



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURA E FILOLOGIA

CICLO XXIV, ANNO 2009

**IL ROMANZO TESTAMENTO**

SSD: L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Coordinatore: Prof. Giuseppe Chiecchi

Tutor: Prof. Stefano Tani

Dottorando: Dott. Matteo Rima

## Indice

1	<i>Introduzione</i>
3	Morte, compagna di vita
11	Vivere e morire nel XX e XXI secolo
16	Morte e letteratura nel XX e XXI secolo
21	Cos'è un romanzo-testamento
24	Raccontare la morte nel XX e XXI secolo
27	Per una poetica della fine
35	<i>CAPITOLO 1. Il vecchio scrittore e la morte</i>
37	Il vecchio scrittore e la morte
40	Henri-Pierre Roché, <i>Deux anglaises et le continent</i>
57	Henry Roth, <i>Mercy of a Rude Stream</i>
60	- La struttura dell'opera
62	- Scritture e riscritture
64	- Amico Ecclesias
66	- L'enigma
70	- 6, 4, 2, 1
73	- Indizi di una vocazione
76	- James Joyce
78	- Concludendo
86	Charles Bukowski, <i>The Captain Is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship</i>
99	Saul Bellow, <i>Ravelstein</i>
113	Da Roché a Bellow: un'analisi comparativa
121	<i>CAPITOLO 2. Lo scrittore e la malattia</i>
123	Lo scrittore e la malattia
126	Leonardo Sciascia, <i>Il cavaliere e la morte</i>
137	Leonardo Sciascia, <i>Una storia semplice</i>
147	Magnus, "Nel frattempo"
150	- Lo Sconosciuto e Mister No: antieroi in parallelo
154	- Nel frattempo...
161	Jean-Claude Izzo, <i>Le soleil des mourants</i>
174	Da Sciascia a Izzo: un'analisi comparativa

179	<i>CAPITOLO 3. Lo scrittore e il suicidio</i>
181	Lo scrittore e il suicidio
184	Pierre Drieu la Rochelle, <i>Le feu follet</i>
198	Guido Morselli, <i>Dissipatio H.G.</i>
212	David Foster Wallace, “Good Old Neon”
229	Édouard Levé, <i>Suicide</i>
242	Da la Rochelle a Levé: un’analisi comparativa
249	<i>APPENDICE. CAPITOLO 4. (In)consapevolezza di morire</i>
251	(In)consapevolezza di morire
254	Italo Calvino, <i>Palomar</i>
266	Andrea Pazienza, <i>Pompeo</i>
279	Pier Vittorio Tondelli, <i>Camere separate</i>
290	Da Calvino a Tondelli: un’analisi comparativa
295	<i>Conclusione</i>
297	Da Roché a Levé: un’analisi comparativa
302	Alter-ego e malattia
311	<i>Bibliografia</i>
319	<i>Sitografia</i>

## *Introduzione*



## Morte, compagna di vita

La nostra mortalità ci viene ricordata di continuo. Se ne incaricano i molti campanili di cui è costellato il suolo italiano, i crocefissi che decorano le pareti di edifici pubblici e abitazioni private, i cimiteri che in maniera discreta adornano i centri urbani, i monumenti di un passato più o meno lontano che impreziosiscono le nostre città. Ma anche, in modo certo meno esplicito, le automobili che transitano su strade e autostrade, gli aeroplani che attraversano i cieli e, più in generale, i mezzi di trasporto sempre più numerosi e sempre più veloci che permettono di spostarsi da un luogo all'altro con facilità e in fretta, riducendo al minimo gli sprechi di tempo (bene prezioso perché contato).<sup>1</sup> O i semplici orologi che, ticchettando, accumulano secondi che non potranno più essere recuperati. Per non parlare dei molteplici oggetti (molti dei quali di uso assolutamente quotidiano) che sono – per così dire – sprovvisti di data di scadenza, e che pertanto hanno buone possibilità di sopravviverci. A ben vedere, la nostra esistenza è piena di cose o situazioni che, più o meno indirettamente, ci danno modo di riflettere sulla nostra condizione di condannati a morte. Che si tratti di un film interpretato da un attore mancato da tempo, di un libro scritto da un autore morto decenni or sono o anche del nostro nuovo iPod, ideato dallo Steve Jobs alla cui scomparsa (datata pochi mesi fa<sup>2</sup>) è stata data enorme risonanza internazionale, pressoché tutto ciò che ci circonda contiene in sé una traccia che rimanda inevitabilmente a un concetto tanto semplice quanto spaventoso: la nostra esperienza terrena è limitata, e quando arrivi questo limite ci è ignoto. Se davanti al film, al libro e all'iPod la mente continua più o meno inconsciamente a macinare pensieri, è però possibile che una seconda idea si affacci: è vero, quell'attore, quello scrittore o quel geniale informatico è morto da tempo, però io, a distanza di mesi (o anni, o decenni) dalla sua scomparsa, conosco il suo nome e mi rammento ancora di lui. Il suo ricordo è sopravvissuto al suo corpo. Questo non vuol certo dire che egli, chiunque sia, abbia ottenuto l'immortalità, ed è possibile che fama e ricchezza non gli abbiano allungato la vita di un solo giorno; eppure, il fatto che ci sia qualcuno che gode delle sue opere e di quanto lui ha fatto in vita è significativo.

Ogni traccia lasciata dall'uomo è probabilmente destinata a sparire, con il passare del tempo; ciò nonostante, pressoché in ognuno di noi è insito il desiderio di lasciare un

---

<sup>1</sup> Il recentissimo film fantascientifico *In Time* (2012), scritto e diretto da Andrew Niccol, si basa sull'idea che in futuro il tempo possa essere acquistato come una normale merce, seppure a caro prezzo. Ciò permette ai ricchi di comprare anni di vita e di rinviare indefinitamente il momento della morte.

<sup>2</sup> Steve Jobs si è spento il 5 ottobre 2011.

segno, qualcosa che ricordi al mondo che per un po' ne siamo stati parte. Una firma, un'impronta. Formare una famiglia e mettere al mondo dei figli, obbedendo all'imperativo biologico che vuole che ogni specie si preservi e sopravviva, non significa forse avere la possibilità di "eternare" una parte di noi – il patrimonio genetico, il cognome – prolungandone l'esistenza al di là dei limiti impostici dalla natura? Impegnarsi nella realizzazione di un'opera d'ingegno che – come si suol dire – resista all'usura del tempo non vuol forse dire nutrire la speranza di far sì che ci si ricordi di noi anche dopo la nostra inevitabile scomparsa? La caccia alla notorietà, per quanto effimera essa possa essere (in epoca di *reality show* i 15 minuti di fama paiono essere diventati un diritto), non rappresenta un tentativo di fuga dalla mortalità? La morte è temuta e quando porta l'oblio lo è ancora di più, perché in quel caso la fine è definitiva e improrogabile. Se l'unico modo per sopravvivere è nel ricordo e nella memoria, singola o – meglio – collettiva, i nostri sforzi terreni saranno finalizzati al nutrimento di tale memoria. Il successo non potrà mai essere completo ma solo parziale, perché sconfiggere la morte non rientra nelle possibilità date all'uomo; peraltro, i risultati dei tentativi dell'umano ingegno per cercare di ingannare la mortalità sono ovunque, e alcuni di essi – che si tratti di maestose opere d'architettura o di capolavori artistici o letterari – non possono certo essere etichettati come fallimenti.

Oltre due secoli fa Ugo Foscolo scriveva della "corrispondenza d'amorosi sensi"<sup>3</sup> che permette di stabilire un legame tra il vivo e il defunto; concetto tutt'ora valido, in quanto si basa proprio sul tentativo umano di prolungare la permanenza del ricordo per mezzo delle grandi azioni compiute in vita (si tratti delle foscoliane "inclite gesta"<sup>4</sup> o di altrettanto notevoli opere d'ingegno). Una visione che a questo punto ritengo opportuno integrare con alcune considerazioni: come scritto poco fa, quel che di buono e di bello si è realizzato in vita non ha il potere di ritardare la morte fisica né di abbellirla. A prescindere dall'esistenza o meno di una qualche forma di sopravvivenza ultraterrena (non è questa la sede per soffermarsi sull'argomento), una cosa è certa: dopo aver chiuso gli occhi per

---

<sup>3</sup> Vedi il carme *Dei Sepolcri*:

"Ma perché pria del tempo a sé il mortale  
invidierà l'illusion che spento  
pur lo sofferma al limitar di Dite?  
Non vive ei forse anche sotterra, quando  
gli sarà muta l'armonia del giorno,  
se può destarla con soavi cure  
nella mente de' suoi? Celeste è questa  
corrispondenza d'amorosi sensi,  
celeste dote è negli umani; e spesso  
per lei si vive con l'amico estinto  
e l'estinto con noi" (vv. 23-33).

<sup>4</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, v. 137.

l'ultima volta, la permanenza su questo mondo si è irrimediabilmente conclusa. Terminata la propria esperienza umana, l'artista lascia le proprie opere a chi rimane, e di lì in avanti solo i posteri potranno giovarne: è un dono unilaterale. La speranza nella persistenza del ricordo, che finché si è in vita offre consolazione e stimolo, è appunto speranza e non certezza, in quanto nessuno può dire cos'accadrà alla sua fama e alla sua memoria dopo che se ne sarà andato. Le religioni offrono vita eterna e immortalità dell'anima a chi viva nella maniera corretta (ovvero secondo i precetti che caratterizzano la religione in questione); la realizzazione di opere che sopravvivano al loro creatore nutre la speranza nella permanenza del ricordo presso i posteri. Entrambe le concezioni, la religiosa come la laica, si rifanno insomma al medesimo concetto: *memento mori*, ricordati che devi morire e comportati di conseguenza. Naturalmente, nessuna delle due può offrire certezze: per chi crede nell'aldilà condurre una vita retta e generosa è il miglior viatico verso il paradiso (meglio ci si comporta e più alte sono le probabilità di essersi guadagnati un'eternità di pace e beatitudine), ma chi può dirsi realmente certo che la morte non sia effettivamente la fine di tutto? Allo stesso modo, lasciare dietro di sé le più degne delle opere non garantisce che il ricordo terreno sarà effettivamente prolungato: l'uomo è volubile e capriccioso, tende a dimenticare in fretta, e non è sempre vero che il tempo fa giustizia. In che modo, allora, la suprema incertezza di quel che sarà dopo di noi giustifica il nostro faticare terreno? Ognuno può dare la risposta che ritiene opportuna; per quanto mi riguarda, ritengo che l'essenziale sia vivere bene e che gli stimoli per condurre una buona esistenza si possano cercare ovunque: se la fiducia in una vita eterna aiuta a trovare un senso in ciò che altrimenti parrebbe assurdo e irrazionale, perché rinunciarvi? Se la tensione verso la costruzione di un solido ricordo e di una fama duratura guida le azioni umane e permette di vivere con maggiore pienezza e soddisfazione, perché farne a meno? L'incertezza di ciò che sarà (il dopo) nulla toglie alla certezza di ciò che è (il qui e l'ora), che poi è tutto quel che abbiamo. Le cure palliative somministrate a chi sta morendo non sono in grado di ritardare il momento del decesso, però migliorano la qualità della vita che ancora rimane da vivere; allo stesso modo, le strategie d'immortalità messe in pratica dagli uomini non possono prolungare l'esistenza, ma rendono più sopportabile il tempo trascorso sulla terra.

Negli anni Venti del Novecento T.E. Eliot iniziò a scrivere una commedia in versi che poi non terminò; i frammenti realizzati vennero pubblicati nel 1932 con il titolo di *Sweeney Agonistes*. Uno di questi recita così:

Birth and copulation and death.  
That's all the facts when you come to brass tacks;  
Birth and copulation and death.<sup>5</sup>

La citazione, poi ripresa – tra gli altri – dal Geoffrey Gorer di cui ci si occuperà a breve, evidenzia con stile suggestivo una realtà incontrovertibile: l'intera esistenza degli esseri viventi ruota attorno ai tre momenti chiave di nascita, riproduzione e morte. Essi uniscono gli uomini di ogni luogo e di ogni epoca: tutti sono nati, molti si sono riprodotti, tutti sono morti (o moriranno). Periodicamente una o più di questi tre fasi vitali diviene tabù: questo non significa che si smetta di parlarne, bensì che lo si fa sottovoce e in privato; in passato è toccato alla nascita e al sesso, ora tocca alla morte, ma con ogni probabilità si tratta di un'altra fase transitoria. In ogni caso, i “brass tacks”<sup>6</sup> in questione si sono sempre trovati (e sempre si troveranno) al centro dell'interesse degli uomini di ogni epoca e di ogni paese. A conferma di ciò, uno dei tre – la morte, naturalmente – costituisce il nucleo di questo mio progetto di ricerca; non credo sia il più misterioso tra questi – la nascita lo è altrettanto, se non di più: venire al mondo e prendere coscienza di sé, che evento incomprensibile –, ma il più stimolante sì. Il fatto che la nostra vita non sia altro che un (auspicabilmente lungo) conto alla rovescia è allo stesso tempo affascinante e terrorizzante. Affascinante perché costringe a inventarsi una trama, qualcosa che dia un senso – o perlomeno qualcosa che noi possiamo percepire come tale – alla nostra esistenza; terrorizzante perché il pensiero della fine è onnipresente e ci condiziona, talora ci paralizza perfino. Il rapporto tra uomo e morte è sempre stato conflittuale e difficile da gestire, sia nei momenti in cui si moriva presto e male, sia nei momenti – come quello attuale – in cui ci sono ragionevoli speranze di condurre un'esistenza lunga e fondamentalmente serena.

Non è questo il luogo per soffermarsi sulla storia della morte e sul modo in cui l'uomo si è adattato a convivere con essa; su tale argomento, rimando agli approfonditi e documentatissimi studi dello storico francese Philippe Ariès, imprescindibili testi di riferimento.<sup>7</sup> Una breve introduzione è però necessaria, in modo da poter arrivare al Novecento che costituisce il nucleo di questa mia ricerca senza azzardati balzi temporali. Per il periodo dell'alto Medioevo, il primo da lui preso in esame, Ariès ha coniato la

---

<sup>5</sup> Mario Praz ha così tradotto: “Nascita, e copula, e morte. / Tutto è qui, tutti è qui, tutto è qui, / nascita, e copula, e morte”. T.S. Eliot, “Sweeney Agonista”, *La terra desolata / Frammento di un Agone / Marcia trionfale*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 55.

<sup>6</sup> Espressione colloquiale che significa “l'essenziale”.

<sup>7</sup> Mi riferisco in particolare a *Storia della morte in occidente (Essais sur l'histoire de la mort en occident*, 1975), trad. it. Simona Vigezzi, Milano, Rizzoli, 1998, e *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi (L'homme devant la mort*, 1977), trad. it. Maria Garin, Milano, Mondadori, 1992.

definizione di “morte addomesticata” (*mort apprivoisée*): in un periodo in cui mediamente si moriva a 30/35 anni e la mortalità nei primi anni di vita superava il 50% (al punto che i funzionari incaricati dei censimenti spesso non tenevano conto dei bambini<sup>8</sup>), la morte era presenza costante, interessava tutti e tutti ne erano consapevoli. Morire comportava una precisa ritualità: quando avvertiva che stava giungendo la fine – sulla base di segnali oggettivi ma anche di convinzioni personali –, il morente organizzava da sé il momento della propria dipartita. Avvertiva i familiari e i conoscenti della prossimità del trapasso, si stendeva orizzontalmente (assumendo così la propria posizione definitiva), recitava le preghiere rituali e quindi veniva assolto da un religioso. A questo punto, formalmente pronto a morire, attendeva che giungesse l’effettivo momento del decesso, che avveniva in un ambiente sorprendentemente affollato: al capezzale del morente erano presenti parenti, amici, bambini ma non era raro che venissero ammessi anche estranei, lontani conoscenti, semplici passanti. Alla cerimonia potevano partecipare tutti perché non si poteva né si voleva nascondere che la morte riguardava tutti. Delle sepolture s’incaricava quasi esclusivamente la Chiesa, che inumava i defunti comuni in fosse collettive, all’interno di terreno consacrato. A nobili, ricchi, ecclesiastici e a tutti i notabili spettava generalmente una tomba individuale. Tra VIII e IX si iniziò a considerare i terreni vicino (o addirittura dentro) alle chiese come ideali luoghi di sepoltura: l’inumazione *ad sanctos* e *apud ecclesiam*, nei pressi di reliquie e nei dintorni di edifici benedetti, permetteva che il corpo del defunto assorbisse la sacralità del luogo.

