 Dei fiumi, nella coppa del mio vino.²²⁰

Guidorizzi chiarisce che l'innamorato in questa *rêverie* vede l'amata, mentre chi è stato contagiato dalla rabbia vede nell'acqua il suo doppio animalesco. L'idea che sta alla base è che una delle due metà dell'avvelenato sia ancora umana, ma il suo doppio, l'*eidolon*, già annuncia la metamorfosi²²¹. Questa sensazione va messa in rapporto con

²¹⁶ Sull'interpretazione dell'elemento acqua in psicanalisi, si veda, tra gli altri, Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicanalisi, letteratura e fantasia*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 157.

²¹⁷ Sulla simbologia legata all'acqua come elemento di nascita/rinascita nell'inconscio, si veda Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, pp. 367-371 (titolo originale *Die Traumdeutung*, 1900). Sul significato rituale e simbolico dell'acqua, si veda Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payote, 1948 (tr. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976).

²¹⁸ In virtù della sua peculiarità di superficie riflettente, l'acqua può essere considerata alla stregua di un vero specchio, adottandone di conseguenza le caratteristiche. Tra le molteplici qualità degli specchi vi è certamente quella di essere strumenti di conoscenza: essi infatti sono stati spesso usati per gli studi prospettici, ma, a causa dell'immagine riprodotta, mai fedelmente proporzionata e sempre sfuggente ed inconsistente, essi possono anche venire considerati come simboli di doppiezza e *vanitas*.

²¹⁹ Si veda Ezio Pellizer, "Narciso e le figure della dualità", in Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 15.

²²⁰ Filippo Maria Pontani (a cura di), *Antologia Palatina*, V, 266, Torino, Einaudi, 2010, p. 255.

²²¹ Si veda Giulio Guidorizzi, "Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni", in Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, cit., p. 38.

la categoria che Freud identificò col “perturbante” (*unheimlich*), ovvero quella sorta di spaventoso che deriva da ciò che da lungo tempo ci è noto e familiare e che, rimosso, torna in superficie. Questo può improvvisamente mutare aspetto dal punto di vista psicologico e generare un senso di alienazione. Se in sogno torna a galla quanto da noi rimosso – poiché la coscienza non interferisce –, è allora possibile riscontrare analogie tra l’esperienza onirica e lo stato alterato, quasi allucinato, provato da Michael. Egli, sul ponte, in preda all’alcool e alla tristezza, è in balia delle sue pulsioni, dei suoi tormenti, delle sue delusioni e dei suoi desideri. Ritengo significativo che la vicenda si svolga su di un ponte: come sottolinea Nicosia, il ponte in Kerouac è sempre ricordo e rimando alla morte ed al terrore²²², è collegato all’attraversamento del Tyngsboro Bridge in occasione del funerale del fratello Gerard ed è altresì un elemento autobiografico considerato che Lowell, una città con molti canali, aveva molti ponti²²³. L’acqua ed il ponte sono dunque un riferimento non solo alla vita reale, ma anche ad un’esperienza connessa con la morte, peraltro proprio dell’amatissimo fratello.

Un ultimo aspetto che concerne l’acqua è quello in chiave mitologica: il rimando all’acqua mi sembra funzionale perché allude ai riti orfici, di rinascita, e al mito di Orfeo, la cui testa venne gettata in un fiume. Il titolo stesso, *Orpheus Emerged*, nel far riferimento all’emersione, presuppone una discesa ed una risalita e si collega dunque al paradigma vita-morte-rinascita.

4.3 Il ruolo della psicanalisi

L’interpretazione dell’elemento acqua in chiave simbolico-psicanalitica è doverosa nei confronti del ruolo della psicanalisi in America verso la metà del ventesimo secolo.

Nonostante le fiduciose aspettative riposte dagli psicanalisti nelle possibilità del metodo freudiano, molti si dimostravano perplessi e guardinghi. Certamente la psicanalisi apriva delle porte verso la conoscenza e costituiva un mezzo per discendere nell’abisso della psiche, tuttavia il dibattito sul suo ruolo era molto acceso, perché estendeva il concetto della patologia anche in quella che sembrava l’ordinaria quotidianità. Già negli anni Trenta, Weiss aveva tentato di chiarire il limite della psicanalisi tra persone “malate” e “normali”, limite che appunto prima della psicanalisi non era conosciuto:

²²² Per i riferimenti biografici, si veda Gerald Nicosia, *Memory Babe*, cit., p. 39.

²²³ Ulteriori riferimenti in merito alle esperienze di Kerouac si trovano in James T. Jones, *Jack Kerouac’s Duluo Legend*, cit., p. 51.

Spesso viene mosso alla psicanalisi il rimprovero di estendere alle persone normali quanto ha riscontrato nelle ammalate. In verità, però, uno fra i compiti essenziali della psicanalisi è appunto quello di stabilire e descrivere tutte le differenze che passano tra le manifestazioni normali e quelle patologiche della nostra psiche. Ma è indubbio che la comprensione del processo patologico presuppone la conoscenza delle condizioni normali. E appunto, prima della psicanalisi, queste condizioni normali erano ignorate.²²⁴

Per quanto riguarda la percezione e la diffusione della psicanalisi sulla scena americana, Barilli riporta alcune opinioni differenti: Jerome D. Salinger aveva verso la psicanalisi e gli psicanalisti un'ironia "alla Svevo", Norman Mailer li riteneva "fascisti" che si arrogavano il diritto di dividere tra salute e malattia, mentre Seymour Krim vedeva in loro una forza nociva e ostile alla società²²⁵.

L'interesse di Kerouac per la psicanalisi può essere nato negli anni trascorsi alla Columbia University, dove aveva conosciuto Lionel Trilling, uno dei maggiori esponenti in merito ai rapporti tra le tesi freudiane e la letteratura. Trilling sosteneva che "psychoanalysis makes poetry indigenous to the very constitution of the mind"²²⁶.

Nel 1945 lo stesso Kerouac scrisse alla sorella che forse la psicanalisi avrebbe potuto aiutarlo a risolvere alcuni vecchi drammi e questioni interiori. Accostandosi alla psicanalisi, egli infatti notava che quel che aveva fino allora studiato di autori come Freud gli appariva ora come una possibilità tangibile di salvezza:

I've studied these people long ago, but now for the first time, I find that their knowledge can help me. So now they're not just books but salvation.²²⁷

Con la diffusione della psicanalisi Kerouac scopriva dunque come fosse necessario fare un viaggio dentro se stessi, in quel tempo e in quella dimensione che rimangono profondamente dentro di noi, che si traducono e si manifestano a volte in maniera vaga ed incomprensibile, lasciando in noi appetiti e frustrazioni delle quali nemmeno immaginiamo l'origine. *L'hic et nunc* ha sempre radici più profonde e complesse di quanto pensiamo, sebbene spesso vengano ignorate o rimosse.

Il mio punto di vista sull'opera di Kerouac in generale, pertanto, è quello di intenderla come un viaggio non solo in orizzontale, nello spazio, ma anche in verticale, dentro se

²²⁴ Edoardo Weiss, *Elementi di Psicanalisi* (1930), Milano, Ulrico Hoepli, 1989, p. 32.

²²⁵ Renato Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., pp. 211-212.

²²⁶ Citato da James T. Jones, *Jack Kerouac's Duluoz Legend*, cit., p. 17.

²²⁷ *Ibidem*, p. 18.

stesso, dentro il tempo della propria vita. Lo sguardo di Kerouac è sempre rivolto al passato, anche quando dovrebbe guardare al presente, ed il passato è la chiave per interpretare il presente. In tal senso la mia opinione sposa perfettamente la visione di Jones sulla concezione del tempo e del viaggio interiore ed esteriore di Kerouac:

Since Kerouac's writing constantly addresses the present in the light of the past, his hero's quest is not only an outward, forward journey but also an inward, backward journey to recover his lost identity and thereby restore himself to wholeness.²²⁸

Jones chiarisce inoltre come in Kerouac il problema temporale, la continua connessione tra presente e passato e l'eterna influenza di quest'ultimo nell'interpretazione del reale, si traduca anche in una ricerca linguistica:

This kind of criticism is generally suited to Romantic authors, who tend to emphasize the ability of their writing to express inner states of thought and feeling, and specifically to an autobiographical novelist like Jack Kerouac. Kerouac's preference for telling family stories, influenced by modern Romantics like Thomas Wolfe and William Saroyan, in a stream-of-consciousness narration, influenced by Marcel Proust and James Joyce, resulted in a confessional prose limited almost exclusively to exploring the effects of the past on the present in terms of parallels between the situations of his childhood and those of his adult life.²²⁹

Secondo Jones, Kerouac, avvalendosi dello *stream of consciousness* nella sua *spontaneous prose*, avvicina le tecniche di narrazione a quelle metodologiche della psicanalisi in cui il racconto, la confessione, i ricordi seguono il flusso incontrollato delle associazioni:

Both is method of composition and the content of his writings resemble the work of psychoanalysis. As Kerouac himself recognized, what he called spontaneous prose closely mirrors the psychoanalytic method of free association.²³⁰

²²⁸ James T. Jones, *Jack Kerouac's Duluoz Legend*, cit., p. 28. Jones per la sua tesi fa riferimento anche a Gregory Stephenson, *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, p. 37.

²²⁹ James T. Jones, *Jack Kerouac's Duluoz Legend*, cit., p. 16.

²³⁰ *Ibidem*, p. 16.

Il nuovo potere offerto dalla psicanalisi era quello di indagare gli abissi più reconditi della psiche attraverso il linguaggio e le associazioni dei sogni. La nuova scienza prometteva di fornire una chiave per raggiungere anche gli eventi che si credevano dimenticati. La psicanalisi, come sostiene Fiedler, in sostanza poneva fiducia sul fatto di raggiungere profondità prima insondabili e, tramite la comprensione e la consapevolezza, vincere le proprie debolezze o almeno porsi in una posizione vincente rispetto ad esse:

The technique of psycho-analysis is, I suppose, the supreme manifestation of this faith that to know is, if not to have conquered, at least to have moved into the position from which one can begin to conquer.²³¹

Il punto è, però, che cosa nasconda la nostra psiche, quali siano le nostre debolezze e paure, e soprattutto: il potere creativo e l'ispirazione nascono da questo turbamento, da questa frizione o squilibrio? Se sì, sarebbe utile e giusto per un artista voler conoscere e superare questi drammi o timori, o così facendo perderebbe parte di quella spinta interiore, fantasia o *pathos* che lo inducono e gli permettono di creare? A queste domande accenna precisamente Kerouac in *Orpheus Emerged*. Durante la festa per lo *Spring Day*, tra vino e musica classica, i giovani intellettuali invitati nell'appartamento di Michael e Maureen disquisiscono anche sugli ultimi progressi in campo psicologico. Michael si dimostra subito molto scettico e aggressivo nei confronti della psicanalisi. Mentre Hubert, uno degli invitati che Michael nemmeno conosce, spiega con entusiasmo come tramite l'ipnosi e la psicanalisi si possa giungere a contenuti fondamentali altrimenti inaccessibili, Michael esprime il suo dissenso sostenendo che la psicanalisi si arroga il diritto di illuminare su alcune scelte dell'adulto:

The analysis regains your right, psychologically speaking, to make adult decisions. It has revealed to you certain blind spots, say as hypno-analysis does, it is a revelation. (p. 62)

Michael si rifiuta di volere scoprire verità sul proprio conto, in quanto sarebbe per lui una rovina. Facendo luce sul suo abisso – composto da segreti, conflitti ed incubi – rischierebbe di venire svuotato della sua ricchezza interiore. E così dicendo, Michael

²³¹ Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1967, p. 184.

riconosce che la sua oscurità e la sua complessità sono le fonti e gli strumenti della sua poesia:

What can I find out about myself, for instance, hey? Plenty, plenty. But I refuse to find out! – It would ruin me, I would no longer contain dark secrets, and nightmares, and dualisms, and thrilling conflicts: no, I would be left completely cleaned out of all my poetic equipment. (p. 62)

Infine, Michael denuncia chiaramente come secondo lui la psicanalisi derubi l'immaginazione: “Don't you see the psychoanalysis rids you of the rich store of your imagination, it thieves you, rich thievery” (p. 62). La paura di Michael di essere privato della sua ispirazione laddove gli fosse rivelato il suo io, soprattutto quello più nebuloso, tormentato e profondo, è legittima: ma è legittima se si ritiene che l'ispirazione artistica maturi nell'oscurità. D'altro canto, potrebbe invece semplicemente rivelare la paura di Michael del dover fronteggiare a viso aperto i suoi timori e le sue eventuali esperienze dolorose del passato.

Ritengo che il lato che maggiormente spaventa Michael sia quello legato alla produzione artistica: una volta cancellati segreti, conflitti ed incubi, ben poco o nulla rimarrebbe all'immaginazione. I giorni felici paiono non aver storia. Orfeo è un artista malinconico e tormentato che canta in virtù della sua perdita, allo stesso modo ognuno sembrerebbe avere bisogno di un piccolo dramma sul quale riflettere, rimuginare, sospirare e struggersi: senza conflitto, non ci sarebbe progresso. Se dunque il rifiuto di Michael sul far luce sulle oscurità della propria anima può essere legittimo – per quanto anche leggibile semplicemente come atto di codardia –, la questione che lega la psicanalisi all'arte rimane complessa. Lo stesso Freud, benché abbia esplorato in chiave psicanalitica il ruolo dell'arte, non si è sbilanciato sull'ispirazione e sul talento.

L'*Interpretazione dei sogni* di Freud contiene i pilastri portanti di tutta la dottrina psicanalitica e, in primo luogo, l'indagine, assolutamente originale, sulla struttura, sulla funzione e sul linguaggio del sogno e, in secondo luogo, la scoperta e la descrizione del complesso di Edipo, rivelando un mondo fino ad allora inesplorato sulla sessualità infantile. Con ciò Freud pose le basi per la sua teoria sull'inconscio e aprì la strada ad una prospettiva del tutto nuova sul mondo del mito, dell'arte, della religione e dell'educazione²³². Freud scoprì che il sogno è legato alla realizzazione di un desiderio e

²³² Per un'introduzione a *L'interpretazione dei sogni* di Freud, si veda, tra gli altri, Bianca Fornari, Franco Fornari, *Psicanalisi e ricerca letteraria*, Milano, Principato, 1974, p. 146.

che ciò che si ricorda è solo il contenuto manifesto rispetto a quello latente²³³. L'esperienza onirica rivelerebbe attraverso complessi stratagemmi²³⁴ il linguaggio dell'inconscio, le cui modalità sono diverse da quelle della coscienza. Sondando le profondità dell'animo umano, Freud arrivò ad esplorare anche il senso della civiltà e della cultura, come in *Avvenire di un'illusione e Disagio della civiltà*, dove si pongono incalzanti domande: "come rendere accettabili agli uomini le rinunce loro imposte per il costituirsi stesso della civiltà? È possibile diminuire questi sacrifici o per lo meno offrire all'uomo dei compensi sostitutivi?"²³⁵. L'uomo è continuamente frustrato dalla sua ricerca del piacere e al contempo, e soprattutto, vive la condizione paradossale di un'esistenza in cui insegue continuamente la morte e la morte dell'altro; in questo senso, pertanto, l'evoluzione umana si configura come lotta tra *Eros* e *Thanatos* e in questa luce vanno considerate le manifestazioni fondamentali della civiltà – religione, etica, scienza e arte²³⁶. Quest'ultima troverebbe una precisa collocazione tra *Eros* e *Thanatos* avvicinando l'uomo al piacere in modo simbolico:

L'uomo non può risolvere il suo tragico conflitto se non in modo simbolico. Con la presenza vigile della morte dentro e fuori di noi il piacere totale è inaccessibile: solo ci è consentita la sua realizzazione simbolica con una progressione che va dal sogno, al gioco, all'arte. L'arte diviene così uno dei mezzi più efficaci per tollerare la vita.²³⁷

L'arte permetterebbe infatti, senza vergogna e paura, di poter fruire delle proprie pulsioni interiori più istintive ed originarie; essa inoltre – offrendo all'uomo la possibilità di creare oggetti di valore eterno o comunque superiore alla vita umana – rivaleggia con la morte²³⁸. La funzione dell'artista sarebbe quella di metterci in comunicazione col nostro inconscio e di gustare appunto "senza vergogna e senza

²³³ Secondo Freud i sogni si dividerebbero in tre categorie: sogni sensati e intellegibili, sogni di chiaro significato che però sorprendono al risveglio perché il loro significato non si accorda a quello della vita cosciente, sogni che appaiono del tutto privi di significato, confusi, assurdi. *Ibidem*, p. 148.

²³⁴ Gli stratagemmi utilizzati dall'inconscio sono la condensazione, lo spostamento ed il simbolismo. Nella "condensazione" vari pensieri vengono combinati secondo un elemento comune: di conseguenza il contenuto manifesto è solo un'abbreviazione concentrata e dunque, in realtà, ogni elemento nel sogno ha una pluralità di significati. Nello "spostamento" si trasferisce l'accento, l'interesse, l'intensità di una rappresentazione su una meno significativa: così, ciò che starebbe normalmente sullo sfondo viene portato in primo piano. Nel "simbolismo", infine, le situazioni sono espresse mediante metafore, paragoni, simboli tipici e ricorrenti. *Ibidem*, pp. 148-149.

²³⁵ *Ibidem*, p. 279.

²³⁶ *Ibidem*, p. 279.

²³⁷ *Ibidem*, p. 280.

²³⁸ *Ibidem*, p. 280.

rimprovero” le nostre fantasie²³⁹. In *Disagio della civiltà* (1929) Freud spiega che la vita, per così come ci è posta, è troppo dura e l’arte ci viene in soccorso per tentare di alleviarne il peso: “l’utilità della bellezza non è evidente, che sia necessaria alla civiltà non risulta a prima vista, eppure la civiltà non potrebbe farne a meno”²⁴⁰.

Freud individua nel principio di piacere e in quello di realtà due impulsi basilari: il principio di piacere mira a soddisfare immediatamente i desideri inconsci, mentre il principio di realtà, collegato all’Io, mira a soddisfare le pulsioni attraverso un loro adattamento al mondo sociale²⁴¹. L’artista in questo senso ha una posizione privilegiata perché “riesce a creare un compromesso tra i due principi, trasformando le sue fantasie in opera d’arte, immagine preziosa della realtà, che vale per lui quanto un’altra realtà”²⁴². Il compito – forse quasi impossibile – che ci impone il principio di piacere è quello di essere felici e l’arte cerca di avvicinarci a questo scopo²⁴³. Tuttavia, Freud sottolinea che non è compito della psicanalisi capire da dove provenga all’artista la sua capacità creativa: l’arte deve continuare a coprire il segreto che svela²⁴⁴. Lo stesso Freud si chiede da dove provenga l’ispirazione: “su noi profani ha sempre esercitato una straordinaria attrazione il problema di sapere donde quella personalità ben strana che è il poeta tragga la propria materia”²⁴⁵; e tuttavia, secondo Freud, spesso neppure il poeta lo sa, e seppure lo sapesse, questo non ci aiuterebbe a diventare noi stessi artisti.

Gli artisti, come i bambini fanno giocando, creano un mondo di fantasia, ma, quanto agli adulti, il fantasticare appartiene solo agli insoddisfatti, secondo Freud. Nelle sue osservazioni e studi sul linguaggio, Freud nota che la lingua tedesca ha preservato l’affinità tra gioco infantile e creazione poetica nel termine *Spiele*²⁴⁶. Secondo Freud, l’arte costituirebbe una dimensione privilegiata, un regno intermedio tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga²⁴⁷. Tramite l’arte, l’artista cercherebbe un’autoliberazione e, comunicando la sua opera, la trasmette ad altri che soffrono degli stessi desideri trattenuti²⁴⁸.

²³⁹ *Ibidem*, p. 283.

²⁴⁰ Si veda Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), citato *Ibidem*, p. 289.

²⁴¹ Sul principio di piacere e di realtà, si veda anche Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud*, cit., p. 63.

²⁴² Edoardo Weiss, *Elementi di psicanalisi*, cit., p. 22.

²⁴³ Sul fine dell’arte in relazione al principio di piacere, si veda Bianca Fornari, Franco Fornari, *Psicanalisi e ricerca letteraria*, cit., p. 289.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 291.

²⁴⁵ Sigmund Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, p. 50.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 50.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 181.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 180.

Secondo la psicanalisi, la creatività avrebbe origine da lontano: il bambino, rendendosi conto della separazione tra sé e il mondo, tra sé e la madre, tra sé e gli altri, tra sé e gli oggetti del desiderio, tra sé e l'oggetto perduto, sperimenta la non-interessa. Questo desiderio di voler ricostituire l'integrità, l'interessa del perduto, sarebbe alla base della creatività²⁴⁹. La prerogativa di ogni artista sarebbe dunque quella di creare un mondo interiore tutto suo, che ricostruisca ed affranchi dalla sensazione del perduto. Proust è in linea in tal senso quando afferma che un artista è spinto a creare dal bisogno di riacquistare il tempo perduto: ogni creazione è la ri-creazione di un oggetto che un tempo era amato ed integro²⁵⁰.

Come chiarisce Fornari in merito a Freud, la bellezza dell'arte risiederebbe nell'armonia di ciò che è intero, completo, ricongiunto:

Brutto è probabilmente ciò che esprime, significandolo, lo stato del mondo interno in depressione. Esso implica anche il concetto di odio e di distruzione degli oggetti integri. Il bello è da collegarsi, significandolo, con ciò che è intero, completo, euritmico, ma ha bisogno, implicitamente, del superamento del brutto [...] La bruttezza, in quanto distruzione, è l'espressione dell'istinto di morte, la bellezza, come desiderio di unire nel ritmo e nell'armonia della forma ciò che è separato, è espressione dell'istinto di vita.²⁵¹

Se l'espressione artistica costituisce una sorta di liberazione dei contenuti dell'inconscio, la letteratura e l'arte in generale costituirebbero una sorta di ritorno al represso, avvicinandosi con le loro forme espressive al linguaggio dell'inconscio, che è un linguaggio non comunicativo. Freud stesso ammette che è possibile fruire di un'opera d'arte, goderne la bellezza, ma solo a livello di sensazione estetica, inspiegabile razionalmente²⁵². Difficile e privilegiato è allora il compito dell'arte: mostrare ciò che altrimenti non si riuscirebbe a mostrare, giungere laddove di solito non è permesso giungere, regalare bellezza anche quando la mente non la comprende.

²⁴⁹ Si veda Bianca Fornari, Franco Fornari, *Psicanalisi e ricerca letteraria*, cit., pp. 293-294.

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 294-295.

²⁵¹ *Ibidem*, pp. 296-297. Anche Jung, ravvisando delle analogie tra la psicologia che tende alla realizzazione e completezza del sé e l'alchimia, scrisse nel 1944 *Psicologia e Alchimia*. Egli infatti constatò delle similitudini tra i processi descritti dalla simbologia alchemica ed i processi di trasformazione della psiche. Jung vide in questo simbolismo un'immagine di ciò che lui stesso aveva definito "processo di individuazione".

²⁵² Sulla relazione tra arte e società, si veda Carlo Bordini, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pisa, Pacini, 1974, pp. 87-89.

4.4 Personaggi ambigui: doppi, fratelli, sosia e contrari

4.4.1 Michael e Paul

Se è vero che “qualunque cultura umana non può che fondarsi sul ricordo d’una scissione e procedere verso un’impossibile riunificazione”²⁵³, il fatto di avere una sorta di doppio contrario e complementare risiederebbe nella condizione stessa della natura umana. In *Orpheus Emerged* questa continua ricerca e tensione verso l’altro – che ci somiglia e ci spaventa – è rappresentata dal rapporto tra Paul e Michael, i protagonisti/antagonisti della vicenda.

Paul è una sorta di *alter ego* di Michael: un po’ gli rassomiglia, un po’ evoca il suo modo di fare, ma al contempo è ‘l’ombra del passato’ da cui Michael vuole fuggire, come se Paul gli ricordasse continuamente una fase della sua vita che più non gli appartiene e il cui ricordo è doloroso. Dato che Paul in qualche modo è parte della vita di Michael, per quanto quest’ultimo possa trovare fastidiosa la presenza del suo *alter ego*, non può liberarsene del tutto: sarebbe come rinunciare al proprio riflesso, alla propria ombra, alla propria parte complementare.

Michael è l’intellettuale benestante del gruppo: dai modi a volte presuntuosi e scontrosi, appare distaccato, come se le questioni della vita semplicemente non lo toccassero. Paul invece non ha disponibilità economiche e questo si riflette nel suo vestire e nelle sue abitudini: ha un’aria dimessa, noncurante, quasi da vagabondo. Ormai al campus tutti si sono abituati a lui e alle sue stravaganze:

Paul almost sneered. He was hurrying along with his hands in his pockets. Despite his haste, he looked like a loafer of some sort, for his clothes were those of a tramp and his shoe soles flapped rhythmically as he walked; and his large red and raw hands, like those of a peasant, were always in his pockets, so that he gave the conventional impression of the loafer and ne’er-do-well: yet, he no longer created a sensation on the campus. (p.20)

²⁵³ Jourde Pierre, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, pp. 7-8, citato da Davico Bonino Guido (a cura di), *Io e l’altro. Racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi, 2004, p. 8.

È giunto all'università solo da un paio di mesi, circondato da un'aura di mistero, e in breve si è fatto degli amici grazie ai quali riesce ad accedere facilmente ai luoghi e ai circoli della cultura:

He had arrived two months ago, in February, "from the road", and from the North – and had taken a room on the campus, a sort of semi-coal-bin in the cellar of an apartment house on M. street. He had immediately struck up an acquaintanceship with several of the students who had attracted his fancy in order to be accompanied to the use of the various cultural conveniences around the campus, such as the library, the music library, the art studio, and to be afforded a chance to sit in on lectures when he had occasion to. It was all very mysterious indeed. (p. 20)

Le sua provenienza non è nota, ma certamente la sua presenza suscita atteggiamenti opposti. Alcuni lo ritengono uno zotico venuto dalla campagna, altri invece gli riconoscono una certa ricercatezza e buona cultura:

Some contended that he was a mere country bumpkin, come to the big city and the big university, without sufficient funds to register as a student. But others saw him a great deal of sophistication and previous education, and dismissed the whole matter as some sort of psychopathic technique on his part. (pp. 20-21)

Le sue origini misteriose si riverberano in lui lasciando intuire un passato travagliato che ancora non gli dà tregua: "Paul has something in his past that drives him like a madman: he is daemonic man personified!" (p. 21) commenta un amico.

Michael, da parte sua, non presta molta considerazione a Paul. La sua presenza semplicemente lo infastidisce e per questo confessa ad Arthur: "It must interest you a great deal. But as for me, I can't stand him" (p. 21). È a questo punto che si inserisce una prima allusione alle somiglianze e alle cose che accomunano profondamente i due. Arthur infatti fa notare a Michael che probabilmente il suo astio deriva dal fatto che Paul è proprio come lui: "It's because he's so much like you" (p. 21).

Paul, dal canto suo, lascia intendere di conoscere Michael da molto prima dei tempi dell'università, benché quest'ultimo sostenga il contrario. Paul dice di avere conosciuto Michael quand'egli era un'altra persona; forse un giorno spiegherà tutto, ma nel frattempo si dimostra ellittico e certo che in futuro gli amici capiranno:

“Now, tell me! You say that you knew Michael before? Where? When?”
 “Some time ago. He refuses to admit it, of course.”
 “But why?” cried Leo in perfect agony.
 Paul smiled. “It’s all very involved and mysterious. I knew him when he was not the man he is today”.
 “Well tell us!”
 “I shall, some time. You’ll find out anyway”. (p. 23)

L’ambiguità si rafforza quando entrambi spariscono per qualche giorno: quando Paul viene interrogato su dove sia stato, spiega semplicemente di aver dormito sull’erba per qualche giorno e di aver mangiato frutta per colazione: “sleep on the grass and eat fruit for breakfast” (p. 78). La stessa frase si ritrova, identica, negli scritti di Michael (p. 52), al punto che Leo pensa sia una citazione di qualche altro autore – probabilmente classico, riferentesi all’età dell’oro –, altrimenti non si spiegherebbe come Paul e Michael avrebbero potuto concepire lo stesso pensiero²⁵⁴.

Un altro fatto che li accomuna e li caratterizza, lasciando intendere quanto meno un *background* condiviso, è che sono gli unici a ricorrere all’uso del francese²⁵⁵. Ad esempio, Michael risponde “*peut-être*” (p. 21) quando Arthur gli fa notare che Paul gli somiglia molto e che probabilmente è questa la ragione per la quale Michael non gradisce la sua presenza. Paul, auto-incaricatosi di fare da paciere tra Arthur e la moglie, parla a Marie di *angoisse* (p. 40). Ancora: Paul trova in uno scritto di Michael i versi “*Quelqu’un a dérangé ma noirceur*” che spiega a Leo: “Someone has disturbed my darkness”, he cries in French. Why on earth in French? His darkness indeed!” (p. 80). E poco più avanti parla di *sordid dénouement* (p. 81). Paul, inoltre, raccontando a Helen del suo lavoro da ascensorista, dice di aver incontrato bambini, vecchiette e molti anziani saggi, che definisce *savants* (p. 125). Michael, dal canto suo, sotto la pioggia e in preda tanto alla disperazione quanto all’alcool, usa il termine *gouffre* per intendere l’abisso, il baratro: “This is how it will feel when I am plunging into the *gouffre*! Just like this” (p. 135). E ricorre ancora all’uso del francese quando dichiara il suo disgusto per la vita: “I am too sick to live. *Dégout! Dégout!* I abandon all my natural rights...”

²⁵⁴ In realtà il verso è tratto da uno scritto dello stesso Kerouac, che nei *Journals 1943-1944* annotava: “We are all too sensitive to go on: it is too cold, and our bodies are too exhausted. There is too much life around. The multitude is feverish and ill. There is war where men sleep on the snow, and when we waken from sleep we do not desire to go on. I hiccup very violently, twice. This is an age that has created sick men, all weaklings like me. What we need is a journey to new lands. I shall embark soon on one of these. I shall sleep on the grass and eat fruit for breakfast. Perhaps, when I return, I shall be well again”.

²⁵⁵ Solo un altro personaggio, Anthony, usa un’unica volta e “carelessly” un’espressione di saluto in francese, peraltro per salutare Paul: “ ‘À la vue!’ Anthony now flung carelessly”. (p. 31)

(p. 143). In virtù di queste analogie linguistiche e di un probabile passato condiviso, credo si possa sostenere che il legame che Paul e Michael nascondono è quello di essere fratelli, o di avere avuto, in precedenza, un rapporto simile a quello tra fratelli.

È lo stesso Paul a instillare il dubbio: dopo aver rovinato immotivatamente la festa dello *Spring Day*, con tono volutamente provocatorio incalza l'amico Julius che aveva assistito alla scena chiedendogli "Do you suspect that Michael is my brother?" (p. 69). Nessuno prima di quel momento aveva mai pensato a tale ipotesi e il fatto che sia lo stesso Paul a proporre la questione ricorda l'atteggiamento di chi, con la coscienza sporca, teme di esser stato scoperto e involontariamente rivela ciò che gli occhi altrui non avevano visto, né le menti considerato.

L'eventualità che siano fratelli viene avvalorata anche da una certa somiglianza fisica che viene notata solo nelle ultime pagine, e che, seppur vaga, impedisce agli amici di capire se l'uomo che sta partendo accanto a Helen sia Paul o Michael:

"There! There's Paul now, and he's with her!"
Arthur and Julius turned to see.
"But you're crazy" Julius said. "That's not Paul. That's Michael."
"It's Paul's old raincoat... don't you recognize him? Let's catch up to them"
[...]
"But he's too tall to be Paul", Julius was saying as he hurried along after Arthur and Leo. "Michael's taller".
"Nonsense" laughed Leo. "He's too husky to be Michael" (p. 151)

A supporto di indizi quali una certa somiglianza fisica e l'uso della lingua francese, vi sono altri segnali – per così dire 'letterari' – che riconducono all'ipotesi che Paul e Michael possano essere fratelli, *in primis*, il riferimento al mito: Arthur infatti paragona Michael alla figura di Prometeo, che lui rifiuta in favore di quella di Orfeo. È bene ricordare che Prometeo aveva un fratello gemello, Epimeteo. E dunque Michael, nel rinnegare la sua analogia prometeica, nega indirettamente anche il suo doppio – che tuttavia esiste –, cercando quindi nuovamente di allontanarsi dalla figura di Paul.

