
Cibo, alcol, visionarietà, scrittura. Quattro romanzieri “deleuziani”: Kerouac, Fitzgerald, Zola, Miller

**Alcohol, Food, Vision, Writing. Four “Deleuzian”
Novelists: Kerouac, Fitzgerald, Zola and Miller**

MARCO SETTIMINI

*Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário,
Universidade Nova, Lisboa*

One may detect, in modern literature, a kind of unhomologated theory or analysis of the eating and drinking acts, of hunger and thirst, of food and drinks (alcohol mainly), which takes into account their physical, metaphysical, aesthetic, conceptual and psychological aspects, their relationship to human instincts and institutions, as well as their hedonistic and spiritual effects, since the absorption of a substance, as much as the abstention from its consumption can reveal connections with altered, even visionary states of body and mind. In this diagonal perspective, and by using Deleuze’s philosophical tools, this short essay aims to draw a synthetic outlook of modern age (the 19th and 20th centuries) and of its literature, through the analysis of four novelists’ works (Emile Zola, F. S. Fitzgerald, Henry Miller and Jack Kerouac).

Keywords: *literature ; eating; drinking; food ; alcohol ; Deleuze (Gilles) ; Fitzgerald (Francis Scott) ; Kerouac (Jack) ; Miller (Henry) ; Zola (Émile).*

*“È venuto infatti Giovanni il Battista che non mangia pane e non beve vino, e voi dite: ‘Ha un demonio.’ È venuto il Figlio dell’uomo che mangia e beve, e voi dite: ‘Ecco un mangione e un beone, amico dei pubblicani e dei peccatori.’”
(Lc 7,33-34)*

*« C’est drôle, vous avez dû remarquer cela, vous ?...
On trouve toujours quelqu’un pour vous payer à boire,
on ne rencontre jamais personne qui vous paye à manger. »
(Émile Zola, *Le Ventre de Paris*)*

Mangiare e bere – Scrivere e vedere

Si può incontrare, nella storia della letteratura, una sorta di studio, di teoria certo asistemica, del mangiare e del bere, dei cibi e delle bevande, del ritmo della loro consumazione, degli aspetti della fame e della sete, e dei loro effetti fisiologici, filosofici, psicologici, oltre che estetici, che prende in considerazione tanto la scelta degli oggetti attraverso

i quali placare il desiderio quanto il rifiuto di tale soddisfazione, come fondamento della scrittura. E vale a dire: mangiare e bere, scrivere per mangiare e bere, non mangiare né bere al fine di scrivere, o scrivere invece di mangiare e bere; col cibo e le bevande che s'impongono sia a livello concreto, a volte edonistico, che sul piano simbolico, a tratti spirituale.

La letteratura della modernità, a cavallo dei secoli XIX e XX, mette in rilievo in particolare il lato problematico del nutrirsi e del bere, nel loro rapporto col processo intellettuale e creativo. Una questione che ritroviamo in vari autori di tale epoca, marcata dalle scienze positiviste, e da quelle che Remy de Gourmont, in uno dei suoi articoli di costume, chiama le « recherches sur l'alimentation rationnelle ». Gli psicologi, egli scrive, sapranno anche « déterminer quelle doit être, scientifiquement, la nourriture humaine » per recuperare le calorie attraverso un menù calcolato, ma non considerano il fatto che la « machine humaine » necessita di un certo grado di soddisfazione psicologica, poiché un pasto deve « satisfaire notre appétit et en même temps combler un désir mal défini ». Il piano concettuale di un approccio al cibo e al bere in letteratura dovrà pertanto essere « extra-scientifique » (Gourmont, 1907: 1-2).

Si può allora cercare di ragionare su una dinamica che coinvolge gli oggetti, le pulsioni del corpo, il pensiero e lo spirito, in una cornice non solo fisiologica, né solo culturale, ma anche metafisica. Per questa ragione, se pure il nostro primo riferimento sono le intuizioni della filosofia immanentista di Gilles Deleuze, l'orizzonte non può tuttavia esser limitato al cervello, al modo delle neuroscienze, ma deve necessariamente aprirsi a una dinamica che coinvolga il cibo, gli organi che lo desiderano, la psiche, l'intelletto e lo spirito, spingendosi ben oltre la sociologia, pur senza sfuggire alla questione degli istinti e delle istituzioni.