Ci si deve comunque intendere sul significato attribuito all’aggettivo “addomesticata”, talora equivocado: anche nel medioevo la morte era temuta e, fin quando era possibile, allontanata. Il desiderio dell’uomo del X secolo di prolungare la propria permanenza sulla terra non era inferiore a quello dell’uomo odierno; peraltro, con la morte si doveva per forza di cose convivere, ci si entrava in contatto spesso e occorreva accettarla. Si faceva insomma quel che si poteva per tenerla sotto controllo, compreso accoglierla in casa, tra le mura domestiche, e trattarla con familiarità.

La seconda fase è quella della “morte di sé” (*mort de soi*). Tra XII e XIII secolo iniziò ad affermarsi il concetto di colpa individuale; alla morte segue il giudizio, con l’anima che dev’essere pesata per stabilire se in vita il bene abbia superato il male o viceversa. Per ottenere la grazia eterna ed evitare la dannazione appartenere alla Chiesa cristiana non era più sufficiente: occorreva abbinare alla corretta fede un comportamento adeguato. L’iconografia religiosa dell’epoca abbonda quindi di raffigurazioni del Celeste

---

<sup>8</sup> Cfr. Robert Kastenbaum & Ruth Aisenberg, *The Psychology of Death*, New York, Springer, 1972, p. 192.

tribunale, con Maria Vergine e san Giovanni a intercedere per i defunti in attesa del responso. Alla fine del Medioevo, tra XV e XVI secolo, il momento “dell’agonia”, ovvero del trapasso, era divenuto fondamentale. La morte rimaneva un affare pubblico al quale chiunque poteva partecipare, ma a differenza di quanto accadeva precedentemente nell’ultima fase della propria vita il morente era chiamato ad affrontare una prova personale, una sorta di ultima tentazione che era solo sua e che avrebbe determinato il destino della sua anima. Al momento del Giudizio il moribondo rivedeva tutta la propria vita, trovandosi combattuto tra la disperazione per i propri peccati e la vanagloria per le buone azioni compiute; il suo atteggiamento in quell’ultimo momento poteva salvarlo o dannarlo. I presenti, naturalmente, non vedevano nulla di tutto ciò e si limitavano ad assistere dall’esterno all’agonia del moribondo; essi accettavano però l’idea che la morte possedesse una dimensione privata che apparteneva solo a chi si apprestava a esalare l’ultimo respiro e da cui tutti loro erano esclusi. Coerentemente con tale evoluzione nella concezione della mortalità, dal XII/XIII secolo iniziarono ad aumentare le tombe individuali, con tanto di lapidi e di targhe murarie (nel caso di sepoltura all’interno di una chiesa) che permettessero l’identificazione. Fu un processo irreversibile che, una volta iniziato, coinvolse uno dopo l’altro tutti i ceti sociali: il ricordo del defunto andava protetto e tramandato a favore dei posteri. In questo periodo si diffusero le *artes moriendi*, dei manuali che istruivano i lettori sul corretto comportamento da tenere in prossimità della morte: insegnavano insomma a morire bene, secondo la consuetudine accettata.

La terza fase, detta della “morte del tu” o della “morte dell’altro” (*mort de toi*), vide il progressivo allontanamento della morte dalla quotidianità. Il cambiamento, iniziato nel XVII secolo, giunse a compimento nel XIX. Morire non era più cosa di tutti i giorni (cioè normale, cioè banale): era un evento straordinario, di drammatica intensità, non privo di una componente erotica. Da quotidiano che era, morire divenne un atto trasgressivo. Il morente s’era riappropriato dell’identità e la sua scomparsa, che comportava definitiva separazione, era causa di dolore in chi sopravviveva. Il pudore che aveva caratterizzato i secoli precedenti, tipico di una cerimonia rigidamente ritualizzata e quindi ordinaria, venne meno: contemplare la morte dell’altro – del tu – era causa di sofferenza, e questa sofferenza si manifestava in maniera vistosa, prolungata, talora compiaciuta. Il momento del trapasso acquisiva una componente intima e personale che rendeva inopportuna la partecipazione di estranei o di individui al di fuori del cerchio familiare: il numero di persone al capezzale del morente si ridusse. La morte veniva ancora vissuta in comunità, ma si trattava di una comunità ristretta e non più allargata com’era stata nei secoli

precedenti. Il culto delle tombe nacque in questo periodo: la sepoltura, naturalmente individuale, avveniva nei cimiteri, e il sepolcro era accudito con cura e affetto. Il consistente aumento della popolazione che coinvolse l'Europa a partire dal Settecento costrinse a spostare i cimiteri al di fuori degli agglomerati urbani, sulla base di ragionevoli preoccupazioni igieniche.

Si giunge così alla fase attuale, o della “morte proibita” (*mort interdite*). Un primo cambiamento avviene già nella seconda metà del XIX secolo, quando si inizia a tenere all'oscuro il morente delle sue reali condizioni. I familiari, mossi da pietà, mentono a chi si trova sul letto di morte con l'intento di risparmiargli parte della sofferenza, come se l'inconsapevolezza della fine imminente possa alleviare la sua condizione. La segretezza si estende progressivamente alla società: la morte è lugubre, parlarne in pubblico è sconveniente e ostacola la ricerca della felicità a cui tutti hanno diritto. Non parlare della morte significa illudersi di essere immortali; si finge di convincersi che vita e felicità possano durare all'infinito. La tendenza si sviluppa prevedibilmente negli USA, a partire dai primi anni del XX secolo, e si estende poco per volta all'intero Occidente. Il processo subisce un'ulteriore evoluzione quando, a partire approssimativamente dal 1930, cambia dopo secoli (se non millenni) il luogo di morte: l'ultimo respiro non viene più esalato tra le mura domestiche, ma tra le asettiche pareti di un ospedale; ad assistere il morente non sono più familiari e persone care, ma un efficiente personale specializzato composto da medici e infermieri in camice bianco. La società nasconde a se stessa la morte, al pari di quel che faceva con il sesso l'Inghilterra vittoriana: da atto aggregativo che era, morire diviene pornografico. È un tentativo – ovviamente inutile – di mettere a morte la morte.

Questo sintetico sunto, che certo non rende giustizia alla portata e alla complessità dell'operato di Ariès, dovrebbe comunque riuscire a evidenziare come la concezione della morte si sia evoluta – in maniera coerente e tutto sommato prevedibile – in direzione di un allontanamento progressivo dalla sfera pubblica in favore di una reclusione (anche forzata) in quella privata. Tutto questo è andato di pari passo con la crescita dell'età media, che negli ultimi mille anni è più che raddoppiata: non è certo una sorpresa che, di fronte alla prospettiva di una vita lunga e soddisfacente, il pensiero della fine venga allontanato e riposto, per non essere più ripreso fino a quando le leggi biologiche non costringano a venire a patti con l'inevitabile realtà dei fatti. In direzione inversa si sono invece evolute le usanze funerarie: più la morte si è nascosta, più le tombe si sono rese visibili. Dalle fosse comuni dell'alto medioevo si è passati – è un ritorno, visto che di monumenti funerari abbondava l'antichità – alle sepolture individuali, immediatamente riconoscibili e talvolta

vistose. L'atteggiamento è sintomo di un progressivo processo di laicizzazione: mano a mano che la fiducia nell'aldilà viene meno e che il transito sulla terra viene visto come qualcosa di più che un semplice passaggio, la volontà di avere qualcosa di concreto e riconoscibile che testimoni l'unicità dell'individuo e che ne tramandi visivamente il ricordo si fa più forte, fino a divenire necessità.

Il lavoro di Ariès è senz'altro imprescindibile; peraltro, la contrapposizione tra il "morir bene" medioevale e il "morir male" odierno che egli propone ha suscitato comprensibili perplessità, tanto in brillanti studiosi come Alberto Tenenti o Norbert Elias<sup>9</sup> quanto nel sottoscritto. Ritengo che, di fatto, si sia sempre morti male (per così dire), e che questo valesse ancora di più nel Medioevo, in cui carestie e pestilenze decimavano periodicamente la popolazione. Nei secoli passati si era abituati alla morte perché c'era la radicata consapevolezza che si sarebbe potuti morire ogni giorno: si viveva davvero appesi un filo, e spesso era il caso (non la medicina né la scienza, come avviene oggi) a decidere se e quanto un uomo sarebbe sopravvissuto. Nel Medioevo si nasceva e, se si superava l'infanzia (all'inizio del secondo millennio metà della popolazione non raggiungeva i vent'anni), ci si sentiva come malati terminali: la morte si vedeva vicina, imminente. Addomesticarla voleva dire fare buon viso a cattivo gioco: cercare di esercitare una debole forma di controllo su ciò che controllabile non era. Ma la volontà di sopravvivere e l'attaccamento alla vita terrena non facevano certo difetto. Ora, nel XXI secolo, la libertà d'azione della morte è stata ridotta di molto, e in futuro la si ridurrà ancora, nonostante si sappia che la battaglia contro la mortalità non si potrà mai vincere. Morire è però un evento che nell'accezione comune è stato relegato a un lontano futuro: sopravvivere fino a ottanta o novant'anni non è più un'eccezione ma piuttosto la regola; pertanto, il pensiero di dover abbandonare questa terra può essere rimandato a un altro momento o allontanato indefinitamente: in fin dei conti, perché rovinarsi la giornata? La morte è più addomesticata oggi di quanto fosse nel Medioevo: le è rimasta molta meno libertà di manovra.

Il morente è stato nascosto alla vista e agli altri sensi (ormai l'odore che si associa alla morte è quello di disinfettante tipico delle corsie d'ospedale); negli ultimi decenni, però – è un cambiamento che è iniziato intorno agli anni Settanta, ma che ha preso davvero piede solo negli ultimi 10/15 anni – è successo un fatto sostanzialmente imprevisto: quel

---

<sup>9</sup> Tenenti ha trattato l'argomento nel saggio *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1982. Elias è autore di *La solitudine del morente (Ueber die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen)*, 1982, e *Postscript. Ageing and Dying: Some Sociological Problems*, 1985, trad. it. Martha Keller, Bologna, Il Mulino, 1985.

che è stato fatto uscire dalla porta è rientrato dalla finestra, e il pensiero della morte è tornato a farsi presente; lo vedremo nella prossima sezione, dedicata ad approfondire quella che Ariès ha identificato come quarta fase, o della “morte proibita”.

### *Vivere e morire nel XX e XXI secolo*

Nonostante un cambiamento fosse in atto già da tempo, in parte dell'Occidente di cultura latina, cattolica o protestante le tradizioni mortuarie dei secoli precedenti sopravvivevano ancora a inizio del Novecento. Il gruppo sociale di cui il morente faceva parte partecipava al cerimoniale della morte, ed era ben evidente anche dall'esterno che un suo membro stava per andarsene: si accendevano ceri, le imposte venivano serrate, la campana della chiesa suonava a morto accompagnando il prete che veniva a somministrare il viatico (e i rintocchi venivano uditi dallo stesso moribondo: inconcepibile, per la sensibilità odierna). Dopo il trapasso un avviso a lutto compariva sulla porta, che rimaneva sempre aperta per permettere di entrare a chi volesse porgere l'ultimo saluto alla salma. La comunità, insomma, partecipava ancora al lutto del proprio membro; si raccoglieva attorno a lui, gli tributava omaggio, rallentava o interrompeva la propria attività quotidiana. Questo accadeva soprattutto in realtà chiuse o di campagna, meno toccate di quelle cittadine dal progresso e dalla maggior frenesia di un più moderno modello di vita.<sup>10</sup> Il XX secolo ha inaugurato, lo si è visto, un nuovo modo di morire, che quasi per nulla tocca la comunità di appartenenza: perché mai una città dovrebbe fermarsi per la scomparsa di un singolo abitante? La cerimonia funebre si svolge nella più assoluta discrezione, con la bara trasportata in un'auto grigia anonima (seppure lussuosa, come si conviene all'ultimo viaggio) alla quale non si fa molto caso. Si muore in punta di piedi, senza disturbare la collettività (che, a sua volta, fa di tutto per fingere di ignorare che un suo componente se n'è andato). “Nel centro del centro di Milano,” scrive Ottieri, “chi ha un tumore lo confida, zitto, solo a se stesso. Si sussurrerà al cimitero: è stato eroico, è stato fantastico”.<sup>11</sup> L'unica concessione alla condivisione del lutto consiste nell'affissione di alcuni discreti avvisi mortuari nel quartiere dove abitava il defunto, in modo da avvisare la comunità (ristretta) che un suo componente se n'è andato. Tali avvisi, corredati da una foto del defunto (talvolta risalente a molti anni prima) e da alcune frasi di cordoglio, finiscono però per

---

<sup>10</sup> Tali usanze sono andate progressivamente scomparendo ma per alcuni aspetti sopravvivono tutt'ora, specie nelle località e nelle famiglie di tradizione contadina (dove ancora si cerca, per esempio, che il moribondo esali l'ultimo respiro nel familiare conforto del proprio letto).

<sup>11</sup> Ottiero Ottieri, *De morte*, Parma, Guanda, 1997, p. 36.

diventare ripetitivi e spersonalizzanti, in quanto si somigliano tutti (le variazioni sono minime e comunque standardizzate); diventano insomma parte del paesaggio ed è facile ignorarli.

Dalle campane che suonavano a morto per annunciare al moribondo l'arrivo del prete, che veniva a portare l'ultima eucaristia, si passò rapidamente alla menzogna a fin di bene: il malato veniva tenuto all'oscuro della gravità della sua situazione e chi gli stava intorno si comportava come se il suo malanno fosse solo momentaneo. Il cambiamento, iniziato verso la metà dell'Ottocento, si consolidò con gli anni, fino a diventare abituale nei primi decenni del Novecento. Fu proprio in quegli anni che la bella e coraggiosa morte romantica che aveva caratterizzato la fase della "morte dell'altro" si fece brutta, sporca e ripugnante;<sup>12</sup> in una parola, sconveniente. E quindi, poco per volta, la si nascose alla vista, riservandola solo a chi con il morente era in stretti rapporti. Del resto, i progressi igienici e l'evoluzione della sensibilità rendevano sempre più difficile sopportare il sovraccarico sensoriale imposto a chi volesse assistere in prima persona a una scena di morte (cosa che fino a poco prima veniva tranquillamente accettata) e le difficoltà che, a fatica, si potevano affrontare per un amico intimo o un parente stretto risultavano eccessive per un semplice conoscente. Questo era accettato anche dallo stesso morente, che anzi rischiava di provare imbarazzo se ad assisterlo durante i suoi ultimi momenti non fossero state esclusivamente persone con le quali era in stretti rapporti. Quando poi, dopo il 1950, terminare i propri giorni in un letto d'ospedale divenne la normalità, il ribaltamento che aveva avuto luogo era totale e perfino grottesco: fino a pochi decenni prima si era ben consapevoli di morire anche se ci si trovava in casa propria e nel proprio letto; ora, al contrario, si veniva ricoverati in ospedale ma ci si sentiva dire che non si stava poi così male.

