

Sulla strada fra Beat e postmoderno. Viaggiatori, *hoboes*, *drifters* in Kerouac e Pynchon

Francesco Ghelli

***On the Road*: un romanzo metonimico.**

*'Sal, dobbiamo andare e non fermarci mai finché arriviamo'.
'Finché arriviamo dove, amico?'
'Non lo so ma dobbiamo andare'.¹*

Nel febbraio 2006 questo dialogo letterario è comparso in un annuncio pubblicitario della nuova Fiat Croma. Lo scambio di battute, che ha per protagonisti Sal Paradise, alias Jack Kerouac, e Dean Moriarty, alias Neal Cassady, è collocato in uno dei momenti tipici di *On the Road* (1957): Sal e Dean sono appena arrivati a Chicago dopo aver percorso 1900 km in appena diciotto ore, e, in mezzo a decine di *hoboes*, si apprestano a trascorrere una nottata di sballo fra locali jazz e quartieri malfamati.

Il dialogo è una vera e propria epitome di quella sorta di grado zero del viaggio celebrato dal romanzo: un viaggio come moto perpetuo, puro e semplice spostamento. Per Paradise e Moriarty viaggiare significa “compiere l’unica e nobile funzione del tempo, muoversi” (p. 175, trad. modif.). Luoghi e destinazioni sono meri pretesti in un racconto che forse per la prima volta è incentrato su quella dimensione “liminare” del viaggio – il transito, lo “stato di flusso” – solitamente subordinata ai momenti forti della partenza e dell’arrivo.² In tal modo *On the Road* è uno dei più puri esempi di romanzo in cui la dimensione metonimica, orizzontale, ha la meglio sull’altro asse della narrazione: quello metaforico, della ricerca di senso e di un ordine complessivo, di legami strutturali, paradigmatici fra gli eventi narrati.³ In mancanza di un vero *plot*, la narrazione si traduce in una continua spinta

*Francesco Ghelli svolge attività di ricerca e insegnamento all'Università di Bologna. È autore di *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da DeQuincey ai nostri giorni* (Liguori, 2003) e *Letteratura e pubblicità* (Carocci, 2005).

1. Jack Kerouac, *Sulla strada*, tr. it. di Marisa Caramella, in J. Kerouac, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Mario Corona, Mondadori, Milano 2001, p. 311. Per il testo originale: *On the Road*, Penguin, Harmondsworth 1991. Nel resto del saggio i numeri di pagina

delle citazioni da questo testo sono indicati fra parentesi tonde.

2. Si veda Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, tr. it.: *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992, cap. II.

3. Mi rifaccio alle riflessioni di Peter Brooks, *Reading for the Plot* (1984), tr. it.: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, pp. 100 e segg.

in avanti, nello scivolamento episodico fra luoghi e incontri. La cifra del romanzo è racchiusa nelle decine di scene di partenza, nei congedi da amici o compagni di viaggio, solitamente visti allontanarsi dal lunotto posteriore di un'automobile, nei frequenti ritorni sulla strada.

Se luoghi o mete non contano, la tradizionale valenza conoscitiva del viaggio sembra spostarsi dallo spazio al tempo. Mentre spinge al massimo l'automobile, Dean sentenzia: "noi sentiamo il tempo" (p. 157); in ciò i viaggiatori appaiono emuli dei grandi jazzisti, come il pianista Rollo Greb che mentre improvvisa si dondola sullo sgabello: "È così che voglio diventare", commenta Dean. "Non ha problemi, spazia in tutte le direzioni [...] sente il tempo, lui, non ha altro da fare che dondolarsi avanti e indietro. Ragazzi, è il massimo!" (p. 166). Tenere il tempo, muoversi continuamente, per i protagonisti di *On the Road* è perciò il miglior modo di esorcizzare lo scorrere del tempo, il suo inesorabile avvicinarsi alla morte. Sal è perseguitato dall'incubo ricorrente di un "Viaggiatore Velato" che lo insegue nel deserto ed è destinato a raggiungerlo prima che possa rifugiarsi nella "Città della Protezione" (p. 162): "Qualcosa, qualcuno, uno spirito, inseguiva tutti noi nel deserto della vita, destinato a prenderci prima che potessimo raggiungere il paradiso. Naturalmente, ora che ci ripenso, non poteva essere che la morte, che ci afferrerà tutti prima del paradiso" (p. 163). Se l'incubo risente della simbologia religiosa di una versione precedente del romanzo, nella quale il viaggio si trasformava in pellegrinaggio sul modello del *Pilgrim Progress*,⁴ esso chiarisce la natura tutta terrena della salvezza perseguita dai protagonisti. Mettersi sulla strada per Sal e Dean significa dilatare l'attimo presente, differire quella maturità, quella condizione stanziabile e definita che attendeva gli eroi dei romanzi di formazione al termine del loro percorso. In *On the Road* c'è una perfetta corrispondenza fra il movimento ateleologico nello spazio e quello nel tempo: si va senza meta, rifiutando la chiusura, quel senso della fine che incombe sulle narrazioni romanzesche.⁵

C'è un episodio biografico rivelatore: nel maggio del 1951, Cassady venne a sapere da Ginsberg che Kerouac aveva appena ultimato un romanzo su di lui. Con una certa malizia Ginsberg gli aveva scritto: "Tuttavia, Jack ha bisogno di un finale. Scrivigli una lettera seria semi-prophetica preannunciando il tuo fato futuro, così avrà il coraggio di finire il suo peana con la dovuta apoteosi o con un gran stridore di freni". Cassady predisse in modo semiserio un destino di sventura, come mo-