Secondo Deleuze, tali due istanze, istinti e istituzioni, « désignent essentiellement des procédés de satisfaction » essendo « les deux formes organisées d'une satisfaction possible » per l'uomo, a fronte delle sue necessità e dei suoi strumenti. Più precisamente, « l'instinct traduirait les urgences de l'animal, et l'institution, les exigences de l'homme », con una problematica comune, e cioè « la synthèse de la tendance et de l'objet qui la satisfait », presa tra un investimento fisico e un flusso metafisico che attraversa l'istinto, esattamente come l'istituzione è sì concepita da e per il razionale, ma è attraversata dal non-razionale. (Deleuze, 1955: VIII-XI)

Deleuze ha poi suggerito un legame tra l'ispirazione nella scrittura e dei problemi di nutrizione, come l'anoressia di Virginia Woolf – « Virginia Woolf et son don de passer d'un âge à un autre, d'un règne à un autre, d'un élément à un autre : fallait-il l'anorexie de Virginia Woolf ? » (Deleuze, 1996: 62) –, o con Franz Kafka e Marcel Proust visti come due vampiri mossi da disordini di tipo sessuale (Deleuze, 1975: 62-62). Ha anche pensato appoggiandosi a degli autori nei quali il problema del mangiare e del bere si declina in uno sguardo, in uno stato percettivo, a volte delirante, a volte mistico, e certo in modi alternativi di pensare il mondo, da Jack Kerouac a Francis Scott Fitzgerald, da Emile Zola a Henry Miller, passando per Baudelaire e Rimbaud, D. H. Lawrence e Lowry, Faulkner e Melville, oltre a Lewis Carroll coi funghetti magici di *Alice in Wonderland*. A completare una lista basica mancherebbero solo Knut Hamsun, autentico "artista della fame" in letteratura, *La Grande Beuverie* di René Daumal, e un Bukowski.

Nel materialismo di Deleuze, il corpo si definisce in rapporto a dei movimenti e affetti, a delle potenze e eccità, per esempio climi, date, colori, attraverso i quali si può interpretare tutto, parole e cose, individui e relazioni. Lo si può dunque fare anche *in termini* di fame o di sete, intese come vibrazioni di ciò che è, che diventano qualità e determinano una trasformazione degli oggetti e dei soggetti, implicandovi delle pulsioni. Da cui certe percezioni che, passando dal finito del cibo, o di una bevanda, dello stomaco e del cervello, restituiscono una *voyance*, e una scrittura, del non-finito (Deleuze, Guattari, 1980: 318-319; Deleuze, Guattari, 1991: 199).

Ma si scopre pure, negli autori "deleuziani", un uso degenerato di sostanze un tempo impiegate in una cornice e con una funzione di tipo sacro. Uso da cui può derivare una caduta, individuale o collettiva, di rivolta o di controllo. Pur se le idee di Deleuze possono individuarvi dei bei paradossi – « Les phrases de Kerouac sont aussi sobres qu'un dessin japonais, pure ligne tracée par une main sans support, et qui traverse les âges et les règnes. Il fallait un vrai alcoolique pour at-

teindre à cette sobriété-là » (Deleuze, 1996: 62) –, l'elevazione non sembra poter passare che per una sobrietà che non è rinuncia totale, come in *Bartleby*, ma una disciplina d'asceti che conduce a un movimento spirituale che non richiede di nulla di tossico: « Arriver à se saouler, mais à l'eau pure (Henry Miller). Arriver à se droguer, mais par abstention, prendre et s'abstenir, surtout s'abstenir, je suis un buveur d'eau (Michaux). » – « Jamais d'alcool. Pas d'excitants, et depuis des années pas de café, pas de tabac, pas de thé. De loin en loin du vin, et peu. Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu [...] » (Deleuze; Guattari, 1980: 350; Michaux, 1972: 170).