La privatizzazione e l'occultamento della morte erano ormai completati. Nel 1955 l'antropologo inglese Geoffrey Gorer fotografò in maniera esemplare la situazione nel breve saggio "The Pornography of Death", testo fondante della tanatologia (ovvero la disciplina che studia la morte, il lutto e i rituali funerari). Ecco alcuni tra i passaggi più significativi:

Traditionally, and in the lexicographic meaning of the term, pornography has been concerned with sexuality. For the greater part of the last two hundred years copulation and (at least in the mid-Victorian decades) birth were the "unmentionables" of the triad of basic human experiences which "are all the facts when you come to brass tacks", around which so much

---

<sup>12</sup> Si vedano per esempio le morti letterarie di Emma Bovary e di Ivan'Ilic, datate rispettivamente 1856 e 1886.

private fantasy and semiclandestine pornography were erected. During most of this period death was no mystery, except in the sense that death is always a Mystery. [...]

In the twentieth century, however, there seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more “mentionable”, particularly in the Anglo-Saxon societies, death has become more and more “unmentionable” *as a natural process*. [...]

The natural processes of corruption and decay have become disgusting, as disgusting as the natural processes of birth and copulation were a century ago; preoccupation about such processes is (or was) morbid and unhealthy, to be discouraged in all and punished in the young. Our great-grandparents were told that babies were found under gooseberry bushes or cabbages; our children are likely to be told that those who have passed on [...] are changed into flowers, or lie at rest in lovely gardens. The ugly facts are relentlessly hidden; the art of the embalmers is an art of complete denial.<sup>13</sup>

L'articolo si conclude con l'augurio che in futuro sia possibile tornare alla pubblicità della morte e si possano riammettere le manifestazioni di cordoglio tra i comportamenti socialmente accettabili. In realtà le cose sono andate in tutt'altra direzione, come lo stesso Gorer ha constatato di lì a pochi anni in *Death, Grief and Mourning* (1965): dopo quella della morte ci si è avviati verso l'abolizione del lutto. Per giustificare la scomparsa di persone conosciute, i bambini si sono sentiti raccontare storie non dissimili da quelle anticipate alla fine della precedente citazione e gli adulti hanno iniziato a farli partecipare sempre meno ai funerali. Inoltre, alla sepoltura si è affiancata la cremazione, che comporta la scomparsa quasi completa del corpo. In quest'ultimo caso l'urna viene conservata in casa; il culto per i defunti diviene completamente privato, e chi voglia piangere lo scomparso lo può fare nella completa riservatezza e nella comodità garantitegli dalle mura della propria abitazione. Le pubbliche manifestazioni di cordoglio sono considerate sconvenienti e la società impone una sobrietà che meno possibile lasci trasparire della sofferenza. Il lutto è equiparato a una malattia.

Fino ai primi anni Sessanta il personale ospedaliero, che tra i propri compiti aveva anche quello di seguire i pazienti fino al momento del decesso, riteneva che un modo perfettamente accettabile di affrontare la morte fosse ostentare indifferenza e comportarsi come se non ci fosse niente di cui preoccuparsi; come già avveniva in casa, anche all'ospedale il malato veniva tenuto all'oscuro della propria condizione. Quando la realtà diventava impossibile da negare si faceva ricorso ad antidolorifici e medicinali che intontivano e indebolivano, assieme al dolore, anche le capacità mentali. La morte più

---

<sup>13</sup> Geoffrey Gorer, “The Pornography of Death”, in John B. Williamson e Edwin S. Shneidman (eds), *Death. Current Perspectives*, Mountain View (CA), Mayfield Publishing Company, 1995, p. 20.

temuta, in ospedale, era quella di chi sapeva e non accettava, non si rassegnava: di chi urlava, piangeva, strepitava. In questi casi il morire appariva in tutta la propria effettiva brutalità: ciò deprimeva e scoraggiava gli altri pazienti, i medici, il personale sanitario. Più discreto era il momento del trapasso e meglio era per tutti.

Dagli anni Sessanta/Settanta la situazione è nuovamente cambiata, e all'interno degli ospedali i medici hanno iniziato a comunicare al paziente la sua reale condizione; al morente viene offerto un adeguato supporto psicologico e gli viene restituita la possibilità di valorizzare il suo trapasso, vivendo con piena padronanza quell'istante ineludibile ed essenziale; al momento della morte è stata riconsegnata dignità. Questa rinnovata sensibilità nei confronti del morente ha fatto sì che si iniziasse a tenere in considerazione un aspetto fin lì trascurato come la qualità della vita: per un malato terminale vivere meglio può essere preferibile a vivere di più. Piuttosto che prolungare fino all'ultimo istante possibile l'esistenza può essere opportuno sospendere le cure e sforzarsi perché il paziente possa trascorrere in serenità il tempo rimasto; si è affermata l'idea della "buona morte", e strutture come gli *hospice* danno la possibilità di avvicinarsi alla fine con consapevolezza, affrontando un percorso che, con l'ausilio del personale medico, coinvolge sia il morente sia i parenti.<sup>14</sup> Con tutto questo, la buona volontà di molti addetti ai lavori – di fatto, accudire chi sta per andarsene è diventata una professione – non ha portato a nessuna inversione di tendenza e il luogo della morte rimane ancora l'ospedale. Il ritorno alla pubblicità auspicato da Gorer negli anni Cinquanta è ben lungi dal realizzarsi, né penso si possa realizzare a breve termine. L'isolamento di chi muore – la solitudine del morente, per citare Elias – è meno assoluto rispetto a qualche decennio fa, ma ciò non significa che il morente sia stato riammesso nella società.

Qual è stato, ci si potrebbe ora chiedere, l'effetto di questa prolungata e forzata rimozione? Inaspettatamente e perfino paradossalmente, la morte si è ripresa il posto che immagino le spetti di diritto ed è tornata a occupare il centro dei nostri pensieri. È stato un processo che, iniziato circa trent'anni fa,<sup>15</sup> ha assunto proporzioni estremamente rilevanti nell'ultimo decennio. Alla base di tutto c'è una constatazione: il progresso della medicina, l'enorme miglioramento delle condizioni igieniche e la maggior attenzione alla prevenzione delle malattie hanno fatto sì che la durata della vita media si sia notevolmente alzata; l'aspettativa di vita per chi nasce oggi in Europa è di circa 76 anni per gli uomini e di 82 per le donne (in Italia le medie sono ancora più alte: 79 per gli uomini e oltre 84 per

---

<sup>14</sup> Fondamentale, a tale riguardo, l'operato della dottoressa Elisabeth Kübler-Ross.

<sup>15</sup> Simbolicamente, si potrebbe prendere come data iniziale il 1982, anno in cui Jane Fonda pubblica la vendutissima videocassetta *Jane Fonda's Workout* e dà il via alla moda per la fitness.

le donne<sup>16</sup>). Una lunga esistenza non è merito della sola fortuna, ma va guadagnata. Come? Mantenendo un adeguato stile di vita, naturalmente; evitando, grazie a un comportamento sano ed equilibrato, il rischio di incorrere in malattie e problemi di salute. Si è infatti radicata la convinzione che alla base di molte patologie e di guai fisici vi siano delle mancanze del singolo, delle colpe individuali. Questo è la diretta conseguenza di quella che Baumann ha chiamato “decostruzione della mortalità”:<sup>17</sup> se la morte è in sé inevitabile, sono invece evitabili i singoli problemi che a essa conducono, una volta che li si è individuati. Nel tardo XX e nel XXI secolo non si muore più di vecchiaia o di cause naturali: si muore di tumore, di infarto, di colpo apoplettico, di incidente. I corpi dei morti vengono sezionati e studiati, la cessazione della vita è scientificamente spiegata. E, una volta che si è capito qual è lo specifico motivo per cui si muore, si possono prendere provvedimenti. Adottando le opportune contromisure, pressoché ogni disturbo fisico può essere limitato e perfino eliminato. Le cause di morte si sono sensibilmente ridotte rispetto a pochi decenni fa e in futuro, non c’è dubbio, si ridurranno ulteriormente; l’illusione di poter controllare la mortalità si fa sempre più solida. In buona sostanza, si è smesso di trattare la morte come un fenomeno naturale e si è iniziato a vederla come diretta conseguenza di comportamenti che possono essere evitati, se solo l’individuo ha la volontà di farlo. Ammalarsi vuol dire mancare di forza d’animo, dimostrarsi deboli. La società odierna impone l’obbligo morale di star bene: ci si deve nutrire nel modo corretto, evitando alimenti ricchi di colesterolo o dalla provenienza incerta (potrebbero essere OGM); occorre fare ogni giorno un po’ d’attività fisica e farsi visitare con regolarità, correndo il rischio che il medico, con sguardo di rimprovero, aggrotti le sopracciglia e dica: “Lei non si prende cura di se stesso!”. Le coltivazioni biologiche affiancano con successo e talvolta sostituiscono quelle tradizionali, i fumatori vengono ostracizzati e vedono ridursi sempre più i luoghi in cui è consentito loro di accendere una sigaretta, l’obesità viene combattuta con sempre maggiore convinzione.<sup>18</sup> Essere in buona forma non è un diritto ma un dovere; giocando con i possibili significati della parola “fit” viene da pensare che la darwiniana “survival of the fittest” possa oggi essere intesa non più come sopravvivenza del più adatto, bensì come sopravvivenza di chi è più in forma. Il requisito della prestantza fisica

---

<sup>16</sup> Le statistiche possono essere consultate sul portale dell’Unione europea per la salute pubblica, che si trova all’indirizzo [http://ec.europa.eu/health-eu/my\\_health/elderly/index\\_it.htm](http://ec.europa.eu/health-eu/my_health/elderly/index_it.htm).

<sup>17</sup> Cfr. Zygmunt Bauman, *Il teatro dell’immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita (Mortality, Immortality and Other Life Strategies, 1992)*, trad. it. Giovanni Arganese, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 173-213.

<sup>18</sup> Si veda per esempio la recente campagna contro l’obesità infantile “Let’s Move!”, lanciata dalla *first lady* statunitense Michelle Obama.

pare essere diventato fondamentale per la società odierna. Pochi mesi fa,<sup>19</sup> il governatore del New Jersey Chris Christie ha abbandonato la corsa per la candidatura repubblicana alle prossime elezioni presidenziali statunitensi; il governatore è un uomo corpulento, e tra i molti attacchi ricevuti dai rivali democratici i più feroci riguardavano proprio la sua stazza fisica: “Come può controllare il Paese un uomo che non riesce neanche a controllare il proprio peso corporeo?”, chiedevano al pubblico comici e opinionisti. Negli odierni Stati Uniti essere grassi è una colpa; lo è anche fumare, e lo stesso presidente Barack Obama è stato più volte criticato per questo suo vizio.

L’attenzione alla salute delle persone non è affatto una cosa disprezzabile. Le iniziative succitate – in particolar modo quelle volte alla riduzione dell’obesità infantile – sono lodevoli e, cosa fondamentale, danno buoni risultati; la loro pervasività è però sospetta, al punto da spingere a chiedersi se abbia davvero senso dedicare la vita al prolungamento della medesima. Vivere a lungo ha un prezzo e, se questo prezzo è ragionevole, vale senz’altro la pena di pagarlo: ma se allontanare la fine diviene attività quotidiana alla quale dedicare il (sempre minore) tempo libero,<sup>20</sup> non significa forse che la lotta alla morte, e quindi la morte stessa, occupa il centro dei nostri pensieri? Ecco quindi che l’idea della nostra finitezza, così accuratamente nascosta e relegata nelle bianche stanze d’ospedale, prende a guidare le nostre vite e la volontà di prolungare il più possibile la permanenza sulla terra diventa lo scopo ultimo delle nostre giornate. La guerra alla mortalità non può essere sconfitta, ma l’assedio (per attenersi alle metafore militari) può essere respinto sempre più a lungo; eppure ogni momentanea vittoria – si tratta sempre e solo di vittorie momentanee – passa attraverso una lotta quotidiana che essa stessa, in sé, rappresenta per il nemico una sorta di trionfo. È così che, tra XX e XXI secolo, la società ha nascosto la morte ma l’ha al contempo riportata al cuore degli interessi del singolo individuo, restituendole una centralità che non possedeva da almeno un paio di secoli.

### *Morte e letteratura nel XX e XXI secolo*

L’importanza della morte nella vita dell’uomo ha fatto sì che essa sia sempre stata un soggetto privilegiato per ogni forma d’arte, letteratura compresa, tant’è che gli autori di ogni epoca l’hanno resa protagonista di un incalcolabile numero di opere. Che il tema sia di quelli che hanno sempre affascinato e incuriosito l’uomo è dimostrato dal fatto che il più

---

<sup>19</sup> Per la precisione, il 5 ottobre 2011.

<sup>20</sup> Forse non è per caso che dalle nostre giornate fitte di impegni sono spariti quasi del tutto i cosiddetti “tempi morti”.

antico poema epico a noi pervenuto, la sumera *Epopèa di Gilgamesh*, narra di un viaggio alla ricerca dell'immortalità (con tanto di escursione nell'oltretomba). Non è questo il luogo per provare a stilare un elenco di tutte le opere principali che, dal *Gilgamesh* a oggi, trattano in maniera più o meno diretta l'argomento della mortalità; mi limiterò pertanto a qualche considerazione sul XX secolo, ovvero quello preso in esame nella mia tesi. Segnalo innanzitutto alcuni dei grandi nomi della letteratura novecentesca che hanno considerato la morte una tematica centrale per la propria opera: Albert Camus (*Le Mythe de Sisyphe*, *La Peste*), Primo Levi (*La tregua*, *I sommersi e i salvati*), Edgar Lee Masters (*Spoon River Anthology*), Rainer Maria Rilke ("Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke"), William Faulkner (*As I Lay Dying*), Thomas Mann ("Der Tod in Venedig"), Simone de Beauvoir ("Une mort très douce", *La Cérémonie des adieux*), James Joyce ("The Dead"), Aldous Huxley (*After Many a Summer Dies the Swan*). Si tratta di autori noti – e, per così dire, canonizzati – che hanno interpretato l'argomento a modo proprio, spesso basandosi sulle proprie dolorose esperienze personali (Levi, ma anche de Beauvoir). Oltre a queste alte – talora altissime – espressioni artistiche individuali il XX secolo ha prodotto anche numerosi pregevoli prodotti "medi", ascrivibili a una (sotto)branca della letteratura di genere che ha trovato nelle paure e nelle ossessioni del dopobomba – tipiche della parte centrale del Novecento – il *background* ideale per prosperare: la fantascienza apocalittica. Si tratta di una branca della fantascienza che, come testimoniato dal nome, prende spunto dall'apocalisse, ovvero dalla fine del mondo (prossima o già avvenuta; in quest'ultimo caso si parla allora di fantascienza post-apocalittica); la morte su scala globale ne è protagonista assoluta. Tra i precursori del genere vi sono diversi nomi conosciuti: Mary Shelley (*The Last Man*, 1826), Edgar Allan Poe ("The Conversation of Eiros And Charmion", 1839), Jack London (*The Scarlet Plague*, 1912), Arthur Conan Doyle ("The Poison Belt", 1913, séguito di *The Lost World*). Si tratta di autori che hanno giustificato il disastro su vasta scala con cause naturali: un'epidemia (Shelley, London), il passaggio di una cometa (Poe), un gas tossico proveniente dallo spazio (Doyle). Nella seconda metà del Ventesimo secolo avviene un cambiamento e l'apocalisse diventa atomica: per la prima volta nella sua storia l'uomo si confronta con la possibilità concreta di una distruzione globale provocata dalla tecnologia che lui stesso ha sviluppato. Robert Kastenbaum e Ruth Aisenberg hanno dedicato un capitolo del loro *The Psychology of Death* al "Cultural Milieu of Death"; interrogatisi sul perché nella seconda metà del Novecento l'interesse per la morte sia così aumentato, hanno concluso che una plausibile risposta è questa:

*We face the prospect of mass death.* Perhaps many of us would have absorbed the immense impact of World War II somewhat as an early generation attempted to go on as though World War I had never occurred. But then there was (and is) – THE BOMB. Massive annihilation *here* as well as *there* became a nerve-twitching possibility. Furthermore, the multilateral development of “overkill” capabilities has confronted us with a prospect that has few if any historical precedents: the prospect that in one swift cataclysm we will lose not only our own lives, but all posterity.<sup>21</sup>

La letteratura di genere, come spesso accade, ha letto la contemporaneità e ha trasformato quell'avvertibile malessere e quell'inquietudine in materia narrativa. Tra guerra fredda e paranoie nucleari, la paura atomica e l'ossessione per lo sterminio globale hanno nutrito l'immaginario di molti scrittori, che hanno descritto una terra futura resa quasi completamente disabitata dall'esplosione della bomba e dal diffondersi delle letali radiazioni nell'atmosfera. Tra i primi a trattare specificamente l'argomento<sup>22</sup> la statunitense Andre Norton (pseudonimo di Alice Mary Norton) con *Star Man's Son* (1952); da lì in avanti il genere ha offerto opere di grande fascino e suggestione, tra le quali segnalo *Pebble in the Sky* (Isaac Asimov, 1957), *On the Beach* (Nevil Shute, 1957), *A Canticle for Leibowitz* (Walter M. Miller, 1959), *Alas, Babylon* (Pat Frank, 1959), la serie dei Maurai di Poul Anderson (tre racconti e un romanzo scritti tra il 1959 e il 1983; il titolo più indicativo è “No Truce for the Kings”, del 1963), *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (Philip K. Dick, 1963), *The Stand* (Stephen King, 1978), *The Road* (Cormac McCarthy, 2006; il romanzo, pur essendo senz'altro ascrivibile al genere apocalittico, tace però sulle cause del cataclisma che ha provocato la scomparsa di grossa parte degli esseri viventi). La fantascienza apocalittica ha probabilmente dato il meglio di sé tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, sotto la spinta creativa costituita dalle autentiche tensioni dell'epoca, ma tra alterne fortune sopravvive tutt'ora. Apocalisse atomica a parte, la sfida alla mortalità ha da sempre costituito un tema prediletto per la letteratura fantascientifica, che si è più volte occupata dell'argomento (e ancora continua a farlo) per mezzo di titoli suggestivi come *Methuselah's Children* (Robert A. Heinlein, 1941), *This Immortal* (Roger Zelazny, 1965), *Counter-Clock World* (Philip K. Dick, 1967), *Norstrilia* (Cordwainer Smith, 1975), *What Dreams May Come* (Richard Matheson, 1978), *Altered Carbon* (Richard Morgan, 2002), *Mindscan* (Robert J. Sawyer, 2005). Concludo il breve elenco con un racconto tanto ambizioso quanto valido (benché poco conosciuto):

---

<sup>21</sup> Kastenbaum & Aisenberg, *The Psychology of Death*, p. 234.

<sup>22</sup> Abbondantemente sfruttato anche da cinema e fumetto.

“Mortimer Gray’s *History of Death*” (Brian Stableford, 1995), coraggioso tentativo di riscrivere nientemeno che Ariès dal punto di vista di un lontano futuro. Una sfida vinta, tant’è che l’esperto antologista ed *editor* statunitense Gardner Dozois ha definito quest’affascinante e fantascientifica storia della morte come “uno dei migliori racconti lunghi degli anni Novanta”.<sup>23</sup>

Come si sarà notato, in tutti i casi fin qui citati la morte è esplicito oggetto di trattazione: perché se ne discute, o perché colpisce uno dei protagonisti, o perché viene insistentemente fuggita e via dicendo. Ma c’è dell’altro: la morte, in senso lato, si trova a monte di ogni libro, a prescindere da quanto ne parli, e forse di ogni atto creativo. Anche gli scritti nei quali essa non viene nemmeno nominata le devono qualcosa, forse addirittura tutto. Perché si scrive? Essenzialmente, si scrive per essere ricordati, per lasciar traccia di sé. Perché parte del nostro operato – di quanto fatto in vita – possa sopravvivere più a lungo del nostro corpo. Philippe Ariès ha affermato con serenità e naturalezza che “il fatto che la nostra vita abbia una fine non è escluso, ma questa non coincide mai con la morte fisica, e dipende dalle condizioni poco note dell’aldilà, dalla densità della sopravvivenza, dalla persistenza dei ricordi, dall’usura della fama, dall’intervento degli esseri soprannaturali...”.<sup>24</sup> Difficile contraddirlo: quanto dice appare perfettamente sensato. Credere nell’aldilà e nell’esistenza di esseri soprannaturali è questione di fede; in ogni caso, la convinzione che la morte non sia la fine ma un semplice attraversamento, e che quindi alla vita terrena ne possa seguire una ultraterrena, non contrasta affatto con la valorizzazione degli anni trascorsi nel nostro corpo mortale. Impegnarsi nel realizzare opere che siano diffuse, apprezzate, godute da molti è esattamente un modo per dare valore all’esistenza; più l’opera in questione è degna e più sarà gradita, conosciuta, tramandata. In una parola, rimarrà. Più a lungo del creatore. Non è un processo che garantisce l’immortalità, ma certo prolunga la permanenza del ricordo (ferma restando la validità del discorso affrontato in precedenza: anche questa forma di sopravvivenza è avvolta dall’incertezza).

Il concetto è stato mirabilmente espresso da Bauman, che lo estende peraltro a ogni forma di cultura:

La cultura riguarda precisamente la trascendenza, il superamento di quello che è dato e trovato prima che l’immaginazione creativa della cultura si metta all’opera; la cultura rincorre quella

---

<sup>23</sup> Gardner Dozois, *Introduzione* a Brian Stableford, “*Storia della morte* di Mortimer Gray”, in *Il meglio della SF Vol. 2. L’olimpo dei classici moderni*, a cura di Gardner Dozois, trad. it. Piero Anselmi, Milano, Mondadori, 2009, p. 112.

<sup>24</sup> Philippe Ariès, *L’uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, p. 718.

permanenza e durevolezza che manca così atrocemente alla vita in quanto tale. Ma la morte (più esattamente la consapevolezza della mortalità) è la condizione ultima della creatività culturale in sé. Essa fa della permanenza un compito, un compito urgente e sommo – una fonte e misura di tutti i compiti – e fa perciò della cultura quell'enorme e sempre attiva fabbrica della permanenza.<sup>25</sup>

La cultura è insomma alimentata dalla volontà di trascendere i limiti imposti dalla mortalità per creare qualcosa che mortale non sia, e che possa quindi sopravvivere indefinitamente. Cultura è superamento della finitezza imposta dalla natura. Quanti si darebbero la pena di realizzare qualcosa che ne tramandi la memoria, se non si morisse e pertanto non ci fosse alcuna memoria da tramandare? L'unica risposta possibile è: pochi, forse addirittura nessuno. Il fatto stesso che la vita umana sia limitata diventa quindi stimolo creativo: il “compito urgente e sommo” della permanenza diviene per alcuni – per molti – prioritario, e poco cambia se essi l'eseguono dipingendo, scrivendo, scolpendo oppure costruendo grattacieli, brevettando strumenti elettronici, innovando i sistemi di comunicazione, contribuendo al progresso scientifico. L'illusione dell'immortalità, per quanto ingannevole sia, è comunque preferibile alla certezza dell'oblio.

Quanto detto, va da sé, vale anche per la letteratura: scrivere significa opporre resistenza alla morte. In questo, un romanzo d'autore non si differenzia molto da uno commerciale: che lo si faccia per desiderio di denaro, per la fama, per la gloria o per i posteri, scrivere è comunque un atto creativo, e per la “permanenza” un libro mediocre ma dal vasto successo può essere efficace quanto e più di un libro qualitativamente ineccepibile ma sconosciuto.

Il fine ultimo della scrittura, si è visto, è la sopravvivenza letteraria; la spinta ultima è la paura – o perlomeno la consapevolezza – della morte. Tale consapevolezza è sempre presente, ma si presume che, a mano a mano che il tempo trascorre e l'autore invecchia, essa si faccia sempre più presente e più pressante. Che cosa accade, quindi, nel momento in cui ci si trova a scrivere un libro al quale non sarà possibile dare un seguito? Quando, per motivi diversi – per l'età troppo avanzata, per il progredire di una grave malattia o anche per una scelta consapevole – ci si trova inequivocabilmente in prossimità della morte? Accade che quel libro diventa definitivo. L'autore è consapevole che l'urgenza comunicativa – la volontà di sopravvivenza, quindi – che ne ha fin lì animato l'attività non potrà più esprimersi e che quel libro rappresenterà la sua ultima occasione di inseguire l'immortalità. Diventa un testamento, insomma: un'opera realizzata con il preciso intento

---

<sup>25</sup> Zygmunt Bauman, *Il teatro dell'immortalità*, p. 11.

di rimanere, di dire – di tramandare – qualcosa su chi l’ha scritta. La mia tesi è dedicata appunto a questo genere di libri: opere realizzate nell’imminenza della morte, o comunque in una fase della vita in cui la fine è al centro dei pensieri dell’autore; opere insomma alle quali ben si adatta la definizione di romanzi-testamento. Una volta scelto il campo di ricerca, la mia prima preoccupazione è stata quella di delimitarlo con precisione.

### *Cos’è un romanzo-testamento*

Il lemma “testamento” dell’enciclopedia Treccani riporta anche questa definizione:

*T. spirituale*, espressione con cui viene tradizionalmente indicato un complesso di disposizioni, di carattere non patrimoniale ma ideologico o morale, che, incluso come parte nel vero e proprio testamento o steso come documento a sé, costituisce il lascito spirituale del testatore, il quale affida ad altri (discendenti, discepoli, concittadini, ecc.) il compito di continuare l’opera da lui intrapresa in vita o raccomanda di proseguire nel culto dei suoi stessi ideali. In senso fig., l’espressione indica anche scritti e opere (e talora atti, comportamenti, esempi di vita) che, pur senza essere stati coscientemente diretti a questo scopo, costituiscono in realtà il lascito spirituale di una persona importante per i superstiti e per i posteri.

La parte più interessante è la seconda, dedicata al senso figurato del termine: un testamento spirituale è un’opera che costituisce il lascito spirituale dell’autore e che proprio per questo motivo è destinata a occupare un posto importante all’interno della sua produzione. La definizione, però, non mi è sufficiente: in senso lato essa potrebbe designare un amplissimo numero di testi, in quanto, come detto poco fa, alla radice della scrittura c’è sempre la volontà di essere ricordati, di lasciare una traccia di sé e del proprio operato. Al momento di mettersi al lavoro, lo scrittore è consapevole che il libro che sta realizzando gli potrà sopravvivere e potrà essere letto anche dopo la sua morte; in un certo senso e in diversa misura, quindi, ogni libro è un lascito (rimane ai posteri). Pertanto, fatta salva l’importanza del testo all’interno della produzione dell’autore, ho introdotto un ulteriore elemento, ovvero quello della morte fisica.

Un testamento propriamente detto è un “atto giuridico [...] con il quale una persona dispone [...] in forma scritta delle proprie sostanze, in tutto o in parte, per il tempo successivo alla propria morte”,<sup>26</sup> ciò significa che esso è redatto in previsione del decesso e che proprio sul decesso è fondato, poiché solo dopo di esso acquisisce valore. Lo stesso

---

<sup>26</sup> Anche questa definizione è tratta dal vocabolario Treccani.

vale per un romanzo-testamento, ovvero un'opera che viene realizzata in previsione del momento della morte e che dalla morte è motivata, valorizzata. Un'opera – generalmente l'ultima – che lo scrittore crea con la piena consapevolezza che essa l'aiuterà a essere ricordato presso i posteri. Un'opera nella quale l'intento di prolungare la permanenza del ricordo è esplicito e dichiarato. Un'opera, per tornare alla definizione citata nella pagina scorsa, che è coscientemente diretta allo scopo di costituire un importante lascito.

Ciò che accomuna gli scritti da me presi in esame in questo studio è il fatto che non è stata semplicemente l'idea astratta della morte a stimolare la creatività degli autori (il che, si è detto, vale per ogni prodotto culturale), bensì la sua concreta vicinanza. Nella vita di ognuno arriva prima o poi un momento nel quale il pensiero della morte è predominante e diviene centrale, al punto che tutti gli altri vi si impernano e vi si adeguano: quando questo accade, si può dire che la persona in questione è entrata nella “dimensione della morte”. Generalmente si raggiunge questa particolare dimensione a tarda età, nel momento in cui la legge di natura ci impone di lasciare questo mondo; ma ci si può arrivare anche da giovani, a causa di una malattia che si sa essere letale, oppure, in alcuni casi, per una sensazione razionalmente immotivata e alimentata magari da gravi disturbi psichici. Entrare nella dimensione della morte non equivale necessariamente a trovarsi vicini al momento del proprio decesso (anche se spesso è così); significa semplicemente che l'idea della morte è diventata soverchiante. I romanzi, i racconti e i diari analizzati nella presente ricerca sono stati realizzati mentre gli autori si trovavano nella dimensione della morte. Essa, come si vedrà, diventa nella maggior parte dei casi protagonista: negli scritti in questione compaiono infatti personaggi che muoiono, che stanno per morire, che si suicidano. Questa morte letteraria altro non è che lo specchio della morte autentica, quella fisica: al momento della composizione quest'ultima si trova all'orizzonte, talmente vicina da monopolizzare il pensiero, e rappresenta per tutti gli autori il principale alimento della creatività.

A quanto mi risulta, un tale campo di ricerca è ancora inesplorato; pertanto, essendo il primo a occuparmene, ho goduto della massima libertà d'azione e ho avuto il privilegio di poter scegliere i confini entro i quali muovermi. Mi sono quindi imposto due limitazioni principali, una temporale e una geografica, concentrandomi su testi realizzati tra il XX e il XXI secolo (coprendo nella fattispecie poco meno di ottant'anni, tra 1931 e 2008) e su autori esclusivamente occidentali (statunitensi ed europei). Una decisione motivata dalla volontà di focalizzarmi su un periodo di tempo relativamente ridotto (e di studiare quindi

opere realizzate nel medesimo contesto storico) e di trattare principalmente autori recenti, con i quali ho buona familiarità e sui quali – in almeno un paio di casi – non è ancora stato scritto molto. Attenendomi ai criteri enunciati poco fa, ho progressivamente eliminato le opere realizzate al di fuori della dimensione della morte (tutti gli scrittori ci entrano, ma non tutti, quando ci si trovano, scrivono), così come quelle che non si differenziano particolarmente dal resto della produzione letteraria dell'autore (e che, pertanto, non sono chiaramente identificabili come “testamentarie”). Una prima scrematura che ha ridotto di molto il numero delle possibili scelte. Ho successivamente isolato i testi sui quali l'influenza della morte è evidente, individuandone alcuni che risultano essere stati realizzati proprio perché la fine era vicina. Essi sono i testamenti letterari dei rispettivi autori perché costituiscono una significativa testimonianza del loro pensiero e della loro poetica; mostrano chiaramente come l'approssimarsi della fine sia penetrato tra le pagine di racconti e romanzi e li abbia trasformati in opere che, oltre a raccontare una storia, hanno il preciso scopo di tramandare la memoria (e, in un paio di circostanze, l'insegnamento) di chi le ha composte.