4. Su questo antenato di *On the Road* si veda Ann Chambers, *Introduction in On the Road*, cit., pp. xiv-xv.

5. Per l'equazione fra fine della gioventù, acquisizione di uno status sociale e chiusura narrativa nel romanzo di formazione, si veda Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 29 segg. Per Moretti, tuttavia, "la maturità mal si concilia con la modernità. E viceversa. L'Occidente moderno ha inventato la gioventù, vi si è rispecchiato, l'ha eletta a proprio valore riassuntivo – e proprio per questo non ha saputo immagina-

re la maturità. Quanto più si arricchiva la figura del giovane, tanto più, inesorabilmente, si svuotava quella dell'adulto. Quanto più avvincente [...] prometteva di essere il "romanzo" della vita – tanto più arduo dichiararlo concluso" (p. 31). Quelli di Kerouac (e più oltre di Pynchon) sono così episodi di una lunga crisi della *Bildung* in un secolo, il Novecento, che tende a esaltare la gioventù in sé, al di fuori di ogni schema evolutivo. Su questi temi si veda Carlo A. Augieri, a cura di, *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce 2005.

rire di cancro alla prostata a 45 anni o finire in carcere per stupro di minore. Kerouac fu turbato dalla reazione dell'amico, al punto da fornirgli ampie e non richieste precisazioni sull'intento apologetico del romanzo e da dichiarare solennemente: "Non credo che tu sia per nulla destinato alla sventura e mi aspetto anzi che la tua anima diventi sempre più selvaggia man mano che invecchierai, finché a novant'anni sarai un santone dalla barba bianca [...]. Credo nella tua energia, nei tuoi amori, nella tua grandezza, [...] e credo nel tuo VIVERE, non nel tuo MORIRE".⁶ Sono parole che testimoniano un imbarazzo, un'incrinatura nei rapporti fra i due *buddies* provocata dalla stessa intromissione della letteratura. Nel passaggio dalla vita alla scrittura, Kerouac ha metaforicamente ucciso Neal, ha dato una forma narrativa alla sua esistenza, gettando un'ombra mortifera sulla giovanile esistenza "sulla strada". Kerouac per tutta la sua carriera cercherà di esorcizzare la retrospettività mortuaria della scrittura attraverso il mito dell'improvvisazione jazz, la forma aperta capace di rilanciare la tensione musicale oltre ogni climax momentanea. Oppure sostenendo di progettare una biografia monumentale come la *Recherche* di Proust, ma di volerla scrivere "on the run", nelle pause di una vita avventurosa, anziché su "un letto di malato" come l'autore francese.⁷ Si tratta di volontaristiche professioni di fede, programmi che risulteranno sempre più disattesi nel corso della parabola discendente dell'autore. Eppure, al di là della fragilità esistenziale di fondo, la sua opera mostrerà una sorprendente sintonia con quei miti della gioventù così presenti nella cultura di massa del dopoguerra.

Dalla controcultura alla cultura dei consumi.

On the Road è stato un romanzo di culto per le diverse generazioni che si sono succedute dagli anni Sessanta ai giorni nostri e la sua concezione del viaggio ha avuto un'enorme influenza non solo sull'immaginario letterario e cinematografico ma anche sulle pratiche quotidiane. Se essa ricompare in una quantità di *road movies* americani, è presente, riveduta e corretta, nel turismo giovanile degli anni Settanta e Ottanta. L'impressione è che i giovani con zaino e sacco a pelo o gli entusiasti dell'interrail siano molto più i seguaci di Kerouac e compagni, piuttosto che i pronipoti di Goethe e della tradizione del *Grand Tour*. All'attrazione per luoghi storici, musei, monumenti, all'attenzione per la particolarità pittoresca e culturale delle destinazioni, ormai appannaggio del bistrattato turismo di massa, subentra una passione per il movimento fine a se stesso, per le grandi distanze chilometriche e ferroviarie. Al viaggiare come conoscenza di luoghi ben identificabili sull'enciclopedia culturale si preferisce l'ebbrezza piacevole dello spaesamento, dell'essere ovunque solo di passaggio. A un viaggio di matrice letteraria, ispirato da descrizioni libresche dei luoghi (incluse ovviamente le guide turistiche), si sostituisce un vagabondaggio di ispirazione cinematografica (già Paradise legge il paesaggio

6. Jack Kerouac, *Selected letters 1940-1956*, a cura di Ann Charters, Penguin, Harmondsworth 1996, p. 316.

7. Jack Kerouac, *Visions of Cody*, Penguin, Harmondsworth, 1972, pag. senza numero.

americano attraverso il western), pronto a trasformare paesaggi e città in uno sfondo fotografico e in una serie di suggestioni visive. L'onda lunga di *On the Road* ha mutato perfino la geografia simbolica dell'Europa: come spiegare altrimenti il fascino quasi iniziatico per migliaia di giovani di un non luogo come Capo Nord se non pensando che si tratta dell'unico equivalente in Europa di quell'ultima frontiera – non una meta ma un semplice limite geografico – che attendeva i Beat alla fine del continente americano? “Ero arrivato alla fine dell’America – non c’era più terra davanti a me – e non mi restava che tornare indietro” (p. 102), pensa Sal di fronte alla baia di San Francisco.

William Burroughs ha scritto: “Per certi versi gli scrittori sono davvero molto potenti. Scrivono la sceneggiatura del film della realtà. Kerouac ha aperto un milione di caffetterie e ha venduto un milione di Levi’s a entrambi i sessi. Woodstock viene su dalle sue pagine”.⁸ Il paragone è fra il potere dello scrittore come modello (contro)culturale e quello, all’epoca assai temuto e sopravvalutato, dei persuasori occulti. C’è da stupirci allora se la campagna pubblicitaria di un’automobile ha scelto oggi di rifarsi a Kerouac? Certo, la pubblicità della Fiat Croma è un concentrato di malintesi e semplificazioni. La campagna ha per tema la riscoperta del piacere del viaggio: troppo spesso – lamenta lo *speaker* Jeremy Irons nello spot televisivo – l’ansia di arrivare a destinazione ci fa perdere di vista ciò che ci circonda, non ci fa assaporare il piacere dello spostamento. Di beat quindi c’è l’accento posto sul viaggio in sé non come percorso in direzione di una meta; l’atmosfera ovattata della lussuosa berlina è tuttavia lontanissima dalla spericolatezza dell’autista Neal Cassady o dal pauperismo di Kerouac. Probabilmente più “fedele” al romanzo uno spot per un’auto sportiva della Subaru sceneggiato, ma mai realizzato, nel 1991 da un copywriter di Wieden & Kennedy – un’agenzia ormai celebre per il suo uso disinvolto di temi contro-culturali. La scena ha per protagonista una tipica famiglia pubblicitaria (marito, moglie, due figli) su un treno che attraversa la campagna del Midwest. Svegliandosi un attimo dal sonno, l’uomo ammira la sagoma della Subaru che affianca il treno e lo supera sfrecciando verso l’orizzonte. Il tutto doveva essere accompagnato da una citazione da *On the Road*: “In un baleno fummo di nuovo sulla strada, e quella notte vidi l’intero stato del Nebraska scorrere davanti ai miei occhi. Via a centottanta all’ora per tutta la strada dritta come una freccia, cittadine addormentate, niente traffico, e il rapido della Union Pacific che restava indietro nella luce della luna” (p. 299).⁹ Il passo è uno dei moltissimi che si potrebbero scegliere per esemplificare il carattere metonimico del racconto. Ma significativa è anche l’ottica prescelta che ribalta il punto di vista della citazione: l’auto è collocata all’interno del mondo romanzesco, un mondo che è ammirato e vagheggiato come altro – insieme al prodotto – proprio dal tradizionale destinatario della pubblicità, ossia la famigliola *square*. L’opposizione ormai consolidata nell’immaginario fra il movimento coatto del treno e quello libero dell’automobile rafforza la se-