Tra astinenza ed eccesso, anoressia ed edonismo, c'è la possibilità di una visione, sì, ma anche quella della morte, della disperazione, del suicidio, di cui Deleuze ammira i frutti letterari e concettuali, pur riconoscendone il lato oscuro (Deleuze, 1996: 47-57; Deleuze, Guattari, 1980: 280). Pur tuttavia, quelli del mangiare e del bere rimangono dei campi dalle ampie possibilità, essendo la fame e la sete, così come il sesso e la castità, dei flussi che conducono a volte l'uomo alla visionarietà e alla creazione, con un dérèglement dei sensi alla maniera di Rimbaud, in cui si nasconde forse un ancestrale anelito di fusione di corpo, anima e spirito: « Adorer est une faim » (Michaux, 1998: 693).

Jack Kerouac

Per esempio, incontriamo questo problema allorché, in *Satori in Paris*, Kerouac esplora la Francia alla ricerca di una rivelazione, viaggio concepito per passeggiare e mangiare ma in cui si nutre una sola volta in dieci giorni (Kerouac, 1994: 40). Non esiste che una sola alternativa al camminare e al bere, per lo scrittore statunitense, ossia l'esser preso in una mistica contemplazione, lo sguardo rivolto alle chiese e agli arcangeli, la ricerca delle sue radici e la ricomparsa del ricordo i soli momenti in cui sfugge alla città, al sesso igienico, al denaro dispotico, e alla tortura del suo alcolismo. Dimenticare di mangiare bevendo. Dimenticare di mangiare camminando. Dimenticare di bere in una dimensione mistica. O bere per dimenticare, la soluzione più tipica e la più terribile, l'"I get drunk and forget" (Kerouac, 1994: 20), cui fa accenno anche Saint-Exupéry (1943: Chap. XII).

Spesso nascosto dai critici, il lato profondamente cristiano e di tradizionalista sedentario di Kerouac, *beat* nel senso di *béat*, "beato", a tutto vantaggio di un *cliché* di nomade trasgressivo, ne rivela il misticismo, di cui testimoniano libri come *Desolation Angels* e *Visions of Gerard*. Per Kerouac, la sbronza, così come il fatto di esser sulla strada, è stato infatti un processo di sperimentazione estatica, che sfortunatamente l'ha portato alla dipendenza. "As I grew older I became a drunk. Why? Because I like the ecstasy of the mind" (Kerouac, 1994: 28). Perché in fondo è stato incapace, pur con le sue illuminazioni, di camminare sulle acque, ossia di rimanere in piedi sui flutti in cui si dibatte l'uomo, con i suoi desideri e le sue visioni, come avrebbe voluto saper fare, alla maniera del Cristo.

Si è invece ammalato e, quasi schizofrenico, dalla duplice personalità, non trovava la pace se non, precariamente, nella solitudine e nelle passeggiate in città, in un tragitto in automobile, o nella natura in cui, esemplarmente in *Big Sur* e in *Desolation Angels*, tenta di sfuggire a un Satana pervadente, etilico e metropolitano che è il simbolo dei suoi sconvolgenti risvegli dagli stordimenti alcolici e della necessità di pentirsi che sente dentro di sé, per non morire (Kerouac, 2011: 1-3). Bere per dimenticare. Oblio della morte. Bere per dimenticare il fatto che si muore. Oblio del fatto che si muore perché si beve. Bere per star meglio, sì, ma funziona solo inizialmente. Perché poi è la paranoia, un senso di monomania, di demenza, di apocalisse di sé (Kerouac, 2011: 5, 34, 134-135). Che concerne l'alcol, ma può toccare anche il cibo, la sessualità e la socialità. Ma che può anche condurre a una visione rivelatrice, come quelle di *Big Sur* e di *Doctor Sax*.