L'interesse di Kerouac per la figura dei fratelli si ritrova in quegli anni sia nei suoi primi scritti che nelle sue letture, creando un gioco di riflessioni e rifrazioni che evidentemente influenzano anche l'idea della stesura di *Orpheus*. Uno dei primi scritti dove appare l'antagonismo tra fratelli è una *short story* (un *detective tale*) scritta per la

rivista *Horace Mann Quarterly* e pubblicata nell'autunno del 1939, intitolata appunto *The Brothers*, dove la rivalità tra due fratelli conduce a gesti cruenti ²⁵⁶.

Il rapporto tra fratelli è certamente una questione molto delicata, complessa ed affascinante: chiunque abbia un fratello (o una sorella) avrà sperimentato litigi e riappacificazioni, la condivisione di momenti piacevoli e drammatici, avrà provato rabbia, frustrazione, senso del dovere, orgoglio, gioia, sollievo, il tutto moltiplicato in maniera esponenziale precisamente a causa di quel vincolo di sangue che unisce due persone in maniera così profonda e 'particolare'. Dico 'particolare' per il fatto curioso ed affascinante che si possa vedere nel proprio fratello un doppio di sé, che magari somiglia molto noi, ma che non siamo noi, che a fronte anche di un'identica infanzia o esperienza condivisa non si comporta come noi e non la pensa come noi. Dalle stesse premesse, in sostanza, si possono ottenere conclusioni diverse. Le cause possono essere differenti – il caso, il destino, il libero arbitrio, la propria sensibilità –, ma il punto è che nel proprio fratello si può vedere un sé in potenza, noi stessi e al contempo altro da ciò che siamo. L'altro però ha una vita propria, indipendente, con proprie aspirazioni e necessità e i cui interessi potrebbero anche collidere con i nostri per ragioni diverse, ma, per questioni di carattere etico-morale, sarebbe difficile, quasi impossibile, trattarlo come se fosse 'una persona qualunque': anche a prescindere dall'aspetto emotivo, è lo stesso Diritto a legiferare e tutelare in maniera particolare e specifica tra fratelli.

Per Kerouac il tema del rapporto tra fratelli era certamente un argomento di interesse dato che a soli quattro anni aveva perso il fratello Gerard al quale era molto legato. Benché Kerouac fosse solo un bambino all'epoca, il ricordo di Gerard e la sua figura furono spesso per lui motivo di turbamento, acuito dalla memoria di un'infelice frase della madre che, in un momento di disperazione e rabbia, gli disse: "you should have died, not Gerard"²⁵⁷. Kerouac pensò persino di ricorrere alla psicanalisi per superare alcuni lati oscuri del suo carattere legati alla tragica vicenda, come confessò alla sorella Nin in una lettera:

The psychoanalysis figured that I hated Gerard and he hated me – as little brothers are very likely to do, since children that age are primitive and aggressive – and that I wished he were dead, and he died. So I felt that I had killed him, and ever since, mortified beyond repair, warped my personality and will, I have

²⁵⁶ Si veda Jack Kerouac, *The Brothers*, in Id., *The Sea*, cit., pp. 149-156.

²⁵⁷ Si veda Dennis McNally, *Desolate Angel*, cit., p. 15.

been subconsciously punishing myself and failing at everything.²⁵⁸

Credo che l'aspetto che affascinava Kerouac del rapporto tra fratelli fosse proprio quello di scissione e riflessione dell'uno nell'altro, l'aspetto di una possibile frammentazione e moltiplicazione dell'uno, che, nella controparte, può trovare un complementare ed opposto. Nelle sue prime opere, Kerouac in effetti lavora proprio su queste tematiche di analogia ed ambivalenza, di sdoppiamento e complementarietà. Come ricorda Watson, la preoccupazione per la figura dei fratelli o dei doppi si rivela già nei primi anni Quaranta in *The Sea is My Brother*²⁵⁹. Kerouac cominciò a scrivere il romanzo nel 1942, dopo la sua esperienza sul *Dorchester* nella Marina Mercantile. A volte veniva scherzosamente preso in giro dai compagni di avventura e definito "a college man who reads book all the time and knows nothing of life itself"²⁶⁰. Il mare era per Kerouac il simbolo dell'integrazione, rappresentava la promessa di quella fratellanza tanto teorizzata e rincorsa dal circolo *Young Prometheans*. *The Sea is My Brother* è sostanzialmente uno studio che riflette la corrispondenza con l'amico fraterno Sebastian Sampas degli anni 1940-1943 e in cui il conflitto tra gli amici intellettuali e i *blue-collars* è personificato da Bill Everhart, il professore di inglese della Columbia, e Wesley Martin, l'uomo di mare²⁶¹. In entrambi i personaggi vi è un po' di Kerouac, così come di Sampas: ad esempio, la tendenza a pontificare di Everhart è ricalcata sulle abitudini a discorrere di Sebastian, anche se, per obiettivi intellettuali e stili di vita, Everhart ricorda Kerouac²⁶². Sampas era molto diverso dall'amico scrittore: era più teatrale e più interessato all'aspetto tragico-artistico che poteva riverberarsi sull'esistenza. Il 1942 fu un 'anno di grazia' per Kerouac, nel senso che ebbe il tempo di dedicarsi a molti dei suoi interessi e cercare di capire cosa voleva fare nella vita. In quell'anno lesse molto e la sera era solito uscire con l'amico Sebastian, di cui si sentiva l'antagonista perché, mentre in Sebastian vi era una certa nota di tristezza e di malinconia, la sua vita era piena d'eccitazione ed entusiasmo. Erano due poli opposti e complementari.

The Town and the City, l'altro grande romanzo a cui Kerouac si dedicò negli anni Quaranta, racconta anch'esso del rapporto tra fratelli. Qui Kerouac opera una divisione di se stesso, si sdoppia, anzi, si triplica, come rivela egli stesso a Lemire: "what I did

²⁵⁸ Lettera di Jack Kerouac alla sorella Caroline, 14 marzo 1945, in Id., *Selected Letters*, cit., p. 87.

²⁵⁹ Si veda Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels and Hipsters 1944-1960*, New York, Pantheon, 1995, p. 33.

²⁶⁰ Jack Kerouac, *The Sea*, cit., p. 6.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 9.

²⁶² *Ibidem*, pp. 10-11.

was separate myself in three personalities: Joe, Peter and Francis”²⁶³. I tre fratelli di *The Town and the City* rappresentano infatti chiaramente tre lati ed interessi di Kerouac: Joe quello legato alla fame di vita, alle corse in auto, Peter quello legato all’entusiasmo per l’attività sportiva, Francis quello legato all’amore per la letteratura.

Come osserva Jones, il romanzo *The Town and the City* si connette ad altri che trattano il tema dei fratelli, come i *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. La *mise en abîme* intertestuale legata alla tematica si evince anche da altri dettagli: Francis, si dice, legge *Les faux monnayeurs* di Gide (*The Counterfeiters*), basato anch’esso su tre protagonisti maschili. L’autore francese all’epoca stava lavorando a studi critici su Dostoevskij²⁶⁴, dunque è legittimo supporre che vi sia un’influenza tematica che giunge moltiplicata – da Dostoevskij a Gide – su Kerouac. Si ricordi inoltre che Kerouac amava molto anche Saroyan, la cui opera *The Human Comedy* (1943) è anch’essa una storia che riguarda le vicende di tre fratelli²⁶⁵.

La tematica legata ai rapporti di fratellanza conduce a una riflessione sullo sdoppiamento dell’uno che, nella visione del doppio, incontra e si scontra con un altro da sé, eventualmente opposto e complementare, ma la cui esistenza, per quanto diversa, induce ad una considerazione sul senso dell’unità, su quanta parte vi sia di noi in altri, su quanta parte manchi a noi che andiamo cercando in altri. È solo attraverso la conoscenza del doppio che si può compiere l’itinerario del singolo, come sostiene Domenichelli:

Nell’Uno sta il Due, secondo l’algebra paradossale del doppio, ma attraverso la coscienza del Due, solo attraverso la tenebrosa coscienza del Due, si può compiere l’itinerario dell’Uno.²⁶⁶

La presenza del doppio però altera le nostre certezze, ci rimette in discussione, ci fa spettatori di noi stessi, rendendoci persino vittime, come osserva Riem Natale, di una sorta di gioco di specchi:

L’immagine riflessa, l’ombra, il sosia, il ritratto ci fanno comunque martiri dei nostri occhi, e vittime, come Narciso, di un inganno con tutto il suo carico di verità latente e finzione, di

²⁶³ Bernice Lemire, *Jack Kerouac: Early Influences*, Boston, Boston College, 1962, p. 48.

²⁶⁴ Sull’interesse di Kerouac per i rapporti tra fratelli, sulla letteratura ad essi collegata e nota allo scrittore di Lowell, si veda James T. Jones, *Jack Kerouac’s Duluoz Legend*, cit., p. 64.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶⁶ Si veda l’introduzione a: Antonella Riem, *Il seme e l’urna. Il doppio nella letteratura inglese*, Ravenna, Longo, 1990, p. 7.

materiale e immateriale, di indicazioni surreali, di interpolazioni emozionali.²⁶⁷

La figura del fratello in quanto doppio sbilancia ogni possibile imparzialità e lucidità, perché il giudizio è carico di una componente emozionale. Anche per questo ritengo sia possibile leggere in *Orpheus* le figure di Michael e Paul come fratelli: per quanto sembri non apprezzare Paul, Michael cerca di mettere in atto un'educata sopportazione che a volte diventa composta indifferenza. Anche di fronte all'evidente intolleranza della sua fidanzata nei confronti di Paul, Michael non riesce a cacciarlo, e quando Paul quasi con arroganza gli chiede del denaro, glielo concede.

Il cedimento psicologico di Michael giunge però quando Paul lo informa di aver ricevuto una lettera dalla bella Helen – probabilmente amata da entrambi – in cui ella annuncia il suo imminente arrivo. È a questo punto che l'ira e la disperazione di Michael si risvegliano e si concretizzano: nell'immaginare Helen accanto a Paul, Michael si sente vinto. È nel vedere come ingiustamente il suo doppio viva la sua vita che nasce il trauma.

Vi sono diversi studi sul tema del doppio che trova, nello specifico nella letteratura inglese ed anglo-americana, un'ampia tradizione. Ma, secondo Rosset, l'aspetto più tragico ed affascinante – e che si presta al caso di *Orpheus Emerged* – è quello dove il doppio, dove l'ombra, sembri impossessarsi della nostra vita, riducendo la nostra esistenza a mero riflesso. A quel punto, spiega Rosset, non sarebbe doloroso nemmeno morire perché ben più dolorose appaiono l'inconsistenza e l'irrealtà della propria esistenza:

Ciò che angoscia il soggetto, molto più che la sua morte imminente, è innanzitutto la sua non-realtà, la sua non-esistenza. Sarebbe il male minore la morte se si potesse esser certi di aver almeno vissuto: ora, è proprio di questa vita per quanto peritura possa essere, di cui viene a dubitare il soggetto nello sdoppiamento di personalità. Nella coppia malefica che unisce l'io a un altro da sé fantomatico, il reale non è dalla parte dell'io, ma dalla parte del fantasma: non è l'altro che si sdoppia, sono io che sono il doppio dell'altro.²⁶⁸

Il tema del doppio, per il suo mettere in relazione, confronto e scontro forze e tendenze opposte, trova in letteratura e psicanalisi un ampio spazio di sviluppo, allacciando i due

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 22.

²⁶⁸ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1993, p. 91, citato da Davico Bonino Guido (a cura di), *Io e l'altro*, cit., p. 10.

ambiti. Lo stesso Jung – ricorda Orvieto – confessò di aver trovato nei suoi studi sull'ombra²⁶⁹ (l'archetipo del negativo) qualcosa nell'opera di Goethe che lo toccava nel profondo:

Il *Faust* fece vibrare in me una corda e mi colpì in modo che non potevo considerare altrimenti che personale. Più di ogni altra cosa, fu il problema degli opposti, del bene e del male, dello spirito e della materia, della luce e delle tenebre, a colpirmi profondamente. Faust, il miope e inetto filosofo, s'imbatte nel lato oscuro del suo essere, nell'ombra inquietante Mefistofele, che nonostante la sua natura negativa, rappresenta il vero spirito della vita in contrasto con l'arido erudito che vacilla sull'orlo del suicidio. Il *Faust* presentava in forma drammatica le mie contraddizioni interne, Goethe aveva in certo qual modo delineato e schematizzato i miei conflitti e le mie soluzioni. La dicotomia Faust-Mefistofele si contraeva in me, in una sola persona.²⁷⁰

La figura del doppio, o sosia, si trova anche nell'ambito del concetto di “perturbante” di Freud e si avvicina al concetto di ombra, per quanto con alcune opportune distinzioni. Valcarengi in proposito scrive che se l'ombra nasconde all'uomo l'inaccettabile, il doppio risveglia invece il suo contrario²⁷¹. Nella letteratura anglo-americana vi sono dei ‘classici del doppio’: dal celeberrimo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson, a *The Secret Sharer* di Conrad, a *William Wilson* di Poe, per citare solo alcuni esempi. In autori come Dostoevskij il sosia non è opzionale ma diventa quasi la regola (si pensi al racconto *Il sosia* dove lo sdoppiamento è dichiarato sin dal titolo). Ma, come osserva Bachtin, i “sosia parodianti” sono un fenomeno abbastanza frequente in letteratura, in modo particolare nei romanzi di Dostoevskij, dove quasi ognuno dei personaggi principali ha alcuni sosia che lo parodiano variamente²⁷².

Il tema del doppio, inteso come figura complementare, come *alter ego*, si ritrova in molti dei romanzi di Kerouac, per motivi che ritengo strettamente correlati alla natura e al modo di essere e di intendere l'amicizia dello scrittore. Del resto, se la maggior parte dei romanzi di Kerouac è di natura autobiografica, è evidente che egli abbia messo

²⁶⁹ Secondo Jung l'ombra è costituita per lo più da quei contenuti che appartengono all'inconscio personale; si tratta della parte rifiutata, istintiva, selvaggia. L'ombra diviene un minaccioso alter ego dell'io e tutto ciò che appartiene ad essa vorremmo non ci appartenesse. Si veda Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud*, p. 132.

²⁷⁰ Carl Gustav Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, (1965) 1978, p. 283, (titolo originale *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 1961).

²⁷¹ Marina Valcarengi, “Il Doppio e l'Ombra”, in AA. VV., *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, Como, Red, 1990, pp. 14- 15.

²⁷² Si veda Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 166-167, (titolo originale *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1929),

in prosa ciò che viveva e sentiva nel confronto con le sue controparti maschili, di cui ritengo si possa ricordare *in primis*, in ordine cronologico, il fratello Gerard, e *in secundis* l'amicizia prima con Sebastian Sampas e poi con Neal Cassady. Con questi ultimi Kerouac ebbe un rapporto fraterno: si ricordi che molte lettere a Sampas sono firmate "tuo fratello Jack".

In merito a Sampas, ritengo si possa rintracciare un *fil rouge* che da lui conduce a Paul di *Orpheus Emerged*, fino ad Alex Panos, uno dei personaggi di *The Town and the City*. In quest'ultimo romanzo si racconta di Alexander, un ragazzo di origine greca che ama la letteratura ("One of the first things young Alex did was to read *Ode to a Grecian Urn*²⁷³"), dai modi teatrali ed eccentrici. È facile intuire che, nel descrivere Alex, Kerouac avesse in mente la figura di Sampas. Le analogie con Paul di *Orpheus Emerged* si rendono evidenti quando Alex viene descritto come un personaggio senza possibilità economiche, stavagante e con una totale avversione verso la fugacità del tempo, che considera il suo maggior nemico: "Time! Time!" cried Alexander "there's my greatest enemy. There are so many things to learn, to do, and time rushes past!"²⁷⁴. Per i suoi interessi e caratteristiche comportamentali, ritengo dunque che la figura fraterna di Sampas abbia contribuito a modellare il personaggio di Paul.

Il destino fu tragicamente beffardo per tutti i giovani a cui Kerouac si legò con sinceri sentimenti di stima ed affetto: Gerard morì quando era soltanto un bambino, Sampas durante la Seconda Guerra Mondiale e Cassady, a soli quarantadue anni, di assideramento, dopo un vagabondaggio. Tutti coloro che Kerouac riteneva le sue controparti, i suoi complementari, *alter ego*, o fratelli, lo abbandonarono prima del tempo, lasciandolo solo ad indagare e far luce sulle dicotomie che in se stesso si agitavano, senza mai, forse, essere in grado di trovare un equilibrio.

4.4.2 Michael e l'individualismo

La società e la cultura americane cambiarono moltissimo dopo la Seconda Guerra Mondiale. I recenti studi nell'ambito della comunicazione interculturale hanno sottolineato come la cultura americana sia molto più orientata all'individualismo,

²⁷³ Jack Kerouac, *The Town and the City* (1950), London, Penguin, 2011, p. 129.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 173

rispetto a culture, come quelle orientali, più orientate al collettivismo e dunque al benessere del gruppo piuttosto che del singolo²⁷⁵.

Rispetto ad altre opere di Kerouac dove il senso di amicizia, fratellanza e condivisione è più forte e saldo, in *Orpheus Emerged* si avverte invece, a mio avviso, una nota di individualismo che a volte sfocia persino nel cinismo e nell'egoismo quando gli interessi personali scavalcano con *nonchalance* quelli altrui. In realtà, spesso, più che per vero egoismo, i personaggi di Kerouac peccano per mancanza di contegno, sono in balia dei loro desideri. Barilli osserva come i personaggi di Kerouac non si facciano scrupoli ad abbandonare tutto per seguire le loro pulsioni:

I personaggi di Kerouac non hanno alcuna esitazione ad abbandonare i *ménages* familiari, gli impegni di lavoro, le responsabilità civili o sociali per affidarsi ad un umore randagio. I suoi eroi non violano le norme del codice penale, ma solo le convenienze e le norme.²⁷⁶

In effetti, Michael non si fa scrupoli ad affittare un appartamento per i suoi incontri clandestini con Marie, la moglie del suo amico; allo stesso modo Marie, senza molti dilemmi, abbandona il marito per un'intera settimana per 'prenderci una vacanza' dalla sua vita quotidiana e coniugale.

Di fronte al cinismo di Michael, Paul lo accusa di essere un misantropo ed asociale le cui uniche emozioni sono di ordine estetico:

“You don't like people,” Paul mocked. “You hate people. Your emotions are unreservedly aesthetic, aren't they? Didn't you tell me that when you left?...” (p. 66)

Michael sembra appartenere, a mio avviso, ai “miti” del moderno individualismo. A tal proposito, nello studio *Myths of Modern Individualism*, Ian Watt prende in considerazione i personaggi di Faust, Don Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe, rintracciando in loro dei caratteri e atteggiamenti comuni, quali solitudine, narcisismo, predominanza delle proprie necessità ed indifferenza rispetto a quelle altrui, rapporti instabili con l'altro sesso:

²⁷⁵ Sugli studi in termini di comunicazione interculturale, si vedano, tra gli altri, Milton J. Bennett, *Principi di comunicazione interculturale*, a cura di Ida Castiglioni, Milano, Franco Angeli, 2002 e Geert Hofstede, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, London, MacGraw Hill, 1991.

²⁷⁶ Renato Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., pp. 222- 223.

The four figures reveal the problems of individualism in the modern period: solitude, narcissism, and the claims of the self versus the claims of the society. None of them marries or has lasting relations with women; rather has as his closest friend a male servant.²⁷⁷

Watt osserva altresì che tali protagonisti sono solitari, non particolarmente interessati alle altre persone, totalmente immersi nella loro impresa, e sono definiti in base a ciò che essi hanno deciso di essere o di fare²⁷⁸. La figura di Michael sembra possedere tutte queste caratteristiche: come si è detto in precedenza, Michael non ama particolarmente la compagnia delle persone e, benché gli amici lo ricerchino comunque, il suo atteggiamento a volta rasenta i toni della sufficienza, anche se in realtà ha 'bisogno di loro', per la sua vanità, per creare un rapporto di subalternanza dal quale trarre piacere nel sentirsi superiore. Con le donne il suo atteggiamento è del tutto superficiale; come si vedrà, le sue relazioni appaiono improntate sul cinismo ed orientate a fini utilitaristici. Ciò che si avverte in lui è una grande indifferenza per i sentimenti altrui: il suo ego appare del tutto proteso ad ascoltare ed assecondare le proprie esigenze. In realtà, al di là di questa freddezza, vi è in Michael una profonda infelicità. Nei suoi scritti, che Paul legge e commenta, si scorge la ricerca di un nuovo sentire, benché Michael paventi il dubbio che una nuova sensibilità sia a lui preclusa. Il fallimento della ricerca sin lì condotta da Michael viene proclamato nel componimento *Song of My Modern Sorrow*, dove egli afferma "Happyness is dead" (p. 83).

Il vero problema di Michael è quello di non riuscire ad essere felice (pp. 107-108) e, quando gli si ricorda che "a little misery is good for the poet", poiché, del resto, "pain is the substance of your life" (p. 117), egli ammette di non voler essere coraggioso, ma solo felice: "I don't want to be courageous, my emotions are against it; I want to be happy" (p. 117).

Nel suo scontro finale e dai toni tragici con Paul, Michael mette in guardia il suo *alter ego* su quanto le liriche di morte, e quelle d'amore, siano lontane dalla verità dei sentimenti e delle cose:

Come with me and I'll recite you all the death lyrics in literature, and the love lyrics, too, just to prove to you how far they fall off the mark. I had the mark!- but it was poisoned...(p. 142)

²⁷⁷ Ian Watt, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 233.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 233.

Ciò di cui Michael si rende conto, e che all'inizio rifiuta, è che la realtà sia indiscutibilmente da considerare in "termini umani". Tuttavia lui non trova bellezza in questi termini:

Oh, I am remembering everything now, and all the things I wrote that don't mean anything, and the things I wrote that meant too much. On human terms, you see, that's how life is. On human terms. I don't want those terms. They're ugly; there's no more beauty. I revolt! I refuse! I'm finished! God's defeated me [...] It's like being a fish trying to live on land: One suffocates. I'm suffocating in the ether; God's air is choking me. I went to it in all innocence; I didn't know it would choke me. Now, am I supposed to return to human conditions? Hey? Well; I damned well refuse, that's all. (p. 142)

4.4.3 Figure femminili

Prima di indagare il ruolo delle figure femminili in *Orpheus Emerged*, è necessario soffermarsi su quelli che furono i complicati rapporti di Kerouac con il sesso femminile, e col sesso in genere (si veda il cap. 1 di questo studio per i riferimenti biografici). Le parentesi coniugali non furono mai davvero avvertite come necessità da Kerouac: si pensi che il primo matrimonio fu imposto dai genitori della sposa per avergli pagato la cauzione per uscire di prigione, mentre quello con Stella Sampas ebbe per Kerouac il preciso obiettivo di garantire a sua madre qualcuno che si potesse prendere cura di lei. La figura della madre di Kerouac appare come ingombrante nella vita dello scrittore, ma lui non pareva sentirne il peso. Pur viaggiando e concedendosi parentesi lontane, parentesi di ribellione e libertà, in realtà Kerouac era a suo agio nel ruolo di figlio, che gli evitava l'incombenza di crescere, maturare ed essere un uomo con le proprie responsabilità.

James T. Jones si è occupato del complesso di Edipo applicandolo a Kerouac, partendo dalla sua biografia e leggendo le sue opere alla luce di questo: "Jack's most recent biographer conceives of his life "as a Greek tragedy in which a great talented human is destroyed by fatal laws", and I believe that tragedy is the tragedy of Oedipus"²⁷⁹. Il mito di Edipo era stato reso celebre dagli studi freudiani e, vista la diffusione che la psicanalisi stava avendo in America, è probabile che sia stato anche un argomento piuttosto noto a Kerouac ed al suo *entourage*.

²⁷⁹ James T. Jones, *Jack Kerouac's Duluoz Legend*, cit., p. 9.

Come ricorda Jones, Neal Cassady, in una lettera a Ginsberg, commentò il secondo matrimonio di Kerouac come un atto di “willful blindness”²⁸⁰: in effetti l’unione coniugale naufragò in breve come la precedente. Come riportato sempre da Jones, era opinione condivisa anche da Ginsberg che Kerouac non avesse un vero mondo adulto a cui far riferimento e che visse in una dimensione deformata dallo sguardo della madre: “[Kerouac] had no adult society and marriage world to write about and keeps repeating lament for mother”²⁸¹. Gerald Nicosia, uno dei biografi più autorevoli di Kerouac, ha sottolineato come egli avesse fatto proprie molte delle idee della madre. A corroborare questa ipotesi, Jones cita la confessione di una ragazza che frequentava Kerouac negli anni Cinquanta, secondo la quale ogni altra donna non era che un’ombra per Kerouac rispetto alla madre:

I lost him to his mother, who represented home to him and some kind of terrifying safety, and to whom he was also tied by guilt – and whose reality for Jack was so encompassing and devouring that all other women flittered across his consciousness like shadows.²⁸²

La madre fu per Kerouac, dunque, l’unica vera donna della sua vita, l’unica per la quale e con la quale mettersi in funzione, risultando pertanto sempre figlio e mai uomo, come spiega anche Davenport: “All his interactions with women manifest his primary status as son”²⁸³.

I rapporti superficiali di Kerouac con le donne si riflettono anche in *Orpheus Emerged*, in particolare tra quelli che Michael intrattiene con la fidanzata Maureen e poi con l’amante Marie. Maureen ha qualche anno in più di Michael, è una donna sensuale, ma anche materna nei suoi confronti:

She was a woman in her late twenties, buxom, sensual – yet strangely maternal in her attitude towards the boy who lived with her. At times, however, her earthiness got the better of her maternal instinct, and she was wont to minimize the intellectualism of her lover. (p. 34)

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 12.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 12.

²⁸² *Ibidem*, p. 12

²⁸³ Steven M. Davenport, *Complicating “a Very Masculine Aesthetic”: Positional Sons and Double Husbands, Kinship and Careening in Jack Kerouac’s Fiction*, Chicago, University of Illinois, 1992, p. 227.

Donna pratica e forse a sua volta un po' superficiale, Maureen appare insofferente agli intellettualismi di Michael e dei suoi amici e, in generale, insofferente alla presenza di Paul. La differenza di età e di interessi sfocia spesso nel disagio, di cui lei stessa ne è assolutamente conscia, tanto da esclamare ad un certo punto: "All of you are crazy.... All of you. I wonder sometimes what I'm doing here" (p. 34).

Anche le sue dimostrazioni d'affetto non sono adeguate alla (in)sensibilità di Michael, il quale trova spiacevole il modo in cui Maureen lo tiene per mano, ricordandogli la propria madre:

She was ten years older than Michael, and each time that she squeezed his hand in a public place, it reminded Michael unpleasantly of his mother, and of the way that she too used to show affection in public places. (p. 49)

In generale, Michael non apprezza le dimostrazioni d'affetto di Maureen, ma, almeno a parole, cerca di compiacerla, probabilmente semplicemente per non entrare in aperto conflitto con lei. Così, quando si trova a rispondere alle sue domande (retoriche), egli appare completamente stucchevole, perché nel suo assecondarla è evidente che non vi è alcun reale interesse interiore, sincero e profondo:

"Are you happy?" she asked.
"Certainly. You're a fine woman, Maureen; and I love you very much"
"Say that you'll never go away from me".
"I'll never go away from you" (p. 49)

Come scrive lo stesso Kerouac, Michael faceva fronte a tutto questo grazie a un suo senso di generale indifferenza per la vita. Puro esercizio di stile. In realtà gli interessi di Michael erano già proiettati su Marie, la moglie dell'amico Anthony. Michael è così sicuro di sé – così pieno di sé – che non tenta nemmeno di sedurla con qualche complimento o con un po' di romanticismo e si stupisce dell'ipotesi che lei non lo desideri. Perché lui la desidera, ed è questo ciò che conta. Così, di fronte ad un primo rifiuto di Marie, non sa far altro che esibire la sua ricchezza economica per allettarla:

"What do you expect of me?"
"I only expect you to be sensible"
"What? You want me to leave my husband for a while! You call that sensible?"
"Of course. For both of us. I desire you, that's all there is"

“And suppose I didn’t desire you, as you so romantically put it?”

“Why can’t you?”

“I don’t think you’re capable of a decent affair, that’s why I can’t. You neurotics are all the same as lovers. Foo! Go home!”

Michael began to smile sardonically.

“How can you be sure?” he asked. “I know, I know also by the expression on your face that the idea appeals you. You know that I have money and that we can have the best for as long as we want it to last. You also need a change, I can sense that in your voice”. (pp. 44-45)

Marie definisce tutto ciò *nonsense*, eppure, quando Michael se ne va, rimane sola con i suoi pensieri, rivelando quindi la sua predisposizione a valutare la proposta di Michael.

Infine, il tradimento si compie, peraltro, abilmente orchestrato. Michael affitta un appartamento dove scompare per alcuni giorni, giorni che naturalmente trascorre con Marie. Tuttavia, dopo la breve avventura, Marie confessa tutto a Maureen, facendo esplodere una situazione già carica di tensioni. A Michael non sembra importare e di fronte alla collera e al disgusto di Maureen sentenzia semplicemente: “It was convenient while it lasted” (p. 100).

Non gli importa degli equilibri spezzati, né di ciò che avverrà, né di aver fatto soffrire le persone; per lui l’avventura con Marie è stata ‘un fatto come un altro’: “I don’t care who finds out about Marie and me. I don’t care at all what happens. What have you been doing, Arthur?” (p. 95).

Michael non si spiega tuttavia perché Marie abbia rivelato tutto a Maureen. Marie, dopo la parentesi fedifraga, era tornata da suo marito e se ne prendeva cura dato che quest’ultimo era in preda ad una febbre nervosa; e quando Michael si reca da lei per chiederle spiegazioni, Marie gli fa presente come egli non tenga assolutamente in considerazione i sentimenti altrui. A quel punto, con un egoismo sconcertante, lui le risponde: “suppose I wanted the freedom to care when I wanted to, and not to care when I didn’t?” (p. 105).

Marie trova dunque confermati i suoi pensieri: nella mente e nel cuore di Michael non c’è spazio che per Michael. O almeno questo è quanto sembra, fino all’arrivo di Helen. C’è una cosa che accomuna le due donne e di cui Paul si accorge: tra tutte le ragazze che Paul abbia conosciuto, Marie è quella che più assomiglia a Helen, e probabilmente è per questo che Michael se ne è invaghito:

“You are the nearest thing to Helen I’ve seen in my life”
“Is that a compliment?”
“It’s by way of being a compliment from both Michael and myself”. (p. 109)

Quando Helen arriva al campus, raggiunge per primo Paul, che la bacia teneramente. Paul finalmente placa la sua continua ansia esistenziale e si addormenta nell’attesa che arrivi Michael: perché Helen è certa che lui arriverà. Ed in effetti egli giunge, sotto la pioggia, in uno stato mentale del tutto alterato, così che quando la vede crede di aver avuto una visione, e nel comprendere invece che la donna è reale, viene colto dal terrore. Tutto ciò che riesce a sussurrare è: “I... thought... I ...had no right... to... ever... see... you... again” (p. 145).