8. William Seward Burroughs, *Remembering Jack Kerouac*, in *The Adding Machine. Selected Essays*, Seaver Books, New York 1986, p. 180.

9. Lo spot è citato in Randall Rothenberg, *Where the Suckers Moon: The Life and Death of an Advertising Campaign*, Vintage, New York 1994, p. 345.

rie di antitesi fra conformismo e trasgressione, routine e avventura, lentezza e velocità.

Simili pubblicità sono una spia, un piccolo segno dei tempi, al pari di altri fenomeni. Basti pensare che un'azienda californiana, nonché un marchio del lusso come Tod's, hanno lanciato linee di moda ispirate a Kerouac e a *On the Road*; che il manoscritto originale del romanzo – un rotolone lungo quasi trenta metri – è stato acquistato nel 2001 per quasi 2,5 milioni di dollari dal magnate James Irsay e dal 2004 è in tournée negli Stati Uniti. Pochi autori e pochi testi hanno avuto una tale fortuna nella cultura di massa, soprattutto senza poter contare su media ben più influenti della parola scritta come il cinema (da anni infatti è fermo il progetto di Francis Ford Coppola di una versione cinematografica del romanzo).

Da decenni, a partire dalla cosiddetta "rivoluzione creativa" degli anni Sessanta, la pubblicità fa leva sull'insofferenza verso la società di massa e volge a proprio favore la critica diffusa alla civiltà dei consumi. È ormai abituale trovare in pubblicità simboli e atmosfere riconducibili alla controcultura, a quel rivolgimento carnevalesco che ha avuto nella beat generation il proprio innesco. Anziché lamentare cooptazioni da parte del mercato, osservatori acuti hanno scorto un vero e proprio mutamento epocale in seno al capitalismo e alla cultura dei consumi. Thomas Frank fissa negli anni Sessanta l'avvento di un nuovo "hip consumerism", per il quale la ricerca incessante di stili irriverenti nella moda e nella pubblicità diviene il nuovo motore dell'obsolescenza programmata delle merci. Luc Boltanski e Ève Chiapello parlano di un "nuovo spirito del capitalismo" capace di recepire la critica *artiste* rivolta al "sistema" a partire dal Sessantotto, un capitalismo sempre più attento quindi ai valori della creatività e dell'espressione individuale tanto nell'organizzazione aziendale che nella commercializzazione di prodotti. Per Joseph Heath e Andrew Potter la controcultura è oggi egemone fra le nuove élite al potere, le classi creative e i *bourgeois bohemiens* di Hollywood, New York e Silicon Valley. Il capitalismo si è insomma sbarazzato del suo fardello puritano di repressione e disciplina – quell'*ethos* contro cui si ribellavano i Beat e la controcultura – senza però perdere la propria efficienza. Al punto che, come ipotizzano Dick Pountain e David Robins, nel contesto odierno caratterizzato dal consumo competitivo e dall'estrema flessibilità esistenziale e professionale, le virtù dettate dall'etica protestante, ormai inadeguate, vengono sostituite dal *Cool*, ossia da quel misto di ribellismo, narcisismo, distacco ironico ed edonismo, che proprio negli anni Cinquanta ha avuto fra i Beat, nonché fra gli eroi "maledetti" di Hollywood i suoi modelli.¹⁰

È con questo malinconico senno di poi, quindi, che occorre rileggere un classico come *On the Road*, cercando di non lasciarsi contagiare dall'entusiasmo con cui celebra la condizione libera, mutevole e transitoria di chi è sulla strada.

10. Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1997; Luc Boltanski e Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 2000; Joseph Heath e An-

drew Potter, *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture*, HarperCollins, New York 2004; Dick Pountain e David Robins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, London 2000.

Lo hobo: dalla vittima del capitalismo al mistico a casa sulla strada.

Lo hobo, il lavoratore stagionale senza fissa dimora, sempre pronto a spostarsi saltando sui treni merci, è una figura chiave nella storia e nell'immaginario statunitense. Perfetta incarnazione di quella "mobilità, [...] mancanza di radici, [...] provvisorietà" che "sono state sempre una componente centrale nella società americana",¹¹ gli hobo riflettono con la loro vicenda l'inesorabile trasformazione del mito della frontiera nella dura realtà storica dell'industrializzazione e della Grande Depressione. Un esercito di hobo partecipa alla costruzione di ferrovie e strade dalla fine della Guerra Civile, mentre negli anni Venti e Trenta del Novecento a mettersi sulla strada saranno i contadini impoveriti dalla crisi economica e migliaia di disoccupati.