In Kerouac, così come in Lowry, altro poeta delle onde oceaniche e del viaggio alcolico, e anche in Fitzgerald, si ritrova questa visionarietà che nasce con l'alcol e che in esso costantemente ricade. I tre autori sono tutti portati via da un determinismo mortale, *paranoico* e *schizoide*, per dirla con Deleuze, presente tanto nella linea degli autori alcolizzati quanto in quella dei viaggiatori dro-

14 AIC

gati, Aldous Huxley, Burroughs e Michaux tra gli altri, nella loro ricerca di una linea di passaggio a degli affetti e a dei percetti visionari. Il che non è senza rischi, come pure il più sobrio stato di *voyance*, quale fu quello di Nietzsche (Deleuze; Guattari, 1980: 186).

In casi come quelli appena citati, non si beve più per placare la sete per così dire naturale, ma quella di una visione. Non per compiere un rituale, ma per sregolare i sensi, per cambiare i coefficienti delle percezioni, le coordinate dello spazio e del tempo, come afferma Deleuze, sottomettendo il flusso individuale alle eccezioni di ciò che si beve, determinandolo insomma dal di fuori, un fuori inghiottito, l'interiorità tuffata, ci si passi la metafora, in un fuori in cui si danno delle percezioni altre da quelle comuni, poiché alterate. Ed è certo che pure l'acqua ne abbia di proprie, ma nondimeno in Kerouac come in Lowry quel che opera nella loro *balade* è il ritornello etilico. L'alcol li forza infatti a camminare e a pensare senza che il potere della coscienza si manifesti a orientare i loro *zigzag* e i loro monologhi, con una visione panteista (il vento, il bosco, l'oceano, ecc.) che tende a tradursi in una caduta demonica, l'alcol trasformatosi in bevanda iniziatica per l'inferno in terra.

Senza disciplina tradizionale, ossia in assenza di possibilità di una risalita in paradiso, il viaggio, fuori dal tempo cronologico, si effettua lungo tragitti zigzaganti e su onde che giungono automaticamente al cervello, al di qua di qualsiasi filtro intellettuale o spirituale. Secondo Deleuze, la coscienza non è più umana, a quel punto, ma infra-umana, e si compie senza che si trovino le motivazioni dell'azione, coll'assunzione del liquore che tende alla pura immanenza, lasciando passare nel monologo del cervello ogni materiale segnico, a ben vedere più demonico che angelico, comprendente per esempio le marche di sigarette e di liquori, nel grande romanzo di Lowry, *Under the Volcano*.

Francis Scott Fitzgerald

Si tratta di una lenta marcia verso la morte, apertura della *félure* nel cervello e nel corpo, e infine nella vita, attraverso l'alcol. Una fenditura che si può trovare anche in Fitzgerald, che ne ha d'altronde dato la crudele definizione, con *The Crack-Up*. Nel suo caso, il simbolo non è l'enorme coppa del vulcano di Lowry, ma la porcellana di una dimora coniugale, non l'immagine cosmica di una fessura nella roccia, come il canyon esistenziale, ma quella, più domestica, della decomposizione della coppia, sebbene anche in questo caso non vi sia possibilità d'azione, ma soltanto di uno stato visionario (Deleuze, 1969: 182).

L'atto di bere serve infatti, a Fitzgerald come a Lowry, a lavorare il legame tra passato e futuro, e la percezione che i due hanno di se stessi e che gli altri hanno di loro. Poiché se l'obiettivo di Fitzgerald è, in principio, quello di affermarsi sul piano sociale, economico e mondano, e le bevute sono legate alle feste e alle seduzione, a un certo punto esse diventano, inversamente, lo strumento per riuscire, come scrive Deleuze, « à être comme tout le monde. Et ce n'est pas facile du tout, de ne pas se faire remarquer. Etre inconnu [...]. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice [...] ». (Deleuze; Guattari, 1980: 342).