Ma Helen è lì per dimostrare il suo perdono, la sua comprensione, il suo amore, il suo sostegno, superando eventuali errori o mancanze del passato. Ciò che Michael possa aver fatto, egli lo riassume in una parola, “vissuto”:

“Why not?” she asked clearly.
“Because...” Michael was whispering awesomely, his eyes fastened on Helen’s face “... because of what... I’ve... done”.
“What have you done?” Helen demanded softly.
Michael was swaying on his feet. “Lived?” he whispered.
“That’s probably all” Helen said. (p. 145)

Mentre i due si riconciliano, tra lacrime, sussurri e mani congiunte, Paul sottolinea a Michael che ora sa come deve amarla: ed il capitolo si conclude con un’immagine di unità.

La figura di Helen è particolarmente ambigua: è evidente che sia Michael che Paul ne sono innamorati²⁸⁴, ma ella non chiarisce la sua posizione, perché parole e gesti si contraddicono. Appena giunta da Paul e nell’attesa di Michael, confida a Paul di amarlo e di aver fiducia in lui: “I love you and I trust you” (p. 137). Tuttavia, poco dopo, di fronte alle confessioni sussurrate di Michael, chiede quasi in lacrime: “Don’t you think you’re good enough for me?” (p. 145). Michael crede di non essere adeguato a lei e, nel pianto, i due si abbracciano, ormai crollati in ginocchio sul pavimento, in un silenzio carico di emozioni e di non-detti più eloquenti di mille parole.

²⁸⁴ Anche qui è forse possibile rintracciare un’influenza derivante da *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, innamorati della stessa donna. Del resto, James T. Jones individua un riverbero dell’opera dostoevskijana anche su *The Town and The City* di Kerouac, di poco seguente a *Orpheus*. Si veda James T. Jones, *Jack Kerouac’s Duluoz Legend*, cit., p. 59.

Paul spezza il silenzio con un'esclamazione che suona quasi divertita, ma che nel frattempo sottolinea un punto importante, cioè che l'amore è stato ricongiunto:

Well! So one rejoins his true love and the occasion is all tears!
That's the so-called poet all over. And money lying outside the
street! (p. 146)

E, rivolgendosi a Michael, Paul continua avvertendolo che, benché le cose possano non sempre esser facili, Helen gli riempirà l'anima di luce:

If you actually know how to love her – though she can be bitter
– she can flood your soul with light, all of your soul! Aren't I
right? Helen, tell him – I'm right! (p. 147)

Paul ha dunque qui di nuovo il ruolo di paciere; e nel gesto in cui sembra 'lasciare a Michael' la donna che lui stesso ama, si può leggere il suo sacrificio o la sua resa. La bellissima Helen, fonte di desiderio e di discordia, richiama alla mente, sin dal nome, la figura della splendida Elena di Troia: si coglie dunque nuovamente in *Orpheus* un'eco mitologica e letteraria. Kerouac aveva letto con passione *Faust* di Goethe e conosceva dunque la vicenda del dilemma dell'uomo tormentato dal desiderio di conoscenza, che impegna la sua anima al diavolo e che nelle sue imprese titaniche riesce anche ad unirsi a Elena, ma che infine non può sfuggire alla fine tragica.

Oltre a *Faust* di Goethe, Kerouac conosceva il teatro elisabettiano avendo letto molto di Shakespeare. Di conseguenza, è probabile che Kerouac conoscesse anche *Doctor Faustus* di Marlowe, il cui eroe tragico incarna precisamente i conflitti di forze della sua epoca. Come spiega in proposito Nemi D'agostino, Faustus è un coacervo opposti:

È insieme, a seconda di come l'azione modelli il suo carattere, eroe e *villain*, nobile e volgare, saggio e folle, deciso e incerto, egoista e altruista, maturo e infantile, innocente e colpevole, intellettuale e sensuale, titano ribelle ed eroe moderno dell'incapacità di agire.²⁸⁵

La plurivalenza dell'uomo impersonato da Faustus lo sottrae alle facili interpretazioni univoche e alle categorizzazioni a cui la morale vorrebbe ridurre il reale. Come spiega D'Agostino, "l'eroe tragico è un'entità plurima: eroe e farabutto, falso e sincero,

²⁸⁵ Si veda l'introduzione di Nemi D'Agostino in Christopher Marlowe, *Il Dottor Faust*, a cura di Nemi D'Agostino, Milano, Mondadori, 1992, p. 17.

sovrano esemplare e, contemporaneamente, uomo colpevole [...]”²⁸⁶. Così, quando l’uomo tenta di condurre una ricerca su ciò che è, si scopre enigmatico, in continua oscillazione tra due poli, sovraumano e subumano, interrogazione infinita²⁸⁷.

Parimenti sfuggente alle semplificazioni è Elena di Troia, che viene invocata da Faustus. Ella è duplice, è simbolo di amore e guerra, e D’Agostino ne sottolinea la natura di “apparizione bifronte”, portatrice di salvezza quanto di distruzione:

Ambigua e affascinante [...] Elena [...] figura divina di amante e madre che salva e dona l’immortalità, ma anche essere demoniaco e distruttore, apparizione bifronte di dea che annientandolo salva l’uomo dall’inferno dell’individuazione, e di creatura sovrana di un paradiso umanistico.²⁸⁸

Secondo Roma Gill, Helen in *Doctor Faustus* è una figura chiave, che riesce, pur silente, ad essere eloquente a livello simbolico:

Helen of Troy, twice passing over the stage, pausing for one brief moment yet speaking nothing, is the key figure in *Dr. Faustus*. For this Faustus has sold his soul. All the glory that was Greece was embodied, for the Renaissance, in this woman.²⁸⁹

Come sottolinea ancora Gill, la seconda apparizione di Elena, accompagnata da musica, ha tutta la solennità di un rituale e si avverte in essa quella che Eliot avrebbe chiamato “l’intersezione del senza tempo nel tempo”²⁹⁰.

Nel capitolo decimo di *Orpheus*, quello conclusivo, gli amici Leo, Arthur e Julius si affrettano per recarsi nell’appartamento di Paul. Vogliono conoscere la splendida Helen e Arthur vuol parlare con Michael di un suo nuovo componimento che concerne la figura del poeta e di Dio. Ma nell’appartamento non c’è nessuno, e tornati in strada i giovani fanno appena in tempo a veder scomparire nella notte, su di un autobus, due figure, quella di Helen e di un uomo accanto a lei, che non riescono ad identificare, dubbiosi si tratti di Paul o Michael.

L’interrogativo con cui si congeda *Orpheus* appare essere: “con chi è partita Helen?”. Si direbbe con Michael, vista la loro riconciliazione. Ma se ci dovessimo attenere

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 7.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁸⁹ Si veda l’introduzione a Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, a cura di Roma Gill, Bungay, Suffolk, Richard Clay, 1985, p. xxv.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. xxv-xxvi.

all'allusione al mito di Orfeo, Michael, il poeta, dovrebbe perdere per sempre la sua amata, e dunque questo episodio di ricongiungimento dovrebbe venir letto solo come momento di chiarimento, di presa di coscienza degli errori fatti, momento per dirsi addio: e da lì ricominciare, il che significherebbe per Helen una nuova vita con Paul e per Michael una vita altrettanto nuova, vissuta con valori e consapevolezza rigenerati. Tuttavia, al di là del definire chi sia l'uomo misterioso che parte con Helen, credo che in realtà il nocciolo della questione stia nella frase conclusiva del capitolo, dove in sostanza si chiarisce il senso di unità ed interezza del momento. Gli opposti paiono essersi finalmente incontrati e bilanciati, le energie, le forze, le tensioni sembrano aver trovato un loro equilibrio, lasciando il posto dunque alla svolta e alla rinascita:

And in this manner, amid the happy endearments of the woman,
and the silence of thought and imagination, the miracle of
wholeness was renewed. (p. 147)

Capitolo 5

“Orpheus, the Artist-Man”: il mito, la creazione e la figura dell’artista

Le verità dormono dietro le Forme: Simboli.
Gide, *Trattato di Narciso*

Orpheus Emerged allude chiaramente e programmaticamente al mito di Orfeo sin dal titolo, rendendo il mito una sorta di codice per illuminare ed interpretare, oltre al testo in sé, elementi e preoccupazioni riguardanti Kerouac, la sua vita e le sue inclinazioni artistiche.

Discutendo l’ermeneutica psicanalitica dei testi, Gianola sostiene che “il traguardo [...] di un’analisi dei testi non è certo quello della spiegazione, quasi sempre illusoria e molto spesso sciocca, [...] ma quello dell’interpretazione, per dirla con parole di Sartre, di ciò che il poeta è stato capace di fare di quello che è stato fatto di lui”²⁹¹. Se ciò è vero, l’uso del mito da parte del poeta sarebbe la risposta all’angoscia oppressiva che gli perviene dalla cultura²⁹², sarebbe una via di fuga dai vincoli etico-morali della società e al contempo mezzo di libera espressione.

Come la poesia, la nevrosi, la follia e i sogni hanno in comune l’uso dei simboli, così il linguaggio del mito è essenzialmente il simbolo, mentre il linguaggio della cultura è il *logos*²⁹³. Nel mito – grazie alla sua libertà spazio-temporale e alla sua espressione simbolica – i contorni del possibile e del reale si sfumano, permettendo di compiere ciò che altrimenti resterebbe confinato ai territori del desiderio. Frye specifica che “in terms of narrative, myth is the imitation of actions near or at the conceivable limit of

²⁹¹ Elio Gianola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, p. 6.

²⁹² *Ibidem*, p. 7.

²⁹³ *Ibidem*, p. 8.

desire”²⁹⁴. Il desiderio però non sempre è anche moralmente accettabile, secondo l’accezione comune. Secondo Frye è la società civile che tende a far coincidere ‘morale’ e ‘desiderabile’: “civilization tends to try to make the desirable and the moral coincide”²⁹⁵. La poesia assurge così un ruolo strategico, perchè può restituire dignità e potenza al desiderio, inscrivendolo in un quadro socialmente accettabile e fruibile, in breve cioè, facendosi mezzo e catalizzatore di un giusto equilibrio, formale e contenutistico, come spiega Frye: “poetry continually tends to right its own balance, to return to the pattern of desire and away from the conventional and moral”²⁹⁶.

Naturalmente, l’uso del mito in un contesto di prosa realistica, potrebbe generare un senso di straniamento, come sottolinea ancora Frye:

The presence of a mythical structure in realistic fiction, however, poses certain technical problems for making it plausible, and the devices using in these problems may be given the general name of displacement.²⁹⁷

Nel caso di un racconto realistico, il mito, la divinità, viene realisticamente rappresentata da una persona, ma è nel suo significato simbolico che essa assurge alle sue funzioni. In generale, Frye individua tre tipi di organizzazioni mitiche ed archetipiche in letteratura. La prima concernente demoni o divinità che rappresentano due mondi in totale identificazione metaforica; la seconda – “romantica” – che suggerisce in forma implicita *mythical patterns*, ed una terza, più “realistica” che si concentra su contenuto e rappresentazione piuttosto che sulla forma della storia²⁹⁸.

In questo capitolo si vedrà come il mito diventi un’esigenza profonda e strutturale di *Orpheus*, infondendo all’opera molteplici significati e parlando, attraverso un significato simbolico, un linguaggio che supera il tempo e le problematiche contingenti.

²⁹⁴ Northrop Frye, “Theory of Myths”, in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973, p. 136.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 156.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 156.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 136.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 139-140.

5.1 Funzione e caratteristiche del mito

Nel mito c'è qualcosa che ritorna sempre uguale a se stesso e che viene a rappresentare una certezza a cui l'uomo si ancora. Secondo gli studi etno-antropologici, la sapienza mitica è la prima esperienza verso il sapere ed è “una forma poetica del comprendere”, è un modo “per dar forma a ciò che ne è privo”²⁹⁹. Come osserva Bertazzoli, “la funzione del mito, in quanto storia sacra, consiste dunque nel trovare senso, nel dare un valore gnoseologico ed un ordine alla realtà naturale”³⁰⁰.

I miti, storie sacre di ogni tempo, popolo e nazione, sono ancestralmente legati all'uomo, ai suoi desideri, alle sue paure, ai suoi bisogni. Essi sono il frutto della sua creatività messa al servizio di un'esigenza di conoscere e spiegare, declinando una storia paradigmatica in un mondo non necessariamente reale, bensì possibile:

I miti sono *fabulae* legate alla facoltà mitopoietica dell'uomo, alla sua creazione fantastica e visionaria. Come scrive Aristotele, il mito non parla del reale, ma della possibilità, strutturando gli avvenimenti in un'unità in cui appare la loro verosimiglianza.³⁰¹

Sottraendosi ai vincoli del reale, il mito permette all'uomo di assolutizzare alcuni problemi e comportamenti e di porsi come esempio paradigmatico, come strumento per la conoscenza:

Schlegel e Schelling sostengono che il mito sia un'eccezionale esperienza filosofico-religiosa ed estetica. La sua portata è quella di un racconto di eventi e situazioni che descrivono il rapporto tra uomo e dio, tra finitezza e trascendenza, nel percorso della ragione e della filosofia.³⁰²

Secondo Coupe, bisogna cogliere il mito nella sua valenza esplorativa, come contributo alla comprensione, per la sua funzione simbolica e per il suo potere di scoprire e rivelare:

Il mito può implicare una gerarchia, ma esso implica anche un orizzonte: è la rivelazione dei mondi inconsueti, un'apertura su altri possibili mondi che trascendono i limiti definiti del nostro

²⁹⁹ Raffaella Bertazzoli, “Introduzione” a *Natura Universale del mito*, file consultato on-line dal sito dell'Università di Verona: www.univr.it/allegatoa15420.pdf (ultimo accesso 14/10/2013).

³⁰⁰ *Ibidem*

³⁰¹ *Ibidem*

³⁰² *Ibidem*

mondo reale. In altri termini, mentre il mito può essere paradigmatico e può comportare un ordine cosmico e sociale, o la perfezione, esso porta con sé anche la promessa di un modello di esistenza del tutto diverso, da realizzare al di là del tempo e dello spazio presenti.³⁰³

Per essere paradigmatico, il mito deve necessariamente essere fuori dal tempo e dallo spazio. Cesare Pavese, che si è soffermato sul mito e sui suoi aspetti spazio-temporali, spiega che è nel porsi ad un'irraggiungibile distanza e nel suo cristallizzarsi nell'eternità che il mito si rende universalmente valido:

Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori dal tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori dal tempo [...] genuinamente mitico è un evento che si compie fuori dal tempo e fuori dallo spazio.³⁰⁴

Per la sua natura complessa – continua Pavese –, il mito non è mai univoco nel significato:

Un mito è sempre simbolico; e per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, secondo del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture.³⁰⁵

Dedicandosi allo studio del mito, al suo simbolismo, alla creatività e alle necessità che gli danno forma, Pavese si sofferma anche su una differenza sostanziale che esiste tra la rivelazione del mito e quella della poesia: “la poesia inventa, il mito vive di fede”³⁰⁶. La poesia nasce da un'ispirazione, da un mistero, e va a scavare. La poesia è il fiore che fiorisce quasi dolorosamente dopo la visione dell'artista, quando tenta di dar forma a un pensiero, ad un'immagine, ad un'emozione che ha intravisto:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale- terra incognita. Ma l'atto della poesia [...] È un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Mito e logo.³⁰⁷

³⁰³ Laurence Coupe, *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donizelli, 1999, p. xv, (titolo originale *Myth*, 1997).

³⁰⁴ Cesare Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi* (1951), Torino, Einaudi, 1971, pp. 300-301.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 303

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 303.

³⁰⁷ *Ibidem*, p.330.

Mentre il mito si salda fuori dal tempo, cristallizzandosi in una forma che può essere continuamente contemplata e reinterpretata, il poeta plasma la sua opera poetica seguendo le sue suggestioni, l'istinto, e facendosi influenzare eventualmente dallo spirito del suo tempo. Esiste tuttavia una modalità che permette di far incontrare passato e presente, mito e realtà, tempo e senza-tempo: il metodo mitico. Recensendo Joyce, nel 1923, Eliot spiega come sia possibile operare un parallelo tra contemporaneità ed antichità attraverso il metodo mitico:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.³⁰⁸

Per Eliot il mito rappresenta l'unico modo per dare un ordine in un mondo avvertito come indomabile.

Nei primi anni del Novecento, il fermento culturale in termini di ricerche antropologiche, sociologiche e filosofico-religiose ebbe un forte impatto sulla produzione modernista: grande risonanza ebbe la teoria dell'animismo, che Spencer e Müller ricondussero a rapporti tra natura, religione e linguaggio, così come *The Golden Bough* di Frazer offrì una prospettiva ampia e sistematicamente organizzata sui miti. A Cambridge antropologi e classicisti – Jessie Weston tra tutti – stimolarono un'esuberante produzione e diffusione di materiale mitologico, mentre a Londra la "Theosophical Society" pubblicava opere sui miti e sulle religioni comparate. Tutta questa produzione e fermento trovarono un'eco letteraria che si esemplifica eloquentemente in Yeats, Joyce ed Eliot, sebbene con scopi e procedimenti differenti³⁰⁹. Yeats elaborò un sistema mitico più personale ed autoreferenziale, in cui il mito è penetrazione simbolico-mistico-visionaria³¹⁰. In Joyce ed Eliot il mito è più presente, palpabile, ricomposto con cura per essere poi demitizzato, volgarizzato: essi avvertivano la discrepanza tra la riscoperta letteraria del mito ed un mondo in cui i miti parevano non avere ragion d'essere³¹¹. In una simile realtà l'unico modo di presentare il mito era

³⁰⁸ Thomas S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", (1923), in Id., *Selected Prose*, a cura di Frank Kermode, London-Boston, Faber and Faber, 1975, p. 177.

³⁰⁹ Sull'uso del mito nel modernismo, si veda, tra gli altri, Claudia Corti, "Il recupero del mitologico", in Giovanni Cianci, *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 315-317.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 318.

³¹¹ *Ibidem*, pp. 318-319.

in chiave ironica, parodistica. La parodicità, insieme alla simultaneità, è infatti l'elemento fondante dell'opera joyciana *Ulysses*. Per Eliot, invece, come sottolinea Corti, il mito offriva, assieme al recupero storico, anche un modello per interpretare l'uomo ed il mondo³¹², disponendo in un confronto dialettico passato e presente. Già in *Tradition and Individual Talent* (1919) Eliot aveva spiegato, in merito alle influenze tra autori, che il passato è anche presente e che il poeta che voglia davvero considerarsi tale non può ignorare tale condizione:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence.³¹³

Secondo Eliot, in un autore le parti migliori sono probabilmente quelle dove si avverte con maggior vigore l'eco degli antenati e, in tal senso, il passato, che è anche presente, risuonerebbe simultaneamente nell'opera, rendendo al contempo l'autore contemporaneo e ascrivibile alla tradizione:

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal altogether, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.³¹⁴

Stando ad Eliot, un poeta può esser apprezzato appieno, e solo, in relazione al suo essere parte di un tutto: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists"³¹⁵. Allo stesso modo, in *Orpheus Emerged* è possibile sentir risuonare l'eco degli scrittori che hanno preceduto Kerouac, che lui ha letto e le cui influenze ha assimilato, cercando di trovare in loro dei riferimenti, delle guide e dei codici per interpretare e spiegare il mondo.

³¹² *Ibidem*, p. 330.

³¹³ T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", (1919), in *Id.*, *Selected Essays*, cit., p. 14.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

5.2 Il mito di Orfeo: nascita, variazioni ed intenti

Quello di Orfeo è certamente uno dei miti più conosciuti ed affascinanti, sia per la sua storia d'amore che per le sue implicazioni con l'arte: per questo, probabilmente, è uno dei miti più frequentemente ripresi in letteratura, in musica e nelle arti figurative. Orfeo fu un poeta e musicista leggendario, figlio del re tracio, o del re fluviale Eagro, oppure di Apollo, e di Calliope, la prima delle nove Muse. Pare che sia stato anche uno degli Argonauti: egli avrebbe dato con la sua musica il ritmo ai rematori, placato la furia del mare, soverchiato il richiamo delle sirene ed addormentato il mostro che sorvegliava il Vello d'oro. Si attribuivano a Orfeo anche gli *Hieroi Logoi* (i discorsi sacri), una vasta opera in ventiquattro libri in cui si narra la storia della nascita del cosmo dal cosiddetto "Uovo originario". Probabilmente egli fu anche fondatore dell'Orfismo, la dottrina riguardante la salvezza dell'anima (si veda ad esempio anche Platone, *Fedro*) che annuncia la possibilità, per gli uomini iniziati ai misteri e purificati dall'espiazione, di liberarsi dagli aspetti negativi della propria natura e di aver salva la vita dopo la morte. I misteri orfici, peraltro, erano strettamente collegati al culto di Dioniso (di cui si parlerà più avanti).

Dato che il suggestivo mito di Orfeo sposa in sé alcuni tra i temi più complessi e coinvolgenti (come l'amore, la morte e l'arte) è toccante e fortemente immaginativo insieme. Il mito racconta del poeta Orfeo, artista che col suo canto riusciva a far muovere piante e a piegare alla sua volontà animali: affranto dalla morte dell'amatissima Euridice, egli ottenne il permesso di discendere nell'Ade per riportarla in vita, ma all'unica condizione di non voltarsi mai indietro finché non fosse uscito dagli Inferi. Orfeo trovò Euridice e la condusse, precedendola, verso la luce del mondo, ma, giunto sulla soglia, compì il tragico errore di voltarsi, perdendo così Euridice per sempre. Orfeo, dopo la morte dell'amata, distrutto dal dolore, si allontanò dal consorzio umano e specialmente dalle donne, sollevando l'ira della Menadi, che lo fecero a pezzi. La sua testa ed il suo strumento musicale furono gettati in mare e trasportati dalle onde fino all'isola di Lesbo, da allora considerata l'isola della poesia lirica³¹⁶.

In ogni epoca e letteratura il fascino del mito di Orfeo è stato reinterpretato con punti di vista ed intenti differenti. Nell'opera *Consolazione della filosofia* Boezio lo cita come esempio dell'umanità corrotta dal piacere. Nella letteratura del tardo Medioevo e

³¹⁶ Sul mito di Orfeo, si veda, tra gli altri, Eric Moormann, Wilfried Vitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico, Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Milano, Paravia, Bruno Mondadori, (1997) 2004, p. 551.

Rinascimento italiani torna in primo piano quale simbolo del poeta stesso e della potenza della poesia. Secondo *La Favola di Orfeo* (1480) di Poliziano, esso è la rappresentazione della morte che trionfa sull'amore. Ciani e Rodighiero danno un'interessante lettura diacronica del mito in *Orfeo, Variazioni sul mito*, uno studio in cui propongono un *excursus* che dalla letteratura latina giunge a quella contemporanea in diversi Paesi³¹⁷.

Virgilio ripercorre le tappe della leggenda in modo essenziale ed elegante, inserendo l'elemento perturbante del pastore Aristeo che insidia la bella sposa del cantore. Nelle *Georgiche* l'episodio legato ad Orfeo inizia nel nome di Euridice e termina con esso, invocato dalla testa mozzata del poeta:

Anche allor, mentre del marmoreo collo
Spiccato il capo in mezzo a la corrente
L'eagro Ebro traeva, la voce sola
E gelida lingua – Euridice! Ahi,
povera Euridice! – andava chiamando
al fuggir de la vita, e lungo il greto
ripetevano Euridice le rive.
(*Georgiche*, IV, vv. 523-529)³¹⁸

Ovidio, a differenza di Virgilio, si dilunga un po', dando spazio a dialoghi e indulgiando nelle descrizioni. In particolare, riprende il tema dell'omosessualità, che Virgilio non menziona. Peraltro, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, il matrimonio tra Orfeo ed Euridice è segnato non da parole d'amore e desiderio ma da funesti auspici, pronunciati da Imeneo, protettore dei matrimoni. Subito dopo l'unione coniugale, infatti, avviene la morte della donna, morsa da un serpente:

Prendendo il volo da Creta attraverso l'immenso cielo, Imeneo tutto avvolto nel suo mantello color del croco, si diresse al paese dei Ciconi dove lo invocava, ma invano, la voce di Orfeo. Il Dio si presentò al richiamo, è vero, ma senza le solenni parole del rito, senza l'allegria sul volto: e il presagio che portò seco era di sventura. Perfino la fiaccola che teneva in mano continuò a mandare sibili e fumo da fare venir le lacrime agli occhi, invece di sprigionare, agitata nel vento, viva fiamma. La cosa andò a finir peggio di quanto l'auspicio lasciasse prevedere. La fresca

³¹⁷ Si veda Maria Grazia Ciani, Andrea Rodighiero, *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2004.

³¹⁸ "Tum quoque, marmorea caput a cervice revulsum/ gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus/ volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,/ ah, miseram Eurydicen! Anima fugiente vocabat,/ Eurydicien toto referebant flumine ripae". Virgilio, *Le Georgiche*, a cura di Giuseppe Albini, Bologna, Zanichelli, 1968, p. 191.

sposa, mentre vagava per i prati, accompagnata da un gruppo di Naiadi fu morsa a un tallone da una serpe e cadde morta.³¹⁹

Se Virgilio è modello per Ovidio, entrambi a loro volta costituiscono la fonte di Poliziano, che introduce la fabula nella letteratura volgare e inaugura con essa un filone destinato a svilupparsi soprattutto in musica (si pensi alle opere di Monteverdi, Gluck, Offenbach e Stravinskij).

Virgilio mette in rapporto la morte di Euridice alla sua fuga dal pastore Aristeo che si era invaghito di lei:

Un nume v'è di cui t'insegue l'ira:
sconti un peccato grande: il miserando
Orfeo, né già per colpa, questa pena,
se i fati non si oppongono, t'infligge,
spietato a te per la perduta sposa.
Quella da te fuggendo lungo il fiume
A corsa giovinetta moritura
Un orribile serpe innanzi a' piedi non vide.
(*Georgiche*, IV, vv. 452-459)³²⁰

Così, nei primi versi della *Fabula di Orfeo*, Poliziano si sofferma sull'invaghimento di Aristeo per Euridice:

Costui amò con sì sfernato ardore
Euridice, che moglie fu di Orptheo,
che sequendola un giorno per amore
fu cagion del suo caso acerbo e reo:
perché fuggendo lei vicina all'acque,
una biscia la punse, e morta giacque.
(*Fabula di Orfeo*, vv. 1-6)³²¹

Poliziano indugia anche sull'immagine delle baccanti scatenate nello smembramento di Orfeo, descrivendo, ad esempio, una baccante che mostra trionfante alle compagne la testa di Orfeo:

³¹⁹ "Inde per immensum croceo velatus amictu/ aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras/
tendit et Orphea nequiquam voce vocatur. Adfuit ille quidem, sed nec solemnia verba/ nec laetos vultus
nec felix attulit omen;/ fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo/ usque fuit nullosque invenit
motibus ignes./ Exitus auspicio gravior. Nam nupta per herbas dum nova naiadum turba comitata
vagatur,/ occidit in talum serpentis dente recepto." (X, vv. 1-9). Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di
Giovanna Faranda Villa, Milano, Rizzoli, 1994, p. 575.

³²⁰ "Non te nullius exercent numinis irae:/ magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus/
hauquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,/ suscit et rapta graviter pro coniuge saevcit./ Illa
quidem dum te fugeret per fluminapraecept/ immanem ante pedes hydrum moritura puella/ servantem
ripas alta non vidit in herba". Virgilio, *Le Georgiche*, cit., p. 185.

³²¹ Antonia Tissoni Benvenuti (a cura di), *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore, 1986, p. 138.

O, o! O, O! morto è lo scelerato!
Euoè! Bacco, Bacco, i'ti ringrazio!
Per tutto il bosco l'habbiám stracciato,
tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio.
L'habbiám a membro a membro lacerato
In molti pezzi con crudele strazio.
(*Fabula di Orfeo*, vv. 301-306)³²²

Specie durante e dopo l'epoca del simbolismo, il mito riacquistò notevole importanza dal punto di vista letterario: molti autori reinterpretarono Orfeo alla luce delle tensioni tra apollineo e dionisiaco che Nietzsche aveva evidenziato ne *La nascita della tragedia* (1872). Orfeo era un iniziato ai misteri divini, offriva l'accesso alla dimensione religiosa, era puro e preda della sua sensibilità, era un inconsolabile amante o poteva, col suo canto, fare a meno dell'amore. Nella letteratura del Novecento si raccolsero e rielaborarono in particolare due temi del mito: quelli del poeta-cantore e del *respicere*, il voltarsi indietro che causa la perdita di Euridice. Alcune varianti, come nota ancora Maria Grazia Ciani, allontanarono il mito dalla sua forma originale, ma furono l'inevitabile prodotto delle variazioni dello spirito dei tempi.

Lo 'spartiacque' tra passato e presente è rappresentato da Rainer Maria Rilke, che da un lato rielaborò il mito classico e dall'altro riflettè sulle potenzialità e i limiti della poesia e dell'arte. Nei *Sonetti ad Orfeo*, la composizione "Orfeo. Euridice. Hermes" segna una tappa fondamentale nella ripresa del mito antico. Si dice che il Rilke fosse stato ispirato da un bassorilievo attico del quinto secolo conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli in cui sono rappresentate le tre figure del titolo. Hermes tiene per mano Euridice pur rimanendo un po' discosto dalla coppia, che invece è intimamente unita dallo sguardo. Forse il bassorilievo ispirò davvero Rilke, ma la sua poesia è altro: è pervasa da un costante senso di straniamento e distanza. Mentre Orfeo divora la strada verso la risalita, la figura di lei è muta e con passo lieve. "Die Sogeliebte" ("la così amata") è ormai immersa nella morte.

Orphée di Cocteau e *Eurydice* di Anouilh sono tra le espressioni più significative dell'evoluzione del mito. Nel passaggio di genere, da poesia a dramma, in queste opere francesi la vicenda si arricchisce di personaggi secondari: in mezzo a questa folla Orfeo ed Euridice vivono la loro storia tutta moderna e persino svilta dalle pieghe del quotidiano. In *Orphée* Cocteau si esprime con bizzarrie e giochi di prestigio ma, nonostante il *pastiche* dell'invenzione scenica, il messaggio è chiaro: "invenzioni,

³²² *Ibidem*, p. 182.

artifici, magie, non servono a evitare il logoramento che la vita infligge ai sentimenti come alla creatività, alla poesia come all'amore"³²³.

Il ruolo di Euridice è stato – ed è – lungamente dibattuto. Orfeo per lei discende agli Inferi, per lei si strugge, ma non è capace di salvarla anche davanti ad un'unica semplicissima regola: non voltarsi. Viene il sospetto che Euridice, più che la donna amata, sia in realtà un'occasione per fare poesia e che dunque il *respicere* non sia un errore, ma una scelta. Ne *L'inconsolabile*, Pavese affronta questo tema affermando che il voltarsi è in questo senso un atto dovuto perché ogni esperienza, e dunque anche la perdita, non è che un'amara tappa per il poeta alla ricerca di sé:

Non si ama chi è morto [...] Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore [...] Euridice morendo divenne un'altra cosa [...] Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso [...] Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo.³²⁴

Il poeta Orfeo, che si volta di proposito, è mirabilmente smascherato ne *Il ritorno di Euridice*, opera di Bufalino dove, finalmente, si dà voce anche all'opinione di Euridice, che appare evidentemente perplessa ed amareggiata dal comportamento dell'amato:

“che farò senza Euridice?”, e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta.³²⁵

Nel panorama poetico di lingua inglese tra Ottocento e Novecento, il mito di Orfeo rivive dando molto spazio alla voce di Euridice. In *Eurydice to Orpheus* di Browning l'inversione dei rapporti si evince sin dal titolo. La donna amata e perduta presentata da Browning, diversamente da come appare in altre variazioni sul mito, appare forte e decisa, complice ed appassionata, pronta a sacrificare tutto per un ultimo sguardo, gesto di intimità profonda. L'attimo di appagamento creato dal contatto visivo si rende impareggiabile persino rispetto al dolore ed al futuro di morte eterna:

But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now

³²³ Maria Grazia Ciani, Andrea Rodighiero, *Orfeo. Variazioni sul mito*, cit., p. 19.

³²⁴ Cesare Pavese, “L'inconsolabile”, in Id., *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi, 1972, pp. 87-88.