Di conseguenza la fortuna letteraria dello hobo è notevole: dagli scritti autobiografici di Mark Twain e Jack London (*Roughing it*, 1872; *The Road*, 1907), all'epopea della Grande Depressione tracciata da John Steinbeck in *Grapes of Wrath* (1939) con la storia della famiglia Joad portata poi sullo schermo da John Ford. Dalla trilogia romanzesca *U.S.A.* (1938) di John Dos Passos, dove le disavventure di due hobo e attivisti politici fanno da contraltare all'ascesa del capitalismo monopolistico, all'autobiografia e soprattutto alle canzoni di protesta raccolte o scritte da una figura seminale nella storia della musica popolare come Woody Guthrie. E infine, riprese musicali più recenti come quelle di Bob Dylan che negli anni Sessanta ricodifica in chiave intimista il personaggio, ormai ai giorni nostri, fra nostalgia e impegno, di Bruce Springsteen.¹²

L'hobo è una presenza costante, quasi ossessiva, anche in *On the Road*. Kerouac tuttavia muta sensibilmente la sua immagine: più che il povero, lo sfruttato esposto ai soprusi di poliziotti e vigilanti, lo hobo in *On the Road*, e ancora di più in *Dharma Bums*, diviene un'ultima incarnazione del viandante romantico, un mistico della strada a contatto con la natura, in comunione con la grande "Notte Americana".¹³ In taluni casi Kerouac sfiora l'oleografia alla Norman Rockwell. Per esempio nella dolce estate californiana, un treno carico di hobo che piluccano allegri grappoli d'uva fa esclamare Sal: "Diavolo [...] Iouu! Questa è proprio la terra promessa!" (p. 118). Ma questa transcodificazione è evidente nel passaggio generazionale da Dean Moriarty padre al figlio. Il vecchio Moriarty, cercato invano da Sal e Dean nel cor-

11. Alessandro Portelli, *Canzone politica e cultura popolare in America. Il mito di Woody Guthrie*, DeriveApprodi, Roma 2005 (1975), p. 45.

12. Sulla storia e sulle rappresentazioni dello hobo si vedano Nels Anderson, *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*, tr. it.: *Il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza dimora*, Donzelli, Roma 1997; Colin Beesley, *The American Hobo*, saggio consultabile all'indirizzo internet www.northbankfred.com/colin1.html; Feied, *No Pie In The Sky: The Hobo As American Cultural Hero In the Works of Jack London*,

John Dos Passos and Jack Kerouac, The Citadel Press, New York 1964; Portelli, *Canzone politica*, cit. e Prefazione a Woody Guthrie, *Bound for Glory* (1943), tr. it.: *Questa terra è la mia terra*, Marcos y Marcos, Milano 2006.

13. Esempiare il saggio *The Vanishing American Hobo*, ora in Jack Kerouac, *Lonesome Traveller*, Grove Press, New York 1988 (1960), pp. 172-183, che cita fra gli antenati degli hobo poeti, artisti e intellettuali come Whitman, Beethoven, Benjamin Franklin e sceglie come emblema del personaggio il viandante di Peter Bruegel.

so dei quattro viaggi del romanzo, è un ubriaccone con precedenti penali che vive di espedienti sulle strade del Colorado e del Texas. Queste marche di esclusione sociale si capovolgono di segno nel figlio Dean. Pur essendo un ex ragazzo sbandato, tre volte rinchiuso in riformatorio per furto, Dean si trasfigura agli occhi di Sal fino ad apparire “un figlio del West e del sole” (p. 16), “un nuovo tipo di santo americano” (p. 53), “un mistico” (p. 158), “l’IDIOTA SACRO” (p. 253), “un angelo” (p. 342). Se inizialmente sembra un logorroico “imbroglione [*con-man*]” (p. 11; 5), ben presto assume le fattezze del *Trickster*, di un imbroglione metafisico, oppure dell’“ospite dionisiaco” che sconvolge il mondo chiuso di Sal, lo allontana dal suo gruppo di intellettuali piccolo-borghesi, trasmettendogli una sfrenata passione per il movimento.¹⁴ A differenza del padre, Dean è *hobo* e nomade per vocazione e al termine del romanzo ipotizza che quella di “barboni” (p. 327) potrebbe essere la via, il Tao, a cui sono destinati lui e Sal. Non stupisce allora che Dean-Neal Cassady divenga l’archetipo dell’intera beat generation. “Beat” e “beatific”, al tempo stesso battuto, bastonato, forse sconfitto, incapace di adeguarsi all’*American Way of Life*, ma anche beato, misticamente ispirato.

A uno sguardo più attento, tuttavia, Dean, così come il successivo *buddy* di Kerouac, l’orientalista e poeta Gary Snyder (il Japhy Ryder di *Dharma Bums*), ha una natura duplice in grado di conciliare le contraddizioni di un autore scisso fra strada e casa, trasgressione e aspirazione alla normalità. Come si dice fin dalle prime pagine di *On the Road*, la “criminalità” di Dean non ha i tratti intellettualistici o radicalizzanti del *milieu* newyorkese, “la sua ‘criminalità’ non era qualcosa di risentito e beffardo; era uno scoppio selvaggio e vitale di gioia americana; era il vento del West, un’ode delle praterie” (p. 15). Il richiamo alla spontaneità dei romantici – l’ode di Shelley – si sposa a un omaggio all’America dei pionieri. Del resto Dean assomiglia a un cowboy alla Gene Autry, “autentico accento dell’Oklahoma –, un eroe con le basette del nevosio West” (pp. 8-9), mentre addirittura in *Visions of Cody*, Cassady incarna l’“archetipico Uomo Americano”.¹⁵ Lungi da ogni sospet-

14. Sull’“ospite dionisiaco”, il personaggio “che si inserisce improvvisamente in una comunità chiusa e la contamina con la sua presenza”, portatore di un disordine che “può essere sia liberatorio che minaccioso”, si veda *Contaminazioni*, a cura di Paolo Zanotti, Le Monnier, Firenze 2005, parte II. L’imbarazzo non solo dei familiari di Sal, ma anche degli amici *bohémien* di fronte a Dean è costante nel romanzo e aveva una realtà biografica. Nel ’49, per esempio, in una lettera a Ginsberg Burroughs paragona la “compulsiva inconcludenza” di Neal “alle migrazioni di massa dei Maya [...]”. Neal è l’essenza stessa di questo viaggio che non è altro che puro, astratto e insignificante movimento. Lui è quello che si muove, ossessivo, devoto, pronto a sacrificare la famiglia, gli amici, persino la sua macchina alla necessità di spostarsi da un luogo all’altro. Moglie e bam-

bini possono anche morire di fame, gli amici esistono solo per spremergli i soldi per il carburante. Neal deve muoversi” (cit. in *Charters, Vita di Kerouac*, cit., p. 104).