Ma ancor più in profondità, la questione, in Fitzgerald, come in Lowry e certamente anche in Kerouac, con tutto il suo côté proustiano, benché il problema non sia esattamente quello « de la mémoire, de la réflexion, ni [...] de la fatigue », è di comprendere « [qu]est-ce qui a pu se passer pour qu'on arrive là ? ». Si tratta dunque di un problema di percezione di sé e del tempo, di visione di ciò che, in uno stato di invisibilità, è accaduto, ma che rimane per sempre impercettibile, non mostrando altro se non i suoi effetti. Secondo Deleuze, Fitzgerald « seul a su porter cette question à ce point d'intensité » (Deleuze; Guattari, 1980: 237-238).

L'atto di bere, identificatosi a quel punto esclusivamente con le bevute d'alcol, non è più connesso alla vita o alla volontà di affermarsi nella vita, ma a quello di scomparirne. È la transizione da *The Great Gatsby* a *Tender is the Night*. Deleuze scrive che « [i]l est curieux que Fitzgerald ne présente pas, ou rarement, ses personnages en train de boire, en train de chercher à boire. Fitzgerald ne vit pas l'alcoolisme sous la forme du manque et du besoin : peut-être pudeur, ou bien a-t-il pu toujours boire, ou bien y a-t-il plusieurs formes d'alcoolisme, l'un tourné vers son passé

même le plus proche. »

Perché se il problema di Lowry è quello della mancanza d'alcol, che lo fa scrivere al futuro anteriore, come osserva il filosofo, in Fitzgerald regna piuttosto il passato prossimo, segno, a suo avviso, della degenerazione della *ligne de fuite* nella depressione, poiché ogni pensiero ricade costantemente nella necessità di aver bevuto di nuovo, effetto del fatto di aver bevuto, certo rivelatore, ma anche distruttivo. « L'alcoolisme n'apparaît pas comme la recherche d'un plaisir, mais d'un effet » (Deleuze, 1969 : 184). Si vive, insomma, ma non è più una questione di piacere, né di continuare a vivere. In quanto se si è dipendenti dall'acqua, è naturalmente al fine di vivere, ma con l'alcol si è diventati invece dipendenti da quella visione della morte nella vita.

La questione è, come sempre in questi casi, quella di cambiare percezione, con i tre risultati classici che Deleuze identifica tra i drogati: « 1) l'imperceptible est perçu, 2) la perception est moléculaire, 3) le désir investit directement la perception et le perçu. » Secondo Deleuze, è così che « l'imperceptible [est] enfin perçu » (Deleuze; Guattari, 1980: 346-349). Ma il problema vero è, a questo punto, di sapere che cosa sia questo impercettibile che viene percepito. Non il divino, l'eterno di cui era alla ricerca Rimbaud, pure attraverso i liquori forti delle tribù pagane o per tramite della *voyance* provocata dalla fame, in *Une Saison en enfer*, ma la pura immanenza, sebbene essa sia attraversata, ammette Deleuze, dalla « fêlure métaphysique incorporelle » che è « frontière, insensible, [...] idéelle ». Da cui la visione della fenditura della morte, a fronte della mancanza di senso (Deleuze, 1969 : 181, 184).

« Toute vie est bien entendu un processus de démolition. » [...] « Pourquoi avons-nous perdu la paix, l'amour, la santé [...] ? » Si tratta di due frasi di Fitzgerald che il filosofo cita al fine di mostrare che, nella visione di questa fenditura, che molto semplicemente « est là », in mancanza di un senso profondo per l'atto di bere, a dominare è il vuoto di senso, con l'annientamento del corpo e del cervello. È una « fêlure intérieure » con la quale, nella sua prospettiva, bisogna assumersi dei rischi, e il più a lungo possibile, alla ricerca della « vérité éternelle de l'événement » che si dà unicamente se quest'ultimo s'inscrive anche nella carne, benché allo stesso tempo esso si trasfiguri nella « fêlure extérieure ». Ma bisognerebbe farlo, stando a Deleuze, senza « perdre de vue la grande santé » e sempre con la speranza che questi effetti rivelatori possano esser « revécus et récupérés pour eux-mêmes à la surface du monde, indépendamment de l'usage des substances ». Da cui il suo: « Songez que tout ce que l'on peut atteindre par des voies chimiques est accessible par d'autres chemins... » (Deleuze, 1969 : 180-181, 188-189).