Ho suddiviso il lavoro in tre capitoli (più un'appendice), ordinati secondo una progressione di crescente “innaturalità”. Il primo prende in esame i lavori di scrittori d'età piuttosto avanzata che sono in buone condizioni di salute ma, al tempo stesso, sono consapevoli che non vivranno ancora a lungo; il secondo si incentra sugli scritti di autori che, pur non essendo anziani, si trovano vicini alla morte perché affetti da gravi malattie; il terzo è dedicato a scrittori suicidatisi, che hanno volontariamente scelto di togliersi la vita nonostante fossero ancora giovani. La prima situazione esaminata è la più naturale: un uomo si appresta a morire dopo aver raggiunto la vecchiaia. La seconda presenta un caso intermedio: persone che potrebbero sopravvivere ancora a lungo si trovano costretti dalla malattia a lasciare questo mondo anzitempo e contro la propria volontà. La terza mostra una realtà che va completamente contronatura: l'istinto alla sopravvivenza che contraddistingue ogni essere vivente viene represso, la morte arriva per un atto consapevole e volontario. In quanto all'appendice, essa contiene tre testi che, per le loro peculiarità, sarebbe stato forzato inserire in uno dei tre capitoli, ma che posseggono tutte le caratteristiche del romanzo-testamento: si tratta di *Palomar* (Italo Calvino, 1983), *Pompeo* (Andrea Pazienza, 1987) e *Camere separate* (Pier Vittorio Tondelli, 1989).

La selezione da me operata ha anche l'intento di offrire una galleria di testi il più possibile eterogenea: vi si troveranno lo scritto dichiaratamente autobiografico e il racconto di pura finzione; l'opera rigidamente realistica e quella fantascientifica; il

romanzo-fiume di oltre mille pagine e il fumetto di nemmeno dieci. Anche l'avvicinamento alla morte è affrontato in maniera diversa: c'è l'autore che, a un passo dalla fine, riflette pensosamente e con sguardo cupo sull'attuale situazione e quello che preferisce ricordare alcuni felici episodi di gioventù; c'è l'autore che parla di sé e quello che narra una storia esemplare con la quale nulla ha a che vedere; c'è l'autore che adotta toni gravi e quello che scrive con stile vivace e brillante; c'è l'autore che realizza il proprio romanzo-testamento a pochi giorni dalla propria morte e quello che lo scrive quattordici anni prima.

Di ogni testo viene proposta un'analisi critica che ne individua struttura e particolarità, collegandolo alla biografia dell'autore ed evidenziandone la natura testamentaria; ciascun capitolo è chiuso da un'analisi comparativa che si propone di tracciare eventuali linee di continuità tra gli scritti appena trattati. Conclude il tutto una sezione che prende in esame l'intero corpus di testi (composto da un totale di quindici titoli, quattro per capitolo più i tre dell'appendice), proponendosi di individuare e di determinare le caratteristiche che contraddistinguono le diverse tipologie di romanzi-testamento.

### *Raccontare la morte nel XX e XXI secolo*

Tutte le opere da me analizzate sono state scritte durante quella che Ariès, nel proprio studio sulla storia della morte, ha definito la quarta fase, o della "morte proibita"; un testo, realizzato nel 1931, si colloca ai margini, ma racconta una realtà talmente particolare – quella di un suicidio – da sfuggire a ogni rigida classificazione. Il XX, si è visto, è il secolo in cui si è cercato di nascondere la morte e di rimuoverla dalla società ma anche quello in cui si è iniziato a studiarla approfonditamente e da un punto di vista strettamente scientifico. Il primo testo a dichiarare apertamente che era in corso un inopportuno processo di rimozione, il già citato "The Pornography of Death" (Geoffrey Gorer, 1955), è anche divenuto il documento fondante di una neonata disciplina, la tanatologia. La tanatologia studia la morte: la analizza come fenomeno fisico, osservando le modificazioni subite dal cadavere dopo il decesso, ma anche come fenomeno sociale, interessandosi della ritualità che accompagna il periodo di lutto e la sepoltura. Una branca della disciplina, denominata psicotanatologia, si occupa inoltre di fornire sostegno tanto al morente quanto ai suoi familiari, offrendo poi aiuto nella successiva fase di elaborazione del lutto.

Dagli anni Cinquanta a oggi si è imparato molto sull'argomento, ma la conseguenza di tale incremento di conoscenze è stata inaspettata: mi riferisco alla trasformazione della morte da fenomeno temuto ma collocato in un futuro imprecisato a preoccupazione quotidiana, su cui ci si è dilungati poco fa. La morte è tornata al centro dell'interesse degli individui, ma non nel modo previsto: il singolo, lanciato verso l'obiettivo di una vita lunga e sana, se ne preoccupa quotidianamente, ma nel frattempo la società continua a ignorarla. Come hanno notato, in momenti diversi, Ariès, Elias e Bauman, il fatto che oggi morire in ospedale e in solitudine sia la modalità più accettata per abbandonare l'esistenza ha avuto una conseguenza: il cosiddetto "linguaggio della morte" è stato completamente dimenticato. "Una volta, c'erano codici per tutte le occasioni in cui si dovevano manifestare agli altri dei sentimenti in genere inespressi, per fare la corte, per mettere al mondo, per morire, per consolare la gente in lutto. Quei codici non esistono più. Sono spariti alla fine dell'Ottocento e nel corso del Nove", sostiene Ariès, soffermandosi poco dopo sulle conseguenze di questa amnesia forse definitiva: "Il periodo di lutto non è più quello del silenzio di chi dal lutto è colpito in mezzo a un cerchio di persone premurose fino all'indiscrezione, ma quello del silenzio dell'*entourage* stesso: il telefono non suona più, le persone vi evitano. La persona in lutto è isolata come fosse in quarantena".<sup>27</sup> Il discorso viene confermato e integrato da Bauman, che lo commenta così: "Forse non è soltanto la delicatezza delle maniere che ci priva della parola (non quella delicatezza da sola), ma anche il semplice fatto che non abbiamo davvero nulla da dire a una persona che non ha più modo di usare il linguaggio della sopravvivenza [...], solo linguaggio che entrambi conosciamo e condividiamo".<sup>28</sup> Fino a pochi decenni fa il "linguaggio della morte" era conosciuto da tutti perché tutti, fin dalla giovane età, avevano avuto modo di assistere alla morte di congiunti e conoscenti, e avevano quindi avuto occasione di impararlo. Era tutto un rituale che prescindeva dalla presenza di un vero cordoglio o di un autentico sentimento (Elias parla di "convenzioni linguistiche" e di "termini convenzionali"<sup>29</sup>), ma aveva comunque la sua utilità: questo era vero tanto per chi subiva il lutto quanto per chi vi assisteva senza esserne coinvolto in prima persona; non c'erano silenzi imbarazzati, ma parole e gesti adeguati alla circostanza (oltre che dettati da una lunga tradizione). Non si provava paura né disagio a rivolgere una frase di consolazione a chi aveva subito il lutto, né a carezzarlo o a stargli vicino: si era abituati a farlo, erano attività quotidiane. Ora questo linguaggio è stato dimenticato: "Trovare la parola e il gesto

---

<sup>27</sup> Philippe Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, pp. 683, 685.

<sup>28</sup> Zygmunt Bauman, *Il teatro dell'immortalità*, pp. 174, 175.

<sup>29</sup> Norbert Elias, *La solitudine del morente*, p. 45.

giusto dipenderà dal singolo individuo e cosa dire e fare di fronte a un lutto è un compito che viene lasciato alla sensibilità del singolo. Lo sforzo compiuto nel tentativo d'evitare rituali e forme socialmente prescritte aumenta l'aspettativa nella forza creativa individuale".<sup>30</sup> Tutto questo per dire che, una volta che sceglie di raccontare la morte, uno scrittore del XX secolo non affronta l'argomento partendo da una base comune di conoscenze condivise, ma può contare esclusivamente sulle proprie idee e sul proprio modo di intendere la cosa. Non c'è nessun prontuario dal quale attingere: c'è solo l'individuo, con il suo vissuto e con la sua peculiare, soggettiva visione. In concreto, questo significa che ognuno degli scrittori analizzati si basa sulla propria "forza creativa ed espressiva" e si muove in una direzione del tutto personale, lasciando alla fine trasparire un'opinione sull'argomento morte che è interamente ed esclusivamente sua. Ciò detto, è interessante notare come, pur partendo da posizioni differenti, alcuni autori giungano a conclusioni non troppo dissimili. Ma di questo ci si occuperà approfonditamente nei singoli capitoli.

---

<sup>30</sup> Norbert Elias, *La solitudine del morente*, p. 46.

## Per una poetica della fine

Lo scrittore è abituato a esibirsi. Nella sua attività mette sempre in mostra una parte di sé: il suo linguaggio, la sua creatività e il suo immaginario, per iniziare; e forse anche qualcosa in più: il suo pensiero, la sua sensibilità, il suo vissuto. Lo scrittore si espone per professione: lo fa sempre, da quando inizia a lavorare – generalmente giovane e privo d’esperienza – a quando decide di (o è costretto a) ritirarsi, presumibilmente anziano e più consapevole. Il suo romanzo d’addio è paragonabile all’esibizione finale dell’artista che calca per l’ultima volta il palcoscenico.

Scrivere della morte nell’Occidente del XX e XXI secolo significa rendere pubblico ciò che la contemporaneità vive come privato: l’autore sceglie di condividere la propria fine con i lettori, togliendola così dalla zona di forzata rimozione in cui la società l’ha collocata. È un estremo tentativo per “addomesticare” la morte, per gestirla, per normalizzarla, per riportarla davanti agli occhi di tutti. I risultati non sono uniformi né prevedibili: in certi casi quel che esce da questo processo è una sorta di mausoleo letterario, in altri un’opera di vibrante tensione e sorprendente vitalità.

Prima di presentare i tre capitoli (più appendice) in cui ho suddiviso la mia tesi, alcune considerazioni di carattere generale. A prescindere dalla tipologia, tutti i romanzi-testamento sono definiti dall’incrocio tra testo e contesto: ognuno di essi va letto tenendo ben presente in che momento è stato realizzato e qual era la situazione dell’autore durante la scrittura. La biografia dell’autore in questione diventa insomma paratesto e aiuta a identificare e definire al meglio il romanzo, il racconto o il fumetto su cui si sta lavorando. Questo vale per tutte le quindici opere sulle quali è costruito il mio lavoro di ricerca, nessuna esclusa: sapere che – poniamo – Guido Morselli si è suicidato poco dopo aver terminato *Dissipatio H.G.* permette di integrare e di espandere il significato del romanzo, così come essere a conoscenza del fatto che Jean-Claude Izzo è morto di malattia pochi mesi dopo aver ultimato *Le soleil des mourants* dà modo di leggere in maniera diversa la conclusione della vicenda. La chiave per interpretare correttamente le scelte narrative è per forza di cose quella biografica: se il pensiero della morte è preponderante, esso finisce inevitabilmente per trasferirsi sulla pagina; la cosa interessante (nonché il nucleo di questa ricerca) è proprio vedere in che modo ciò avverrà.

Come si sarà poi notato, nonostante abbia scelto per il titolo la generica (e più suggestiva) definizione di romanzo-testamento, nella mia tesi compaiono anche due racconti e due fumetti. Scelta motivata dalla convinzione che la brevità non penalizzi la

bontà dell'opera e che il fumetto – o *graphic novel*, per utilizzare l'analoga espressione anglofona – sia in possesso da sempre di piena dignità letteraria (come mi sembra dimostrino i due che ho selezionato).

Il primo capitolo è dedicato alla scrittura in tarda età: l'autore è vecchio, si sta serenamente avviando a morire e, prima di andarsene, scrive un'ultima volta. Delle tre situazioni attorno alle quali si sviluppano i capitoli, questa è l'unica che si possa definire naturale: la morte giunge alla fine del cammino e, seppure non gradita, è comunque attesa in uno stato d'animo che definirei pacificato, di tranquilla accettazione dell'inevitabile. Consapevole di aver ormai raggiunto i limiti imposti dalle leggi di natura, lo scrittore ripensa un'ultima volta alla propria lunga esistenza: non ha molto futuro davanti a sé, pertanto volge il proprio sguardo all'indietro e torna con la mente (e con la narrazione) al passato.

Grazie all'interessamento di Francesco Campione, nome di riferimento per la tanatologia italiana, nel 2005 è stato tradotto per la prima volta il fondamentale saggio di Lynne Ann DeSpelder e Albert Lee Strickland *The Last Dance*, risalente al 1983 e più volte integrato dagli stessi autori nel corso degli anni. In un capitolo dedicato al sistema sanitario, DeSpelder e Strickland includono un'interessante sezione dedicata all'accompagnamento del morente, in cui la tematica della morte è affrontata dal punto di vista di chi sopravvive. Queste le loro considerazioni a proposito dell'atteggiamento da tenere nei confronti di chi, in tarda età, sta per giungere alla fine dei propri giorni:

La ricapitolazione della vita, strumento usato nel counseling con le persone anziane, consente spesso di discutere le questioni che preoccupano le persone, quando si trovano di fronte alla morte. Ripercorrere il corso della propria vita può dare a una persona la forza di fare le scelte che ritiene importanti per completare l'ultimo capitolo dell'esistenza. Rivisitare relazioni ed eventi del passato dà alla persona la possibilità di completare ciò che è ancora incompiuto. Spesso, l'unica cosa che importa fare quando si sta vicino ad una persona morente è stare seduti ad ascoltare le storie che racconta. Parlando ai volontari del Zen Hospice Project di San Francisco, Tenshin Reb Anderson ha indicato questo compito così: “State vicino e non fate nulla”.<sup>31</sup>

Il vecchio scrittore è consapevole che il libro a cui sta lavorando concluderà la sua esistenza professionale; pertanto ne approfitta per “completare ciò che è ancora

---

<sup>31</sup> Lynne Ann DeSpelder e Albert Lee Strickland, *The Last Dance. L'incontro con la morte e il morire (The Last Dance. Encountering Death and Dying*, 2005), a cura di Francesco Campione, trad. it Anna Chiara Tognetti, Bologna, CLUEB, 2005, p. 128.

incompiuto”, ovvero per chiudere i conti con il passato. Per fare ciò egli si racconta direttamente, con la sincerità tipica di chi sta morendo: in una simile circostanza, il suo romanzo finale assomiglia inevitabilmente a una confessione. Una confessione laica, però: quel che lo scrittore cerca non è un’assoluzione, ma unicamente il conforto della narrazione, che è in grado di donargli la serenità necessaria per andarsene senza rimpianti. È chiaro che la circostanza non autorizza l’uso di metafore o di simulazioni che mistifichino la realtà: il vecchio rimane vecchio anche sulla carta, e quando non è così il suo mascheramento è palese e facilmente individuabile. In quest’ultimo sguardo retrospettivo c’è anche il desiderio di guardare alla propria esistenza con l’intento di verificare che essa si sia dipanata in maniera coerente. Credo che, giunti al momento della fine di tutto, sia importante guardarsi alle spalle e trovare un ordine, una trama; individuare un inizio, un corretto svolgimento, una fine: il che permette di andarsene senza lasciare discorsi in sospeso, ma anche con l’illusione di aver concluso nel modo giusto la propria permanenza su questa terra. Per essere convincente, il modo in cui si è vissuti deve ricordare la trama di un romanzo tradizionale, di quelli che non riservano sgradite sorprese né che terminano lasciando in sospeso la vicenda (e il lettore inappagato); quindi, per prepararsi a morire bene lo scrittore dà forma a un romanzo di cui è il protagonista, ricomponendo i pezzi del proprio passato in modo da dare loro un ordine che gli sia gradito. Sa che quando avrà finito e l’ordine sarà stato raggiunto il suo compito sarà concluso e non avrà più nulla per cui vivere; quindi non si affretta, cura la pagina, scrive molto; compone un monumento alla propria persona. L’opera basta a se stessa: non importa che abbia successo, quel che conta è dedicarvisi. Scrivere è per il vecchio autore il modo migliore per congedarsi *da questo mondo*.