15. Kerouac, *Visions of Cody*, cit., p. s. n. L’idea sarà confermata da Gary Snyder: “Neal è uno splendido ricordo perché è così archetipico. Quando penso a Cassady vedo un cowboy di fine Ottocento, uno che lavora nelle praterie di allora – come se lui fosse un discendente di Denver di quegli stessi cowboy senza più mandrie da curare. Cassady è il tipo della frontiera, ridotto a frequentare sale da biliardo e a vagabondare su e giù per il Paese [...]”. Cassady era come tanti americani che avevano ereditato il gusto per l’assenza di confini, per ciò che è illimitato” (cit. in *Charters, Vita di Kerouac*, cit., pp. 275-6). Come Neal, anche l’equivalente letterario di Snyder, ossia

to di atteggiamento “un-American”, la fuga sulla strada è perciò un ritorno alle origini, mentre la mobilitazione di miti e stereotipi contraddittori ma anche ambivalenti (Dean come *hobo* e *cowboy*, *con-man* e santo ecc.) allenta il peso delle contraddizioni di Kerouac. Accadrà in fondo lo stesso agli eredi dei Beat, basti pensare al successo che gli hippy tributeranno all'icona pubblicitaria del Marlboro Man, stereotipo della mascolinità americana, ma anche simbolo di libertà e ritorno alla natura.

In partenza per il quarto viaggio *coast to coast* narrato nel romanzo, Sal canticchia fra sé:

Home in Missoula,
Home in Truckee,
Home in Opelousas,
Ain't no home for me.
Home in old Medora,
Home in Wounded Knee,
Home in Ogalalla,
Home I'll never be (p. 232)¹⁶

La filastrocca è più simile a una ninnananna che a un blues, nonostante la sua amara conclusione. In effetti, la strada in *On the Road* è un luogo accogliente nel quale il più delle volte ci si sente a casa, non si è mai del tutto spaesati.¹⁷ In *Dharma Bums* tutto ciò si tradurrà nell'immagine autarchica del vagabondo zen, libero dalla dipendenza dalla civiltà dei consumi poiché porta con sé la propria casa: “uno zaino completo, con il necessario per dormire, ripararmi, mangiare, cucinare, insomma cucina e camera da letto da portare in spalla”.¹⁸ A costui basterà scantonare dalle periferie urbane o dalle brutture industriali per trovare sotto le stelle la quie-

Japhy Ryder, ai segni di disaffiliazione (il misticismo, l'orientalismo, il pauperismo) unisce una matrice popolare americana – “Ryder era un ragazzo dell'Oregon orientale [...] da principio un semplice figlio delle selve, taglialegna, agricoltore, amante degli animali e del folklore indiano” (Kerouac, *Dharma Bums* (1958), tr. it.: *I vagabondi del Dharma*, in *Romanzi*, cit., p. 537) – e soprattutto una vigorosa mascolinità che lo distingue dall'ambiente intellettuale di San Francisco.

16. Missoula (Montana), Truckee (California), Opelousas (Louisiana), Medora (North Dakota), Wounded Knee (North Dakota, luogo di un massacro di indiani nel 1890), Ogalalla (Nebraska). Collocati ai quattro punti cardinali del Paese, i toponimi della poesia tracciano una sorta di geografia eccentrica degli Stati Uniti.

17. Significativamente l'oggetto-libro *On the Road* riuscirà a incarnare le dimen-

sioni opposte della personalità di Kerouac: la strada e la casa, l'omaggio agli amici trasgressivi e la fedeltà alla famiglia cattolica e conservatrice. Scrivendo a Cassady nel '51, così Kerouac describe il rotolo su cui ha scritto *On the Road*: “scritto tutto su una striscia di carta lunga 30 metri [...] l'ho solo arrotolata nella macchina da scrivere e infatti non ci sono paragrafi... srotolata sul pavimento sembrava una strada” (Kerouac, *Selected Letters 1949-1956*, cit., p. 316). Mentre in una dedica alla madre scrive: “Questo libro, che ti comprerà la casetta da te sempre desiderata, nella quale troverai pace e felicità complete per la prima volta nella tua lunga e provvida vita. Da Ti Jean / tuo figlio / l'autore / Jack Kerouac. 14 gennaio 1958” (cit. in Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione*, in Kerouac, *Romanzi*, cit., p. XLVII).

18. Kerouac, *I vagabondi*, cit., p. 636.

te della casa. Addirittura Dean può passare in modo disinvolto da una ottimistica professione di fede in Dio al seguente rassicurante giudizio sulla strada americana: “noi la conosciamo l’America, siamo a casa nostra; io in America posso andare ovunque e avere quello che voglio perché è la stessa dappertutto” (p. 158). È una frase che anticipa quello che Jean Baudrillard scriverà negli anni Ottanta sul paesaggio americano:

L’America è un gigantesco ologramma, nel senso che l’informazione totale è contenuta in ciascuno dei suoi elementi. Prendete la minima stazione nel deserto, una qualsiasi strada di una città del Middle West, un parcheggio, una casa californiana, un Burger King o una Studebaker e avrete tutta l’America, al sud, al nord, all’est come all’ovest.¹⁹

La pagina di *On the Road* suscita un’impressione analoga: miriadi di nomi di località o cittadine semisconosciute si alternano a continui richiami lirici alla totalità della nazione. Il piccolo mondo e il vasto mondo, la cartina topografica e la grande mappa nazionale finiscono così per sovrapporsi e, al di là delle centinaia di toponimi, “America” e “American night” sono le parole chiave, le vere coordinate spaziali del romanzo. Quel che in epoca postmoderna sarà indice di una claustrofobica chiusura dello spazio immaginario, della radicale impossibilità di un altrove in un mondo “già da sempre riprodotto”, per i Beat è un paradossale conforto. L’avventura è garantita anche nei suoi momenti più spericolati, non c’è mai il rischio di perdersi in uno spazio totalmente altro; per parafrasare Dean: “Dio esiste, siamo in America”.