Émile Zola

Questo tema è presente anche in Zola, legato al mangiare, e troppo, o al non mangiare, o comunque troppo poco. Ancora meglio, alla necessità di nutrirsi nella società moderna in quanto gesto caratteristico legato alla fessura in quanto eredità (« L'hérédité n'est pas ce qui passe par la fêlure, elle est la fêlure elle-même. [...] Elle ne transmet rien sauf elle-même [...]. » – « [L]a fêlure ne transmet rien d'autre que soi. Elle n'est pas liée à tel ou tel instinct [...]. Elle transcende les genres de vie [...]. »), nel senso di « un destin épique, passant d'une histoire ou d'un corps à l'autre », epica della Morte che si realizza in relazione a un elemento determinato, a un impulso particolare (« Ce que la fêlure désigne, ou plutôt ce qu'elle est, ce vide, c'est la Mort, l'Instinct de mort [...], la fêlure en personne, autour de laquelle tous les instincts fourmillent. » – « A travers la fêlure, l'instinct cherche l'objet qui lui correspond dans les circonstances historiques et sociales de son genre de vie : le vin, l'argent, le pouvoir, la femme... »).

Il naturalismo di Zola propone tre stereotipi, con gli uomini ridotti quasi a degli automi o a delle bestie, e vale a dire « [...] l'homme de la faillite intérieure ou le raté, l'homme des vies artificielles ou le pervers, l'homme des sensations rudimentaires et des idées fixes ou la bête » (Deleuze, 1969 : 373-378). E se ne *La Bête humaine* la ripartizione dei personaggi e tutta la logica della pulsione di morte si definiscono in relazione alla locomotiva, ne *L'Argent* alla finanza, in *Au Bonheur des dames* ai grandi magazzini e in *Nana* alla donna che « corrompt tout ce qu'elle touche » poiché rappresenta una forza di fermentazione per la *fêlure* (Deleuze, 1983: 188), ne *Le Ventre*

de Paris, la bestia è costituita dalle Halles, enorme macchinario fatto di uomini e di cibo, e dalla sua struttura commerciale e sociale, « grand Phantasme » che è « symbole épique ». Il dispositivo « comme [...] pur Instinct de mort » (Deleuze, 1969 : 383).

Le Ventre de Paris, riduce tutto in frammenti, « signes » e « idoles », e vale a dire « les signes de Caïn », poiché « le monde de Caïn » è alla fine proprio il male, il demonico di questi idoli e feticci che vi dominano, pezzi di carne, scatole di conserva, tranci di pesce, montagne di legumi, che appaiono a tratti come fiori o come uomini, e le Halles tutte insieme come una fioritura o come una macchina. Questo stile descrittivo fa allora sì che si possa vedere ciò che vi è sia di primordiale e di brutale sia di civilizzato e di artificioso, per sintomi che permettono l'analisi dello stato della civilizzazione e della sua decomposizione (Deleuze, 1983: 175). Il pessimismo, insomma, pur con tutto l'ottimismo di Zola relativamente alle ricette economiche e sociali come soluzione alla fame e alla sete di tutti.

Il romanziere fa una dissezione del corpo storico, economico e sociale, del secondo Impero francese, che descrive come l'affermazione degli appetiti, opponendo il tipo del Magro a quello del Grasso, con la fame a costituire l'ottica sulla società, il mezzo per rappresentarne il motore invisibile, la fessura che l'attraversa, come fende ogni corpo. E la rivela impiegando delle visioni deformate dagli istinti di conservazione e di distruzione, ai quali i poveri sono solitamente ridotti nelle sue opere, e in particolare fame e alcolismo, « [...] expriment leurs conditions historiques de vie, leur seule manière de supporter une vie historiquement déterminée » (Deleuze, 1969: 374).