Il secondo capitolo presenta una situazione innaturale: un uomo che avrebbe davanti a sé ancora molti anni di vita è costretto da una malattia mortale a chiudere anzitempo la propria esperienza terrena. Ricevere la notizia che si è gravemente ammalati è destabilizzante: la comunicazione è quasi sempre seguita da un periodo di depressione, dopo il quale subentra una fase di negazione o di accettazione del male (spesso si passa dalla prima alla seconda). Una volta presa coscienza che la sua vita sta per finire, il malato può reagire in diversi modi: può intraprendere un percorso di preparazione (attiva o passiva) alla morte o può iniziare una personale battaglia contro la malattia (che porta sovente a consultare curatori o a rivolgersi alla medicina non ortodossa).<sup>32</sup> A partire dalla

---

<sup>32</sup> Cfr. Barney G. Glaser, “Disclosure of Terminal Illness”, Journal of Health and Human Behavior, Vol. 7, No. 2 (estate 1966), p. 83-91.

seconda metà del XX secolo, si è diffuso un metodo di accettazione attiva che coinvolge la scrittura: si tratta della cosiddetta “patografia”.<sup>33</sup> “In ever greater numbers,” dice Anne Hunsaker Hawkins,<sup>34</sup> “people are writing autobiographical accounts of their experience of illness and treatment, narratives that are often called pathographies or autopathographies”.<sup>35</sup> Scrivere della propria malattia fa bene e aiuta ad affrontarla meglio; non è neppure raro che i libri realizzati in tale circostanza divengano poi dei best-seller (magari postumi): nell’articolo succitato Hawkins afferma che nel 1997 sono state stampate 60 “patografie” sul cancro al seno e 74 sull’AIDS.<sup>36</sup> L’importanza della scrittura risiede nella sua capacità comunicativa; attraverso le parole che rivelano la sua condizione, il malato si rimette in contatto con il mondo e completa così il proprio percorso di accettazione:

Pathography can also be seen as the final stage in the process of formulation,<sup>37</sup> completing the bridge between the suffering self and the outside world by an overt act of communication. Moreover, in pathography the need to *tell* others so often becomes the wish to *help* others: perhaps the movement from catharsis to altruism is a signal of the success of the formulation.<sup>38</sup>

La volontà di essere utili a chi sopravvive è però dettata da puro altruismo? Non unicamente; secondo Jeremiah Dyehouse, l’atteggiamento altruistico si abbina a una volontà di controllo: “This self desires a mastery over that which it no longer feels. In the work of pathography as altruism, the self attains this mastery”.<sup>39</sup> Il che mi sembra sensato: nell’impossibilità di vivere il futuro, l’autore cerca per quanto gli è possibile di orientarlo con la propria opera. È un comportamento certo altruistico (c’è la volontà di fare del bene), ma è anche un modo per affermare la propria volontà e, implicitamente, sottolineare l’ingiustizia di una morte prematura e immeritata (perché io non potrò esserci quando voi ci sarete?).

---

<sup>33</sup> Uso il virgolettato perché in italiano il termine patografia, che traduce l’inglese *pathography*, è usato unicamente nell’accezione ristretta di “ricostruzione delle patologie psichiche di personaggi celebri fondate sulle informazioni biografiche e sull’esame delle loro opere” (voc. Treccani).

<sup>34</sup> Autrice dell’importante studio *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, del 1993.

<sup>35</sup> Anne Hunsaker Hawkins, “Pathography: Patient Narratives of Illness”, *Western Journal of Medicine*, Vol. 171, No. 8 (agosto 1999), p. 127.

<sup>36</sup> Un celebre esempio di opera “patografica” è il romanzo *Paula*, che Isabel Allende ha scritto a testimonianza della malattia della figlia.

<sup>37</sup> Il termine è qui usato come sinonimo di “acceptance”, accettazione.

<sup>38</sup> Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993, p. 25.

<sup>39</sup> Jeremiah Dyehouse, “Writing, Illness and Affirmation”, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 35, No. 3 (2002), p. 217.

Cosa aspettarsi, quindi, da uno scrittore che, gravemente malato, si avvia a morire? Innanzitutto che egli scriva, visto che probabilmente potrà trarre beneficio dall'attività; quindi che si dedichi a un'opera che affronti il tema della malattia (se così non fosse la "patografia" perderebbe efficacia). Chi muore in tarda età, magari per cause naturali, si trova in una posizione di tranquillità: andarsene non è mai piacevole, ma c'è la consolazione di aver completato il cammino. Chi si vede costretto a prendere commiato dalla vita anzitempo avverte una sensazione d'incompiutezza ed è naturalmente assalito dal rimpianto: per gli anni incolpevolmente perduti, per il futuro che non potrà vivere. Al momento di morire il suo sguardo si rivolge così in avanti, idealmente rivolto verso quel futuro mancato. La narrazione dello scrittore che si trovi in questa situazione sarà probabilmente etica, altruistica: si rivolgerà ai posteri con lo scopo di fare del bene, con la volontà di lasciare qualcosa di utile (e con l'implicita intenzione di direzionare – sia pure con le migliori intenzioni – la loro vita). Trovandosi in una situazione di tensione interiore e consapevole dell'incompletezza della propria esistenza, egli non si produrrà in una narrazione strettamente autobiografica (sono molte le cose che ancora deve completare e lo sa bene, come sa che la trama della sua vita è stata spezzata prima che si sia potuta dipanare fino in fondo), ma devierà verso la letteratura di genere, con l'intento di raggiungere il maggior numero possibile di destinatari. L'autobiografia entra nella storia sotto forma di malattia: tumore, in questo caso (i quattro autori presentati nel capitolo sono morti a causa di tale patologia). Il cancro può diventare anche metafora,<sup>40</sup> pur senza perdere la sua concretezza di male fisico che assale e intacca il corpo:<sup>41</sup> più la reale malattia viene trasferita sulla pagina e più la scrittura "deadens pain, replaces the experience of suffering".<sup>42</sup> Tra i testi del secondo capitolo se ne troverà uno che pare andare in direzione opposta, ovvero "Nel frattempo": lì il protagonista non si ammala né muore, bensì guarisce e rinasce; a ben vedere, alla base della narrazione c'è anche in questo caso il confronto con la malattia, solo che stavolta tale confronto si risolve in maniera opposta (e, credo, non meno catartica: vita anziché morte). Ricapitolando: lo scrittore che si appresta a morire anzitempo, per malattia, non è pacificato né può vedere la propria dipartita come naturale; pertanto egli non si dedica all'autobiografia né alla celebrazione di se stesso, ma assegna al proprio operato valenza etico/altruistica: scrive per

---

<sup>40</sup> Il cancro incurabile che ha colpito Sciascia si trasforma nel romanzo in caso insolubile, in mistero mortale; e poi c'è la mafia, corpo estraneo e ramificato che corrode l'organismo che lo ospita (e, quindi, cancro anch'essa).

<sup>41</sup> E infatti il cancro, nel romanzo in questione (*Il cavaliere e la morte*), non è solo metafora ma anche vera e propria malattia: il protagonista ne è affetto.

<sup>42</sup> Jeremiah Dyehouse, *Writing, Illness and Affirmation*, p. 217.

lasciare un messaggio, per ammonire i posteri. Per fare questo l'autore si rivolge alla letteratura "di consumo", quella che più facilmente raggiunge e appassiona i lettori; egli racconta la propria morte attraverso il poliziesco, la commedia, il dramma: si apre a *un altro genere*.

Il terzo capitolo esamina una situazione estremamente innaturale: un uomo giovane e in buona salute decide di andare contro l'imperativo biologico che impone la sopravvivenza della specie e di porre volontariamente termine alla propria esistenza. Essendo un atto che contraddice il naturale istinto di sopravvivenza, il suicidio rimane fondamentalmente incomprensibile: per quanto si possano categorizzare i vari tipi di suicidio e per quanto si possono studiare le motivazioni che portano un uomo a togliersi la vita (si tratti di depressione, di stress, di difficoltà economiche o altro), rimane difficile spiegare cosa sia a far scattare l'interruttore che porta a individuare nella morte l'unica alternativa disponibile. Chi ha studiato l'argomento finisce inevitabilmente per scontrarsi con l'inafferrabilità della materia: nel capitolo del loro *The Psychology of Death* dedicato alle teorie sul suicidio, Kastenbaum e Aisenberg parlando di "a field already rife with special labels, loosely-defined concepts and incomplete theories".<sup>43</sup> Opinione condivisa: dopo aver osservato che "suicide is a human characteristic, like sex, which not even the most perfect society will erase",<sup>44</sup> Al Alvarez ha preso atto di come le teorie psicoanalitiche fino ad allora formulate sul fenomeno non abbiano fatto altro che dimostrare quanto già era ovvio, cioè che "the processes which lead a man to take his own life are at least as complex and difficult as those by which he continues to live. The theories help untangle the intricacy of motive and define the deep ambiguity of the wish to die but they say little about what it means to be suicidal, and how it feels".<sup>45</sup> Parole che provengono da un uomo che in passato ha tentato il suicidio e che fatica ancora, dopo più di un decennio, a spiegarsi il perché del proprio gesto. Sono testi datati, è vero (del resto, nel campo fa ancora scuola lo studio *Suicide* di Émile Durkheim, risalente al 1897), ma con il passare del tempo la situazione non è cambiata molto, tant'è che in un saggio ben più recente Christopher Cowley sostiene con una punta di fatalistica rassegnazione che il suicidio contiene e sempre conterrà "an irreducible element of mystery".<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Kastenbaum & Aisenberg, *The Psychology of Death*, p. 284.

<sup>44</sup> Al Alvarez, *The Savage God. A Study of Suicide*, New York, Penguin Books, 1974, p. 117.

<sup>45</sup> Al Alvarez, *The Savage God*, p. 143.

<sup>46</sup> Christopher Cowley, "Suicide Is Neither Rational nor Irrational", *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 9, No. 5 (novembre 2006), p. 496.

Ciò detto (e fermo restando che “suicide means different things for different people at different times”<sup>47</sup>), quel che desta pochi dubbi è che, a prescindere dalle insondabili motivazioni che portano un individuo a togliersi la vita, il gesto ha un effetto dirimpente su chi rimane: “Suicide is simply the most extreme and brutal way of making sure that you will not readily be forgotten”. Il che va certamente di pari passo con la natura esibizionistica dello scrittore, abituato per mestiere a mettersi in scena, ma evidenzia ulteriormente la contraddittorietà e l’incomprensibilità dell’atto: si cerca l’oblio per farsi ricordare, si muore per rinascere (“It is a question of a kind of posthumous rebirth in the memory of others”<sup>48</sup>).

Da quanto finora detto si può pensare allo scrittore suicida come a una persona estremamente consapevole, ben conscia che il suo ultimo gesto sarà ricordato e ne eternerà la memoria: se scrivere è un modo efficace per prolungare la permanenza del ricordo di sé, la combinazione di scrittura e suicidio può rendere indimenticabili. Questo significa che lo scrittore preparerà la propria dipartita con cura e probabilmente ne scriverà, dando forma a un libro “definitivo” in cui tramanderà la propria immagine (ben sapendo che sarà proprio quella l’opera con la quale in futuro egli sarà identificato). Non si deve però pensare che togliersi la vita si riduca a puro calcolo, a mera recita: alla base c’è una pulsione suicida autentica e insopprimibile, che l’artista incanala e sfrutta a proprio vantaggio. L’atto si connota come un gesto di sfida rivolto a un mondo a cui non si riesce a conformarsi, alla natura, all’ordine delle cose: uccidersi significa rifiutare di attendere passivamente la fine, prendendo invece parte attiva nella definizione del proprio destino.

Di cosa scriverà l’autore suicida? Se è vero che il suicidio è atto di sfida e anche messa in scena, è probabile che chi sta per togliersi la vita scriva più o meno direttamente di sé: il protagonista dell’opera sarà a sua volta un suicida, magari un riconoscibile alter-ego. Si è visto in precedenza come lo scrittore anziano, giunto naturalmente alla fine della propria esistenza, tenderà a guardarsi indietro; chi sta per morire per un’ indesiderata malattia sarà invece propenso a guardarsi avanti, rivolgendosi idealmente agli anni futuri che non avrà modo di vivere. Il suicida si appresta ad abbandonare la vita volontariamente, quindi non ha nulla da rimpiangere: né passato, né futuro. Egli, pertanto, non volgerà il proprio sguardo né in avanti né in indietro, bensì in alto, in basso, in una qualsiasi altra direzione: in una parola, altrove. La sua volontà di evadere e di abbandonare questa terra darà vita allora a scenari fantastici, che raccontano di un mondo differente dall’attuale. Lo

---

<sup>47</sup> Al Alvarez, *The Savage God*, p. 13.

<sup>48</sup> Questa citazione e la precedente provengono entrambe da Al Alvarez, *The Savage God*, p. 129.

scrittore espande i confini spaziotemporali della realtà in cui vive e opera, evidenziando così la propria natura estranea e aliena; con un esercizio di stravagante immaginazione, egli si prefigura *un altro mondo* (che forse è quello dove spera di andare).

Ma non è questa l'unica possibilità: il rifiuto della realtà e della vita può anche condurre a una narrazione che rappresenti proprio tale realtà e tale vita, con lo scopo di mostrare l'incompatibilità del suicida con una simile esistenza. È un tipo di narrazione che non è finalizzato al realismo ma che è in un certo senso didattico: il suo obiettivo è di mostrare a chi rimane che, stando così le cose, il protagonista (che è alter-ego) non poteva proprio continuare a vivere. Lo scrittore sa che la sua ultima opera verrà letta come un biglietto d'addio, pertanto la realizza come se lo fosse davvero, spiegando – anche se non in maniera esplicita e diretta – le ragioni del proprio futuro gesto autolesionistico. Alla fine, anche questa seconda opzione si ricollega alla precedente: l'estraneità del suicida a quella che (per quasi tutti) è la comune realtà quotidiana fa sì che egli percepisca anche questo (per quasi tutti) normalissimo mondo come “altro”.

## CAPITOLO 1

### Il vecchio scrittore e la morte



## Il vecchio scrittore e la morte

Il primo capitolo della ricerca si concentra su una situazione naturale, ovvero la morte in età avanzata. Gli autori dei romanzi qui trattati sono quattro uomini anziani, perfettamente consapevoli che il momento del loro definitivo commiato da questa terra si sta avvicinando. Sono scrittori e letterati che, prima di andarsene, decidono di fare ancora una volta quel che probabilmente sanno fare meglio: scrivere. Realizzano quattro opere fortemente autobiografiche; parlano di sé, e così facendo non possono ignorare la loro condizione di persone anziane a cui non rimane molto da vivere. La morte entra nei loro scritti: di prepotenza in alcuni, delicatamente in altri. C'è chi riflette sulla propria futura scomparsa, senza giri di parole, e c'è chi getta uno sguardo nostalgico al passato, riportando alla vita (letteraria) i propri amori giovanili; eppure, in un caso come nell'altro, è comunque l'approssimarsi della fine che spinge gli autori a mettersi all'opera. Le quattro opere prese in esame in questo capitolo rappresentano altrettanti modi di salutare e, perché no, di accogliere la morte.

Il primo romanzo analizzato è anche quello in cui la morte è evocata in maniera più indiretta: *Deux anglaises et le continent*. Henri-Pierre Roché lo pubblica quando ha settantasette anni: è il suo secondo libro, di tre anni posteriore al primo (*Jules et Jim*). Ritiratosi dall'attività lavorativa e raggiunta la considerevole età di settantatré anni, questo raffinato uomo di lettere ha iniziato a scrivere con il desiderio di raccontare il proprio passato, di donare consistenza letteraria ai ricordi dei propri anni giovanili. Roché, un vivace intellettuale che nella Parigi degli anni Venti aveva stretto rapporti di fiducia e amicizia con diversi artisti (tra tutti, Pablo Picasso), decide di celebrare il proprio privato piuttosto che il pubblico: diventato vecchio, non rimpiange né la fama ottenuta né i successi della sua attività professionale,<sup>1</sup> bensì l'amore, l'intensità del sentimento che può essere provata solo in giovane età. È proprio per ritrovare e per fissare tale intensità che, prima di morire, decide di intraprendere la carriera di scrittore (con i contraddittori risultati che si vedranno tra poco).