Il postmoderno dopo i Beat: i malinconici *drifters* di Thomas Pynchon.

Thomas Pynchon, di quindici anni più giovane di Kerouac, inizia a scrivere e pubblicare racconti, ancora al college, un paio di anni dopo il successo di *On the Road*. Nell’introduzione alla sua raccolta *Slow Learner* ricorda come i Beat contribuiscono alla sua educazione letteraria, portando sulle pagine un mondo, quello della strada, lontano dall’atmosfera elitaria dei campus, dominati allora dall’ortodossia modernista. Di lì a poco anch’egli si sarebbe messo sulla strada, “a visitare i posti descritti da Kerouac. Queste città, le voci sentite sui pullman Greyhound e gli alberghetti da pochi soldi”²⁰ e i suoi racconti si sarebbero giovati dell’orecchio acquisito per il parlato popolare. Ma al di là dell’interesse condiviso per il jazz e il rock, Pynchon ammette di essersi formato in un clima “post-beat” e di essere stato scettico fin dall’inizio verso alcuni miti dei suoi predecessori, come quelli della “gioventù” e dell’“eterna varietà”.

The Secret Integration, forse la migliore *short story* di Pynchon, è un testo esem-

19. Jean Baudrillard, *Amerique*, Grasset, Paris 1986, p. 33.

20. Thomas Pynchon, *Slow Learner: Early*

Stories (1985), tr. it. di Roberto Cagliero, *Entropia e altri racconti*, E/O, Roma 1992, p. 25.

plare per chiarire i rapporti fra i Beat e il primo postmodernismo e il passaggio dal nomadismo euforico dei primi a quello malinconico del secondo. Al centro del racconto c'è l'incontro fra un gruppo di adolescenti suburbani e un jazzista di colore, alcolizzato e sbandato. Carl McAfee è il totale capovolgimento di gran parte delle figure romantiche di musicisti, *hoboes* e *outsider* di *On the Road*. Si è ritrovato in un motel, nell'anonimo suburbio di Mingeborough, senza sapere perché, e nel pieno di una crisi di astinenza, si vede offerto l'aiuto di tre ragazzini, uno dei quali, Hogan Slothrop, dichiara di appartenere agli Alcolisti Anonimi. Gli adolescenti del racconto, ingenui e generosi, ignorano o fingono di ignorare l'onnipresente razzismo dei genitori e della comunità. Quasi ad anticipare la tematica cospiratoria dei successivi romanzi di Pynchon, sono impegnati in un complotto contro il "sistema", organizzando sabotaggi alla scuola e alla cartiera della cittadina. Tuttavia, per la prima volta sono di fronte a un *colored*, un individuo decisamente più estraneo al loro universo di quanto mai possano fingere di essere con la loro velleitaria opposizione. Nel delirio di McAfee, in preda all'astinenza, emergono i frammenti di un'esistenza sulla strada, segnata dalla sconfitta e dall'abbandono. Una dimensione del tutto ignota per i giovani protagonisti, come è evidente nell'epifania culminante del racconto, allorché Tim prova invano a raggiungere telefonicamente una fantomatica ex fidanzata del musicista.

Il silenzio cadde sulla linea e proprio allora Tim sentì con il piede l'orlo di un certo abisso vicino al quale aveva camminato – chissà per quanto – senza saperlo. Guardò in basso, si spaventò e si tirò indietro, ma non prima di aver imparato qualcosa di spiacevole sulla notte: era notte lì e a New York e probabilmente anche sulla costa di cui aveva parlato quell'uomo, dovunque fosse, un'unica notte su tutta la terra che rendeva la gente, di per sé già così piccola, invisibile nell'oscurità.²¹

È un passo che si potrebbe leggere come un'implicita risposta polemica al gran finale di *On the Road* con la sua celebrazione della notte americana:

E così in America quando il sole tramonta e me ne sto seduto sul vecchio molo diroccato del fiume a guardare i lunghi, lunghi cieli sopra il New Jersey e sento tutta quella terra nuda che si srotola in un'unica incredibile enorme massa fino alla costa occidentale, e tutta quella strada che corre, e tutta la gente che sogna nella sua immensità, e so che adesso nello Iowa i bambini stanno piangendo nella terra in cui si lasciano piangere i bambini, e che stanotte spunteranno le stelle, e non sapete che Dio è Winnie Pooh?, la stella della sera sta tramontando e spargendo le sue fiocche scintille sulla prateria proprio prima dell'arrivo della notte fonda che benedice la terra, oscura tutti i fiumi, avvolge le vette e abbraccia le ultime spiagge, e nessuno, nessuno sa cosa toccherà a nessun altro se non il desolato stillicidio della vecchiaia che avanza, allora penso a Dean Moriarty, penso perfino al vecchio Dean Moriarty padre che non abbiamo mai trovato, penso a Dean Moriarty (p. 400, trad. modif.).