³²⁵ Gesualdo Bufalino, “Il ritorno di Euridice”, in Id., *Opere*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 418.

Will lap me round for ever, not to pass
Out of its lights, though the darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied, - no past is mine, no future: look at me!³²⁶
(*Eurydice to Orpheus*)

La figura di Euridice diventa centrale nella poetica di lingua inglese, soprattutto nella poesia femminile, sebbene con esiti differenti. De Simone nota come la statunitense Hilda Doolittle pur riallacciandosi idealmente al modello virgiliano, in *Eurydice* (1917) esaspera rabbia e rancore, mentre Edith Sitwell presenta la fanciulla come un'innamorata che celebra nostalgicamente l'amore in *Eurydice* (1945)³²⁷. Più recentemente, anche Margaret Atwood si è cimentata col mito di Orfeo nel ciclo di poemi *Orpheus and Eurydice* composti tra il 1976 ed il 1986, dando voce alla giovane e sfortunata sposa che, come si evince dai versi di *Orpheus (I)*, appare priva di volontà, come un fantasma e fantoccio dei cui desideri Orfeo non si interessa. Euridice viene richiamata alla vita, ma non può scegliere, in quanto non viene chiesta la sua opinione:

I was obedient, but
Numb, like an arm
Gone to sleep; the return
To time was not my choice.
(*Orpheus I*, vv. 5-8)

Ella è una proiezione, un'allucinazione, un'evanescente manifestazione di un desiderio di Orfeo:

Before your eyes you held steady
The image of what you wanted
Me to become: living again.
It was this hope of yours that kept me following.
(*Orpheus I*, vv. 17-20)

³²⁶ Robert Browning, "Eurydice to Orpheus", *Dramatis Personae* (1864), in Id., *The Works*, New York, Ams Press, 1966, X voll., vol. IV, p. 307.

³²⁷ Sugli esiti della poetica in lingua inglese del mito di Orfeo, si veda, tra gli altri, Marina De Simone, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo ed Euridice tra passato e presente*, Firenze, Libri Liberi, 2007, pp. 90-95.

L'opera si conclude duramente col verso "You could not believe I was more than your echo" (v. 38), che rivela come l'eco di Euridice sia solo un riverbero di un silenzio che fa rumore rispetto alla voce o al canto di cui è dotato Orfeo³²⁸.

Questo breve *excursus* letterario non pretende di essere esauriente rispetto alle numerose variazioni e revisioni che il mito di Orfeo ha subito nel corso dei secoli e nelle varie letterature. Lo scopo di questo *iter* nella mitologia è piuttosto quello di evidenziare tematiche strettamente connaturate alla figura di Orfeo e, in particolare, quelle legate al suo ruolo di artista ed al senso di morte/perdita.

Pochissimi, nella letteratura dell'antichità, sono coloro ai quali è stato concesso di discendere nell'Ade. A Enea e Ulisse viene accordato questo permesso al fine di conoscere, imparare, e quindi fare una revisione della propria vita. Nel caso di Ercole, eroe muscolare, il viaggio nell'Ade è una prova di forza. San Paolo compie un viaggio nel mondo ultraterreno per corroborare la fede: Dante ne parla descrivendo in terzine il suo stesso viaggio di purificazione attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso.

L'esperienza di Orfeo è pertanto singolare: egli scende agli Inferi per amore ma non salva l'amata e, sebbene non guadagni, non dimostri e non impari nulla, la sua impresa è titanica nella pretesa di annullare la morte, come se il suo canto potesse davvero vincerla. In merito agli eroi civilizzatori, Sassanelli spiega che sebbene essi di solito debbano fronteggiare mostri, nel mito di Orfeo vi è il diniego del mostro, cioè la pretesa di annullare la morte:

Tali eroi di solito sono sterminatori di mostri, e i mostri, quando non simboleggiano direttamente la morte e gli Inferi sono sempre espressione del lato oscuro del nostro mondo psichico. Nel caso di Orfeo troviamo il diniego del mostro, vale a dire la pretesa di annullare la morte col proprio canto. Ma Orfeo non rielabora il lutto: riemerge sfoderando la sua misoginia. Finché le donne di Tracia, sentendosi disprezzate, lo uccidono e lo fanno a pezzi.³²⁹

³²⁸ Su Margaret Atwood, in particolare sulla poesia degli anni 1970-1980, in riferimento anche ai diritti delle donne e ai diritti umani in generale, si veda, tra gli altri, Linda Wagner-Martin, "Giving Way to Bedrock: Atwood's Later Poems", in Lorraine M. York (a cura di), *Various Atwoods. Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*, Concord, Ontario, Anansi Press, 1995, pp. 71-88; sui riferimenti mitologici si veda George Woodcock, "Metamorphosis and Survival: Notes on the Recent Poetry of Margaret Atwood", in Sherrill E. Grace, Lorraine Weir, *Margaret Atwood: Language, Text, and System*, Vancouver, British Columbia Press, 1983, pp. 125-142.

³²⁹ Giorgio Sassanelli, "Orfeo, novello Narciso? Saggio sull'esperienza di frammentazione", pubblicato sul sito www.giorgiosassanelli.com (ultimo accesso 14/10/2013). Giorgio Sassanelli è docente di psicodinamica presso la Scuola di Specializzazione in psicoterapia e psicosomatica dell'Ospedale del Cristo di Roma. In questo passaggio Sassanelli anticipa anche il tema dello *sparagmòs*, lo smembramento, tipico del rituale dionisiaco delle Baccanti o Menadi, che, al culmine del delirio

Orfeo trasgredisce l'ordine cosmico a cui sovrintendono gli dei³³⁰. Dopo la morte dell'amata, anche i suoi sentimenti d'amore muteranno rivolgendosi al suo stesso sesso: un altro atteggiamento trasgressivo che pagherà con una morte atroce.

Come si è detto, il mito di Orfeo è costruito su tre temi portanti: l'arte (intesa come poesia, canto), l'amore e la morte. Segal, nel suo autorevole studio su Orfeo, analizza questa triangolazione, passando in rassegna i diversi autori che dall'antichità si sono cimentati con questo mito:

Orpheus embodies something of the strangeness of poetry in the world, the mystery of its power over us; and the troubling intrusiveness of its sympathy for the emotions that we cannot always afford [...] His most famous song in the literary tradition is of love and death, of love-in-death, of death invading happiness of love³³¹.

Tra gli autori che hanno rivisitato secondo la loro visione e sensibilità la storia di Orfeo, Segal si sofferma in particolare sull'opera di Rilke *Sonette an Orpheus* perché qui il poeta di lingua tedesca coglie come Orfeo sia l'essenza stessa della lirica che, tramite l'arte, è capace di trasformare il vuoto e con esso anche i desideri degli uomini, che tendono sempre a qualcosa che non hanno o non sono:

For Rilke as for many poets before and after him [...] Orpheus embodies the essence of poetry, its ability to find, in art, a way to transform the emptiness, the radical deficiency of human longing into something else.³³²

Orfeo rappresenta la divinità dell'arte, ma è solo in parte un dio, ed è proprio la sua metà umana a renderlo così vicino e comprensibile all'uomo. Egli, nella sua doppia natura, che aspira all'infinito ma che è al contempo irrevocabilmente legata anche al terreno, impersona il desiderio così umano di sopperire con l'arte a ciò che l'uomo non è, a ciò che gli manca. Per questo probabilmente Kerouac ha scelto la figura di Orfeo per definire Michael, il protagonista di *Orpheus Emerged*. Quando, durante una

orgiastico, facevano a pezzi un animale vivo e ne mangiavano le carni. È un evento ricorrente nella mitologia classica e si ricollega ai miti di fertilità.

³³⁰ Col potere persuasivo del suo canto, Orfeo muove pietre e alberi, entrando a fra parte di quella schiera di musicisti che sfidano l'armonia universale e ne pagano il prezzo (Tamiri sfida le muse e viene accecato; Marsia sfida Apollo e viene scorticato). Orfeo sfida i demoni dell'Ade ma ne viene beffato.

³³¹ Charles Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. xiii.

³³² *Ibidem*, p. xiii.

discussione, Michael viene definito dall'amico Arthur un 'Prometeo', Michael rifiuta il paragone e si definisce piuttosto come un 'novello Orfeo', artista e uomo:

Well, you say that the artist – in this case, myself – you say that I am a plausible symbol of Prometheus. Prometheus the artist, when I could be Orpheus, the artist-man! Do you understand what I am trying to say? When I could be the whole artist and man. Unchained! You see – for Prometheus is chained to a rock, God knows - [...] Arthur, unsevered! (p. 97)

La figura di Orfeo è complessa perché la sua identità è immersa in una rete triangolare di legami ed opposizioni. Nella triangolazione arte, amore, morte si comprendono le opposizioni naturali dell'eternità dell'arte e dell'umana finitezza, come sostiene Segal:

My Leitmotiv is Orpheus's place in the triangular relation of art to life, and especially to love, death and grief. I try to show how the various versions of the myth oscillate between a poetry of transcendence that asserts the power of poetry, song, and imagination over the necessities of nature, including the ultimate necessity, death, and a poetry that celebrates its full, vulnerable immersion in the stream of life.³³³

Rilke esprime una relazione paradossale tra arte e vita, poiché, mentre l'arte aspira all'eterno trascendendo tempo e spazio, l'amore è legato alla vita, alla sua fuggente bellezza. Ma l'ispirazione della poesia nasce proprio da questa meravigliosa contingenza e dalla sua dolorosa consapevolezza:

Poetry transcends time and change, expressing the invisible life of the spirit; and poetry necessarily exhausts itself as it accepts its physical impulse toward the momentary beauty that is its origin and inspiration and accepts also its own materiality in a world that flowers and dies.[...] Orpheus is important not so much because he is a poet as because he is a lover. But here too he is a privileged, alien figure, isolated by the fact that he feels and suffers with the totality of his being.³³⁴

Anche l'Orfeo di Kerouac soffre per amore, ma a suo modo: Michael non è davvero innamorato di Maureen, la donna più grande di lui con cui vive, né ama Marie, la giovane con la quale ha una relazione clandestina; forse è ancora innamorato di Helen, ma, più probabilmente, quest'ultima è stata solo un'occasione per imparare di più su se

³³³ *Ibidem*, p. xiv.

³³⁴ *Ibidem*, p. xiv.

stesso e sulla vita. Michael soffre per l'amore che non ha, l'amore sospirato, quello desiderato, quello mai avuto, quello sempre atteso. Quello che non si ha. È un innamorato dell'idea dell'amore, non di una donna in particolare e, in quanto eterno innamorato ed insoddisfatto, soffre e può dunque legittimamente cantare come un Orfeo. Secondo il mito, l'amore di Orfeo resta disatteso perché egli non riesce nell'intento di salvare Euridice e, dunque, sta a significare la vittoria della morte sull'amore: per essere un Orfeo l'amore deve esser prima sconfitto.

L'esempio di Rilke in questo senso è significativo. Mi soffermo su Rilke perché Kerouac, pur non indicando uno specifico riferimento letterario, dimostra di averlo letto ed apprezzato e di essere rimasto particolarmente affascinato dal suo modo di trattare tematiche come la morte. In una lettera a Ginsberg, Kerouac chiarisce l'apprezzamento per il modo in cui Rilke affronta il problema della perdita:

Your letter moved me, I must say... particularly the line "I was so sick that I found myself worrying about the future of man's soul, my own in particular". There you elicited the true of thing terrestrial... namely, disease and loss and death. I like the way Rilke faces this facts in his un-bourgeois way.³³⁵

Come ricorda Cacciapaglia, la morte rilkeana non è necessariamente fantasma e presenta anche rigenerazioni o svolte, in cui si fa musica. Si pensi ad esempio alla prima *Elegia duinese*, nei cui versi finali la musica, voce orfica per eccellenza, si origina dal compianto funebre:

la musica prima osò sciogliere l'arido muro dell'aria;
e nello spazio sgomento cui d'improvviso per sempre
un giovane quasi divino mancava, entrò il vuoto
in quel ritmo che oggi ci esalta e consola e ci aiuta.³³⁶
(*Elegie Duinesi*, I, vv. 92-95)

Cacciapaglia sottolinea soprattutto l'equazione tra poesia e musica – di cui Orfeo è maestro e rappresentante – che ha il potere di superare le barriere spazio-temporali e, in un mondo scisso, riunificare:

³³⁵ Lettera di Jack Kerouac ad Allen Ginsberg, 6 settembre 1945, in Id., *Selected Letters*, cit., p. 94.

³³⁶ "Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos/ wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;/ dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling/ plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene/ Schwingung geriet, die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft" (I, vv. 91-95): Reiner Maria Rilke, *Duineser Elegien* (1911-1923) in Id., *Poesie (1908-1926)*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1995, p. 58. Si veda anche Reiner Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Studio Tesi, 1990, p. xviii (titolo originale *Sonette an Orpheus*, 1923).

La poesia-musica è in intimità coi morti perché è il luogo della profondità e quindi della dimensione totale in cui la distinzione vita-morte, la logica delle apparenze che la sancisce, perde la sua rigidità e consistenza e i due regni si accumulano in uno solo. Di qui la vastità del poeta e di Orfeo che ne è l'esempio; di qui la sua costituzionale duplicità che ne fa il mistico Signore dei due regni [...] In un mondo razionalizzato che troppo distingue, Egli non distingue; in un mondo frammentato, Egli non separa.³³⁷

Tuttavia, l'Orfeo di Rilke, come osserva Segal, non solo mostra il potere creativo dell'arte, ma anche la sua eventuale resa di fronte alla morte:

The meaning of the myth shifts as different points form the base: love-death; love-art, art-death. On the one hand Orpheus embodies the ability of art, poetry, language- "rhetoric and music" to triumph over death; the creative power of art allies itself with the creative power of love. On the other hand, the myth can symbolize the failure of art before the ultimate necessity, death.³³⁸

Rilke, come spiega Segal, riesce a mostrare la dimensione tragica dell'arte, mai definitivamente capace di colmare il vuoto tra immagine ed oggetto, tra la forma e la sostanza, tra l'eterno ed il continuo divenire: "recognition of the tragic dimension of art, never able to close the gap between image and object, eternal form and changing substance"³³⁹. È precisamente questo dilemma ciò che, a mio avviso, Kerouac vuole affrontare nell'opera *Orpheus Emerged*: come unire, coniugare, armonizzare, ciò che la vita pone in antitesi, ciò che appare separato? Può l'arte essere strumento efficace per mirare all'obiettivo della riunione? Quanto si evince da *Orpheus* è che l'arte può esser mezzo di elevazione, strumento di sintesi, ma probabilmente non fine ultimo e dimensione totalizzante e questo a causa della natura stessa dell'uomo. La scelta della figura di Orfeo è in questo senso particolarmente corretta ed eloquente, perché è essa stessa simbolo di numerose contraddizioni:

Orpheus can symbolize the paradoxes of both life and art because he owes his very existence as a mythic symbol to this need to find form that can hold contradictions.³⁴⁰

³³⁷ Sulla poetica rilkeana, si veda l'introduzione a cura di Giacomo Cacciapaglia in Reiner Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo*, cit., p. xiii-xiv.

³³⁸ Charles Segal, *Orpheus*, cit., p. 2.

³³⁹ *Ibidem*, p. 28.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 33.

Il poeta dunque, come Orfeo, compie un viaggio che si attua anche attraverso il linguaggio e che è una ricerca di unità e significato. Sprofondare nelle zone oscure – dell’Ade, della morte, dell’inconscio, delle paure e debolezze – è un atto che richiede coraggio, è un percorso che deve essere poi raccontato, come osserva Segal:

The myth of Orpheus is the myth of the ultimate seriousness of art. It is the myth of art’s total engagement with love, beauty, and the order and harmony of nature - all under the sign of death. It is the myth of the artist’s magic, of his courage for the dark, desperate plunge into the depths of the heart and of the world, and of his hope and need to return to tell the rest of us his journey.³⁴¹

Dalle parole di Segal si comprende il ruolo importante e serio che hanno l’arte ed il poeta: quest’ultimo emerge come colui che può investigare questo mondo scisso e raccontarlo, trovando una sintesi che superi le opposizioni. Rilke stesso esplicita magistralmente questo preciso concetto in una breve poesia intitolata *Baudelaire*:

Il Poeta, lui solo, ha unificato il mondo
Che in ognuno di noi in frantumi è scisso.
Del Bello è testimone inaudito,
ma esaltando anche ciò che lo tormenta
dà alla rovina purezza infinita:
e persino la furia che annienta si fa mondo.
(*Baudelaire*)³⁴²

La capacità del poeta di riunificare il mondo sembra essere precisamente l’obiettivo di Kerouac, il cui Orfeo – Michael – cerca una sintesi, una pace ed una realizzazione, che passano necessariamente attraverso l’arte, anche quando essa deve fare i conti con la prosaicità della vita e con i limiti e le contingenze dell’esperienza umana.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 198.

³⁴² “Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,/ die weit in jedem auseinanderfällt./ Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,/ doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,/ hat er unendlich den Ruin gereinigt:/und auch noch das Vernichtende wird Welt”: Reiner Maria Rilke, “Baudelaire, in “Poesie sparse”, n. 23, in Id., *Sonetti a Orfeo*, cit., p. 181.

5.3 Le affinità di Orfeo con Dioniso, l'Orfismo e i miti di rinascita

La figura di Orfeo è strettamente legata a quella di Dioniso, per diversi motivi. Come ricorda Segal, in alcune versioni si dice che il vero padre di Orfeo fosse Apollo, in altre che fosse nato da un re di Tracia, con affinità con Dioniso:

In some versions he is the son or protégé of Apollo, protected by this god after his death [...] In other versions, however, he is the son of a remote Thracian king, Oeagrus [...] has affinities with Dionysus.³⁴³

In ogni caso, né Apollo né Dioniso saranno propizi a Orfeo³⁴⁴.

Così come Orfeo, anche Dioniso è caratterizzato dalla duplicità, che sdoppia e riunisce, ponendo gli opposti in un rapporto dialogico e complementare. Elémire Zolla racconta che Dioniso Zagreo nacque da Zeus e Persefone/Demetra da lui posseduta nel sonno in veste di drago o serpente. Appena partorito, Dioniso Zagreo salì al trono del padre e afferrò la folgore, facendo ingelosire Hera, che spinse i Titani a cospargersi la faccia di bianco caolino – come in seguito gli iniziati al dionisismo – e a offrire al bambino, oltre ai giocattoli, anche uno specchietto. Mentre lui si contemplava, i titani gli staccarono la testa, quindi lo fecero a pezzi, lo cossero e mangiarono. Zeus allora punì gli assassini fulminandoli e dalle loro ceneri estrasse l'uomo, che cela così in sé una particella del Dioniso divorato³⁴⁵.

Si noti che Dioniso fu indotto nell'errore di osservarsi e, raddoppiandosi, entrò in un regime dualista. Nel suo commento al *Timeo*, Proclo insegna che, guardandosi allo specchio, Dioniso crea tutte le pluralità. Tuttavia, l'uomo può aspirare all'unitarietà proprio perché ha in sé un frammento di Dioniso. Egli è colui che spezza il giogo delle dualità: conscio/inconscio, persona/cosmo³⁴⁶. Come osserva Zolla, “Dioniso era colui che, scatenando l'ebbrezza, cancellava ogni pluralità e ogni antagonismo, concedeva

³⁴³ Charles Segal, *Orpheus*, cit., p. 9.

³⁴⁴ Alla sventurata sorte di Orfeo – figlio di Calliope, una delle Muse, che non seppe soccorrerlo – sembra precisamente riferirsi Milton, invocando invece l'aiuto di Urania per cantare i suoi versi. Secondo il poeta inglese, ella saprà ispirarlo e trovare per lui degli ascoltatori, in virtù dei suoi poteri celesti: “Still govern thou my song,/ Urania, and fit audience find, though few./ But drive far off the barbarous dissonance of Bacchus and his revelers, the race/ of that wild rout that tore the Thracian bard/ in Rhodope, where the woods and rocks had ears/ To rapture, till the savage clamor drowned/Both harp and voice, nor could the Muse defend/ Her son. So fail not thou who thee implores;/For thou art heav'nly, she's an empty dream”: John Milton, *Paradise Lost*, VII, vv. 30-39.

³⁴⁵ Si veda Elémire Zolla, *Il dio dell'ebbrezza. Antologia dei moderni dionisiaci*, Torino, Einaudi, 1998, p. xvi.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. vi.

l'unità o addirittura accostava allo zero fondante del reale". La divinità assimila ogni antitesi: "chi abbracci Dioniso scopre i contatti fra tutte le cose, cessa di porre fede nella quantità che le suddivide: egli è il dio che accoglie e disperde simultaneamente, tutt'insieme si approssima e allontana"³⁴⁷. L'unità a cui Dioniso introduce è vita e morte insieme, riso e pianto: è la fratellanza dei contrari che coesistono e si ricompongono³⁴⁸. Benché Dioniso contempra e riunisca i contrari, egli stesso possiede una controparte, cioè il divino Apollo. La dicotomia tra le due figure e gli elementi ad esse connesse viene precisamente analizzata da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, in cui il filosofo pone il solare Apollo accanto al misterioso Dioniso, indicandoli come principi all'origine della tragedia greca. Ne *La Nascita della tragedia* Nietzsche distingue, come è noto, tra l'elemento apollineo e quello dionisiaco: il primo si traduce in immagini di serena compostezza e trova la sua manifestazione più compiuta nelle arti, il secondo attinge alle pulsioni dell'inconscio e si esprime nella musica. Secondo Nietzsche, l'opera d'arte deve essere sia apollinea che dionisiaca, così come lo era la tragedia attica. L'intuizione nietzscheana coglie la *coincidentia oppositorum* di sintesi dialettica dei contrari, che è il fulcro stesso del dramma greco. L'elemento dionisiaco è quello oscuro, irrazionale, indefinito, ambiguo, caotico, spontaneo, ebbro (musica e danza), quello apollineo è luminoso, ben definito, (concerne scultura e arti figurative). Tutta la cultura umana sarebbe frutto del gioco dialettico di questi due impulsi.

L'orfismo è strettamente legato al culto di Dioniso ed anch'esso mira al recupero dell'unità perduta. Come ricorda Vernant, il *Papiro di Derveni*, del IV secolo a.C. circa, trovato in una tomba vicino a Salonicco nel 1962, riporta un inno orfico e spiega alcuni intenti dell'orfismo, che sono precisamente intenti di reintegrazione dei frammenti verso un Tutto unitario :

Negli orfici [...] All'origine, il Principio, Uovo Primordiale o Notte, esprime l'Unità perfetta, la pienezza d'una totalità chiusa. Ma l'essere si degrada a mano a mano che l'unità si divide e si disloca per far apparire forme distinte, individui separati. A tal ciclo di dispersione deve far seguito un ciclo di reintegrazione delle parti nell'Unità del tutto.³⁴⁹

³⁴⁷ *Ibidem*, p. xxiii.

³⁴⁸ *Ibidem*, pp. xix-xxix.

³⁴⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mito e religione in Grecia Antica*, a cura di Riccardo Di Donato, Roma, Donzelli, 2003, pp. 49-50 (titolo originale *Mythe et religion en Grèce ancienne*, 1990).

Sarà l'avvento del Dioniso orfico, il cui regno rappresenta il ritorno all'Uno, la riconquista della pienezza perduta: ogni uomo, avendo in sé una particella di Dioniso, può far ritorno a quell'unità persa.

Come spiega Bachofen, l'orfismo proponeva una separazione tra la regione tellurica, dominio di Dioniso, e quella uranica, ceduta ad Apollo. Questa spartizione mira in realtà alla riunificazione: Dioniso deve riconquistare il cielo, mentre Apollo non deve rifiutare la comunione con Dioniso³⁵⁰. Il bisogno preciso dell'orfismo è quello di mostrare e confermare come “tutte le cose siano Uno, e ogni singola lo sia separatamente”³⁵¹. Dioniso diviene così il completamento di Apollo verso il basso, e viceversa: ne nasce l'immagine di un Apollo bacchico e di un Dioniso apollineo, “una duplice incarnazione che ripristina l'unità del principio luminoso”³⁵².

Bachofen, nello spiegare la simbologia del monumento di Canosa – l'unico, a suo dire, che rappresenti organicamente il sistema cosmico-psichico dell'orfismo pitagorico in tutta la sua ampiezza –, sottolinea come sia frequente il ricorrere dello specchio. In quanto immagine dell'etere trasparente e colmo di luce, in esso la divinità contempla il proprio ritratto più puro per poter configurare sul proprio modello tutte le cose della creazione³⁵³: in virtù di queste facoltà lo specchio è attribuito di potenze celesti come Era-Giunone, Urania, Atena, Artemide, ma anche Dioniso.

Queste precisazioni sui miti di Orfeo e Dioniso hanno lo specifico intento di avvalorare il fatto che il ricorso alla figura del mitologico cantore, per Kerouac, sia molto più profondo e strutturato rispetto a una mera citazione celebrativa nel titolo dell'opera. Del resto, come si è detto, Kerouac in quegli anni stava studiando anche i classici greci.

Credo inoltre che l'analogia e lo studio del mito si possa spingere oltre e che *Orpheus Emerged* si debba leggere come un'opera che celebra la rinascita precisamente grazie al ricorso al mito. *Orpheus Emerged* termina in un modo piuttosto oscuro con un vago riferimento all'Egitto, che dovrebbe spiegare ellitticamente quanto successo a Michael e Paul. Arthur riceve una lettera il cui senso non coglie del tutto:

“Amenehmet looks upon the beauty of the sun!” – a quotation
which Arthur remembered from his studies in Egyptian history

³⁵⁰ Si veda Johann Jakob Bachofen, *La dottrina dell'immortalità della teologia orfica*, a cura di Umberto Colla, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 181-182. (titolo originale *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums nach Anleitung einer Vase aus Canosa*, Paris, Basel, 1867).

³⁵¹ *Ibidem*, p. 122.

³⁵² *Ibidem*, p. 187.

³⁵³ *Ibidem*, p. 133.

– and it was signed, “Orpheus”. This was when the first faint understanding of the full significance of what had happened began to come to Arthur. (p.153)

È legittimo supporre che col nome “Ahmenemhet” Kerouac intendesse dare un’indicazione specifica. Il termine presenta una curiosa e, credo, significativa, affinità col nome Amenehmat, nome appartenuto a diversi re egiziani. Come spiega Schlögl, il sovrano Amenemhat (1976-1947 a.C.) scelse come nome ‘Horo Uhemmesut’, che significa “colui che ripete la creazione”, dichiarando programmaticamente la volontà di annunciare una nuova era³⁵⁴. L’assonanza tra Amenehmet ed Amenemhat è evidente: ammesso che Kerouac conoscesse la storia di questo antico sovrano egizio ed il significato del suo nome e volesse riferirsi proprio a lui, la trascrizione leggermente deformata del nome potrebbe essere giustificata da una differente traslitterazione in inglese, da un suo ricordo sbagliato, oppure volutamente architettata. L’attenzione posta sull’antico Egitto conduce ad avvalorare ulteriormente la tesi sul profondo significato del ricorso al mito di Orfeo e della sua relazione con i riti di rinascita, secondo un *iter* che va da Orfeo, a Dioniso, per arrivare a Osiride. Stando alla mitologia egizia, l’ordine idilliaco di Osiride fu distrutto dal fratello Seth che cospirò alle sue spalle e ne progettò la morte: secondo alcune versioni, Osiride venne annegato, secondo altre assassinato; in ogni caso, il corpo venne fatto a pezzi e sparpagliato. Iside, la sorella e sposa di Osiride, andò in cerca delle varie membra e ricompose il corpo e, riportato in vita Osiride, riuscì a concepire un figlio con lui³⁵⁵.

Essendo stato ‘ricreato’, Osiride rappresenta concretamente il risveglio, la rinascita. Come spiega Frazer, Osiride è legato ai miti della vegetazione, fertilità e rinascita e, con Dioniso e Orfeo, condivide la sorte di esser stato smembrato³⁵⁶:

Taken all together, these legends point to a widespread practice of dismembering the body of a king or magician and burying the pieces in different parts of the country in order to ensure the fertility of the ground and probably also the fecundity of man and beast.³⁵⁷

³⁵⁴ Sulla storia dell’Egitto, si veda, tra gli altri, Hermann A. Schlögl, *L’Antico Egitto*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 45-46.

³⁵⁵ Sulla mitologia egizia, si veda R.T. Rundle Clark, *Mito e simbolo nell’Antico Egitto*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 91-99 (titolo originale *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, 1959).

³⁵⁶ James George Frazer, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion* (1922), London, Macmillan, 1957, p. 499.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 500.

Inoltre, Osiride viene identificato come dio del sole in quanto la sua storia ben si presta ad esemplificare i fenomeni solari, in particolare per quanto concerne la loro influenza sulla vegetazione³⁵⁸.

Clark chiarisce che Osiride e Ra sono le due anime del Dio supremo, un dogma fondamentale della religione egiziana durante il Medio e Nuovo Regno. Il *Papiro di Ani* ha conservato una preghiera che identifica precisamente Osiride con Ra:

Adorazione di Osiride, Signore di eternità, Essere Benefico, Horus degli Orizzonti (cioè Ra), molteplice di forme, grande di manifestazioni, Ptah-Sokar-Atum in Heliopolis, signore del santuario shetit, creatore di Memfi e dei suoi dei, guida del Mondo Sotterraneo. Essi (gli dei) ti proteggono quando tramonti nel cielo inferiore, Iside ti abbraccia in pace...Tu sei eternità e perpetuità.³⁵⁹

Ra e Osiride rappresenterebbero le due forme complementari della divinità. Clark a supporto ricorda l'iconografia tombale di Ramses II:

Nella tomba di Ramses II i due sono rappresentati come un unico dio, una mummia dalla testa di ariete; le iscrizioni dicono che ciascuno è completato nell'altro. Il mattino del mondo, la riscoperta quotidiana del sole ed il risorgere dell'anima, tutto dipende dalla combinazione di entrambi in un unico concetto.³⁶⁰

Gli antichi egizi non solo credevano nell'oltretomba, ma dedicavano molta cura ed attenzione a prepararsi per esso. La morte era solo un passaggio da un tempo ad un altro. Solo che, mentre la vita può esser vista e percepita, il divenire sta nel Mondo Sotterraneo che appartiene alla morte: il divenire è dunque nascosto, così come il sole, che è l'esempio principale di questo processo, poiché egli si ripara al di là del cielo visibile³⁶¹.

In virtù delle analogie tra Orfeo, Dioniso ed Osiride, e tra l'orfismo ed i riti collegati alla fertilità e rinascita (in particolare con il riferimento al simbolo del sole, citato anche da Kerouac "Amehmet looks upon the beauty of the sun"), ritengo sia possibile leggere *Orpheus*, in particolare la sua conclusione, come un'aspirazione ed un presagio di rinascita: non credo sia casuale che sin dal titolo si dichiarò che *Orpheus* è *emerged*.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 506.

³⁵⁹ Citato in R.T. Rundle Clark, *Mito e simbolo*, cit., p. 153.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 152.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 159.

Orfeo è stato dunque ucciso, smembrato, ma il suo corpo è anche riemerso: alla morte seguirà la rinascita.

5.4 Da Prometeo a Orfeo e Narciso

Il fatto che Michael rifiuti l'identificazione con Prometeo nella teoria propositagli dall'amico Arthur genera una riflessione più accurata sui personaggi mitici ed il loro ruolo nei confronti dell'arte, specie facendo riferimento alla mitologia o alla letteratura che Kerouac avrebbe potuto conoscere.