Le Ventre de Paris, nello specifico, rivela tre relazioni rispetto al cibo e, in parallelo, al sesso. Colui che ha paura delle donne e del cibo, essendo unicamente votato allo spirito politico rivoluzionario. Colui che s'interessa al sesso e al cibo unicamente perché il denaro ne è il mediatore. Colui che contempla le ragazze e il mercato, con uno sguardo artistico trasfigurante. E poi, il luogo geografico e storico in cui si dà la *félure* nelle sue differenti linee e che ne attualizza la potenza e si mette in comunicazione dal suo interno con dei mondi originali, convogliando tutto « [...] dans une grande pulsion de mort » che è « commencement radical et fin absolue » (Deleuze, 1983: 174).

Questo è ciò che definisce lo stile della scrittura di Zola come forza di estrazione dei comportamenti dal loro contesto, dando loro uno spessore irreali che fa emergere le linee altrimenti invisibili che attraversano il reale, smembrando i corpi, i comportamenti, i luoghi e gli oggetti. La fame dunque come pulsione primitiva, e non visibile, che traccia la sua forza pulsionale nelle persone e nelle Halles col particolare incontro tra l'autenticità dei frutti della terra e l'« artificialité de décor » della loro esposizione, *milieu* in cui la *félure* scatena « une violence très spéciale (à certains égards, c'est le mal radical) », e vale a dire « la cruauté de Chronos ». « C'est le naturalisme. » (Deleuze, 1983: 174)

Henry Miller

Fuori da *Chronos*, immerso nell'Atemporalità, per non cadere nell'analisi materialista coi suoi stereotipi sociali, Miller, di fronte alla disgregazione, alla crisi in senso spengleriano del mondo moderno occidentale, diversamente tenta un superamento personale, vitale e creativo. In *Tropic of Cancer* e poi in *Tropic of Capricorn* descrive quel medesimo ventre metropolitano e cosmico, affermandovi la propria sete di ebbrezza e la propria fame di realizzazione, di pienezza e di gioia, reagendo con una trasfigurazione della fame e della sete materiali per mezzo della visionarietà e della scrittura, attraverso le pulsioni fisiche medesime.

La sua dinamica va dal suo essere uomo al cosmo (e viceversa), dal suo essere corporeo al divino (e viceversa) descrivendo la nascita dello scrittore in quanto autentico uomo nella fame, in relazione con essa, nel rapporto tra appetito, di vita e di coscienza, ventre, intelletto e spirito che è il motore di uno stato visionario indotto dallo stomaco che non si è riempito, come succede ai *clochard*, ma anche agli asceti, agli anacoreti del deserto, in questo caso metropolitano, alla ricerca di una via di salvezza. A proposito di Rimbaud ha d'altronde scritto: "That is the second thing all ways associated with genius – the lack of food." (Miller, 1956: 71)

Il suo romanzo non è in fondo che una vasta esplorazione, non soltanto “nel ventre della balena”, per dirla con Orwell, e nel “ventre di Parigi”, per riprendere Zola, ma anche e soprattutto di se stesso. Una ricerca iniziatica e a un tempo fisica e metafisica che sorge dallo sguardo affamato di Miller su se stesso e sulla sua vita e sul mondo che lo circonda, e che si compie attraverso l'esplorazione di una città che si rivela il simbolo del cosmo, con la fame che si fa emblema della ricerca, come in Rimbaud, e “a simple thing like food” (Miller, 1994: 34), come può esserlo pure il sesso, la metafora dei suoi impulsi più alti o profondi.