Quella cantata da Kerouac è una vastità whitmaniana e sublime ma anche intima e familiare – e si noti come ancora una volta la cadenza blues iniziale si stemperi in un accenno di ninnananna. In questa “notte americana”, a dispetto delle grandi distanze, è impossibile smarrirsi e un senso di comunione ha la meglio sulla solitudine. Di fronte al completo smarrimento di McAfee, al contrario, non resta ai ragazzi di *Secret Integration* che tornare alla sicurezza delle loro case, sebbene anch’essa appaia ormai incrinata dalla scoperta di un altro mondo: “doccia calda, asciugamani asciutto, televisione prima di andare a letto, bacio della buonanotte e sogni che mai più sarebbero stati completamente tranquilli”.²² Tant’è che, nell’interludio fra la credulità infantile e il disincanto degli adolescenti narrato nel testo, fra i giochi di ragazzi che si apprestano a non essere più tali si è insinuata una traccia di McAfee, ossia Carl Barrington, un amico immaginario nero, perfetto come gli eroi dei libri d’avventura. Carl è la loro “integrazione segreta”, una risposta al razzismo dei grandi. Se questi ultimi hanno trasformato il giardino degli unici abitanti neri di Mingeborough, i coniugi Barrington, in una discarica, usando l’immondizia come un’arma, i ragazzi invece si dedicano a una sorta di *scavenging*, un riscatto utopico dei rifiuti:

Carl era stato messo insieme a forza di espressioni, immagini, possibilità da cui gli adulti si erano distaccati, ripudiandole e abbandonandole ai margini della città, come scarti di automobili nel deposito ferrivecchi del padre di Etienne – cose con cui non potevano o non volevano convivere e con le quali invece i bambini potevano passare ore interminabili mettendole insieme, risistemandole, nutrendole, programmandole, limandole.²³

Nel 1963 Pynchon pubblica l’ambizioso *V.*, un romanzo imponente incentrato sull’opposizione simbolica fra la serra e la strada, che si traduce a sua volta in una coppia di protagonisti antitetici: il paranoico Herbert Stencil e lo *schlemil* Benny Profane, un detective dilettante, figlio di una spia del Foreign Office e un marinaio in congedo, senza fissa dimora, ossessionato dall’inimicizia degli oggetti. Se la serra di Stencil è il luogo asfittico delle trame, della ricerca paranoica di un ordine segreto nella Storia, la strada di Profane è invece il regno del caso, del non senso e dell’entropia. Pur teatro di svariati momenti carnevaleschi, anch’essa appare ormai del tutto priva delle connotazioni positive attribuitegli dai Beat. Già al suo ingresso nel romanzo, in un’equivoca via di bar e bordelli, si racconta che in Profane “si era sviluppata [...] una certa diffidenza verso le strade in genere [...], per lui tutte le strade si erano fuse in un’unica Strada astratta [...]. In alto, le lampade ai vapori di mercurio conferivano ai volti di tutti un brutto colorito verdastro, per poi sfumare verso oriente, disegnando una V asimmetrica, dove non c’erano più taverne ed era buio”.²⁴ In un’atmosfera da gotico-urbano, la strada appare un’altra incarnazione di *V.*, la fantomatica eroina, che nelle ricostruzioni paranoiche di Stencil sarebbe in-

22. Ivi, p. 192.

23. *Ibidem*, trad. modif.

24. Thomas Pynchon, *V.* (1963), tr. it. di Giuseppe Natale, Bompiani, Milano, 1996, p. 22.

tervenuta come un agente maligno nei momenti topici della storia del XX secolo. I due poli antitetici del romanzo – paranoia e antiparanoia – sembrano convergere. Del resto, di fronte alla strada, i timori istintivi di Profane riecheggiano le angosce eliotiane del poeta Fausto Majjstral, testimone dei bombardamenti di Malta. Le strade evacuate di La Valletta divengono allegoria: “Sai di che strada parlo, bambina mia. La strada del XX secolo, in fondo alla quale, dopo una svolta, speriamo di provare la sensazione di essere a casa, di essere in salvo. Siamo stati messi all’estremità sbagliata di questa strada, per motivi che sono meglio noti a chi ci ha messo lì. Ammesso che sia stato qualcuno a metterci lì. Però è una strada che dobbiamo percorrere”.²⁵ Nel suo continuo andirivieni fra passato e presente, fra le crisi di inizio secolo e la calma apparente degli anni Cinquanta, V. mescola in modo irriverente alta e bassa cultura, *high modernism* e attualità pop. Il risultato, contrariamente alle conclusioni di una certa critica, non è una liquidazione postmoderna delle angosce novecentesche, o un collasso della serra paranoica in nome del caos vitalistico della strada.²⁶ Al contrario, Pynchon dà una tonalità malinconica – di una malinconia quasi benjaminiana – anche alle figure del presente.

Profane è esemplare, con l’umore svogliato e passivo con cui si dedica agli amori e ai lavori occasionali che avrebbero costituito il repertorio picaresco di una biografia beat. Il bilancio della sua esistenza da *drifter* non potrebbe essere più sconsolato: “A volte aveva l’impressione di camminare lungo le scansie di un gigantesco supermercato tutto illuminato, e che la sua unica funzione lì dentro fosse quella di volere e basta”.²⁷ Al termine del romanzo, una studentessa sarà interessata alle sue esperienze di viaggiatore: “L’esperienza, l’esperienza... Non hai imparato nulla? [...] ‘No [...] così, su due piedi, direi che non ho imparato un accidente’”.²⁸ Difficile trovare un più esplicito capovolgimento degli schemi del romanzo di formazione. Ma a essere liquidata è l’intera mitologia del viaggio presente in *On the Road*; a Profane, come pure ai turisti, ai pendolari e agli intellettuali del romanzo, si applica la metafora ricorrente dello *yo-yo*. Il suo è un movimento avanti e indietro, coatto e insensato, una riduzione all’assurdo del viaggio dei Beat.

Potremmo leggere in chiave post-beat anche il successivo romanzo di Pynchon, *Crying of Lot 49* del 1966. Un po’ come *Secret Integration*, è la storia di un incontro traumatico: quello fra la casalinga Oedipa Maas – un matrimonio in crisi, una formazione universitaria alle spalle – e un universo sotterraneo di spostati e di *homeless*: gli utenti della rete postale clandestina nota come il Tristero. Oedipa si imbat-

25. Ivi, pp. 401-2.

26. Molta critica pynchoniana, a partire dal racconto *Entropy*, interpreta in chiave unilateralmente positiva e liberatoria il collasso delle costruzioni paranoiche al centro dei primi tre romanzi di Pynchon, con accenti di volta in volta poststrutturalisti, femministi, gnostici, misticizzanti, carnevaleschi. Cito solo pochi esempi all’interno di una produzione sterminata: Tony Tanner, *City of Words*, Jonathan Cape,

London 1976 e *Thomas Pynchon*, Methuen, New York and London 1982; Molly Hite, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Ohio State University Press, Columbus 1983; Judith Chambers, *Thomas Pynchon*, Twaine, New York 1992; Daniela Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1994.