Prometeo è “il ladro del fuoco”, fuoco che per gli uomini significa scintilla divina, immaginazione, progresso, creazione. L'associazione tra fuoco ed immaginazione è chiarita da Frye, secondo cui tutto può venire consumato dal fuoco, tranne l'immaginazione, perché è essa stessa fuoco:

Fire destroys the solid form of nature, and those who have believed nature to be solid will find themselves in a lake of fire at the Dies Irae. But the imagination cannot be consumed by fire, for it is fire.³⁶²

Il mito di Prometeo, figura ambivalente ed affascinante, si presta, per la sua natura poliedrica, a molteplici interpretazioni. Basti pensare che, se per Esiodo il titano è l'emblema della malvagità in quanto “ladro” del fuoco, per Eschilo, al contrario, Prometeo è un benefattore dell'umanità e, nella sua versione, alla fine si riconcilia con Giove. Nei secoli, numerosi autori si sono cimentati nella revisione parziale o completa del mito: si pensi, solo per citarne alcuni, a Voltaire con *Pandora* (1740) in cui il titano agisce guidato da Amore, a Shaftesbury, che si sofferma su un Prometeo creatore di poesia ed arte, la cui figura ‘estetica’ suggestiona lo stesso Goethe.

Interessante e per molti aspetti esemplificativa risulta la versione di Shelley che con *Prometheus Unbound* presenta il titano come un benefattore rivoluzionario. Egli ha infatti consegnato all'uomo la conoscenza – il pensiero che penetra, come luce, quest'universo oscuro –, ha donato il sapere che è forza ed il linguaggio, da cui si genera il pensiero, che è la misura dell'universo:

³⁶² Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 194.

[...] Knowledge, power,
The skill which wields the elements, the thought,
Which pierces the dim universe like light,
Self-Empire, and the majesty of love,
For thirst of which they fainted. Then Prometheus
Gave wisdom, which is strength, to Jupiter,
And with this law alone: "Let man be free",
Clothed him with the dominion of wide Heaven.
(*Prometheus Unbound*, II, vv. 39-46)

[...] and Love he sent to bind
The disunited tendrils of that wine
Which bears the wine of life, the human heart;
And he tamed fire which, like some beast of prey,
Most terrible, but lovely, played beneath
The frown of man, and tortured to his will
Iron and gold, the slaves and signs of power
And gems and poisons, and all subtlest forms
Hidden beneath the mountains and the waves
He gave speech, and speech created thought
Which is the measure of the Universe
(*Prometheus Unbound*, II, vv. 63-73)

Nella versione del Prometeo di Shelley, che riassume in sé molti motivi romantici, appare evidente la carica positiva, idealista, di Shelley, benché Prometeo rimanga ancorato al ruolo del sovversivo. Il Prometeo di Shelley è un rivoluzionario che non scende a compromessi: "Submission, thou dost know, I cannot try" (I, v. 395), ricordando, per il suo orgoglio e per il suo spirito rivoluzionario, il Satana di Milton. È lo stesso Shelley a confermare che la sola creatura somigliante a Prometeo è Satana, benché Prometeo sia più poetico perché possiede coraggio e maestà esenti da macchie di ambizione:

The only imaginary being resembling in any degree Prometheus is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and a firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and desire for personal aggrandisement, which, in the hero of *Paradise Lost*, interfere with the interest [...] But Prometheus is the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends.³⁶³

³⁶³ Si veda la *Preface* di Percy Bysshe Shelley a *Prometheus Unbound* (1820) in Id., *Selected Poetry and Prose*, a cura di Kenneth Neill Cameron, Orlando, Florida, Holt Rinehart and Winston, 1979, p. 300.

Il mito di Prometeo, nelle sue varie rielaborazioni letterarie, ha avuto esiti differenti: ad esempio, il Prometeo di Eschilo si riconcilia con Giove, che lo premia per avergli rivelato il pericolo imminente delle sue nozze con Teti. Ma Shelley, a cui non importava restaurare il mito eschileo quanto a concentrarsi sul messaggio morale, è contrario a riconciliare il difensore e l'oppressore dell'umanità. Così facendo – spiega Shelley nella prefazione – l'interesse morale della favola, basato sulla sofferenza e costanza di Prometeo, sarebbe stato annullato. In questo senso, appare evidente il conflitto tra ideali romantici e realtà, inesorabile poi tra Ottocento e Novecento.

Agli occhi di Kerouac la figura di Prometeo probabilmente rappresentava una *summa* eccellente di quei valori artistici e libertari a cui mirava: Prometeo era il creatore e ribelle. In esso Kerouac poteva far confluire le suggestioni delle sue letture classiche/europee con la figura del ribelle così cara alla letteratura americana. Nel momento in cui Michael viene definito 'Prometeo', egli sente il peso del suo limite ed emerge infine la *sua* verità, la rivelazione: egli ammette di non essere un Prometeo e di percepirsi piuttosto come un Orfeo, artista e uomo. È pericoloso e doloroso per l'uomo, dice, prendere l'arte come un sacerdozio. Così, di fronte ad Arthur che sostiene invece di voler trovare nell'arte intelligenza, egli ammette di aver trovato solo una dimensione dimezzata: "In art – Michael said – I found halfness" (p. 99).

Prometeo ed Orfeo sono figure per certi versi molto simili e al contempo differenti. Entrambi sono artisti: se Prometeo è colui che dona il fuoco, simbolo di creazione, energia, del pensiero che illumina, dell'immaginazione, Orfeo è il poeta e musicista. Entrambi infrangono le regole: come Prometeo si scontra con Giove, così a Orfeo – contro ogni legge naturale – viene concesso di poter discendere nell'Ade per riportare in vita l'amata Euridice. In definitiva però Orfeo non rinuncia a nulla: non muore per salvare Euridice, anzi, nemmeno la salva; gli viene data una possibilità che spreca, ma non perde la vita e, tornato sulla terra, mostra indifferenza per l'amore delle donne. Anche Orfeo è un artista ed un sovversivo rispetto all'ordine imposto, ma in lui non c'è sacrificio e rinuncia in favore del prossimo, come invece accade in Prometeo.

Come ricorda Marcuse, Prometeo è l'eroe civilizzatore della fatica, della produttività, del progresso. Orfeo è agli antipodi in quanto è legato a immagini di gioia, è la voce che canta (non che ordina o comanda), è pace. Ma, a tener conto di ogni ragionevole dubbio circa il suo voltarsi sulle soglie dell'Ade, sembra che in Orfeo ci sia anche (troppo) amor proprio, autocompiacimento, autocontemplazione: il che lo rende più vicino alla figura di Narciso. Secondo Marcuse, Orfeo e Narciso riconciliano *Eros* e *Thanatos*,

rievocano l'esperienza di un mondo che non va dominato, ma liberato, un mondo in cui slegare l'eros e la bellezza.

Marcuse chiarisce come nell'esperienza orfica e narcisistica si superino le opposizioni intendendo l'esistere come un'esperienza unitaria, volta alla soddisfazione del piacere:

L'opposizione tra uomo e natura, soggetto ed oggetto, è superata.
L'esistere è inteso come soddisfazione che unisce uomo e natura,
in modo che la realizzazione dell'uomo sia allo stesso tempo la
realizzazione, senza violenza, della natura.³⁶⁴

In un mondo simbolizzato dall'eroe civilizzatore Prometeo, l'esperienza orfico-narcisistica si staglia come emblema del grande rifiuto: il rifiuto di accettare la separazione dall'oggetto (o soggetto) libidico, mirando invece alla liberazione, alla riunione di ciò che è stato separato. Orfeo è in questo senso l'archetipo del poeta come creatore e liberatore perché egli istituisce un ordine più alto, senza repressione e, nella sua persona, include libertà ed arte.

L'uomo (novello Orfeo, che aspira all'unità) non può prescindere dalla sua natura umana: per questo motivo l'affermazione di Michael "in Art I found halfness" suona come una confessione, un'onesta presa di coscienza dei propri limiti. Lui, che era stato sempre considerato come l'artista, denuncia la sua debolezza di uomo. Peraltro, il verbo al passato "I found" è una 'spia' linguistica importante: informa del fatto che un nuovo processo è già in atto in lui. Il Michael che si credeva un dio, che aveva solo "emozioni estetiche", è già altro da sé, è già un altro uomo. Egli ha preso coscienza della sua dimensione umana, dei difetti e dei bisogni che sono precipui dell'uomo e del mistero della vita. Nella suo essere un Orfeo, Michael cerca di bilanciare arte e vita. Egli non può essere un Prometeo perché semplicemente non è un titano, non è divino; e non può essere Prometeo perché ciò che egli dona lo offre sostanzialmente a se stesso. Non perde la sua ambizione: nella sua presa di coscienza non c'è umiltà, ma solo analisi oggettiva, amara constatazione. Al contempo, nel suo essere Orfeo, c'è la rivendicazione a soddisfare i suoi desideri artistici e la necessità di auto-affermazione.

In ultima istanza, ritengo che l'opera *Orpheus Emerged* affronti il tema della creazione nel suo più ampio significato: ovvero di ciò che vogliamo essere e diventare, per noi stessi e per gli altri. Forse proprio in termine di relazioni. Del resto, l'implicita

³⁶⁴ Herbert Marcuse, "Le Immagini di Orfeo e Narciso", in Id., *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi, (1964) 2007, p. 188 (titolo originale *Eros and Civilization*, 1955).

insistenza sulla rinuncia, sull'incomprensione, sull'alienazione, denuncia la difficile relazione tra individuo e comunità.

Stando alle interpretazioni psicologiche del mito, Orfeo è interpretabile come la manifestazione di un io immaturo e narcisista. Il suo orizzonte affettivo è chiuso e il suo passaggio all'amore omoerotico sarebbe un'ulteriore difesa narcisistica.

Come scrive De Simone, Orfeo amava Euridice, ma attraverso lei amava se stesso: "l'amore in Euridice è contemplazione di se stesso, della propria natura di artista. L'artista è l'uomo solo per eccellenza; per questo Orfeo non poteva che perdere Euridice"³⁶⁵. Orfeo che ama se stesso, la sua immagine, la sua proiezione immaginativa, anche con risvolti tragici e crudeli, è quanto di più si avvicini al mito di Narciso³⁶⁶. Secondo Marcuse, Orfeo e Narciso non sono eroi civilizzatori: la loro è un'immagine di gioia e compimento, la voce non che comanda, ma che canta, è liberazione dal tempo che unisce l'uomo a Dio e l'uomo alla natura. Le immagini orfiche e narcisistiche concernono la redenzione del piacere, l'arresto del tempo, l'assorbimento della morte, il silenzio, il sonno, la notte, il paradiso. Gide sostiene che "il Poeta è colui che osserva. E cosa vede? Il Paradiso"³⁶⁷ e Baudelaire magistralmente sintetizza il concetto in pochi versi:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme, et volupté.³⁶⁸

Come chiarisce Marcuse, le immagini del mondo orfico-narcisistico sono essenzialmente irreali e non realistiche, sono immagini di bellezza e contemplazione:

L'eros orfico trasforma l'essere [...] Il suo linguaggio è canto e la sua opera è gioco. La vita di Narciso è una vita di bellezza, e la sua esistenza è contemplazione. Queste immagini ci portano a quella dimensione estetica che è la dimensione nella quale il loro principio della realtà va ricercato e comprovato.³⁶⁹

³⁶⁵ Marina De Simone, *Amore e morte in uno sguardo*, cit., p. 77.

³⁶⁶ In questo senso, il mito, secondo Sassanelli, diventa sovrapponibile alla figura di Dorian Gray. Si veda in proposito Giorgio Sassanelli, *Narcisismo*, Roma, Borla, 1998, pp. 12-13.

³⁶⁷ André Gide, "Il trattato di Narciso", in Id., *Il Trattato di Narciso. Il tentativo amoroso. El Hadj*, Bologna, In Forma di Parole, 1989, p. 22 (titolo originale *Traité du Narcisse*, Paris, Gallimard, 1958).

³⁶⁸ "Là non c'è nulla che non sia beltà,/ordine e lusso, calma e voluttà." (vv. 13-14): Charles Baudelaire, "L'Invitation au Voyage", in Id., *Oeuvres Complètes*, cit., p. 39.

³⁶⁹ Herbert Marcuse, *Eros e Civiltà*, cit., p. 193.

Tali immagini, chiarisce Marcuse, non trasmettono un messaggio o un insegnamento, ma, nel migliore dei casi, toccano il cuore. In esse gli oggetti diventano liberi di essere ciò che sono:

Le immagini orfico-narcisistiche sono le immagini del grande Rifiuto: del rifiuto di accettare la separazione dall'oggetto (o soggetto) libidico. Questo rifiuto mira alla liberazione - alla riunione di ciò che è stato separato. Orfeo è l'archetipo del poeta come creatore e liberatore [...] Nella sua persona, l'arte, la libertà e la cultura sono eternamente unite.³⁷⁰

La tradizione classica collega Orfeo all'omosessualità (si pensi alle *Metamorfosi* di Ovidio), come Narciso. La figura di Orfeo, avvicinandosi a quella di Narciso, riconduce al mito di quest'ultimo, che si specchia nell'acqua e si innamora del suo riflesso. Come ricorda Genette, l'acqua è un simbolo infido, è luogo di tradimenti ed incostanze³⁷¹. La labile figura di rimando che Narciso vede altro non è che un'ingannevole ed inafferrabile immagine speculare, se stesso e altro da sé. E questo equivoco è alienante: come spiega Genette, "l'Io si conferma, ma sotto le specie dell'Altro: l'immagine speculare è un simbolo perfetto dell'alienazione"³⁷².

Ma l'uomo – Orfeo, Narciso – rincorre questa immagine che è anche fuga da se stesso:

L'esistenza non si sperimenta che nella fuga [...] L'uomo che si conosce è l'uomo che si cerca e non si trova, e che si esaurisce e si adempie in questa incessante ricerca.³⁷³

Avvicinare la figura di Narciso a quella di Orfeo significa rimarcare il lato omosessuale di quest'ultimo. Come osserva Segal, pensare ad un Orfeo omosessuale può ricondurre a una visione dell'arte intesa come puro artificio in quanto l'arte si beffa, sconfigge e va oltre le leggi naturali della riproduzione³⁷⁴.

Il tema dell'omosessualità, declinato nella sua forma mitica, mi sembra particolarmente interessante se si pensa che *Orpheus Emerged* è un *roman à-cléf* e dunque 'maschera' vicende e riferimenti reali raccontati in forma di romanzo, in modo da *sembrare* finzione. In realtà, i personaggi del romanzo sono riconducibili all'*entourage* di

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 192.

³⁷¹ Gérard Genette, "Il complesso di Narciso" in Id., *Figure I*, Torino, Einaudi, (1969) 1988, p. 18. (titolo originale *Figures*, 1966).

³⁷² *Ibidem*, p. 20.

³⁷³ *Ibidem*, p. 28.

³⁷⁴ Sulle analogie tra Orfeo e Narciso si veda Charles Segal, *Orpheus*, p. 9.

Kerouac: molti di loro erano omosessuali e Kerouac stesso ebbe esperienze in questo senso, sebbene non si fosse mai dichiarato omosessuale.

Oltre all'aspetto riguardante le tematiche della sessualità, il mito di Narciso si configura come particolarmente interessante ed adeguato in riferimento al personaggio di Michael. Egli, accusato di avere solo emozioni estetiche, pare essere decisamente vittima di quella cultura (narcisistica) che relega l'immagine e l'autostima a una forma meramente creata sull'apparenza, su un'identità fatta di proiezioni, immagini e parole. Sarsini, ricordando gli studi di Christopher Lasch sulla cultura narcisistica, ne cita alcune caratteristiche precipue: l'estraneità delle sensazioni corporee e la tendenziale immedesimazione nelle opinioni altrui, che induce a una costruzione identitaria conflittuale e contraddittoria. Vuoto e mancanza di emozioni si generano quando l'apprezzamento dipende dall'approvazione altrui, e contemporaneamente si idealizza se stessi alla ricerca di perfezione e onnipotenza. La vita viene percepita in funzione del presente e della soddisfazione dei bisogni, in linea con il consumismo³⁷⁵. Il corpo diventa un "corpo fatto di parole"³⁷⁶. Sarsini sostiene che "il nocciolo della storia di Narciso non è che Narciso si innamora di se stesso, quanto piuttosto che non riconosce la sua immagine riflessa nell'acqua come qualcosa di separato e distinto da sé"³⁷⁷ e riassume così questo senso di mancanza del limite: "la nostra società essenzialmente visiva produce questa mancanza di distinzione tra realtà e immagini"³⁷⁸. Le parole di Sarsini appaiono fin troppo tragicamente vere: estendendo il discorso in un senso più generale, appare evidente come la società (quella dell'età di Kerouac ed ancor più la nostra) confonda e sfumi il senso del limite, del reale ed illusorio, del desiderio, facendo sembrare tutto reale, tutto possibile, tutto nostro, tutto afferrabile.

5.5 Lo sguardo (ingannevole?) dell'arte

Amare, morire, creare: azioni persino antitetiche che, nel mito di Orfeo, si fondono e si consumano in un semplice gesto, quello del guardare. Questa sezione vuol dedicare una riflessione al senso della vista, *fil rouge* che dal mito di Prometeo, giunge a Orfeo e

³⁷⁵ Sul narcisismo, si veda, tra gli altri, Daniela Sarsini, *Il corpo in Occidente. Pratiche pedagogiche*, Roma, Carocci, 2003, p. 98.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 99.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 100.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 100.

Narciso. Come si vedrà, la facoltà visiva, nei tre miti citati, dimostra il suo ruolo privilegiato nelle relazioni del protagonista tra sé ed il mondo, ma, al contempo, dimostra anche la sua capacità limitata e persino fallace di interpretare il reale. Tuttavia, se l'arte mostra quanto si vede e si vive, l'arte della parola quanto può autenticamente rivelare? Se ciò che è legato all'esperienza visiva è così drammaticamente vincolato e connotato, può la parola superare tale limite e giungere a verità più genuine, valide e permanenti? Inoltre, se si ricorda la tesi freudiana secondo la quale l'arte aiuterebbe l'uomo a superare le difficoltà della vita, peraltro permettendo al fruitore dell'opera di accedere a contenuti che altrimenti potrebbero non essere tollerati e compresi dalla società, si giunge ad un'ulteriore domanda: l'arte mostra o nasconde? In altri termini, la funzione dell'arte è quella di rendere palesi i suoi contenuti o di continuare a coprirli ovattandoli nel segreto della creazione artistica?

L'importanza dello sguardo è strutturale e fondante nel mito di Orfeo: il *respicere*, il voltarsi indietro per assicurarsi che Euridice lo stesse seguendo, è la chiave di volta della vicenda. Tuttavia, nella leggenda del cantore vi è, ben prima di quello tragico di Orfeo, un altro sguardo il cui esito si rivela funesto: quello di Aristeo per Euridice, perché è in quella vista che si genera il desiderio del pastore, che spingerà poi la giovane alla fuga facendola incorrere nella morte. Poliziano, nella *Fabula di Orfeo*, descrive precisamente il momento in cui Aristeo vede Euridice e viene colto da un desiderio "insano":

com'io vidi sua vista più che humana,
subito mi scosse il cor nel pecto
e mia mente d'amor venne insana
(*Fabula di Orfeo*, vv. 29-31)³⁷⁹

Nell'ambientazione pastorale presentata da Poliziano, la vista provoca un desiderio che si rivela essere generatore di un evento tragico (ovvero la morte di Euridice). Per ambientazione e tematica, è possibile attivare una significativa e diretta analogia tra il racconto di Poliziano e *Paradise Lost* poiché anche nell'opera di Milton si descrive come la felicità e la bellezza osservate da Satana generino in lui un desiderio distruttivo, di invidia e brama di vendetta. Nel Libro IV si racconta di come Satana, in forma di cormorano, penetri nel giardino dell'Eden e dall'alto dell'albero della vita osservi la bellezza del creato, con invidia e dolore:

³⁷⁹ Si veda Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, cit., p. 140.

When Satan still in gaze, as first he stood,
Scarce thus at length failed speech recoverd sad:
“O hell! What do mine eyes with grief behold!”
(*Paradise Lost*, IV, vv. 356-357)

Satana osserva con dolore estremo la delizia che a lui è per sempre preclusa. Ne era già conscio, ma la vista ridesta e acuisce il suo desiderio. Sarà tale desiderio ciò che lo condurrà a tentare Eva e a spingerla verso la conoscenza della morte (*Paradise Lost*, IX). Satana infatti, non potendo essere felice, vuole almeno rendere tutti gli altri infelici quanto lui³⁸⁰.

È dunque il senso della vista il più connesso al desiderio e complice di esso, ma ciò che appare particolarmente rilevante è come l'esperienza visiva si renda insana per la mente, motivo perturbante e straniante. La vista sembra avere il potere di essere il catalizzatore che muove a morte e distruzione, sia quand'essa è rivolta ad un oggetto esterno, sia quando l'oggetto di contemplazione è l'io stesso (si pensi al mito di Narciso). Il momento – quasi magico – del rispecchiamento, produce stupore e straniamento. Nell'attimo di quell'impalpabile sdoppiamento si aprono infinite possibilità, poiché sembrano crearsi nuovi codici interpretativi dello spazio-tempo e dell'identità. Del resto, lo specchio viene considerato un'eterotopia, che proietta dove non siamo, indulgendo, tentando e facendo credere di essere altri³⁸¹.

In *Paradise Lost*, anche Eva viene soggiogata momentaneamente dal suo riflesso e, come Narciso, contempla con estremo piacere la sua immagine sconosciuta:

[...] I thither went
With unexperienced thought, and laid me down
On the green bank, to look into the clear
Smooth lake, that to me seemed another sky.
As I bent down to look, just opposite
A shape within the wat'ry gleam appeared
Bending to look on me: I started back,
It started back, but pleased I soon returned,
Pleased it returned as soon with answering looks
Of sympathy and love; there I had fixed
Mine eyes till now, and pined with vain desire,
Had not a voice thus warned me: “What thou seest,
What there thou seest, fair creature is thyself,
With thee it came and goes; but follow me,

³⁸⁰ “But neither here seek I, no nor in heav'n/to dwell, unless by mast'ring heav'n's Supreme;/ nor hope to be myself less miserable/ but what I seek, but others to make such/ as I, though thereby worse to me redound” (*Paradise Lost*, IX, vv. 124-138). John Milton, *Paradise Lost* (1667), a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 1990.

³⁸¹ Sugli specchi come eterotopia, si veda Michael Foucault, *Eterotopia*, cit., p. 14 e Umberto Eco, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 10-20.

And I will bring thee where no shadow stays.
(*Paradise Lost*, IV, vv. 456-469)

La contemplazione allo specchio ha spesso epiloghi tragici: si pensi alla vicenda di Dioniso bambino che, specchiandosi, si distrae e si rende preda dei Titani assassini, o al più celebre episodio di Narciso, figura che, come si è detto, ha diverse analogie con quella di Orfeo.

Ritengo che i miti di Prometeo, Orfeo e Narciso condividano il tema di uno sguardo catalizzatore di eventi (e, soprattutto, generatore di morte), così come un comune collegamento con l'arte. Se per i miti di Prometeo e Orfeo le implicazioni con l'arte e col ruolo dell'artista sono note, per il mito di Narciso forse sono meno evidenti. In tutte e tre le narrazioni mitologiche, però, è possibile individuare una stretta relazione tra sguardo e creazione artistica, seppur in maniere differenti.

Prometeo – colui che dona il fuoco all'umanità e con esso la potenza creatrice – ha una visione limitata del tempo e degli eventi, e viene beffato dallo sguardo-mente di Zeus. Alcune facoltà di visione e preveggenza sono connaturate nel suo nome: sebbene, come ricorda Kerény, “Prometeo” significhi “colui che prevede” (mentre “Epimeteo” vuol dire “colui che impara solo dopo”), nomi così chiaramente formati appaiono come interpretazioni di altri nomi piuttosto che elaborazioni originali³⁸². Kerény, inoltre, pone una decisa enfasi sui termini collegati alla vista nel mito prometeico. Zeus vede e contempla l'inganno ordito da Prometeo, poichè la sua mente è pari ad uno specchio riflettente:

Col fatto che egli [Prometeo] cerca di “ingannare la mente divina di Zeus”, Prometeo si rivela come colui che necessariamente rimane in deficienza e non può mai ottenere un pieno successo. “Zeus, pieno di eterna saggezza, contemplò, non ignaro, l'inganno”. Chiaramente vedendo l'inganno, egli se lo lascia commettere, ma non si inganna, dato il suo *voûç*, che è sopra tutto. È sopra ogni cosa, ma alla maniera di uno specchio che ricetti e rispecchi passivamente tutto senza alcuna deformazione. Questo *voûç* contiene l'essere implicito e immobile, i fatti e i misfatti con tutte le loro conseguenze, e quindi ignora anche ogni desiderio e ogni volontà di cambiare.³⁸³

³⁸² Sull'etimologia dei nomi e sulle implicazioni del mito di Prometeo in riferimento al senso della vista, si veda Karoly Kerény, *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 203.

³⁸³ *Ibidem*, p. 212

Prometeo nulla può contro il potere della mente-specchio di Zeus, dove tutto è già presente:

Così si rispecchia Prometeo stesso, e si rivela l'inutilità del suo voler cambiare, l'inutilità di chi agisce senza esser dotato del $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ di Zeus, di chi, nella propria deficienza, evidentemente non sopporta l'esistenza, tal qual essa è...³⁸⁴

Nel mito di Orfeo, il *respicere* per troppa cura (o calcolo?) fa perdere al poeta l'amata per sempre, procurandogli col suo amore eternamente sofferente materiale pressoché inesauribile per continuare a cantare, elevando dunque la perdita a materia d'arte.

Le implicazioni di Narciso come artista sono forse più sottili, ma, estendendo e sviluppando l'analogia tra le arti sorelle, pittura e poesia, Leon Battista Alberti sottolinea come Narciso possa essere definito il primo pittore e, dunque, artista: "quel Narcisso convertito in fiore esser de la pittura stato inventore; che già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso vien a proposito"³⁸⁵. Nell'Intercentale *Anuli*, Alberti definisce l'occhio "vestibolo dell'animo" e, in generale, strumento di conoscenza. Come spiega Di Stefano, in *Anuli* la simbologia platonica e le suggestioni ermetiche, in particolare sull'occhio, ricordano la *Kore Kosmou*, un frammento del *Corpus Hermeticum*³⁸⁶. L'analogia tra occhio e specchio si fa evidente laddove entrambi diventano strumenti di conoscenza, con tutte le duplicità, possibilità, inganni ed amplificazioni delle superfici riflettenti. La conoscenza però è spesso drammaticamente legata alla morte: si pensi a *Paradise Lost* e alla Bibbia, dove si chiarisce che l'albero della conoscenza è l'albero della morte.

Nelle *Metamorfosi* ovidiane Tiresia predice che il giovane Narciso vivrà soltanto "si se non noverit", cioè "purché non conosca se stesso". La sfera semantica del verbo *nosco* suggerisce un significato che va oltre a quello del visivo e che rimanda a una conoscenza più profonda, legando nuovamente insieme implicitamente vista,

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 212.

³⁸⁵ Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, 2 voll., vol. II, 44-46, pp. 250-251.

³⁸⁶ Si veda Elisabetta Di Stefano, "Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio: fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico", in Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, *Alberti e la tradizione. Per lo smontaggio dei "mosaici" albertiani, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo 23-25 settembre 2004*, Firenze, Polistampa, 2007, 2 voll., vol. II, pp. 487-504.

conoscenza e morte³⁸⁷. Narciso dunque può essere definito tragico artista, non tanto della parola, quanto dell'immagine.

Amore e morte convergono in uno sguardo e l'arte ne è il loro prodotto, fusione e sublimazione. Ma in quanto frutto dell'unione di tendenze contrapposte, si giunge alla domanda su quali siano i limiti dell'arte e quali siano i suoi poteri. In *Orpheus Emerged* sono le continue alte aspirazioni artistiche a condurre Michael all'insoddisfazione, all'isolamento e all'infelicità, quasi suggerendo il pericolo di una totale devozione ad essa.

L'umanità però, qualora riuscisse a trovare un equilibrio tra arte e vita, potrebbe riuscire a raccontarsi, senza correre il rischio di pericolose sovraesposizioni, grazie alla dimensione ovattata della *performance* artistica. L'arte dunque, nella sua duplice natura, si direbbe capace di mostrare e nascondere: come sosteneva Freud, l'arte permetterebbe di svelare, raccontare, palesare, contenuti altrimenti inesprimibili o irriproducibili, che, collocandosi nella dimensione privilegiata della creazione artistica, si liberano da restrizioni, convenzioni e giudizi morali.

Il mito si inserisce nelle potenzialità della duplicità dell'arte grazie alla sua atemporalità ed al suo linguaggio simbolico. Ritengo dunque che il ricorso al mito sia stata una scelta sapientemente calcolata da Kerouac nella stesura di *Orpheus Emerged*, anche a fronte delle letture da lui fatte e per lui significative. Serpieri ricorda come sogno, mito e arte condividano la particolarità di avere sia strutture profonde che superficiali, un contenuto latente ed uno manifesto, solo che in arte non si può privilegiare il primo a scapito del secondo³⁸⁸. Forma e contenuto, simbolo e significato, sono profondamente interconnessi.

Il mito, così importante nell'opera joyciana, deve aver costituito un'importante occasione di riflessione per Kerouac, specie nella sua declinazione nella società. In sostanza, credo si possa ritenere che Joyce abbia affascinato ed influenzato Kerouac perché l'arte del linguaggio in Joyce, attraverso il mito, pur rappresentando con semplicità la vita, va in realtà a scavare molto più profondamente in essa, come scrive Agostino Lombardo:

La ricerca di un'arte che rappresenti l'essenziale, drammatica verità della vita e tutti gli elementi della quale siano rivolti (come

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 488.

³⁸⁸ Si veda Alessandro Serpieri, *Le strutture profonde*, cit., pp. 25-35.

sarà in *Ulysses*) a cogliere non la superficie, ma le leggi che sotto di essa vivono.³⁸⁹

La problematica sul ruolo dell'artista e sulla funzione dell'arte era centrale nelle riflessioni di Kerouac nei primi anni Quaranta. Nel 1944, Kerouac, tornato dai genitori a Ozone Park dopo la separazione da Edie, trascorreva molto tempo con gli amici della Columbia, specie con Ginsberg. Leggeva molta filosofia e letteratura cercando di formulare una *new vision* dell'arte. L'alto e nobile ruolo dell'arte lo fece scrivere, echeggiando Nietzsche, "Art is the highest task and the proper metaphysical activity of this life"³⁹⁰. L'anno precedente, in una lettera all'amico Sebastian, aveva tentato di definire alcuni tratti dell'artista: "he is a lover... he loves beauty, and for this reason, his ideals point to beauty as he sees it... and an artist entertains a notion of beauty that you and I would both accept fervidly"³⁹¹. In alcune lettere a Ginsberg, Kerouac chiarisce come l'impegno letterario fosse assolutamente serio e profondo per lui: "my art is more important to me than anything... I've long ago dedicated myself to myself"³⁹².

Nell'amore per l'arte, fondamentale diventa allora il ruolo della parola, strumento per eccellenza dello scrittore per mettere in pratica la sua arte. Di conseguenza, il linguaggio diventa il pennello per dipingere, lo strumento per raccontare, per spiegare, per condividere e *fare vedere* quelle che sono le visioni dell'artista. In particolare, per Kerouac è centrale il senso della verità e della capacità della scrittura di raccontare il reale mentre si va in cerca di risposte:

Per me la verità non è formulabile, sempre che questa parola esista. Per me la verità corre da un momento all'altro incomprensibile, inafferrabile, ma terribilmente "chiara". Talvolta corre così veloce nel mio disordinato cervello che capisco d'esser null'altro che un operaio con indosso un maglione mangiato dalle tarme che si lamenta, suda, si sforza d'afferrare un sogno fresco, un pensiero fresco – uno scrittore è un pescatore degli abissi, munito di reti vecchie e solo parzialmente utili.³⁹³

³⁸⁹ Agostino Lombardo, "Saggi su Joyce", in *Ritratto di Enobarbo*, Pisa, 1971, p. 2977, citato da Franca Ruggieri, *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 24.

³⁹⁰ Si veda Jack Kerouac, *Selected Letters*, cit., p. 81.