Henry Roth è autore di un fluviale romanzo che conta quattro volumi e supera le millecinquecento pagine: *Mercy of a Rude Stream*, ovvero *MORS*. Roth scrive per redimersi: vuole provare a venire a patti, finché è ancora in tempo (la prima parte di *MORS* esce quando egli ha già ottantotto anni), con un passato vergognoso e sgradito. Nel farlo, egli gioca con la morte: prova in un certo senso ad addomesticarla, a tenerla a bada. Il Roth

---

<sup>1</sup> Roché era proprietario di un negozio d'arte nel centro di Parigi.

degli ultimi anni, che si dedica a tempo pieno alla propria infinita autobiografia, scrive per vivere e vive per scrivere: la brama di raccontare si è impossessata di lui e lo spinge a prolungare più che può quel romanzo che, in quattro volumi, copre un periodo di appena tredici anni e si ferma nel 1927, cioè a una distanza di quasi settant'anni (sessantotto, per la precisione) da quel 1995 in cui l'autore sta scrivendo. Data la mole dell'opera, la sezione del capitolo a essa dedicata sarà più ampia delle altre.

Il terzo libro è il bizzarro *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*, ovvero il diario tenuto dal settantaduenne Charles Bukowski negli ultimi anni di vita. Come di consueto, l'autore affronta l'argomento di petto: essendo vecchio, egli parla essenzialmente della sua prossima morte. Non è timoroso, semmai curioso: si sente tranquillo, a posto con se stesso. Tra giornate oziose e corse di cavalli il tempo passa serenamente; l'unico rimpianto, quando sarà il momento di andarsene, sarà per la scrittura, che gli mancherà molto.

L'ultimo romanzo è il *Ravelstein* di Saul Bellow, dedicato dall'autore (all'epoca ottantacinquenne) al ricordo di Allan Bloom, un amico scomparso otto anni prima. Lo scrittore approfitta dell'occasione e, oltre che di Bloom, parla di sé e della propria situazione: *Ravelstein* diventa così un libro sulla vecchiaia di Bellow, uomo anziano ma ancora curioso, vitale, intellettualmente vivace. Il risultato non delude le aspettative: il romanzo, seppure scritto su commissione (era stato Bloom, prima di morire, a chiedere a Bellow di realizzare una sua biografia), si rivela stimolante e ispirato, per nulla senile.

Questi quattro romanzi sono il frutto di un lavoro di selezione che mi ha portato a escludere almeno altri tre titoli: *The Plot: The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion* (Will Eisner, 2005); *Alfred and Emily* (Doris Lessing, 2008) e *Asda al-Sira al dhatiya-Echi di un'autobiografia* (Naguib Mahfuz, 1994); belle opere di autori ultraottantenni che, in maniera diversa, guardano al passato. Dei tre l'unica a essere ancora in vita è la novantatreenne Lessing: il suo *Alfred and Emily* è una biografia immaginaria, in quanto l'autrice prova a ipotizzare cosa sarebbe potuto succedere ai suoi genitori (i cui nomi hanno dato il titolo al romanzo) se non ci fosse stata la Prima Guerra Mondiale. La vita immaginata viene poi messa a confronto, nella seconda metà dell'opera, con quella reale. *The Plot* è l'ultimo *graphic novel* di Will Eisner, tra i più grandi fumettisti di sempre, un'opera rigorosa ed estremamente documentata nella quale egli ripercorre la storia dei fasulli protocolli dei Savi di Sion. Un argomento che da tempo interessava l'ebreo Eisner, che aveva all'epoca ottantotto anni e che sarebbe morto prima di vedere pubblicato il suo ultimo, eccellente lavoro. L'egiziano Mahfuz scrisse *Echi di un'autobiografia* nel 1994, a

ottantatré anni. A dispetto del titolo il libro non è di una canonica autobiografia bensì un insieme di aforismi, racconti, pensieri sparsi; molti dei quali autobiografici, certo, ma non tutti e non necessariamente.

Su tre delle quattro opere analizzate nel presente capitolo ho avuto da subito pochi dubbi: *MORS*,<sup>2</sup> *The Captain is Out to Lunch* e *Ravelstein* sono troppo centrali e troppo rappresentative della tematica di cui mi occupo per poterle tralasciare. In quanto alla quarta, che avrebbe completato la sezione dedicata ai vecchi scrittori, volevo che fosse un testo diverso dagli altri e parzialmente eccentrico, in cui la morte fosse sì presente come primaria spinta creativa ma non fosse necessariamente oggetto della narrazione. *Deux Anglaises* mi pare rispondere a questi requisiti: è un romanzo che è stato scritto proprio perché Roché si trovava in tarda età e che, sebbene si svolga in un periodo lontano in cui la morte nemmeno sfiorava i pensieri dei protagonisti, è attraversato da immagini lugubri e funeree; di conseguenza, tale romanzo presenta un'immagine della giovinezza inconsueta, parzialmente deformata dal punto di vista di uno scrittore ormai ultrasettantenne. L'atteggiamento con il quale Roché si dedica al proprio testamento letterario è insomma diverso da quello degli altri autori: anche per questo il confronto si rivela interessante.

---

<sup>2</sup> Segnalatomi da Stefano Tani, curatore (e traduttore, assieme a Mario Materassi) dell'edizione italiana del primo dei quattro volumi di *Mercy of a Rude Stream*.

## Henri-Pierre Roché, *Deux anglaises et le continent*

Volendo descrivere con una parola *Deux anglaises et le continent*, questa potrebbe essere “funereo”. Non il primo aggettivo a cui si penserebbe quando si ha a che fare – come in questo caso – con una storia d’amore, ma probabilmente il più indicato a descrivere il triangolo amoroso attorno al quale si costruisce il romanzo epistolare di Roché. L’opera è immersa dalla prima all’ultima pagina in un’atmosfera mesta e sommessa ed è costellata di immagini macabre, funeste. L’incipit ne è un inequivocabile indicatore:

Je suis assis sur un trapèze, sans tenir les cordes, entouré d’enfants. L’un d’eux tire sec une cordelette attachée à la barre, pour balancer les petits, et je tombe en arrière. Je veux mériter mon surnom de «Jarret d’acier»: j’essaye de me rétablir d’un seul coup. Mes deux genoux craquent et je me tords sur le sol dans une douleur aiguë. Elle cesse et je me force à marcher. Le lendemain mes genoux sont comme des melons et ne plient plus.

Le médecin déclare: «Ligaments rompus. Six semaines allongé. Fragilité possible des genoux pour la vie.»

Ma vanité est punie. J’ai cassé ce que j’avais de mieux. Je rentre à Paris, infirme, je m’y couche et je me mets à lire avec excès.<sup>1</sup>

Il protagonista, Claude, è costretto in apertura a rinunciare a quel che ha di meglio, la propria agilità e la propria libertà di movimento. Costretto a letto per oltre un mese, sarà proprio in questa circostanza che incontrerà Anne Brown: ma ci si può davvero aspettare che una relazione iniziata da una privazione forse definitiva finisca bene?

*Deux anglaises et le continent* è il secondo romanzo di Henri-Pierre Roché. Pubblicato nel 1956, esso segue di tre anni il più celebre *Jules et Jim*; un terzo libro, *Victor*, rimarrà incompiuto a causa della morte dell’autore, avvenuta nel 1959.<sup>2</sup> Nato nel

---

<sup>1</sup> Henri-Pierre Roché, *Deux anglaises et le continent*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15. D’ora in avanti, in caso di citazioni da questo libro i numeri di pagina verranno indicati direttamente nel testo, tra parentesi, preceduti dalla sigla *DA*. In nota inserirò la traduzione italiana, proveniente dall’edizione Adelphi (Henri-Pierre Roché, *Le due inglesi e il continente*, Adelphi, Milano, 1999) e a opera di Ena Marchi. Anche in questo caso, alla fine della traduzione indicherò tra parentesi, preceduta dalla sigla *DI*, la pagina da cui è stato citato il testo. “Sono seduto su un trapezio, senza tenere le corde, circondato da bambini. Uno di loro dà uno strattone alla cordicella attaccata alla sbarra, che serve a spingere i più piccoli, e io cado all’indietro. Voglio meritarmi il soprannome di «Garretto d’acciaio»: cerco di rimettermi in piedi in un colpo solo. Le mie ginocchia scricchiolano e io, a terra, mi contorco in un dolore acuto. Il dolore passa e mi sforzo di camminare. L’indomani le mie ginocchia sono come due meloni e non si piegano più.

Il medico dichiara: «Legamenti spezzati. Sei settimane disteso. Possibile fragilità delle ginocchia per tutta la vita».

La mia vanità è punita. Ho rotto quel che avevo di meglio. Rientro a Parigi, infermo, mi corico e mi metto a leggere smodatamente.” (*DI*, p. 19)

<sup>2</sup> “[Il 9 aprile] Henri-Pierre Roché era morto, serenamente, nel suo letto, mentre gli praticavano all’avambraccio una banale iniezione quotidiana”. Francois Truffaut, “Henri-Pierre Roché rivisitato”, in

1879, Roché fu fin da giovane uno scrittore prolifico di diari e lettere (i “Roché papers”, raccolti e conservati dall’Università del Texas, sono composti da una cinquantina di scatoloni contenenti il materiale più vario<sup>3</sup>), ma pubblicò il suo primo romanzo, *Jules et Jim*, solo nel 1953, quando aveva settantaquattro anni.<sup>4</sup> Roché modellò il proprio materiale narrativo sull’esperienza personale, e i suoi libri – tanto i due completi quanto l’incompleto – si basano in gran parte su materiale autobiografico. Ribaltando la situazione di *Jules e Jim* (un triangolo amoroso tra due ragazzi e una ragazza), *Deux anglaises* racconta la sofferta relazione tra un ragazzo e due ragazze. Il libro si basa sull’autentico scambio epistolare tra Roché e le due sorelle Violet e Margaret Hart, iniziato nel 1899 e proseguito almeno fino al 1927 (anno in cui si chiude il romanzo). Come nel *Ravelstein* di Bellow, anche in questo caso le identità dei veri protagonisti vengono celate dietro nomi fittizi: Roché diviene Claude, Violet Hart è sostituita da Anne Brown e Margaret Hart da Muriel Brown. Precisi riferimenti autobiografici sono disseminati per tutto il romanzo;<sup>5</sup> peraltro, la storia si concentra quasi esclusivamente sul rapporto tra i tre giovani e riserva solo pochi accenni a quanto avveniva in contemporanea all’esterno del triangolo, che si trattasse della situazione politica dell’epoca o di aspetti della vita dei protagonisti che non avevano direttamente a che fare con il loro legame. Un esempio macroscopico di tale atteggiamento è rappresentato dal fatto che Roché non riserva che pochi accenni alla Parigi di inizio Novecento, da lui frequentata proprio negli anni di *Deux anglaises*, né alla sua amicizia con Georges Braque, Gertrude e Leo Stein<sup>6</sup> o Pablo Picasso (con il quale era in ottimi rapporti): si limita a dire di essere stato nella metropoli parigina, senza dilungarsi in dettagli che rischierebbero di distrarre il lettore e di distogliere la sua attenzione dal filone principale della narrazione.

La trama di *Deux anglaises et le continent* è semplice e lineare, per quanto ricca di avvenimenti: tutto ha inizio nel 1899 quando il parigino Claude, convalescente dopo la rottura dei legamenti, incontra le sorelle inglesi Anne e Muriel Brown. Claude è un giovane colto ed estroverso, caratterialmente non dissimile dalla vivace e curiosa Anne; Muriel è seria e posata, misurata, riflessiva. I tre ragazzi, che hanno pressapoco la stessa età (vent’anni Claude e Anne, ventidue Muriel), iniziano a frequentarsi e in breve tempo

---

Henri-Pierre Roché, *Taccuini. Gli anni «Jules e Jim»* (*Carnets. Les années Jules et Jim 1920-1921*, 1990), trad. it. Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 1997, p. 539.

<sup>3</sup> Il materiale in questione è indicizzato al sito <http://www.lib.utexas.edu/taro/uthrc/00113/hrc-00113.html>.

<sup>4</sup> Per alcune notizie biografiche su Roché vedi anche Giuseppe Scaraffia, “Henri-Pierre Roché: il vero scandalo che ispirò il triangolo di “Jules e Jim””, *Corriere della sera*, 16 luglio 1999, p. 35.

<sup>5</sup> Per esempio, il compleanno di Claude cade lo stesso giorno di quello di Roché, il 28 maggio: lo si cita esplicitamente a p. 260 (p. 208 dell’edizione italiana).

<sup>6</sup> Fratello maggiore della più nota Gertrude.

divengono amici inseparabili: lui le considera le sue sorelle, loro gli vogliono bene come a un fratello. Dopo due anni di serena amicizia Claude inizia a sentirsi attratto da Muriel; nel volgere di pochi giorni, in preda a un'inaspettata passione, le si dichiara, proponendole di sposarlo. Dapprima la ragazza rifiuta, sconvolta dalla proposta repentina e dal turbamento che questa porta nell'equilibrio del trio; poi, poco per volta, pare decidersi ad accettare la proposta. Ma le famiglie si oppongono: su consiglio di alcuni amici dei Brown, ai due giovani viene chiesto di mettere alla prova il loro amore con un anno di separazione, terminato il quale si potranno sposare, se riterranno di amarsi ancora. I due accettano; per la gioia della possessiva Claire, madre di Claude, bastano pochi mesi perché il ragazzo, assorbito dallo studio di Nietzsche, cambi idea e rinunci al matrimonio. Il rapporto tra i tre è compromesso ma non si interrompe in maniera definitiva. Passa del tempo: è il 1904, Anne ha un atelier a Parigi. Lei e Claude riprendono a vedersi e scoprono di piacersi più di quanto ricordassero. Diventano amanti, ma il loro non è un rapporto di esclusivo possesso: lui ha altre donne, lei ha altri uomini. Muriel viene a sapere della cosa e ne rimane profondamente scossa. Da qui in avanti – siamo a oltre due terzi del romanzo – le lettere si diradano sempre più, arrivando a distanziarsi anche di alcuni anni l'una dall'altra (l'ultima parte dell'opera copre più di un ventennio). Anne viaggia, conosce uomini: uno di questi, un russo di nome Ivan, le propone di sposarlo e lei accetta. Si passa al 1909: dopo anni di lontananza, Muriel e Claude si incontrano a Parigi. Lei può rimanere per tre soli giorni: un periodo di tempo breve ma più che sufficiente perché l'antico sentimento ritorni. I due, dieci anni dopo essersi conosciuti, vanno finalmente a letto assieme; ma al terzo giorno Muriel se ne va come da programma, e non rivedrà più Claude. Con un balzo in avanti di quattro anni si arriva al 1913: Muriel informa Claude che sta per sposarsi con Mr Mitchell, che la corteggia da oltre un decennio; Anne, nel frattempo, ha avuto quattro figli. 1927: il libro termina con una pagina del diario di Claude in cui questi racconta l'incontro con la figlia maggiore di Muriel, in visita a Parigi con i compagni di collegio. L'uomo, quasi cinquantenne, vive ancora con la madre.