27. Pynchon, V., cit., p. 55.

28. Ivi, p. 559.

te nel Tristero per caso, nell' eseguire il testamento di Pierce Inverarity, un miliardario californiano con il quale aveva avuto una relazione. Inverarity è proprietario di ogni sorta di beni in California, fra i quali Oedipa comincerà a scoprire le tracce di un grottesco complotto: esisterebbe negli Stati Uniti una rete postale clandestina pervasiva, erede di un servizio postale che in Europa fin dal Medioevo si era opposto al monopolio dei corrieri imperiali. I suoi utenti – fra i quali figura ogni sorta di individui bizzarri ed emarginati – imbucherebbero i loro messaggi in caselle del tutto simili ai bidoni dell' immondizia. Unica differenza: la scritta "WASTE" diviene un acronimo "W.A.S.T.E. We Await Silent Tristero Empire", un' allusione, incomprendibile ai più, a una futura sempre più improbabile rivincita dei reietti. Oedipa non scioglierà i dubbi sull' esistenza del Tristero: fino alla fine del romanzo, sospetterà di essere vittima di una burla colossale ordita per vendetta da Inverarity, oppure di essere divenuta paranoica. Tuttavia, per lei la vicenda sarà l' occasione per scoprire un' altra America di esclusi, nascosta sotto lo splendore psichedelico e mediatico della California.²⁹

Si soffermò un momento tra le rotaie alzando il capo come a fiutar l' aria. Rendendosi conto della presenza dura, tesa su cui poggiava – sapendo, come se in cielo si fossero illuminate per lei delle mappe, che quei binari proseguivano in altri, in altri, intrecciati, approfondenti, asseveranti la grande notte che la circondava. Bastava guardare. Ricordò le carrozze Pullman ora vecchie, abbandonate nel punto in cui erano finiti i soldi o spariti i clienti, tra grandi piane verdi di coltivo con i bucati appesi, il fumo che usciva pigro dai comignoli snodati. [...] Pensò ad altri vagoni merci, immobilizzati, dove i bambini sedevano sulle assi del pavimento a cantare come topi nel formaggio tutta la musica che usciva dalla radiolina della madre; ad altri abusivi che stendevano i teli delle loro capanne dietro sorridenti cartelloni lungo tutte le autostrade o dormivano nei cimiteri delle automobili, negli abitacoli denudati di Plymouth incidentate; o addirittura passavano la notte come bruchi in cima ai pali, nelle tende dei guardafili, dondolando tra una rete di fili telefonici, proprio all' interno delle sartie di rame e del miracolo laico della comunicazione, impassibili ai muti voltaggi che guizzavano per i chilometri della loro estensione, tutta la notte, nelle migliaia di messaggi non uditi. Ricordò i vagabondi che era stata ad ascoltare, americani che parlavano la propria lingua con cautela da studiosi, come se fossero in esilio da qualcos' altro, di invisibile, e tuttavia coerente con la terra allietata in cui viveva lei; e viandanti sulle strade di notte, saettanti dentro e fuori il fascio dei fari senza alzare lo sguardo, troppo lontani da qualunque centro abitato per avere una vera destinazione.³⁰

29. Va detto che nello stesso anno di pubblicazione del romanzo, Pynchon scrive un reportage su Watts, il ghetto di Los Angeles al centro di violenti scontri razziali [che compare in questo stesso numero di *Ácoma*, n.d.r.]. Con la sua onnipresente immondizia, Watts gli appare "un' enclave di amara realtà", l' esatto contrario della città, "la scena di L.A. esiste principalmente come immagini su uno schermo o sul-

la TV, come foto a colori di rotocalchi, come barzellette radiofoniche stantie, come nuove canzoni che durano lo spazio di poche settimane". Con il fatalismo e la violenza dei suoi abitanti, "Watts è tosto: è capace di resistere all' irreale" (Thomas Pynchon, *A Journey into the Mind of Watts*, "The New York Times Magazine", 12 giugno 1966, pp. 34-5).

È anche questa una grande “notte americana”, popolata tuttavia da viandanti e che non hanno più il fascino attribuito loro dai Beat. Saltata a piè pari la stagione di Kerouac e compagni, sembra di ritrovarci di fronte ai migranti di Dos Passos o Woody Guthrie. La somiglianza è tuttavia solo di superficie, innanzitutto perché è del tutto smarrita quella prospettiva politica di riscatto che animava anche le più sconcertanti denunce, ma soprattutto per un radicale mutamento del contesto storico. Come gli *hoboes* del passato, i reietti di Pynchon vivono in mezzo alle reti di comunicazione, tuttavia, la società postindustriale sta smantellando le ferrovie a favore di quelli che McLuhan chiamava i media elettrici. Il mondo industriale che aveva dato agli *hoboes* una possibilità di sopravvivenza, di lavoro, di spostamento nelle sue *enclaves*, è ormai ridotto a una discarica. E le nuove autostrade elettroniche sembrano condannarli a un esilio più definitivo. In un mondo che è una rete di comunicazioni istantanee e invisibili, il nomadismo non è più un modo efficace per sintonizzarsi con lo spirito dei tempi. In un romanzo in cui echeggia lo slogan “la chiave è là comunicazione”,³¹ il corno muto del postiglione simbolo del Tristero, nonché l’anacronistica lentezza di un sistema postale artigianale, sono immagini di un’esclusione di nuovo tipo – un deficit di comunicazione –, che si aggiunge aggravandola alle vecchie forme di emarginazione sociale. Da immagine euforica di libertà per i Beat – un mito facile preda dell’industria culturale –, la moltitudine sulla strada si è trasformata in allegoria di emarginazione e incomunicabilità. Una discarica umana in mezzo ai flussi dell’informazione.

30. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966), tr. it. di Massimo Bocchiola, *L’incanto del lotto 49*, pp. 160-61, trad. modif.

31. Ivi, p. 93.