³⁹¹ Lettera di Jack Kerouac a Sebastian Sampas, 25 marzo 1943, *Ibidem*, p. 51

³⁹² Lettera di Jack Kerouac ad Allen Ginsberg, 1945 (data non specificata), *Ibidem*, p. 93.

³⁹³ Citato da Alain Dister, *La Beat Generation*, cit., p. 101.

In *Orpheus Emerged* il senso e la verità sono celati sotto il significato simbolico del mito, che, per la sua natura universale, riesce comunque ad accedere ad un vasto pubblico, rendendosi dunque efficace strumento di comunicazione.

Walser scrive che Wolfe ripeteva spesso “I must create my vision of life as I see it”³⁹⁴: rifacendosi al suo modello, si trattò dunque per Kerouac di trovare soluzioni stilistiche e linguistiche in grado di rappresentare nella forma artistica della scrittura la realtà così come era vista e vissuta.

In merito ai temi trattati da Wolfe, maestro di Kerouac, John L. Idol cita una lunga lista di eventi, cose, suoni e preoccupazioni che si sarebbero riversati necessariamente in letteratura, come i nomi di paesi e fiumi americani, lo stridore dei treni, l’ansia e l’entusiasmo per un nuovo romanzo scritto, l’irrequietezza della gioventù, l’ubriachezza:

For the American artist as writer there was much work to be done. That work would require Wolfe to handle scores of minor themes: the names of American towns and rivers; the pounding and whistling of trains as they thundered across the landscape of America; the trill of seeing or performing in a circus; the song and sweat of working American men and women; the joy and anxiety of preparing for opening night at the theatre; the anticipation of submitting a play or novel for publication and the depression that follows its rejection; the aroma of a holiday meal; the restlessness of American youth; scenes of bridges and buildings; the colors and odors of the seasons; drunkenness, dreams and fantasies, diseases and hospitals, doctors, and nurses, restaurants, newspaper boys, the coming of the automobile, preparations for war, tin soldiers richly furnished apartments, bums and derelicts sleeping in the streets, and Americans wondering where to turn and what to do next, now that a bright past had given way to a dark present.³⁹⁵

Molti di questi temi sono in effetti presenti nel Kerouac più maturo, ma *in nuce* anche in *Orpheus Emerged*, che rappresenta così un prezioso documento che attesta un Kerouac forse sconosciuto ai più, un Kerouac immerso in riflessioni interiori così come in quelle filosofico-letterarie, un Kerouac in cerca di uno stile, con tante domande e poche risposte, un Kerouac dove comunque si avvertono, in forma germinale, temi e caratteristiche che la *Beat Generation* farà propri.

³⁹⁴ Si veda Richard Walser, *Thomas Wolfe. An Introduction and Interpretation*, New York-London, Holt, Reinhart and Winston, 1961, p. 3.

³⁹⁵ John Lane Idol, “Major Themes in Wolfe’s Works”, in Id., *A Thomas Wolfe Companion*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1987, p. 50.

5.6 La solitudine dell'artista

Il mito di Orfeo solleva una riflessione sulla fiducia nelle capacità dell'arte di rivelare il mistero celato nella nostra condizione mortale. In particolare, specialmente le revisioni novecentesche muovono dal mito per offrire uno spunto di meditazione sulla banalizzazione dell'arte e della sensibilità in epoca moderna, addirittura presentando Orfeo come un disadattato³⁹⁶. Ne emerge che uno degli aspetti fondanti e tema ricorrente nelle 'variazioni sul mito' – pur nella varietà dei racconti – è una certa asocialità di Orfeo, o come forse sarebbe più corretto dire, la solitudine dell'artista. Solitudine tradita già dal nome, in quanto 'Orfeo' ha la stessa radice di 'orfano'³⁹⁷.

Jesi afferma che la solitudine, per l'artista, “si configura come regno oscuro dal quale procedono illuminazioni improvvise”³⁹⁸ e a tal proposito ricorda che nel 1903 Rilke scriveva a Kappus (nel carteggio poi pubblicato col titolo *Briefe an einen jungen Dichter*) dall'autorità che gli giungeva dalla giovinezza, che essere artisti significa “maturare come l'albero, che non incalza i suoi frutti”³⁹⁹.

Pavese afferma che l'artista necessariamente deve essere solo per poter afferrare la visione intravista, che diviene il suo unico obiettivo:

Il poeta, in quanto tale, lavora e scopre in solitudine, si separa dal mondo, non conosce altro dovere che la sua lucida e furente volontà di chiarezza, di demolizione del mito intravisto, di riduzione di ciò che era univoco e ineffabile alla normale misura umana. L'estasi o groviglio in cui s'affliggono i suoi sguardi deve essere tutta contenuta nel suo cuore, e filtrarvi come impercettibile processo, che risalga per lo meno alla sua adolescenza.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Si pensi, ad esempio, a *Eurydice* (1941) di Jean Anouilh, a *Orfeo negro* (1958) di Marcel Camus, o a *Orpheus Descending* (1957) di Tennessee Williams.

³⁹⁷ L'etimologia del nome Orfeo in realtà è molto discussa: alcuni la fanno risalire al greco *orphnēs*, che significa 'oscuro', altri a *ophryóeis*, cioè 'eccelso', altri ancora al semitico *arfa*, ovvero 'che guarisce con la luce'. Tra le tante varianti, mi sembra interessante notare come il radicale del nome conserva una significativa analogia col termine 'orfano'. Il lessema deriva dal greco *orphanós* e corrisponde al latino *ōrbus*, 'orfano' e 'cieco'. Il nome Orfeo sarebbe pertanto significativamente connaturato al senso della perdita e della vista. Sull'etimologia del termine *orfano* si veda ad esempio Alberto Nocentini, *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2010, p. 790; sull'etimologia del nome Orfeo si veda, tra gli altri, Giuseppe Pittàno, *Dizionario dei nomi propri*, Milano, Sonzogno, 1990, p. 180.

³⁹⁸ Si veda Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 66.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 79

⁴⁰⁰ Cesare Pavese, *La letteratura americana*, cit., p. 332.

La questione della creazione artistica diventa un rapporto viscerale tra il poeta e la sua opera, qualcosa di fisico che esclude il resto del mondo:

Nulla di preesistente, nessuna autorità esteriore, partica, può quindi aiutarlo o guidarlo alla scoperta della nuova terra. Questa è ormai cosa tanto a lui carnalmente interiore quanto il feto nell'utero. Se egli sta veramente riducendo a chiarezza un nuovo tema, un nuovo mondo (e poeta è soltanto chi faccia questo), per definizione nessun altro può essere agiornato di questo tema, di questo mondo in gestazione, se non lui che ne è l'arbitro.⁴⁰¹

A questo punto sorgono alcune domande: essendo l'arte qualcosa che l'artista vive e progetta in solitudine, può veramente l'arte parlare agli altri con gli stessi significati che ha per il poeta che l'ha concepita? Può l'arte farsi carico di messaggi validi ed educativi? Jesi si chiede, parlando di Goethe, Novalis e Mann, se la vita dell'artista e le segrete esperienze connesse con l'esercizio dell'arte possano divenire argomento di un romanzo davvero educativo⁴⁰². In *Der Tod in Venedig*, Mann – autore caro a Kerouac – scriveva: “temeraria e indifendibile impresa l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte”. Ne *La morte a Venezia*, ritengo, Mann mette magistralmente in luce il nodo cruciale della condizione umana dell'artista, ovvero quella di essere sospesa tra luci ed ombre, in bilico tra gloria ed errore, ma, soprattutto, Mann esprime la consapevolezza della complessa duplicità insita nell'artista, il cui anelito tende verso le altitudini dell'arte, benché la sua natura sia irrimediabilmente legata all'abisso:

or dunque vedi che noi poeti non possiamo essere né saggi né dignitosi, che fatalmente cadiamo nell'errore, fatalmente rimaniamo dissoluti venturieri del sentimento? Menzogna, millanteria è la nostra padronanza dello stile, buffonaggine la nostra fama e gli onori di cui godiamo; grottescamente ridicola la fiducia riposta in noi dal volgo, temeraria e indifendibile impresa l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte. Come potrebbe infatti fungere da educatore colui che irrimediabilmente e per sua propria natura è spinto verso l'abisso?⁴⁰³

In *Orpheus Michael* è un personaggio che vive precisamente il dramma della scissione tra le vette artistiche e le pulsioni umane. È un personaggio che si caratterizza per i suoi tratti solitari, asociali, e che dimostra una certa superiorità rispetto ai suoi compagni di

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 332.

⁴⁰² Si veda Furio Jesi, *Letteratura e mito*, cit., p. 64.

⁴⁰³ Thomas Mann, *La morte a Venezia*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 111- 112 (titolo originale *Der Tod in Venedig*, 1912).

università ed una certa indifferenza verso l'aspetto socio-relazionale in generale. Ad esempio, alla festa organizzata nel suo appartamento non si cura della preparazione dell'evento (che delega alla fidanzata); quando gli ospiti cominciano ad arrivare, egli è ancora a letto e, sebbene senta musica e voci provenire dalla stanza accanto, non si dimostra desideroso di unirsi agli amici, ma temporeggia rimanendo a letto ad ascoltare la musica che proviene da oltre le pareti. I suoi scritti sono opere che dimostrano un evidente disagio e una profonda solitudine: nascono da quel buio.

Kerouac sembra dunque confermare la tendenza di rappresentazione dell'artista come uomo solo, che necessariamente ha bisogno di distacco per creare e che, anche quando si trovi in pace con se stesso e col mondo, deve prender da esso le distanze. Nel finale di *Orpheus* Michael e Paul in effetti partono, o meglio, scompaiono. Gli amici non ne sapranno più nulla. Abbandonano una vita per un'altra. Del resto, Michael sembrava averlo già preannunciato in un verso, quando scriveva: "I am about to go up in a consuming flame – I am an old saint – and soon I will disappear!" (p. 86).

Credo che le fonti per l'idea dell'artista che deve andarsene per realizzare appieno il suo sé siano, in questo caso specifico per Kerouac, ravvisabili sostanzialmente in Joyce e Wolfe. In *Portrait* di Joyce, Stephen abbandona l'Irlanda per poter essere più liberamente un artista e motiva la sua scelta dicendo di non voler più mettersi a servizio di ciò in cui non crede:

Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it calls itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.⁴⁰⁴

Ritengo che l'espressione del profondo senso di solitudine dell'artista sia giunta a Kerouac in buona parte anche dalle opere di Wolfe, scrittore d'ispirazione eminentemente autobiografica. Couser, analizzando il linguaggio dell'autobiografia nella letteratura americana, evidenzia alcune peculiarità del pronome "I" nella lingua inglese, come la sua singolare 'eccentricità' grafica rispetto agli altri e la sua omofonia con la parola *eye*. Elaborando quindi una definizione quasi 'per sottrazione' del pronome e collegandolo al senso della vista, Couser offre una riflessione efficace ed affascinante

⁴⁰⁴ James Joyce, *A Portrait*, cit., p. 222.

che chiarisce l'indipendenza – e la solitudine – della prima persona singolare e il punto di vista privilegiato, per quanto evidentemente parziale, dal quale essa osserva il mondo, si relaziona con esso e lo definisce:

In English the pronoun that signifies the self is triply singular: in number, in capitalization, and in being the sole single-letter pronoun. Typhographically identical with the Roman numeral I and phenemically identical with the word “eye”, it puts on the notion of a single point of view. These fortuitous features of our linguistic system reinforce our sense of the privileged status of the self, and the language seems to encourage us to conceive of the first person as unique, integral and independent – like the pronoun that represents it.⁴⁰⁵

I protagonisti delle opere di Wolfe – Eugene e George, suoi alter ego – sono costretti a fronteggiare partenze e rinunce, in una realtà in cui il dialogo sembra sempre più difficile, e che Wolfe spiega e sintetizza magistralmente nella premessa di *Look Homeward, Angel*: “men were forever strangers to one another”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Thomas G. Couser, *Alter Egos: Authority in American Autobiography*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989, p. 13.

⁴⁰⁶ Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel*, cit., p. 44.

Capitolo 6

“Wholeness Was Renewed”: letteratura degli opposti e dell’unità

Without contraries is no progression.
W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Pl. 3

6.1 L’eco del Romanticismo

L’interesse per la mitologia, l’enfasi sull’immaginazione e sull’ispirazione ricercate anche attraverso l’uso di droghe, il richiamo ad ascoltare la natura, sono solo alcuni degli elementi che svelano l’eco romantica nell’opera di Kerouac, ispirata da autori quali Blake, Shelley e Keats.

Il nuovo sentire e la rinnovata *Weltanschauung* proposte dai poeti romantici nacquero sull’onda di cambiamenti artistici e sociali snodatisi lungo tutto il diciottesimo secolo, cambiamenti che rimisero in discussione i concetti di arte, bellezza, natura e religiosità. In particolare, si cominciò a guardare alla natura con una sensibilità diversa, probabilmente anche a causa della Rivoluzione industriale che costringeva l’uomo a nuove riflessioni in merito al suo impatto sull’ambiente e alla sua relazione con esso. L’attenzione per la natura in tutte le sue forme si riverberò nelle speculazioni artistico-filosofiche, trovando altresì forma concreta nella creazione di giardini e paesaggi modellati secondo la moderna sensibilità in evoluzione⁴⁰⁷: il Settecento fu l’epoca dei giardini, della natura sublime e dei paesaggi pittoreschi, irregolari e graziosi⁴⁰⁸. Il

⁴⁰⁷ Nel Settecento trovarono ampia diffusione opere dedicate ai giardini come, ad esempio, *Upon the Garden of Epicurus* (1685) di Sir William Temple, *The Theory and Practice of Gardening* (1712) di John James, *On Modern Gardening* (1770) di Horace Walpole e *Dissertation on Oriental Gardening* (1772) di Sir William Chambers.

⁴⁰⁸ Il pittoresco fu probabilmente lo stilema più tipico dell’Inghilterra del Settecento. Il pittoresco prendeva le distanze dai modelli classici e neoclassici per avvicinarsi, anticipandola, alla tensione preromantica, ricercando effetti sulle emozioni e sulle percezioni. Era tutto ciò che poteva definirsi

diciottesimo secolo fu un periodo di grandi rivoluzioni dal punto di vista dell'estetica e del gusto: si passò infatti da una concezione rigorosa del bello in stile neoclassico ad una sensibilità estetica romantica, tumultuosa ed appassionata, che liberava le forme dell'arte e della natura dalle soffocanti imposizioni geometriche.

Agli inizi del secolo, l'idea dell'emanazione dei poteri divini che nella gerarchia degli esseri procedeva da Dio all'uomo era ancora radicata. Stando ai concetti rinascimentali di armonia cosmica e della cosiddetta 'catena degli esseri', l'unità e l'ordine apparivano come gli unici modelli sociali possibili per garantire dai pericoli del caos e mantenere l'autorità. Se la bellezza divina si rifletteva nel creato procedendo da Dio verso la dimensione terrena, allora la natura era la prima fonte attendibile per proporre un modello di imitazione. Pope sosteneva si trattasse di un modello di ordine, che trovava la sua forma perfetta nella regolare e composta unità:

Look round our world, behold the chain of love,
Combining all below and all above.
See plastic nature working to this end,
The single atoms each to the other tend,
Attract, attracted to, the next in place
Form'd and impell'd its neighbour to embrace.
See matter next, with various life endu'd
Press to one centre still, the gen'ral God. [...]
Nothing is foreign: parts relate to the whole,
One all-extending, all-preserving soul
Connects each being, greatest with the last;
Made beast in aid of Man, and the Man of beast,
All serv'd, all serving. Nothing stands alone;
The chain holds on, and where it ends unknown.
(*An Essay on Man*, vv. 7-26)

La *chain of love* alla quale si riferisce Pope ha origine dal concetto rinascimentale di origine platonica della *great chain of being*, ovvero il meccanismo di concatenazione che lega tutti gli esseri umani, dal più grande al più piccolo, dal più nobile al più umile, in quanto ogni elemento terreno ha un suo senso ed una sua funzione nella creazione del 'tutto'. Allo stesso modo, Shaftesbury osservava come la natura operasse e si

piacevolmente irregolare ed insolito. Probabilmente il "pittorresco" nacque in Italia, ma divenne vero e proprio ideale estetico dell'Inghilterra del Settecento. Pare che William Aglonby in *Painting Illustrated* del 1685 sia stato il primo a usare questo termine in Gran Bretagna riferendosi all'espressione italiana "alla pittoresca" che indicava un modo di dipingere libero e spontaneo. Il pittorresco era una categoria riferibile sia alla natura che alle arti, e poteva essere inteso come sinonimo di "poetico". Sull'argomento si veda, tra gli altri, Raffaele Milani, *Il pittorresco*, Bari, Laterza, 1996.

manifestasse in ogni sua forma secondo un piano divino, i cui scopi solitamente sfuggivano all'imperfetto e limitato occhio umano. Eppure, vi sarebbe un disegno unitario in cui le parti collaborano al funzionamento del cosmo:

That whatever things have Order, the same have Unity of Design, and concur in one, are parts constituent of one Whole, or are, in themselves, intire Systems. [...] Now in this that we call the Universe, whatever the Perfection may be of any particular System; or whatever single parts may have one Proportion, Unity, or Form within themselves; yet if they are not united in general, in One System, but are in respect of one another, as the driven Sands, or Clouds, or breaking Waves; then there being no Coherence in the Whole, there can be inser'd no Order, no Proportion; and consequently no Project or Design. But if none of these Parts are independent, but all apparently united, then is the Whole a System compleat, according to one simple, consistent, and uniform Design.⁴⁰⁹

Benché “Nature seems to hide her principal Design”⁴¹⁰ – come sosteneva Addison –, davanti all'imperfetto occhio umano, la Natura era perfetta in tutte le sue manifestazioni: bisognava pertanto trovare nuovi criteri etici ed estetici per spiegare e giustificare anche quelle forme naturali che non si confacevano all'ideale di *belle nature*. Per rispondere a tale esigenza, venne teorizzata una nuova categoria estetica: il sublime⁴¹¹. Fu Boileau nel suo *Reflexions critiques sur quelques passage du rhetur Longin* (1694-1710) il primo a considerare il sublime non più solo uno stile, ma più precisamente un *effetto*, una *percezione*. La definizione di Boileau fu fondamentale perché univa per la prima volta il concetto di sublime alle passioni e al *pathos*, ponendo l'attenzione su ciò che il senso della vista provocava sull'animo umano. In sostanza, spettava al fruitore – di un'opera d'arte, di un paesaggio – definire ciò che *vedeva* in base a ciò che *sentiva*, connettendo esperienza linguistica e sensoriale. Intuendo la complessità dell'apparire e comprendendo i limiti di una definizione

⁴⁰⁹ Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, *The Moralists: a Philosophical Rhapsody, being a Recital of certain Conversations on Nature and Moral Subjects* (1705), Farnborough, Hants., Gregg International, 1968, pp. 285-286.

⁴¹⁰ Joseph Addison, *The Spectator*, n. 387, Saturday, May 24th, 1712.

⁴¹¹ Fino al Settecento il termine 'sublime' era usato soltanto per indicare uno dei tre stili della retorica classica, cioè quello stile grande, veemente, terribile, adatto ad argomenti eroici, che necessitavano un linguaggio elevato al fine di meglio descrivere e suscitare, al contempo, le grandi passioni. Gli undici manoscritti che tramandano il primo trattato *Sul Sublime (Peri Hypsous)* – di autore sconosciuto ma per convenzione detto Pseudo-Longino, vissuto tra l'età augustea ed il primo secolo d.C. – si riferiscono al sublime come categoria esclusivamente formale e indicante uno stile elevato e magniloquente.

univoca, Shaftesbury aveva precocemente capito come in tutte le cose vi potesse essere una commistione di piacere e dolore, di bene e male, di perfezione ed imperfezione:

My Notion was, that the Grievance lay not altogether in one part, as you plac'd it; but that everything had its share of Inconvenience. Pleasure and Pain, Beauty and Deformity, Good and Ill, seem'd to me every-where interwoven; and one with another made, I thought, a pretty Mixture, agreeable enough, in the main.⁴¹²

Per Shaftesbury, la natura dimostrava la sua origine divina in ogni sua manifestazione. Come tutti i deisti dell'epoca, egli riteneva che essa fosse la grande ed indiscutibile prova dell'esistenza di Dio, e, in quanto prodotto artistico del Creatore, potesse essere compresa dal senso estetico, ovvero da ragione e sentimento insieme. In quanto emanazione divina, la natura doveva essere apprezzata in tutte le sue forme, anche quelle più oscure e selvagge. Così dicendo, Shaftesbury in sostanza anticipava le caratteristiche del sublime poi teorizzate da Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in cui il sublime è definito come "l'eccitazione prodotta dall'inquietudine", "un orrore dilettevole", terrore misto a sorpresa, un piacere prodotto da ciò che turba:

Whatever is fittered in any sort to excite the ideas of pain, and ranger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.⁴¹³

Le riflessioni settecentesche sul Tutto, sulla dignità del mondo naturale, sul ruolo fondamentale di ogni più piccola parte del creato, sul suo senso, sul riflesso divino in essa contenuto, sulla natura composita dell'essere e del suo manifestarsi – che si sottrae alle definizioni univoche in quanto caratterizzato da un indissolubile legame di bene e male, di dolore e piacere – pongono le basi per l'appassionata poesia romantica. Tra fine Settecento ed inizi Ottocento, il sentire di Blake, Wordsworth e Coleridge si inserisce nel dibattito estetico, letterario e filosofico rivelando il proseguimento di una ricerca

⁴¹² Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, *The Moralists*, cit., p. 200.

⁴¹³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 36.

nella natura umana e nelle sue relazioni con l'universo. La verità sembrava potesse essere rivelata solo combinando ragione, immaginazione ed emozione, e, di conseguenza, uomo, mente e natura dovevano essere considerati come un unico sistema unitario.

L'attenzione per l'ambiente naturale e per le rivelazioni da esso proveniente emergono in *Orpheus Emerged* in riferimento ad un particolare evento, significativo seppur, forse, non evidente. Durante una passeggiata, Leo saluta allegramente un passerotto rivolgendosi a lui con la frase "Hail to thee, blithe Spirit!" che, come è noto, è l'incipit di *To a Sky-Lark* di Shelley⁴¹⁴. L'ode romantica si divide sostanzialmente in tre parti: nella prima (vv. 1-30) il poeta non vede l'allodola ma ne percepisce solo il canto, nella seconda (vv. 31-60) cerca di identificare l'essenza naturale dell'uccello e nella terza sezione (vv. 61-105) infine, il poeta collega il canto dell'allodola alle aspirazioni degli uomini e chiede allo spirito-uccello di istruirlo sui misteri da lui conosciuti. Shelley individua nell'allodola la metafora naturale della pura espressione poetica e, definendola "blith spirit", le riconosce una qualità divina. Per l'uomo la felicità è indistricabilmente legata all'esperienza della tristezza, mentre quest'ultima non è conosciuta dall'animale. Gli esseri umani, così ancorati alle miserie, alle necessità e alle passioni terrene, non possono rivaleggiare con la pura qualità del canto felice dell'allodola⁴¹⁵:

All that ever was
Joyous, and clear and fresh, thy music doth surpass.
(*To a Sky-Lark*, vv. 59-60)

To a Sky-Lark esemplifica l'aspirazione di Shelley a fondere la bellezza eterea e terrena, rappresentata dall'immagine dell'allodola. Come osserva Guénon, gli uccelli sono simboli di stati superiori e la loro lingua può essere definita "lingua angelica"⁴¹⁶. Da sempre essi sono considerati messaggeri divini: in greco ὄρνις significa sia 'uccello' che 'presagio o messaggio celeste', chiarendo la loro natura di presenze celesti. Shelley concretizza visivamente e simbolicamente nell'allodola la connessione tra mondo

⁴¹⁴ Per le opere di Percy B. Shelley, si veda, tra gli altri, Donald H. Reiman (a cura di), *Shelley's Poetry and Prose*, New York-London, Norton, 1977. *To a Sky-lark* fu scritta a Livorno nel 1820 e pubblicata in *Prometheus Unbound*.

⁴¹⁵ Significativamente, già Dante nella *Divina Commedia* era ricorso all'allodola per veicolare un'immagine di leggerezza e felicità: "Quale allodetta che n'aere si spazia/ prima cantando, e poi tace contenta/ de l'ultima dolcezza che la sazia" (*Paradiso*, XX, vv. 73-75).

⁴¹⁶ Si veda René Guénon, "La lingua degli uccelli", in Id., *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 2000, p. 96 (titolo originale *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, 1975)

terreno e divino: del resto, l'allodola ha tra le sue peculiarità quella di compiere un volo verticale molto rapido, per poi ridiscendere quasi perpendicolarmente, rendendosi così nell'immaginario nesso efficace tra terra e cielo⁴¹⁷.

Già Shakespeare aveva usato la figura dell'allodola come metafora della capacità del poeta di elevarsi dalla prosaicità della vita terrena per risalire alle vette spirituali: "Like to the Lark at break of day arising/ From sullen earth sings hymns at Heaven's gate"⁴¹⁸.

Thoreau, autore caro a Kerouac ed eminente rappresentante della fuga nella natura incontaminata, iscrive gli uccelli tra le sue immagini predilette, rendendoli espliciti simboli di vita poetica: "the true poet will ever live aloof from society, wild to it, as the finest singer is the woodthrush, a forest bird"⁴¹⁹. L'attenzione di Thoreau si sofferma sui gorgheggi delle aeree figure dei boschi, poiché nella loro voce avverte la voce della Natura stessa:

The kingbird, by his activity and lively note and his white breast, keeps the air sweet. He sits now on a dead willow twig akin to the flecks of menkerel sly, or its reflection in the water, or the white clamshell [...] or the fine particles of white quartz that may be found in the muddy river's sand. He is here to give a voice to all these⁴²⁰.

Simili cura ed interesse per il canto dell'uccello, simbolo di poesia e natura e portatore di una conoscenza superiore⁴²¹, divina, capace dunque di provare ed esprimere una gioia che all'uomo non è dato conoscere, si trova anche in *Orpheus Emerged*. Quando Leo

⁴¹⁷ Sul significato simbolico degli uccelli in poesia, si veda, tra gli altri, Milena Romero Allué, *Qui è l'Inferno e quivi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*, Udine, Forum, 2005, pp. 145-165.

⁴¹⁸ William Shakespeare, sonetto xxix, vv. 11-12.

⁴¹⁹ Henry David Thoreau, *The Journal*, cit., 11 maggio 1854, vol. vi, p. 257.

⁴²⁰ *Ibidem*, 5 agosto 1858, vol. xi, p. 72.

⁴²¹ Un episodio simile a quello citato in *Orpheus*, in cui in piena fusione panica si ascoltano le parole di un uccellino, si riscontra anche in *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, dove si comprende la concezione animistica di Septimus Warren Smith: "Leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds make harmonies with premeditation; the spaces between them were significant as the sounds.[...] All taken together meant the birth of a new religion". Il passo prosegue: "Men must not cut down trees. There is God. (He noted such revelations on the backs of envelopes). Change the world. No one kills from hatred. Make it known (he wrote it down). He waited. He listened. A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek word show there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death". Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925), London, Hogarth, 1976, pp. 26, 28.

saluta scherzosamente il passerotto rivolgendosi a lui come *blithe spirit*, Michael lo invita ad ascoltarne il canto:

Quiet, Leo. Listen to him. Do you remember what I was telling you about the impulse of God? The sparrow there is expressing it. He knows. Listen!.... Listen the sparrow. Its imagination is filled with God. (p. 50)

Michael, Leo e Maureen ascoltano in silenzio le note dell'uccellino e Michael chiede (o per meglio dire, si chiede) se non sia quella la felicità, se non esista più vita ed amore che in quel canto:

“The bird is singing the song of dusk, on Spring Day Eve. Could there be more perfect happiness? Not just to be expressing, but to be your expression. Isn't that love? Isn't that life?” he now asked harshly of Leo. “Isn't that more than human love, than human life, more, much more?” (p. 51)

La ricerca della felicità, uno dei temi principali che caratterizzano la figura di Michael, per Kerouac si realizza anche nell'esperienza, nell'ascolto e nella fusione con la natura. Essa si presenta come una preziosa fonte di emozione in *Orpheus*, come si legge in uno scritto di Michael:

One October feeling is worth ten archetypal tragedies that occur beneath the tender blue char of morning skies: and one melancholy frowse of harvest stack, now, beyond measure surpasses this news of human travail. (p. 80)

Nella sinestesia del sentimento autunnale, che fonde nei suoi magici colori dolcezza e malinconia, si coglie forse un'eco di Keats – poeta molto amato dai *beats* –, della sua splendida e suggestiva *To Autumn*:

Season of mists and mellow fruitfulness,
Close bosom-friend of the maturing sun;
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eves run;
(*To Autumn*, vv. 1-4)

L'autunno risveglia in Michael emozioni che superano l'umano, che travalicano i suoi sensi. Egli vede nel palesarsi del creato una rivelazione divina: tale rivelazione lo eleva e lo avvicina a quella tanto sospirata dimensione superiore a cui egli aspira. Lo scritto di Michael si riferisce evidentemente a una sua prima fase in cui egli ancora non accetta la

sua natura di uomo e contempla solo emozioni estetiche. La bellezza dell'autunno, che più interessa Michael rispetto alle vicende umane, è per lui il riflesso di una creazione divina: il suo è un Dio-artista. Pertanto, se natura ed arte sono collegate, è ad esse che bisogna tendere, principalmente poiché esse si innestano in una condizione che trascende il tempo e i limiti umani (e dunque la loro contingenza e prosaica caducità). Come lo stesso Keats aveva cristallizzato nei versi di *Ode to a Grecian Urn*, nell'opera d'arte il semplice gesto diventa capolavoro, il racconto della vita diventa eterno presente che supera l'esperienza dell'uomo e persino la ciclicità delle fasi naturali si arresta:

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
 Not to the sensual ear, but, more endear'd,
 Pipe to the spirit ditties of no tone:
 Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
 Thy song, nor ever can those trees be bare;
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Though winning near the goal – yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
 For ever wilt thou love, and she be fair!
 (*Ode to a Grecian Urn*, vv. 11-20)

Il bacio mai dato, il desiderio mai soddisfatto, nel loro slancio vitale rimangono eternamente impressi sul vaso, che sopravvive ai suoi protagonisti. La riflessione sui limiti dell'umana esistenza (e sulla reale inconsistenza) è particolarmente significativa per Kerouac, al punto da concludere *Vanity of Duluoaz* sancendo che “all is vanity”⁴²². La vita sarebbe dunque illusione, arabesco compiaciuto che si dispiega su una superficie votata al deperimento. Il motivo della futilità e della vanità dell'esistenza, come osserva Filippetti in merito alla poetica di Kerouac, è in effetti un motivo romantico⁴²³ e l'aspirazione dello scrittore americano a conseguire un'elementarietà esistenziale fa pensare al misticismo romantico di Blake e alle sue visioni. Filippetti, analizzando le opere poetiche di Kerouac, ravvisa su di esse un'influenza dei *Poetical Sketches* e dei *Songs of Innocence and Experience*, che tuttavia Kerouac rielabora in senso 'orientale' tentando di avvicinarsi agli *haiku* giapponesi⁴²⁴. Negli anni Cinquanta, l'amicizia con

⁴²² Jack Kerouac, *Vanity of Duluoaz*, cit., p. 268. La sentenza echeggia chiaramente il verso dell'*Ecclesiaste*: “vanità delle vanità; tutto è vanità. Che profitto ha l'uomo di tutta la fatica che dura sotto il sole?” (1:3-11).