“A fine Catholic Sunday morning, at least High noon and here I am standing on an empty belly at the confluence of all these crooked lanes that reek with the odor of food. Opposite me is the Hotel de Louisiane. A grim old hostelry known to the bad boys of the Rue de Buci in the good old days. Hotels and food, and I'm walking about like a leper with crabs gnawing at my entrails. On Sunday mornings there's a fever in the streets. Nothing like it anywhere, except perhaps on the East Side, or down Chatham Square. The Rue de l'Echaude is seething. The streets twist and turn, at every angle a hive of activity. Long queues of people with vegetables under their arms, turning here and there with crisp, sparkling appetites. Nothing but food, food, food. Makes one delirious.” (Miller, 1994: 37-38)

La sua città è un *chaosmo* di pulsioni e visioni disparate, verdura, escrementi, donne, sangue, l'inorganico del denaro sostituito con l'organico di una copula o di una mangiata, nel suo vagare per le strade senza sazietà e senza meta, febbrilmente e non potendo nemmeno cogliere i frutti della terra, da degli alberi o da degli orti, assenti dalla metropoli, spesso preso dalla vertigine delle divagazioni tra bar e mercati, con nel suo profondo, a un tempo animale e intellettuale poiché “l'animalité et le divin se côtoient dans l'homme. C'est seulement avalant le Diable que l'on peut donner naissance à l'Ange” (Dürckheim, 1993: 56), il desiderio di raddrizzare il mondo sul suo asse vitale, e non più fossile. Miller non vuole infatti vincere solo la società senza passare per il socialismo e il suo ego senza passare per la psicologia, ma anche la *félure* medesima. E ci riesce mangiando la vita, brindando alla vita, il grande fantasma di Zola e i simulacri immaginari di Joyce convertiti in carne, cibo, erotismo.

“The Word must become flesh; the soul thirst. On whatever crumb my eyes fasten, I will pounce and devour. If to live is the paramount thing, then I will live, even if I must become a cannibal. Heretofore I have been trying to save my precious hide, trying to preserve the few pieces of meat that hid my bones. I am done with that. I have reached the limits of endurance. The dawn is breaking on a new world, a jungle world in which the lean spirits roam with sharp claws. If I am a hyena I am a lean and hungry one: I go forth to fatten myself.” (Miller, 1994: 98-99)

L'opposizione tra fisico e mentale, tra pancia e cervello, tra cibo e letteratura, è superato da Miller in una visione unica, individuale e cosmica. Riesce ad assaggiare, gustare, inghiottire, digerire ogni cosa, alla macchina da scrivere come nel ventre e nello spirito, tutto un vasto mondo letterario, insieme ai cibi e ai liquori, partendo dalla fame, dalla brama del suo stomaco e del suo sesso, sia astenendosi, sia saziandosi, con la scrittura che opera un movimento di sintesi e di superamento, di visione divorante il cancro del mondo, la fessura della morte, al fine di salvarsi, in un rinnovamento divino nato dalla fame. È il grande insegnamento, l'angelico messaggio di Rimbaud, che egli riprende e ripete, invitando a tornare divinamente alla carne, a dar libero corso alla fame dello spirito vivente, divorando il cosmo, per dar senso alla vita, rendendola a Dio.

BIBLIOGRAPHIE :

DELEUZE, Gilles, « De la supériorité de la littérature anglo-américaine », in *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996 [1977].

DELEUZE, Gilles, « Introduction », in *Instincts et institutions*, Paris : Hachette, 1955.

18 AIC

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles ; Félix GUATTARI, *Franz Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- DÜRCKHEIM, Karlfried Graf ; Alphonse GOETTMANN, *Dialogue sur le chemin initiatique*, Paris : Albin Michel, 1993.
- GOURMONT, Remy de, « Le Plaisir de manger », *La Dépêche*, Toulouse, 26 août 1907.
- KEROUAC, Jack, *Big Sur*, New York: Penguin, 2011 [1962].
- KEROUAC, Jack, *Satori in Paris [et Pic]*, New York: Grove Press, 1994 [1966].
- MICHAUX, Henri, *Idoles*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard, 1998.
- MICHAUX, Henri, *Misérable miracle : La mescaline*, Paris : Gallimard, 1972.
- MILLER, Henry, *The Time of the Assassins : A Study of Rimbaud*, New York: New Directions, 1956.
- MILLER, Henry, *Tropic of Cancer*, New York: Grove Press, 1994 [1st ed. 1934].
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, 1943.