⁴²³ Sull'influenza della poesia romantica sulla poetica di Kerouac si veda, tra gli altri, Antonio Filippetti, *Jack Kerouac*, Firenze, Il Castoro, 1975, p. 9.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 14-15. Gli *haiku* giapponesi sono dei brevissimi componimenti poetici di tre versi e diciassette sillabe. Pur nella loro estrema brevità essi offrono immagini complete, eloquenti e

Gary Snyder – esperto di lingue e culture asiatiche – avvicinò Kerouac all’Oriente e contribuì a rinnovare le sue riflessioni, fornendogli un’ulteriore chiave di lettura per interpretare la vita, l’universo, il senso delle cose. In *The Scripture of the Golden Eternity* Kerouac mise per iscritto i frutti della sua ricerca spirituale condotta con una nuova sensibilità, chiarendo il risultato delle sue meditazioni sulla realtà, sul rapporto tra Dio ed ‘io’, sul Tutto:

1. Did I create the sky? Yes, for, if it was anything other than a conception in my mind I wouldn’t have said “Sky” – that is why I am the golden eternity. There are not two of us here, reader and writer, but one golden eternity, One-which-it-is, That-which-everything-is.

12. God is not outside but is just us, the living and the dead, the never-lived and never-died. That we should learn it only now, is supreme reality, it was written a long time ago in the archives of the universal mind, it is already done, there is no more to do.⁴²⁵

6.2 L’energia degli opposti: William Blake

Lo slancio vitalistico dei poeti romantici, il loro sguardo genuino – ma mai semplicistico – sulla natura e sull’essere, l’ispirazione visionaria, l’idealismo, il loro tendere a nuove verità e rivelazioni sono alcuni degli aspetti che più affascinarono i *beats*. Tra i poeti romantici, uno dei più rivoluzionari ed innovativi, nella forma e nel contenuto, fu certamente William Blake, di cui anche in *Orpheus* si trova traccia attraverso un esplicito riferimento: quando Arthur spiega a Michael le sue ultime riflessioni sulla sua idea di artista, egli ammette di essersi ispirato al pensiero di Blake:

None of this is original. [...] Now you see the system implies much that is Cabalistic, in a sense: you know, to stand on the threshold of vegetable life facing God and sharing his secrets, as in Blake also. (p. 96)

suggestive. Kerouac provò a cimentarsi nella stesura di *haiku*, sebbene tralasciando l’aspetto metrico, e concentrandosi invece sulla creazione di piccole immagini aeree: i suoi componimenti sono raccolti in *The Book of Haikus*. Un esempio: “Birds singing/in the dark/ - Rainy dawn”. Filippetti individua una radice romantica nella poesia di Kerouac e sottolinea come essa debba rientrare nell’ottica della poetica *beat*: che aveva tra i vari bersagli la “poesia colta”, che era piuttosto esplicita nelle scelte lessicali, e che prendeva a modelli Rimbaud e Whitman, in favore di una poesia pubblica.

⁴²⁵ Jack Kerouac, *The Scripture of the Golden Eternity* (1960), in Id., *Collected Poems*, a cura di Marilene Phipps-Kettlewell, New York, The Library of America, 2012, pp. 177-178.

William Blake, grande poeta preromantico, fu anche pittore, incisore e musicista; in lui si uniscono senso mistico e misterico, esoterismo e religione. L'intero *corpus* dell'arte blakiana si fonda su un complesso sistema filosofico, cosmologico ed epistemologico di derivazione gnostica, neoplatonica, teosofica, cabalistica ed alchemica in cui immagine e parola convivono in un rapporto di interdipendenza. Blake era giunto attraverso vari studi alla sua personale visione e revisione cosmologica, mitologica e filosofica del mondo. Secondo Blake, 'l'Uomo Cosmico' è composto da quattro Zoas (aspetti fondamentali della personalità umana, quali istinto, ragione, emozione ed immaginazione) che cooperano mantenendo l'individuo in un armonico equilibrio. Dopo la Caduta provocata dallo scontro tra i diversi Zoas, il mondo, i cui elementi erano uniti in origine, si trovò di fatto scisso in parti opposte.

Blake si iscrive a pieno titolo tra le fonti di *Orpheus*, sia in quanto contributo alla riflessione sugli opposti, sia, nello specifico, per i suoi studi sulla mitologia. Benché interessato ai miti greci, l'apparato mitologico a cui Blake si rifà non può esser definito precisamente come *Greek Revival* in quanto non c'è nulla di neoclassico nel suo stile: egli è affascinato dal gotico e non nomina le sue divinità con nomi greci, bensì con nomi di sua invenzione⁴²⁶. Vi è inoltre in Blake una tendenza a cristianizzare i miti, tendenza che si evince in *Milton* e che prosegue con *Jerusalem*. Per quanto riguarda la conoscenza del mito di Orfeo e dell'orfismo, l'influenza della tradizione ermetica su Blake è stata puntualmente studiata da Kathleen Raine, la quale, oltre alla ricostruzione delle fonti, ha dimostrato l'influenza di elementi teosofici su Blake (oltre a quelli neoplatonici e gnostici) e la loro continuità con quelli orfici ed alchemici. Esemplare in tal senso è il testo orfico, più volte citato e parafrasato dagli alchimisti, che costituisce uno degli assunti della *Tavola Smeraldina* di Ermete Trismegisto: "ciò che sta in alto è come ciò che sta in basso, e ciò che sta in basso è come ciò che sta in alto"⁴²⁷. Probabilmente Blake ne era venuto a conoscenza attraverso *The Mirror of Alchemy* di Roger Bacon e aveva letto i versi di *Magia Adamica* di Thomas Vaughan, che riprendono lo stesso concetto:

Heaven above, heaven beneath
Starres above, starres beneath,
All that is above, is also beneath;

⁴²⁶ Sul rapporto tra Blake e la mitologia greca, si veda Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, London, Routledge and Kegan, 1968, 2 voll., vol. I, p. 69.

⁴²⁷ Citato da Sergio Givone, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978, p. 46.

Understand this, and be happy.⁴²⁸

Blake conosceva anche la traduzione secentesca del *Corpus Hermeticum* a cura di John Everard, *The Divine Pymander of Hermes Trismegistus*, in cui poté venire a conoscenza, tra le altre, dell'idea della tenebra come rovescio della luce. Da Thomas Taylor invece apprese gli insegnamenti orfici (connessi all'anima) attraverso i *Mystical Hymns of Orpheus*. Per Blake, come per i neoplatonici, l'anima è soggetta a un necessario ciclo di tre stadi che comprendono la discesa da uno stato eterno, un passaggio nella sofferenza, ed un'ultima fase di rigenerazione in cui l'anima torna alla nativa purezza⁴²⁹. Secondo Blake, l'anima condivide col corpo (sua controparte) un rapporto di alterità funzionale⁴³⁰. Il corpo non viene percepito come fardello da sopportare, ma, al contrario, da 'assecondare': se si ricorda che la separazione tra i sessi è una conseguenza della Caduta, l'unione sessuale sarebbe il naturale desiderio di riconciliare la divisione e, pertanto, viene santificata in Blake, perché riavvicina anima e corpo all'immagine divina di un dio androgino⁴³¹.

Inserendosi in una tradizione culturale di origine classica, Blake avvicina lo stato di innocenza all'età dell'oro, età che anche in *Orpheus Emerged* si configura come epoca da celebrare e verso la quale aspirare al ritorno. Nel romanzo, Arthur, rispondendo alla domanda di un amico, sostiene che il poeta moderno desidera tornare precisamente ad uno stato di *Golden Age*:

“Tell me now in all seriousness: what does the modern poet want, hey?”

“That’s a vague question. But perhaps I can answer it. Yes! He wants a return to the conditions of the Golden Age” (p. 58)

In merito a Blake, Raine chiarisce come vi sia una coincidenza significativa tra la *Golden Age* della mitologia orfica e l'Eden blakiano:

Zeus, according to the Orphic tradition, is the demiurge, a second deity, and himself the usurper of Satan’s rule. The reign of Saturn, or Uranus, is the Golden Age - Blake’s Eden. The second, or silver age, is under the rule of Zeus (Urizen too, in his unfallen state, is ruler of the silver age).⁴³²

⁴²⁸ Citato da Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, cit., vol. I, p. 119.

⁴²⁹ Sul mito dell'anima in Blake, si veda Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, cit., I, p. 67.

⁴³⁰ “The notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged”: William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, (Pl. 14).

⁴³¹ Sul rapporto tra anima e corpo in Blake, si veda, tra gli altri, Sergio Givone, *William Blake*, cit., p. 53.

⁴³² Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, cit., vol. II, p. 84.

Blake sembra essersi ispirato a un passo preciso delle *Metamorfosi* di Ovidio: “per prima fiorì l’Età dell’Oro, che senza alcun controllo e senza bisogno di leggi, spontaneamente, rispettava la fedeltà e la giustizia”⁴³³. Il racconto ovidiano prosegue poi chiarendo i passaggi gerarchici: “quando Saturno fu confinato tra le tenebre del Tartaro e Giove assunse il comando del mondo, alla stirpe aurea subentrò quella argentea.”⁴³⁴. È assai probabile che Kerouac, che aveva letto opere di Ovidio, conoscesse i versi in questione, oppure ne fosse al corrente tramite Blake: ad ogni modo, considerato che il testo è molto noto, diverse avrebbero potuto essere le fonti di suggestione per Kerouac.

Lo stesso Blake chiarisce la propria concezione edenica accostandola all’età dell’oro e specificando che è ad essa che la sua opera tende: “the Nature of my Work is Visionary or Imaginative; it is an Endeavour to Restore what the Ancient call’d the Golden Age”⁴³⁵. Questo, come osserva Frye, in termini cristiani significa che “the end of art is the recovery of Paradise”⁴³⁶.

Se il fine dell’arte è quello di restaurare la situazione precedente alla Caduta, ovvero quello stato edenico di unitarietà, ciò significa anche dover ammettere e sopperire ad un presente caratterizzato da forze ed elementi contrari. La visione blakiana della fenomenologia degli opposti è certamente uno degli aspetti di maggior fascino dell’autore inglese: secondo Blake, la presenza di forze opposte è una realtà, e dunque tali forze non devono essere domate, ignorate o annullate, perché la loro energia ed il loro senso stanno nel loro inesausto e tumultuoso rapporto di interdipendenza. Di questo rapporto Blake ha scritto in particolare in *The Marriage of Heaven and Hell* e nei *Songs of Innocence and of Experience*. In *The Marriage of Heaven and Hell* il tema è la coesistenza, nell’essere vivente, dei principi opposti di bene e male, mentre nei *Songs of Innocence and of Experience* il tema è la duplice modalità con cui si rivela l’esistenza umana, mostrando, di fatto, i due stati contrari dell’animo umano, quello dell’innocenza e quello della perdita di essa (l’età adulta, corrotta, inaridita ed incattivita).

Tuttavia, concedere a bene e male un’origine comune ed eguale significato, rendeva Blake assolutamente rivoluzionario (sebbene l’idea della loro intima comunione fosse

⁴³³“Aurea prima sataest aetas, quae vindice nullo,/ sponte sua, sine lege findem rectumque colebat” (l, vv. 89-90): Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 50.

⁴³⁴ “Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso/ sub love mundus erat, subii argentea proles” (l, vv. 113-114): *Ibidem*, p. 53.

⁴³⁵ William Blake, *A Vision of the Last Judgment*, Rossetti MS, pp. 71-72, in Id., *Complete Writings*, a cura di Geoffrey Keynes, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1969, p. 605.

⁴³⁶ Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, cit., p. 41.

sostanzialmente ripresa da Böhme). In *The Marriage of Heaven and Hell*, nella sezione “The voice of the Devil”, Blake mette in guardia da quelli che sono gli errori indotti dai testi sacri, che inducono a una visione semplicistica e frammentata dell’esistenza:

All bibles or sacred codes have been the causes of the following errors:

1. That man has two real existing principles, viz, a body, and a soul.
2. That energy, called evil, is alone from the body, and that reason called good, is alone from the soul.
3. That God will torment man in eternity for following his energies.

(The Marriage of Heaven and Hell, Pl. 4)

Poi spiega come stiano realmente le cose, ovvero che la verità giace in una visione che supera le distinzioni tra corpo e anima, tra energia e ragione:

But the following contraries to these are true:

1. Man has no body distinction from his soul, for that called body is a portion of soul discerned by the five senses, the chief inlets of soul in this age.
2. Energy is the only life and is from the body, and reason is the bound or outward circumference of energy.
3. Energy is eternal delight.

(The Marriage of Heaven and Hell, Pl. 4)

Il fascino trasgressivo dell’energia dei “Proverbs of Hell” doveva essere fonte di seduzione per i giovani ribelli aspiranti *beat*. La strada indicata qui da Blake è una strada dell’eccesso che però conduce alla saggezza, una strada che esorta a rivendicare il primato del desiderio:

The road of excess leads to the place of wisdom.
Prudence is a rich ugly old maid courted by incapacity.
He who desires but acts not breeds pestilence.
(The Marriage of Heaven and Hell, Pl. 7)

Per Blake gli opposti sono tutti egualmente parti integranti di un Tutto – le loro forze contrarie sono necessarie e complementari – e la loro riconciliazione (intesa come dominio, repressione, privazione delle caratteristiche precipue) significherebbe distruzione dell’esistenza:

Thus one portion of beings is the prolific, the other, the
Devouring. To the devourer it seems as if the producer
Was in chains, but it is not so; he only takes portions
Of existence and fancies that the whole.
(The Marriage of Heaven and Hell, Pl. 16)

These two classes of men are always upon earth, and
They should be enemies; whoever tries to reconcile them
Seeks to destroy existence.
(*The Marriage of Heaven and Hell*, Pl. 17)

Appare interessante notare come, nella stessa tavola, Blake aggiunga inoltre programmaticamente (e sorprendentemente per la morale cristiana) come Cristo fosse venuto per separare:

Religion is an endeavor to reconcile the two.
Note: Jesus Christ did not wish to unite but to separate
Them, as in the parable of sheep and goats. And he says,
“I came not to send peace, but a sword”.
(*The Marriage of Heaven and Hell*, Pl. 17)

A mio avviso, Blake, ammettendo la reale e necessaria esistenza di pulsioni antitetiche e conferendo loro uguale dignità e ragion d'essere, offre a Kerouac un importante contributo alle sue riflessioni. Blake invita a far co-esistere, non a scegliere. Trasponendo il principio in termini di definizione identitaria, ritengo che l'accettazione della propria pluridimensionalità sia un traguardo che Kerouac concede al protagonista del suo romanzo, Michael, ma a cui egli stesso invece non seppe mai giungere.

6.3 Da Blake a Yeats

Già agli inizi degli anni Quaranta Kerouac conosceva per certo l'opera di Blake, come si deduce dal riferimento esplicito in *Orpheus Emerged*: “to stand on the threshold of vegetable life facing God and sharing its sectors, as in Blake also” (p. 96). Kerouac parlò di Blake anche nella corrispondenza con i suoi compagni: Kerouac lo citò chiaramente in diverse lettere, specie nel carteggio con Ginsberg, a cui confessò, nel 1955, di considerare Blake uno dei suoi autori prediletti, insieme a Dickinson e Thoreau⁴³⁷. Come è logico, il riverbero del misticismo visionario blakiano può essere giunto a Kerouac anche tramite alcuni degli autori da lui preferiti, da Yeats a Gide.

Nel 1889 Edwin J. Ellis mostrò i suoi appunti su *Jerusalem* di Blake a Yeats, che già da qualche tempo si stava dedicando a studi teosofici, alla cabbala, alla gnosi, alle

⁴³⁷ Lettera di Jack Kerouac ad Allen Ginsberg, 14 luglio 1955, in Id., *Selected Letters*, cit., p. 497. Ulteriori lettere in cui Kerouac cita Blake sono indirizzate ad Allen Ginsberg, 10 giugno 1949, a John Clellon Holmes, 24 giugno 1949, a Elbert Lenrow, 28 giugno 1949, ad Allen Ginsberg, 14 luglio 1955, *Ibidem*, pp. 195, 199, 204.

tradizioni orientali e celtiche. Dato che cinque anni prima aveva fondato con George Russell, tra gli altri, la Hermetic Society a Dublino e aveva frequentato a Londra il circolo di Madame Blavatski, gli scritti blakiani erano per Yeats di notevole interesse, al punto che in *A Vision* dedicò al poeta preromantico alcuni saggi riuniti sotto il titolo di *Ideas of Good and Evil*, oltre ad un'edizione Quartich⁴³⁸. Yeats ed Ellis si interessarono particolarmente alla teoria blakiana del capovolgimento degli opposti. Nella loro idea la polarità appariva come totalità degli stati ed ogni stato evidenziava una destinazione simultanea e contraria.

Joyce si soffermò su Blake in una conferenza all'Università Popolare Triestina intitolata "Verismo e Idealismo nella letteratura inglese: Daniel Defoe e William Blake", di cui è rimasto un manoscritto incompleto poi pubblicato nei *Critical Writings* a cura di Mason ed Ellmann⁴³⁹. La tesi proposta da Joyce è che Defoe e Blake condividono la concezione dell'Uomo Originario. Joyce individua in Blake tre aspetti caratteristici: uno patologico, uno teosofico, ed infine uno artistico, ossia quello da considerarsi come il più complesso e problematico. Joyce non dà rilevanza all'aspetto visionario di Blake e, rispetto ai critici dell'Ottocento, egli non lo considera come una patologia, una follia. Quanto all'aspetto teosofico di Blake, secondo Joyce si tratterebbe di un riflesso del misticismo indiano delle *Upanishad* e, di conseguenza, nell'aspetto artistico si troverebbe un riverbero di esperienza mistica e poetica.

Qualche anno dopo Joyce, anche Eliot si occupò di Blake in un saggio incluso in *The Sacred Wood* (1920), sostenendo che sarebbe un grave errore considerare Blake un *naïf*, un poeta selvaggio, poiché egli possiede la forza elementare e disarmante della grande poesia che va da Omero a Dante a Shakespeare.

Gide trovò in Blake conferma al proprio pensiero: il suo *Journal* (1889-1939) è ricco di citazioni in questo senso. Gide spiegò di aver trovato in Blake un contributo a *désembrouiller* i suoi tormenti e in *The Marriage of Heaven and Hell* una rivelazione ed una conferma alle sue riflessioni, in particolare, una sorta di punto di incontro tra le tendenze che si agitavano nel suo animo: "un bisogno di conciliazione mi tormenta; è un capriccio del mio spirito, forse una qualità del mio cuore. Io vorrei sposare il Cielo e

⁴³⁸ L'edizione Quartich è opera del coltissimo editore Bernard Quartich per il quale Yeats ed Ellis pubblicarono nel 1893 tre volumi su Blake: *The Symbolic System, Interpretation and Paraphrased Commentary and Illustrated Prophetic Books*.

⁴³⁹ Sull'influenza di Blake su altri autori in diverse letterature, si veda, tra gli altri, Sergio Givone, *William Blake*, cit., p. 171 e segg.

l'Inferno, alla Blake⁴⁴⁰. Come riporta Givone, questo senso di volontà di conciliazione era già stato spiegato da Gide in un saggio del 1923 su Dostoevskij, dove le citazioni di Blake sono una sorta di continuo sottofondo che accompagna la teoria del capovolgimento dei valori, che sono per Gide la forma più alta, insieme a quella del cristianesimo orientale, dell'accettazione panica del male⁴⁴¹.

6.4 Letteratura come ricerca di unità: William Butler Yeats

Per Yeats notevole parte del lavoro di uno scrittore doveva consistere nel *labor limae*: nel revisionare, riorganizzare ed eventualmente eliminare il materiale, al fine di farlo rientrare in un unico grande disegno unitario. Nel suo progetto, l'opera completa doveva avere un'unità organica: come scrive Unterecker, "everything he felt, should fit into a whole"⁴⁴².

Yeats ha avuto diverse influenze su Kerouac: la più evidente è il suo interesse per la scrittura automatica (comune anche a Blake), che orientò Kerouac verso la prosa spontanea. Tuttavia, è possibile ravvisare in *Orpheus Emerged* anche influenze di carattere tematico quali l'interesse per l'aspetto mitologico, la disquisizione sul ruolo dell'artista e sull'arte, l'uso dell'elemento autobiografico, così come alcune influenze blakiane filtrate attraverso la poetica yeatsiana, quali, ad esempio, la conoscenza dei principi teosofici.

Altre analogie di carattere personale accomunano Yeats a Kerouac: Yeats, come lo scrittore di Lowell, dava grande importanza all'amicizia e sosteneva che l'artista dovesse essere una persona appassionatamente devota ai suoi amici⁴⁴³. Inoltre, anche per Yeats il soggetto della sua arte doveva essere inestricabilmente legato alla propria vita⁴⁴⁴. Come Kerouac, Yeats per tutta la sua esistenza si sentì scisso, come se in lui coabitassero due persone: il suo io duplice era in continua lotta con se stesso⁴⁴⁵. Solo

⁴⁴⁰ Citato da Sergio Givone, *William Blake*, cit., p. 182.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 183. Il saggio di Gide è *Dostoevskij* (1923).

⁴⁴² Sull'idea del lavoro dello scrittore di W.B. Yeats, e in particolare in merito al progetto unitario delle sue composizioni, si veda, tra gli altri, John Unterecker, *W. B. Yeats, a Reader's Guide To*, Guilodford-London, Thames and Hudson, 1959, p. 5.

⁴⁴³ Significativamente, Yeats scrisse in un diario: "Friendship is all the house I have"; citato da John Unterecker, *W. B. Yeats, a Reader's Guide To*, cit., p. 7.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁴⁴⁵ Yeats aveva interessi molto diversi, come se, precisamente, in lui vi fossero due personalità: ad esempio, una dedicata ad interessi nazionalistici, l'altra dedita all'occulto. Molti dei suoi disturbi interiori furono dovuti anche al rapporto problematico col padre ed interferirono persino con la sua sessualità.

verso la fine della vita Yeats trovò un equilibrio precario tra *self-control* ed accettazione delle proprie forze interiori. Come scrisse lo stesso Yeats, la grande arte è un combattimento per tenere a bada qualcosa, “violence or madness – down Hysterica passio. All depends on the completeness of the holding down, on the stirring of the beast underneath”⁴⁴⁶.

Con l’andare degli anni, Yeats comprese sempre più appieno il senso di doppiezza e di divisione che era insito in lui, fino a vedere la sua vita come “a quarrel between two parts of his being”, come spiega Ellman⁴⁴⁷. A corroborare le sue riflessioni sul suo essere scisso, su realtà ed apparenza, si aggiunse anche l’intervento della figura di uomo ed artista proposta da Wilde, che conobbe nel 1889 e di cui vide la versione teatrale di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Per Wilde l’uomo non doveva avere *unrestrainable passions*, ma doveva temprarsi e ridefinirsi in un altro sé, magistralmente ‘fabbricato’, artisticamente costruito, *posed*. L’implicazione di questo concetto estetico faceva sì che la personalità dell’uomo fosse da intendersi come doppia. Vi sarebbe dunque un “insignificant man” che viene *dato* (da Dio, dalla società, o semplicemente dalla nascita) ed un “significant man”, quello *creato* dal primo⁴⁴⁸.

La consapevolezza di Yeats della duplicità dell’uomo – della possibilità che il sé sia anche altro da sé, mai un’entità univocamente identificabile – fece sì che l’esistenza di forze opposte, nell’io e nel mondo, e il loro costante tendere l’una all’altra, diventassero un *Leitmotiv* della sua poetica, basata su un complesso sistema simbolico.

Nella poesia *My Table* la spada che Yeats dice di aver ricevuto in dono (tramandatasi in una famiglia giapponese di generazione in generazione) diventa oggetto d’arte, simbolo complesso che si configura come *coniunctio oppositorum*, superando l’antinomia fra azione (connessa al sole) e contemplazione (connessa alla luna). La spada, inoltre, richiama al difficile compito dell’artista che, scandagliando l’oscuro mistero della logica, è capace di produrre opere d’arte – generate dalla luna, maturate dal sole – nate da un’immaginazione solitaria, ma rese accessibili a tutti⁴⁴⁹:

No moon, only an aching heart
Conceives a changeless work of art

⁴⁴⁶ Citato da Brenda Webster, *Yeats: a Psychoanalytic Study*, Stanford, Stanford University Press, 1973, p. 88.

⁴⁴⁷ Richard Ellman, *Yeats: the Man and the Masks*, New York, Penguin, 1979, p. 77.

⁴⁴⁸ Sul rapporto tra Yeats e Wilde e sulle idee artistiche di quest’ultimo, si veda Richard Ellman, *Yeats: the Man and the Masks*, cit., pp. 74-75

⁴⁴⁹ Sulla simbologia di *My Table* si veda William B. Yeats, *La Torre*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 220-221 (titolo originale *The Tower*, 1928).

Our learned men have urged
That when and where't was forged
A marvelous accomplishment,
In painting or in pottery, went
From father unto son
And through the centuries ran
And seemed unchanging like the sword
(*My Table*, vv. 14-22)

In *The Cat and the Moon* (1917) Yeats pensò invece al gatto come all'uomo – col suo istinto animale, passionale – e alla luna (la pura gelida luce del cielo) come il suo opposto che egli perennemente va cercando⁴⁵⁰. Si ricordi che la luna è simbolo ricorrente del femminile, dunque, per definizione, opposto complementare del maschile:

The cat went here and there
And the moon spun round like a top,
And the nearest kin of the moon,
The creeping cat, looked up.
Black Minnaloushe stared at the moon,
For, wander and wail as he would,
The pure cold light in the sky
Troubled his animal blood.
(*The Cat and the Moon*, vv. 1-8)

In Yeats, come si è detto, è frequente il ricorso alla mitologia. Solo per citare il più celebre esempio, si pensi a *Leda and the Swan*, dove Zeus, in forma di cigno, possiede la giovane. Yeats presenta, nell'unione sessuale tra uomo e donna, un simbolo di quel momento in cui è risolta l'antinomia del tempo e dell'eterno, dell'umano e del divino. Come Blake, Yeats ritiene che il mistero dell'unione sessuale stia nell'essere il punto d'incontro con quel mondo altro, senza tempo, dal quale le anime discendono:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower

⁴⁵⁰ Per un'introduzione alla simbologia yeatsiana in merito a *The Cat and the Moon*, si veda William B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, a cura di Anthony J. Johnson, Rizzoli, Milano, 2001, p. 276 (titolo originale *The Wild Swans at Coole*, 1915).

And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?
(*Leda and the Swan*, vv. 1-15)

Come esempio del fine e complesso apparato simbolico di Yeats, si pensi inoltre al capolavoro *Sailing to Byzantium* (1927), dove la navigazione verso Bisanzio rappresenta per il poeta la ricerca della vita spirituale, ma al contempo è crogiolo di simboli e visioni opposte. Bisanzio è la sintesi degli opposti per eccellenza. Essa è la soglia tra Oriente ed Occidente. È città reale, ma è anche simbolo di quella “Unità dell’essere” che Yeats cercò in ogni civiltà. È un luogo dove la vita religiosa, estetica e pratica sono un tutt’uno. È il baluardo della cristianità d’oriente, ma è anche la città sacra dell’immaginazione, come Golgonooza per Blake. Il protagonista del poema non è Yeats, ma è un simbolo di Yeats, dell’artista e dell’uomo. Dio non è tanto un dio cristiano quanto il supremo artista, artificiere dell’eternità e del fuoco sacro, così come a sua volta l’imperatore rappresenta dio e l’uomo. Come spiega Ellman, l’uccello d’oro è il simbolo della riconciliazione degli opposti e rappresenta il poema stesso come opera d’arte, il protagonista (che si dissolve in esso), il poeta, che diviene creazione⁴⁵¹:

O sages standing in God’s holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come⁴⁵².
(*Sailing to Byzantium*, vv. 17-32)

⁴⁵¹ Per un’analisi e commento della simbologia di *Sailing to Byzantium*, si veda, tra gli altri, Richard Ellmann, *Yeats: the Man and the Mask*, cit., p 258.

⁴⁵² Nel verso si avverte precisamente l’influenza di Blake che, come si è detto, è stato in generale una significativa fonte di ispirazione per Yeats. Qui paiono echeggiare i primi versi del frontespizio dei *Songs of Innocence and of Experience*: “Hear the voice of the bard,/ Who present, past, and future sees-”.

Nel 1937 Yeats pubblicò *A Vision*, opera molto conosciuta da Kerouac e dal suo circolo, in cui spiega la correlazione degli elementi antitetici che esistono nell'uomo. Yeats fornisce anche un diagramma con coni rotanti, chiamati *gyres*, per rendere comprensibile visivamente la sua idea, a cui poi aggiunse lo schema della *Great Wheel*, una ruota a ventotto raggi, corrispondenti alle fasi lunari e ai tipi di personalità da lui individuati. Avvalendosi di queste tavole e dispositivi schematici, in aggiunta ai suoi studi teosofici e occultistici, Yeats creò un complesso sistema simbolico con cui spiegare come gli opposti fossero parte di un tutto. L'unità serviva all'artista per costruire simboli: spiccano tra questi l'albero, la torre, il mare, la casa, la maschera e l'uccello. Quest'ultimo simbolo è in particolare molto frequente nella produzione yeatsiana e si ravvisa anche in *Orpheus*, come si è detto precedentemente, in analogia a Shelley, poeta che fu accuratamente studiato anche da Yeats.

Il sentimento di scissione del sé che Yeats percepiva, generatore di conflitti mai sedati, lo condusse anche a una riflessione sull'artista. Secondo lo scrittore, l'artista non è "content to live"⁴⁵³ poiché la vita entra sempre in conflitto con la perfezione dell'opera, ma questa insoddisfazione gli è necessaria per trasporre su altri piani i propri desideri. Come spiega lo stesso Yeats, ogni desiderio che l'artista possiede deve raggiungere il punto di esaurimento o di affaticamento, prima che arrivi l'imprevedibile rivelazione; poi il desiderio dovrà nascere nuovamente:

Io credo che noi che siamo poeti ed artisti, non essendoci permesso di andar oltre il tangibile, dobbiamo passare dal desiderio al suo esaurimento per poi desiderare di nuovo e vivere con l'umiltà delle bestie solo per il momento in cui la rivelazione giunga sul nostro sfinimento come un lampo terribile.⁴⁵⁴

Naturalmente questo processo di esaurimento e rivelazione implica un percorso costante di fatica e dolore in cui il desiderio viene portato al massimo, esasperato, esaurito, per condurre infine a una visione rivelatrice. Ma l'antitesi, la tensione, la frizione e l'insoddisfazione rimangono.

Ellman sottolinea acutamente che, se Yeats era in grado di percepire il suo io duplice, ciò significava che in realtà esso era triplice, e parla di un "*tertium quid* which does the

⁴⁵³ "I might have thrown poor words away/and been content to live": si tratta dei versi conclusivi della poesia *Words* (1908).

⁴⁵⁴ Sull'idea dell'artista di Yeats, si veda, ad esempio, William B. Yeats, *La torre*, cit., p. 222.

divinding”⁴⁵⁵, in cui per *tertium quid* si intende una terza parte che osserva e cerca di conciliare le altre due. Il *tertium quid* percepisce come in Yeats pulsino due istinti, quello più terreno, umano, e quello più elevato, artistico. In quanto uomo ed artista, egli comprende di trovarsi davanti a un bivio dove scegliere se essere uomo o artista, poiché pare che la vita accetti un’unica risposta. La scelta implica una rinuncia, che nasconde una possibilità non colta, e, di conseguenza, rimorsi e rimpianti. Yeats sintetizza precisamente questa scelta tra vita ed arte in *The Choice*:

The intellect of man is forced to choose
perfection of the life, or of the work,
And if it take the second must refuse
A heavenly mansion, raging in the dark.

When all that story's finished, what's the news?
In luck or out the toil has left its mark:
That old perplexity an empty purse,
Or the day's vanity, the night's remorse.
(*The Choice*, vv. 1-8)

L’uomo che voglia essere anche artista pare dunque a un costante bivio, quasi fosse eccessiva la pretesa di essere entrambe le cose. In *Orpheus Emerged* il desiderio di realizzare tutte le sfere dell’essere è l’alto obiettivo a cui aspira Michael: si tratta per lui di trovare un punto di incontro tra i suoi lati antitetici, tra la sua natura e le sue aspirazioni, tra il suo io e gli altri. Nella conclusione, seppur oscura, di *Orpheus Emerged* pare esservi in effetti riconciliazione, poiché il capitolo nono termina con la frase “the miracle of wholeness was renewed” (p. 147) a sentenza di un’immagine di ricomposta unità e serenità. Nel romanzo la consapevolezza ed il risultato passano attraverso il dolore, la partenza e la rinuncia, ma vi è anche il sentore di quella che, in qualche modo, può esser considerata una vittoria, una nuova epoca, una rinascita. In questo senso *Orpheus Emerged* si staglia come una dichiarazione di fiducia nell’avvenire, oltre a rappresentare il desiderio dell’essere umano di esprimersi nella sua completezza.

⁴⁵⁵ Sull’interpretazione di Ellman in merito alla personalità duplice di Yeats, si veda Richard Ellman, *Yeats: the Man and the Masks*, cit., p. 118.

Conclusioni

Orpheus Emerged dimostra il serio e profondo amore di Kerouac per la letteratura e ne dà prova con continui riferimenti letterari che evidenziano la conoscenza da parte dello scrittore della letteratura americana, inglese, francese, tedesca e russa. Nel presente studio sono stati menzionati autori di varie letterature, laddove necessario e significativo, pur mantenendo un'attenzione specifica sulle fonti della letteratura inglese. In virtù della sua affascinante e complessa intertestualità, *Orpheus Emerged* richiede al lettore uno sforzo interpretativo e con questo studio si è tentato di offrire indicazioni e chiarimenti al lettore affinché possa orientarsi nella 'biblioteca di Kerouac'.

Da un punto di vista stilistico e culturale, si è indagata l'influenza di James Joyce, Thomas Stearns Eliot e William Butler Yeats, testimoniando quanto il modernismo inglese sia stato d'ispirazione per lo scrittore di Lowell. Questi autori hanno influenzato Kerouac sia per le loro forme ed innovazioni linguistiche, sia per quanto concerne la tematica del tempo, la sua manipolazione in termini letterari, così come la riflessione ad essa collegata.

La simultaneità di passato e presente – che in Kerouac diventa concretamente un presente basato su un continuo ed eterno passato, provocando, di fatto, uno slittamento ed una fusione dei piani temporali – si iscrive perfettamente nell'idea di legare l'opera al mito, nello specifico quello di Orfeo, offrendo non solo una chiave interpretativa, ma rivelando implicitamente questioni e problematiche molto complesse che sottendono il mito, quali quelle legate ai concetti di amore, morte ed arte. In *Orpheus Emerged* la tematica amorosa viene ripresa nel rapporto ambiguo della bella Helen, contesa tra Michael e Paul. La morte è invece evocata a livello simbolico nel *descensus ad Inferos* del protagonista, nella sua fase di buio interiore che esplicita nella sua poetica

confessando una totale infelicità, un'estrema fragilità del proprio essere e la paura che non vi sia per lui alcun futuro luminoso, alcuna rivelazione. L'arte di Michael è la poesia: per essa aveva già abbandonato il suo passato e per essa – e per un nuovo sentire – è pronto nuovamente a ricominciare da capo⁴⁵⁶. Kerouac accompagna il lettore lungo tutto il difficile percorso di crescita ed evoluzione personale ed artistica di Michael, che in un primo momento appare come l'intellettuale anaffettivo, i cui scritti esprimono il suo anelito per raggiungere le vette dell'arte – che sono per lui vette divine –, e al contempo denunciano la sua disillusione, la sua sfiducia ed il suo fallimento in merito al raggiungimento di tali altezze. Così, vinto dal primato dell'arte, Michael comprende la necessità dei valori e del calore umano e l'esigenza di ripensare alla sua esistenza in *human terms* (p. 157): egli desidera essere un Orfeo, uomo ed artista, sebbene non sia ancora pronto. Sarà l'incontro finale con Helen a ricordargli la fragile bellezza dei sentimenti, a sciogliere la sua algida corazza di solitudine e freddo egoismo, a condurlo verso una nuova visione che contempra arte e vita, ragione ed emozione.

Michael aspira dunque ad essere un novello Orfeo: osservando che il cantore della mitologia, per le tematiche legate ad amore, morte ed arte, ha molto in comune anche con Prometeo e Narciso, appare significativo il fatto che i miti di Orfeo e Narciso siano entrambi legati all'omosessualità. L'ambiguità sessuale fu una questione rilevante per Kerouac: se si ricorda che nel 1944 fu incarcerato per implicazioni nell'omicidio di Kammerer (i cui retroscena erano piuttosto ambigui), meglio si comprende quanto la questione delle pulsioni sessuali possa aver contribuito alle riflessioni dell'autore ed essere stata per lui uno spunto di ispirazione. Inoltre, l'accostamento con i miti di Prometeo e Narciso induce a valutare, nell'interpretazione di *Orpheus Emerged*, il ruolo dell'arte col suo duplice potere: quello di rivelare e creare, così come quello di essere fonte di tormento ed esplicito esempio di puro artificio. Nell'ottica di Kerouac, la scrittura deve raccontare la vita vera, ciò che viene visto e vissuto: aspirando a questo obiettivo, la parola deve trasformarsi in concreto strumento capace di trasmettere l'esperienza nella sua completezza, nella sua autenticità. L'autenticità però viene vissuta da Kerouac in modo problematico in considerazione del suo io polimorfo e complesso. A mio avviso, Kerouac trova nelle teorie degli opposti di Blake e Yeats sollievo, supporto e quasi giustificazione riguardo alle tendenze contrarie che si agitano in lui. Se, come osserva Ellman in riferimento a Yeats, la coscienza di possedere un'identità

⁴⁵⁶ È Paul a dichiarare al lettore che Michael, già in precedenza, aveva abbandonato tutto per essere un artista, e che ora, dopo quanto accaduto, sarà un uomo diverso: "He wanted to be an artist [...] and he left. It won't be the same man any more." (p. 129).

duplice significa in realtà avere un io triplice – poiché vi sarebbe una terza parte consapevole dell'esistenza delle altre due che cercherebbe di conciliarle –, lo stesso principio è applicabile a Kerouac che, con sensibilità e lucidità, prende atto della complessità del suo animo: tuttavia, la complessità richiede un continuo ed enorme sforzo perché costringe a vivere in un prolungato stato di contingenza e di dubbio che priva di ogni sicurezza statica ed assoluta.

Mentre in *Orpheus Emerged* Michael impara ad accettare i suoi lati contrapposti, Kerouac non venne mai a capo delle pulsioni che esistevano in lui. Non che gli mancasse il coraggio di decidere *cosa* essere: Kerouac ha sempre dimostrato di saper seguire e perseguire i suoi sogni e le sue aspirazioni, ma la questione che riguarda l'identità è qualcosa di molto sottile, complicato, con radici profonde e spesso inconscie. Pertanto, leggere *Orpheus Emerged* – opera giovanile di Kerouac – col senno di poi, permea di una sottile malinconia. Si avverte come nelle sue pagine Kerouac abbia inciso il suo entusiasmo giovanile, i valori in cui credeva, il disagio che avvertiva, così come la promessa e la speranza nel cambiamento che erano così forti in lui.

Traducendo e riassumendo l'esperienza di Kerouac in termini mitologici, è possibile concludere che all'autore americano alla fine della sua vita non sia rimasto altro che la consapevolezza di due certezze alla luce delle quali interpretare l'esistenza: la prima, vedere il mondo come eterno conflitto di forze opposte che condividono un'unica origine (del resto, Amore e Guerra sono entrambi nati dalle uova di Leda), la seconda, intendere la vita come continuo movimento sotto il segno di Giano bifronte, divinità dei passaggi, delle soglie, di tutti gli inizi così come di ogni nuova fine, perché, come scrisse Macrobio, collegando il nome della divinità al verbo latino *ire*, “il mondo va sempre, muovendosi in cerchio e partendo da se stesso a se stesso ritorna”⁴⁵⁷. Visualizzando e riconoscendo l'esistenza come composizione di elementi opposti che continuamente tendono alla loro controparte e in un'ottica di ciclico movimento, la vita appare come rappresentabile con la *Great Wheel* di yeatsiano disegno. La vita è rotonda. Sebbene Kerouac non sia riuscito a far convergere quelle “two ends of rope”⁴⁵⁸ – le estremità della corda presso le quali stavano i due lati del suo animo scisso –, in *Orpheus Emerged* il suo alter ego ed eroe letterario Michael ha compiuto questa

⁴⁵⁷ “Alii mundum id est caelum esse voluerunt Ianumque ab eundo dictum, quod mundus semper eat dum in orbem volvitur et ex se initium faciens in se refertur” (*Saturnalia*, I, 9, 11). Macrobio, *Saturnalia*, a cura di Robert A. Kaster, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011.

⁴⁵⁸ Lettera di Jack Kerouac a G. J. Apostolos, 7 aprile 1943, in Id., *Selected Letters*, cit., p. 57.

impresa per lui, riunendo i frammenti dell'anima in una visione di unità: "the miracle of wholeness was renewed" (p. 147).

Bibliografia

Fonti primarie:

ADDISON, Joseph, *The Spectator (1672-1719)*, a cura di Gregory Smith, New York-London, J. M. Dent, 1961.

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura* (1435), a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, 2 voll.

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (1472), a cura di Eugenio Camerini, Milano, European Book, 1989.

AUDEN, Wystan H., *Collected Poems*, a cura di Edward Mendelson, New York, Vintage, (1976) 1991.

BLAKE, William, *Complete Writings*, a cura di Geoffrey Keynes, London-Oxford-New York, Oxford University Press, (1966) 1979.

BUFALINO, Gesualdo, *Opere*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 1992.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford, Oxford University Press, (1990) 1997.

BURROUGHS, William, KEROUAC, Jack, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), tr. it. *E gli ippopotami si sono lessati nelle loro vasche*, a cura di Franca Cavagnoli, Milano, Adelphi, 2011.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (1865), Oxford-New York, Oxford University Press, 1982.

DOSTOEVSKIJ, Fedor, *Zapiski iz podpol'ja* (1864), tr. it. *Ricordi dal sottosuolo*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 1995.

ELIOT, Thomas S., *The Waste Land* (1922), tr. it. *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982.

ELIOT, Thomas S., *Selected Prose*, a cura di Frank Kermode, London-Boston, Faber and Faber, 1975.

ELIOT, Thomas S., *Selected Essays*, London-Boston, Faber and Faber, (1932) 1986.

ELIOT, Thomas S., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, (1993) 2003.

GIDE, André, *Le opere*, a cura di Oreste del Buono, Torino, UTET, 1966.

GIDE, André, *Traité du Narcisse*, Paris, Gallimard, 1958, tr. it. *Il Trattato di Narciso. Il tentativo amoroso. El Hadj*, Bologna, In Forma di Parole, 1989.

GIDE, André, *Le Prométhée mal enchainé* (1899), tr. it. *Prometeo male incatenato*, a cura di Giuseppe Pintorno, Milano, La Vita Felice, 2012.

GIDE, André, *Les caves du Vatican* (1914), tr. it. *I sotterranei del Vaticano*, a cura di Giovanni Gigliozzi, Roma, Newton, 1991.

GINSBERG, Allen, *Howl and Other Poems* (1957), a cura di William Carlos Williams, San Francisco, City Light Books, 1980.

GINSBERG, Allen, *Howl* (1957), tr. it. *Urlo e Kaddish*, a cura di Luca Fontana, Milano, Il Saggiatore, 1997.

JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), a cura di Harry Blamires, New York-Beirut, Longman, (1964) 1984.

JOYCE, James, *Finnegans Wake* (1939), a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1975.

KEROUAC, Jack, *Vanity of Duluoz. An Adventurous Education, 1935-1946* (1967), London, Penguin, 1994.

KEROUAC, Jack, *Selected Letters 1940-1956*, a cura di Ann Charters, New York, Penguin, 1995.

KEROUAC, Jack, *La leggenda di Duluoz*, a cura di Ann Charters e Maria Giulia Castagnone, Milano, Mondadori, 1997.

KEROUAC, Jack, *Atop an Underwood*, a cura di Paul Marion, New York, Penguin, 1999.

KEROUAC, Jack, *Orpheus Emerged*, New York, Ibooks, 2000.

KEROUAC, Jack, *Windblown World. The Journals 1947-1954*, a cura di Douglas Brinkley, New York, Penguin, 2004.

KEROUAC, Jack, GINSBERG, Allen, *The Letters*, a cura di Bill Morgan e David Stanford, New York, Penguin, 2010.

KEROUAC, Jack, *The Town and the City* (1950), London, Penguin, 2011.

KEROUAC, Jack, *The Sea is My Brother*, a cura di Dawn M. Ward, Boston, Da Capo Press, Penguin, 2011.

KEROUAC, Jack, *Collected Poems*, a cura di Marilene Phipps-Kettlewell, New York, The Library of America, 2012.

MACROBIO, *Saturnalia*, a cura di Robert A. Kaster, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011.

MANN, Thomas, *Der Tod in Venedig* (1912), tr. it. *La morte a Venezia*, Milano, Rizzoli, 1987.

MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus* (1604), a cura di Roma Gill, Bungay, Suffolk, Richard Clay, 1985.

MARLOWE, Christopher, *Il Dottor Faust* (1604), a cura di Nemi D'agostino, Milano, Mondadori, 1992.

MILTON, John, *Paradise Lost* (1667), a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 1990.

NIETZSCHE, Friederich, *Die Geburt der Tragödie* (1871), tr. it. *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali*, Milano, Adelphi, 1972.

OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di Giovanna Faranda Villa, Milano, Rizzoli, 1994, 2 voll.

PAVESE, Cesare, *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi, 1972.

PLATONE, *Repubblica*, Bari, Laterza, 1997.

PONTANI, Filippo Maria (a cura di), *Antologia Palatina*, Torino, Einaudi, 2010.

RILKE, Reiner Maria, *Poesie*, a cura di Giaime Pintor, Torino, Einaudi, 1942.

RILKE, Reiner Maria, *Poesie (1908-1926)*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1995.

RILKE, Reiner Maria, *Sonette an Orpheus* (1923), tr. it. *Sonetti a Orfeo*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Studio Tesi, 1990.

RIMBAUD, Arthur, *Lettres du Voyant* (1871), a cura di Gérald Schaffer, Genève, Droz S.A., 1975.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, terzo Conte di, *The Moralists. A Philosophical Rhapsody, Being a Recital of Certain Conversations on Nature and Moral Subjects* (1705), Farnborough, Hants., Gregg International, 1968.

SHAKESPEARE, William, *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1966.

SHELLEY, Percy B., *Selected Poetry and Prose*, a cura di Kenneth Neill Cameron, Orlando, Florida, Holt Rinehart and Winston, 1979.

SHELLEY, Percy B., *Selected Poems*, a cura di Alasdair D.F. Macrae, Harlow, Longman, 1983.

THOREAU, Henry D., *The Works*, a cura di H. S. Canby, Boston, Houghton e Mifflin, 1927.

THOREAU, Henry D., *The Journal* (1906), Salt Lake City, Peregrine Smith, 1984, 14 voll.

VIRGILIO, *Georgiche*, a cura di Giuseppe Albini, Bologna, Zanichelli, 1968.

WILDE, Oscar, *The Complete Works. Poems and Poems in Prose*, a cura di Bobby Fung e Karl Beckson, Oxford, Oxford University Press, 2000.

WILDE, Oscar, *The Works*, a cura di G. F. Maine, London-Glasgow, Collins, (1948) 1957.

WOLFE, Thomas, *Look Homeward, Angel* (1929), Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1984.

WOOLF, Virginia, *Collected Essays*, a cura di L. Woolf, London, Hogarth, 1966, 4 voll.

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway* (1925), London, Hogarth, 1976.

YEATS, William B., *The Wild Swans at Coole* (1915), tr. it. *I cigni selvatici a Coole*, a cura di Anthony J. Johnson, Milano, Rizzoli, 2001.

YEATS, William B., *The Tower* (1928), tr. it. *La Torre*, Milano, Rizzoli, 1984.

YEATS, William B., *A Vision* (1937), a cura di Norman Jeffares, London, Arena, 1990.

YEATS, William B., *Collected Poems*, a cura di Augustine Martin, London, Arena, 1990.

Bibliografia critica:

AA. VV., *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, Como, Red, 1990.

ALTIERI, Charles, *Painterly Abstractions in Modernist American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

AMALFITANO, Paolo, *La configurazione dello spazio nel romanzo del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

AMORUSO, Vito, *La letteratura beat americana*, Bari, Laterza, (1969) 1975.

ATTRIDGE, Derek, *James Joyce. The Cambridge Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

BACHOFEN, Johann J., *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums nach Anleitung einer Vase aus Canosa*, Paris, Basel, 1867, tr. it. *La dottrina dell'immortalità della teologia orfica*, a cura di Umberto Colla, Milano, Rizzoli, 2003.

BACHTIN, Michail, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1929), tr. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

BACHTIN, Michail, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), tr. it. *Estetica e romanzo*, a cura di Rossana Platone, Einaudi, Torino, (1979) 1997.

BARILLI, Renato, *L'azione e l'estasi. Le neoavanguardie degli anni Sessanta*, Milano, Feltrinelli, 1999.

BARTLETT, Lee, *The Beats. Essays in Criticism*, Jefferson, Mcfarland, 1981.

BASSNETT, Susan, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.

BECKSON, Karl, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, London, Routledge and Kagan, 1970.

BENNETT, Milton J., *Principi di comunicazione interculturale*, a cura di Ida Castiglioni, Milano, Franco Angeli, 2002.

BERGONZI, Bernard (a cura di), *T. S. Eliot. Four Quartets: a Selection of Critical Essays*, London-Basingstoke, Macmillan, 1979.

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein* (1922), tr. it. Paolo Taroni (a cura di), *Durata e simultaneità, a proposito della teoria di Einstein e altri testi sulla teoria della relatività*, Bologna, Pitagora, 1997.

BETTINI, Maurizio (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

BINNI, Francesco, *Modernismo letterario anglo-americano. Permanenza e irrealtà di un'istituzione nel progresso*, Roma, Bulzoni, 1978.

BLAIR, Walter, HORNBERGER, Theodore, MILLER, James, STEWART, Randall, *The Literature of the United States*, Glenview, Illinois, Scott, Foresman & Company, 1969.

BLANK, A. R., *My Darling Killer. How Lucien Carr Introduced Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and William Burroughs, Killed Kammerer and Shaped the Beat Generation*, Marston Gate, Amazon.co.uk Press, 2013.

BEVILACQUA, Emanuele, *Guida alla Beat Generation*, Roma-Napoli, Theoria, 1994.

BEVILACQUA, Emanuele, *Battuti e beati. Kerouac, Dylan, Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti e altri*, Torino, Einaudi, 1996.

BONIFACIO, Dario, *Jack Kerouac sulle note di San Francisco*, Milano, Unicopli, 2001.

BORDONI, Carlo, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pisa, Pacini, 1974.

BORGHELLO, Giampaolo (a cura di), *Per Teresa: dentro e oltre i confini. Studi e ricerche in ricordo di Teresa Ferro*, Udine, Forum, 2009, 2 voll.

BOTTONI, Luciano, RAIMONDI, Ezio (a cura di), *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1980.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *L'univers du roman* (1972), tr. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

BRADBURY, Malcom, MCFARLANE, James, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1976.

BRADBURY, Malcom, TEMPERLEY, Howard, *Introduction to American Studies*, London-New York, Longman, 1981.

BRADBURY, Malcom, *The Modern American Novel*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1983.

BRIASCO, Luca, CARRATELLO, Mattia, *La letteratura americana dal 1900 ad oggi. Dizionario per autori*, Torino, Einaudi, 2011.

BROSSEAU, Marc, *Des Romans-geographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BROWN, Calvin S., *Music and Literature: a Comparison of the Arts* (1948), tr. it. *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*, a cura di Emilia Pantini, Roma, Lithos, 1996.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgard and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 2000.

BULGHERONI, Marisa, *Il nuovo romanzo americano 1945-59*, Milano, Schwarz, 1960.

CAMPBELL, James, *This is the Beat Generation*, London, Secker & Warburg, 1999.

CAPUTO, Rino, MONACO, Matteo, *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997.

CARDINI, Roberto, REGOLIOSI, Mariangela, *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo 23-25 settembre 2004*, Firenze, Polistampa, 2007, 2 voll.

CHARTERS, Ann, *Dictionary of Literary Biography. The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*, Detroit, Brucoli Clark Brook, Gale Research Company, 1983, 2 voll.

CHARTERS, Ann, *Kerouac. A Biography*, New York, St. Martin's Press, 1994.

CHASE, Gilbert, *America's Music. From the Pilgrims to the Present*, New York-Toronto-Sydney, McGraw-Hill, 1966.

CIANI, Maria Grazia, RODIGHIERO, Andrea, *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2004.

CIANI FORZA, Daniela (a cura di), *Quale America? Soglie e culture di un continente*, Venezia, Mazzanti, 2007.

CIANCI, Giovanni, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

CLARK, R. T. Rundle, *Myth and Symbol in Ancient Egypt* (1959), tr. it. *Mito e simbolo nell'Antico Egitto*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

CONZE, Edouard, *I libri buddisti della sapienza: Sutra del Diamante e Sutra del Cuore*, Roma, Ubaldini, 1976.

COOK, Elizabeth, *John Keats*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990.

COUPE, Laurence, *Myth* (1997), tr.it. *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donizelli, 1999.

COUSER, Thomas G., *Alter Egos: Authority in American Autobiography*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989.

CUMMINGS, Donald D., *A Companion to Walt Whitman*, Montgomery, John Wiley, 2009.

D'ARONCO, Maria Amalia, CALABRESE, Stefano, *I non-luoghi della letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma, Carocci, 2005.

DAVENPORT, Steven M., *Complicating "A very Masculine Aesthetic": Positional Sons and Double Husbands, Kinship and Careening in Jack Kerouac's Fiction*, Chicago, University of Illinois, 1992.

DAVICO BONINO, Guido, *Io e l'altro. Racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi, 2004.

DE SIMONE, Marina, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo ed Euridice tra passato e presente*, Firenze, Libri Liberi, 2003.

DISTER, Alain, *La Beat Generation: rivoluzione "on the road"*, Trieste, Electa/Gallimard, 1998.

DOLFI, Anna (a cura di), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 2001.

ECO, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985.

ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1976, tr. it. *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payote, 1948, tr. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

ELLMAN, Richard, *Yeats: the Man and the Masks*, New York, Penguin, 1979.

ELLMAN, Richard, *The Identity of Yeats*, London, Faber and Faber, 1983.

FAZZINI, Marco (a cura di), *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*, Pisa, ETS, 2012.

FERRARO, Guido, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Roma, Meltemi, 2001.

FIEDLER, Leslie A., *Waiting for the End*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1967.

FILIPPETTI, Antonio, EUGENIO, Gianni, *L'illusione e l'ipotesi. Tecniche e strutture narrative del Novecento*, Ravenna, Longo, 1973.

FILIPPETTI, Antonio, *Jack Kerouac*, Firenze, Il Castoro, 1975.

FORNARI, Bianca, FORNARI, Franco, *Psicanalisi e ricerca letteraria*, Milano, Principato, 1974.

FOUCAULT, Michael, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994.

FRAZER, James George, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion* (1922), London, Macmillan, 1957.

FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1900), tr. it. *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.

FREUD, Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

FRYE, Northrop (a cura di), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1966.

FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1972.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

GARDNER, Helen, *The Art of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Édition du Seuil, 1966, tr. it. *Figure I*, Torino, Einaudi, (1969) 1988.

GIANOLA, Elio, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991.

GIFFORD, Don, *Joyce Annotated*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1982.

GINSBERG, Allen, *Your Reason and Blake's System*, Madras-New York, Human Books, 1992.

GIVONE, Sergio, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978.

GOLDMAN, Eric F., *The Crucial Decade – and After: America, 1945-1960*, New York, Vintage, 1960.

GUÉNON, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, Gallimard, 1975, tr. it. *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 2000.

GUIDACCI, Caterina, *Studi su Eliot*, Milano, Propaganda Libreria, 1975.

HOFSTEDE, Geert, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, London, MacGraw Hill, 1991.

IDOL, John L., *A Thomas Wolfe Companion*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1987.

INTROVIGNE, Massimo, *Il ritorno dello gnosticismo*, Varese, Sugar, 1993.

JESI, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.

JONES, James T., *Jack Kerouac's Duluoz Legend. The Mythic Form of an Autobiographical Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999.

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

JUNG, Carl Gustav, *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (1961), tr. it. *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1978.

JUNG, Carl Gustav, *Über di Archetypen des Kollektiven Unbewussten* (1936), tr. it. *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

KALAJDZIAN, Walter, *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005.

KÉMENY, Tomaso (a cura di), *Seminario sull'opera di William Blake*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

KERÉNY, Karoly, *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.

KOSTELANETZ, Richard, *The Avant-Garde Tradition in Literature*, New York, Prometheus, 1982.

KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts-London, MIT Press, 1986.

KRIM, Seymour, *The Beats* (1960), tr. it. *I Beats*, a cura di Marisa Bulgheroni, Torino, Lerici, 1962.

LAVAGETTO, Mario, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.

LEMIRE, Bernice, *Jack Kerouac: Early Influences*, Boston, Boston College, 1962.

MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983.

MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization* (1955), tr. it. *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi, (1964) 2007.

MATTHEWS, Steven, *Modernism*, Houndmills, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008.

MCNALLY, Dennis, *Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, Cambridge, Da Capo Press, 2003.

MELCHIORI, Giorgio, *Joyce: Il mestiere dello scrivere*, Torino, Einaudi, 1994.

MILANI, Raffaele, *Il pittoresco*, Bari, Laterza, 1996.

MOODY, A. David, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MOORMANN, Eric, VITTERHOEVE, Wilfried, *Miti e personaggi del mondo classico, Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Milano, Paravia, Bruno Mondadori Editore, (1997) 2004.

MORGAN, Bill, *The Beat Generation in San Francisco* (2003), tr. it. *La guida beat di San Francisco*, Roma, Cooper, 2005.

MUSARRA-SCHROEDER, Ulla, *Narciso e lo specchio: il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989.

NICOSIA, Gerald, *Memory Babe. A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983.

- O'NEILL, Michael, *Shelley*, London-New York, Longman, 1993.
- ORVIETO, Paolo, AJAZZI MANCINI, Mario, *Tra Jung e Freud. Psicanalisi, letteratura e fantasia*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- PAGNINI, Marcello, *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.
- PAVESE, Cesare, *La letteratura americana ed altri saggi* (1951), Torino, Einaudi, 1971.
- PHILLIPS, Robert, *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critic's Looking-Glasses 1865-1971*, New York, The Vanguard, 1971.
- PIVANO, Fernanda, *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, (1964) 1973.
- PIVANO, Fernanda, *Beat, Hippie, Yippie. Dall'underground alla controcultura*, Milano, Bompiani, (1972) 1977.
- PIVANO, Fernanda, *Altri amici, altri scrittori*, Milano, Mondadori, 1997.
- PORTELLI, Alessandro, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992.
- RAIMOND, Jean, WATSON, J. R., *A Handbook to English Romanticism*, New York, St. Martin's Press, 1992.
- RAINE, Kathleen, *Blake and Tradition*, London, Routledge and Kagan, 1968, 2 voll.
- RECHTENWALD, Michael, "The Beat Generation Meets the E-Generation", *Review of Orpheus Emerged by Jack Kerouac*, Pittsburgh Post-Gazette, Sunday, February 11, 2001.
- REIMAN, Donald H. (a cura di), *Shelley's Poetry and Prose*, New York-London, Norton, 1977.
- RIEM NATALE, Antonella, *Il Seme e l'Urna. Il doppio nella letteratura inglese*, Ravenna, Longo, 1990.
- ROMERO ALLUÉ, Milena, *Art is the Tree of Life. Parola e immagine in Marvell e Blake*, Verona, Valdonega, 2000.
- ROMERO ALLUÉ, *Qui è l'Inferno e quivi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*, Udine, Forum, 2005.
- ROSS, David A., *A Critical companion to W. B. Yeats: Literary References to his Life and Work*, New York, Facts on File, 2009.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1993.
- ROSSI, Vinio, *André Gide*, New York, Columbia University Press, 1968.

- RUGGIERI, Franca, *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986.
- RUSSELL, Charles, *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avantgarde from Rimbaud through Postmodernism* (1985), tr. it. *Da Rimbaud ai Postmoderni. Poeti, profeti, rivoluzionari*, a cura di Colin Swift, Grazia Girardello, Torino, Einaudi, 1989.
- SARSINI, Daniela, *Il corpo in Occidente. Pratiche pedagogiche*, Roma, Carocci, 2003.
- SASSANELLI, Giorgio, *Narcisismo*, Roma, Borla, 1998.
- SCRITTORI, Anna Rosa, *Alice e dintorni. Figure della creatività di Carroll*, Venezia, Supernova, 2003.
- SCHLÖGL, Hermann A., *L'Antico Egitto*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- SEGAL, Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- SERPIERI, Alessandro, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973.
- SHERRILL E., Grace, WEIR, Lorraine, *Margaret Atwood: Language, Text, and System*, Vancouver, British Columbia Press, 1983.
- STEPHENSON, Gregory, *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.
- STEVENSON, W. H., ERDMAN, David (a cura di), *Blake: the Complete Poems*, New York, Longman, 1971.
- STURROCK, John, *The Language of Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- TEDESCHINI LALLI, Biancamaria, *Henry David Thoreau*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954.
- TISSONI BENVENUTI, Antonia (a cura di), *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore, 1986.
- TOWN SEND, Peter, *Jazz in American Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- TRISCIUZZI, Leonardo, SANDRUCCI, Barbara, ZAPPATERRA, Tamara, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*, Firenze, Firenze University Press, 2005.
- TUCCI, Caterina, *In viaggio con i Beat*, Roma, Prospettiva, 2006.
- UNTERECKER, John, *W. B. Yeats: a Reader's Guide To*, Guildford-London, Thames and Hudson, 1959.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne* (1990), tr. it. *Mito e religione in Grecia Antica*, a cura di Riccardo Di Donato, Roma, Donzelli, 2003.

WALSER, Richard, *Thomas Wolfe. An Introduction and Interpretation*, New York-London, Holt, Reinhart and Winston, 1961.

WATSON, Steven, *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels and Hipsters 1944-1960*, New York, Pantheon, 1995.

WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

WATTS, Allan W., *Beat, Zen ed altri saggi*, Roma, Arcana, 1973.

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN Janet H., JACKSON Don D., *Pragmatics of Human Communication: a Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, New York, Norton, 1967, tr. it. *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio, 1971.

WEBSTER, Brenda S., *Yeats: a Psychoanalytic Study*, Stanford, Stanford University Press, 1973.

WEISS, Edoardo, *Elementi di Psicanalisi* (1930), Milano, Ulrico Hoepli, 1989.

WILLIAMSON, George, *A Reader's Guide to T.S. Eliot*, London, Thames and Hudson, 1967.

YORK, Lorraine M. (a cura di), *Various Atwoods. Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*, Concord, Ontario, Anansi Press, 1995.

YORK TINDALL, William, *A Reader's Guide to Joyce*, London, Thames and Hudson, 1971.

ZOLLA, Elémire, *Il dio dell'ebrezza. Antologia dei moderni dionisiaci*, Torino, Einaudi, 1998.

Dizionari:

NOCENTINI, Alberto, *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2010.

PITTANO, Giuseppe, *Dizionario dei nomi propri*, Milano, Sonzogno, 1990.

Siti consultati:

Raffaella Bertazzoli, “Introduzione” a *Natura Universale del mito*, file consultato online dal sito dell’Università di Verona: www.univr.it/allegatoa15420.pdf (ultimo accesso 14/10/2013).

Giorgio Sassanelli, “Orfeo, novello Narciso? Saggio sull’esperienza di frammentazione”, pubblicato sul sito www.giorgiosassanelli.com (ultimo accesso 14/10/2013).

www.jackkerouac.com

Filmografia:

FRANK, Robert, LESLIE, Alfred, *Pull My Daisy*, 1959.

KROKIDAS, John, *Killing your Darlings*, 2013.