Nella postfazione a *Le due inglesi*, edizione italiana di *Deux anglaises*, si può leggere un interessante resoconto della genesi dell'opera a firma dello stesso Roché: stando alle sue parole, il libro nacque quando l'autore, volendo colmare il "buco nero" (*DI*, p. 284) nei suoi ricordi che copriva gli anni dal 1899 al 1904, andò a rileggere tutte le lettere, i propri taccuini e i diari appartenenti a quel periodo e, così facendo, ebbe modo di rivivere la storia della quale era stato protagonista e che aveva dimenticato quasi del tutto. Servendosi di quella documentazione, scrisse una prima stesura del romanzo di 1200

pagine, via via ridotte fino ad arrivare alle definitive 300. Ho qualche dubbio sulla veridicità di tale resoconto, che sospetto essere stato anch'esso romanizzato (un'amnesia di tale portata non mi sembra troppo credibile, specie alla luce della particolarità della vicenda vissuta), e che, proprio perché così formulato, fornisce un'interessante chiave di lettura del romanzo e dell'intera, esigua opera di Roché. Lo scrittore afferma di aver dimenticato il proprio passato: in quel buco nero di cinque anni sono finiti i ricordi e con essi i sentimenti, le emozioni, le sensazioni. Nell'impossibilità di rammentare come si sentiva al quel tempo, l'autore è costretto a riscoprirsi e a ricrearsi; nel farlo, egli non può non tener conto di essere ormai anziano, e agli episodi di gioventù si sovrappone il punto di vista di un uomo ultrasettantenne. La nostalgia per quel passato lontano lascia il posto alla disillusione di chi, pur raccontando un'epoca che è un piacere rivivere, sa di non avere più molta vita davanti sé. Di qui il tono mortuario, la prosa controllata e analitica, mai enfatica; di qui la mancanza di eccessi romantici e la presenza di un erotismo raffinato e maturo.

Come si diceva, le fittizie lettere di Claude sono costruite a partire da quelle autentiche di Roché; eppure, leggendo *Deux anglaises* non si ha mai la sensazione che l'autore di tali lettere fosse realmente giovane, come invece sarebbe dovuto essere; anzi, si avverte sovente uno scollamento tra la materia narrata e il linguaggio adottato per ricrearla, troppo freddo e preciso per appartenere realmente a un ragazzo di vent'anni o poco più. Lo scrittore non cerca nemmeno di imitare uno stile che potrebbe essere attribuito a un giovane; egli non ricorda quegli anni e quindi non può rappresentarli fedelmente, né ambisce a farlo. Mi pare che, sostenendo di aver prima dimenticato, Roché cerchi in un certo senso di giustificarsi, di spiegare l'approccio con cui si è avvicinato alle tematiche trattate nella sua opera; di affermare, in sostanza, che anche nel raccontare della sua gioventù non può rinunciare al punto di vista maturato nei decenni trascorsi, quello di un uomo anziano. Di conseguenza, ritengo altamente probabile che quegli scritti giovanili siano stati rivisti, corretti e riscritti in buona parte; tale riscrittura li ha senz'altro privati di spontaneità e immediatezza, arricchendoli però in purezza formale e chiarezza espositiva. Francois Truffaut, l'abilissimo regista francese che adattò per il cinema entrambi i romanzi di Roché,<sup>7</sup> ebbe modo di visionare gli autentici diari che erano alla base di *Jules et Jim* e i manoscritti originali del romanzo; nell'articolo "Henri-Pierre Roché rivisitato",<sup>8</sup> scritto nel

---

<sup>7</sup> *Jules et Jim* nel 1962 e *Les Deux anglaises et le continent* nel 1971.

<sup>8</sup> Intitolato originariamente "Henri-Pierre Roché revisité", il saggio è stato dapprima pubblicato in prefazione all'edizione tedesca di *Jules et Jim*, quindi in Francois Truffaut, *Le plaisir des yeux*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1987, infine come commento a Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim 1920-1921*,

1980, li commentò così: “Mi resi conto che quello stile falsamente spontaneo era frutto di un numero incalcolabile di parole e di frasi cancellate: di un’intera pagina [...] finiva per salvare solo sette o otto proposizioni, a loro volta ridotte di due terzi”.<sup>9</sup> Parole che confermano come lo stile di Roché fosse frutto di un’attenta e consapevole elaborazione letteraria che asciugava il testo originario e sacrificava buona parte dell’emotività in esso contenuta.

Il ventenne Roché si trasforma così nel giovane-vecchio Claude, un ragazzo che all’esuberanza di pensiero e di sentimento tipica della sua età abbina un linguaggio analitico e privo di eccessi, caratteristico di ben altra maturità che quella dei vent’anni. Forma e contenuto si abbinano in modo inconsueto, deludendo le aspettative di chi in un romanzo d’amore si aspettasse di trovare una narrazione sopra le righe, intrisa di echi romantici; ciò nonostante questo scollamento, unito al tono controllato e funereo che pervade l’intera opera, dà forma a un’atmosfera rarefatta, quasi astratta, che costituisce uno degli aspetti più affascinanti di *Deux anglaises*.

A supporto di tali considerazioni, riporto un brano di diario in cui Claude racconta di come a lui e a Muriel, desiderosi di sposarsi, venga fatta la proposta da *feuilleton* che ho anticipato nel riassunto iniziale (e che è degna di un romanzo di Alexandre Dumas o di Eugene Sue). Una proposta inopportuna e indiscreta, visto che viene rivolta a due giovani di ventitrè e venticinque anni e non a due adolescenti sprovveduti, ma della quale Claude parla con inatteso distacco:

Caroline était une tendre amie de Claire.<sup>10</sup> Elle lui avais dit: «Mon père est un arbitre-né et il est très humain. Il trouvera une solution.»

Mr. Dale déclara: «Nous sommes réunis pour parler d’un mariage éventuel. J’ai entendu les *pour* et les *contre*. Le cas est simple car toutes les parties sont liées entre elles par l’affection. Deux jeunes gens veulent, non se marier tout de suite, mais être libres de le faire s’ils le désirent. La mère de la jeune fille demande que la chose se résolve vite, dans un sens ou dans l’autre. La mère du jeune homme pense que leurs santés actuelles rendent le mariage impossible.

«Après réflexion, ma femme, ma fille et moi nous faisons la proposition suivante: «Que Muriel et Claude, par égard pour leurs mères, acceptent une séparation d’un an, pendant laquelle ils se soigneront avec conscience, ne se verront pas, n’échangeront pas de lettres. C’est un sacrifice. Mais si, après un an, ils désirent se marier, ou reprendre leur amitié, ni la mère de

---

Marseille, André Dimanche, 1990. Per le notizie bio-bibliografiche su Truffaut cfr. Antoine de Baeque e Serge Toubiana, *Francois Truffaut. La biografia (Francois Truffaut, 1996)*, trad. it. di Elga Mugellini con la collaborazione di Michela Greco, Torino, Lindau, 2003, p. 195.

<sup>9</sup> Francois Truffaut, “Henri-Pierre Roché rivisitato”, p. 536.

<sup>10</sup> Claire è l’opprimente e onnipresente madre di Claude.

Muriel ni celle de Claude ne s'y opposeront. Je soumettrai demain, à Mrs. Brown et à Muriel, cette même proposition.»

Claire eût souhaité une victoire totale, mais bien des choses peuvent arriver en un an.

Je sens l'arrachement proposé comme inhumain, au moment où Muriel et moi avons tant besoin de nous voir.

Mr. Dale parla d'autre chose. Mrs. Dale et Caroline embrassèrent Claire. Elle sortit à mon bras.

Le lendemain eut lieu chez les Dale le déjeuner avec Muriel et Mrs. Brown. Il fit la même proposition. Mrs. Brown suggéra qu'un oui ou un non fût exigé après un an. Muriel rougit fortement. Mr. Dale expliqua que cette demande n'était pas justifiée. Mrs. Brown protesta contre les affirmations de Claire sur la santé de Muriel.

– Elle a reçu un choc et elle en est malade, dit Caroline.

– Nous en sommes tous là, dit Mrs. Brown.

– Allons réfléchir, dit Muriel.<sup>11</sup> (*DA*, pp. 163-164)

Claude prova un grande affetto per la madre ed è addirittura soggiogato dalla sua forte personalità, ma è possibile che il comportamento prevaricatore di Claire non provochi reazione nel ragazzo, che anzi esce dalla sala tenendola al braccio? Il testo citato proviene da un diario intimo, che come tutti i diari intimi è stato scritto per non essere letto da nessun altro oltre all'autore, eppure la narrazione è oggettiva, perfino impersonale. Estremamente letteraria. La debolezza delle scuse addotte per ritardare il matrimonio è palese – la salute di Claude non gli impedisce di viaggiare per l'Europa, e non c'è ragione perché il problema agli occhi di Muriel possa essere aggravato da un matrimonio oppure

---

<sup>11</sup> “Caroline era una cara amica di Claire. Le aveva detto: «Mio padre è un arbitro nato, ed è profondamente umano. Troverà una soluzione».

Mr Dale dichiarò: «Siamo riuniti qui per parlare di un eventuale matrimonio. Ho sentito i pro e i contro. Il caso è semplice, perché tutte le parti in causa hanno fra di loro legami di affetto. Due giovani vogliono, non sposarsi subito, ma essere liberi di farlo se lo desidereranno. La madre della ragazza chiede che la cosa si risolva rapidamente, in un senso o nell'altro. La madre del ragazzo pensa che l'attuale stato di salute di entrambi renda il matrimonio impossibile.

«Dopo aver riflettuto, mia moglie, mia figlia ed io facciamo la seguente proposta: ‘Che Muriel e Claude, per riguardo alle loro madri, accettino un anno di separazione, durante il quale si cureranno con coscienza, non si vedranno, non si scambieranno lettere. È un sacrificio. Ma se, in capo a un anno, desidereranno sposarsi, o riprendere la loro amicizia, né la madre di Muriel né quella di Claude lo impediranno’. Sottoporro domani a Mrs Brown e a Muriel la stessa proposta».

Claire avrebbe desiderato una vittoria totale, ma in un anno possono accadere molte cose.

Io sento come qualcosa di inumano lo strappo che ci viene proposto, ora che Muriel ed io abbiamo tanto bisogno di vederci.

Mr Dale parlò d'altro. Mrs Dale e Caroline abbracciarono Claire. Lei uscì al mio braccio.

L'indomani ebbe luogo in casa Dale il pranzo con Muriel e Mrs Brown. Venne fatta loro la stessa proposta. Mrs Brown suggerì che dopo un anno si esigesse da noi un sì o un no. Muriel arrossì violentemente. Mr Dale spiegò che tale richiesta non era giustificata. Mrs Brown protestò contro le affermazioni di Claire sulla salute di Muriel.

«È stato un colpo duro per lei, e ne fa una malattia» disse Caroline.

«Siamo tutti nella stessa situazione» disse Mrs Brown.

«Andiamo a riflettere» disse Muriel.” (*DI*, pp. 131-132)

guarito da un anno di solitudine – , ciò nonostante la sgradevole proposta viene accettata pacificamente. Claude parla di strappo inumano, ma in seguito non c'è nelle sue parole una traccia che confermi un simile stato d'animo. Altrettanto misurato il responso di Muriel, anch'ella parte in causa nella separazione: “On nous demande de nous séparer un an... C'est une idée nouvelle. Pour l'instant mes pensées sont bloquées”<sup>12</sup> (DA, p. 164).

Durante la separazione, Claude cambia nuovamente idea. Prima torna a pensare ad Anne e Muriel come un tutt'uno, rivolgendosi a loro come “mes sœurs”<sup>13</sup> (DA, p. 189), poi matura una bizzarra e incoerente decisione: quella di non sposarsi più, se non in tarda età e “avec une femme robuste, simple, bonne, et presque muette” (DA, p. 195).<sup>14</sup> Il tutto avviene in poco più di quattro mesi. Ecco come Claude racconta la propria conversione:

Je me suis mis enfin à lire, tout mon salou, Nietzsche et son commentateur Jules de Gaultier, et je ne fais plus que cela. Il dit ce que je cherchais tant. Je voudrais le lire à mes sœurs. [segue una lunga serie di citazioni nietzschiane]

Ces pensées m'enivrent. Je soumettrai ma vie à ces dernières: «*Ne pas aspirer au bonheur mais à l'élévation.*» «*La cruauté envers soi-même c'est la grande vertu.*»

Que de clefs pour nous! Je vis avec Zarathoustra. Je vous le raconterai. Il fait de moi un moine. Si cela se confirme j'enverrai aussitôt ce Journal à Muriel.

Elle sera soulagée et contente et notre trio reprendra. Je ne retournerai pas a Londres pour le moment, j'irai en Allemagne.

En janvier, je voulais tout de suite un enfant de Muriel. J'y songe avec calme. C'est que je suis guéri. Je ne pense à aucune autre. Je reverrai Anne la première, à Paris.<sup>15</sup> (DA, pp. 191-194)

La prosa è come al solito asciutta, sintetica, antiretorica. Il climax emozionale che porta Claude a rivedere drasticamente le proprie posizioni è narrato in poche righe, senza dilungarsi, con parole essenziali e definitive. E, in generale, il tono della narrazione rimane

---

<sup>12</sup> “Ci chiedono di separarci per un anno... È un'idea nuova. Per il momento non riesco a pensare a niente” (DI, p. 132).

<sup>13</sup> “Sorelle mie” (DI, p. 151).

<sup>14</sup> “Con una donna robusta, semplice, buona e pressoché muta” (DI, p. 155).

<sup>15</sup> “Mi sono finalmente messo a leggere con avidità Nietzsche e il suo commentatore Jules de Gaultier, e non faccio più nient'altro. Dice quello che ho tanto cercato. Vorrei leggerlo alle mie sorelle. [segue una lunga serie di citazioni nietzschiane]

Questi pensieri mi esaltano. Sottometterò la mia vita a questi ultimi: “*Non aspirare alla felicità ma all'elevazione*”. “*La crudeltà verso se stessi è la grande virtù*”.

Quante chiavi per noi! Vivo con Zarathustra. Ve lo racconterò. Sta facendo di me un monaco. Se va avanti così, invierò subito questo diario a Muriel.

Lei sarà sollevata e il nostro terzetto riprenderà. Non tornerò a Londa per il momento, andrò in Germania.

In gennaio, volevo subito avere un figlio da Muriel. Ci penso con tranquillità. È che sono guarito. Non penso a nessun'altra. Rivedrò per prima Anne, a Parigi.” (DI, pp. 153-155)

questo: frasi brevi, chiare, inequivocabili nella forma se non nel contenuto. La retorica dei sentimenti non è neppure sfiorata, in favore di un'elegante sinteticità che punta all'essenza, a eliminare ogni tipo di fronzolo e di ornamento stilistico. La quarta di copertina del volume riporta un'azzeccata definizione di Truffaut, che riferendosi alla scrittura di Roché parlò di una "penna d'acciaio freddo e acuto". L'acciaio fa pensare alla lama di un bisturi, ed è un'immagine che ben si adatta allo stile dell'autore francese.

Sono pochi, nella narrazione, i momenti in cui il sorprendente autocontrollo di Claude su penna e sentimenti viene meno: il più eclatante è quando, in seguito a una conversazione con Mrs Brown, la madre delle sue sorelle inglesi, egli realizza che "il n'est pas impossible que Muriel m'aime un jour"<sup>16</sup> (*DA*, p. 80). I tre – Claude, Anne e Muriel – si frequentavano da oltre due anni, ed essendo pressapoco coetanei l'idea che tra il ragazzo e una delle due ragazze si potesse creare un legame sentimentale non doveva affatto risultare strana o inaspettata; eppure, fino a quel momento l'idea pareva non aver sfiorato nessuno di loro. Lui chiama loro *sorelle*, loro chiamano lui fratello; Claude non dimostra mai di preferire una delle due all'altra, e ogniqualvolta nomina la parola amore lo fa sottintendendo che solo di amore fraterno si possa trattare.

Le affermazioni della signora Brown modificano lo status quo: nello scoprire che, stando alle parole della donna (a loro volta confermate da Anne), Muriel potrebbe essere innamorata di lui, Claude viene assalito da un sovraccarico di emozioni. Mantiene la padronanza della penna, sempre precisa e fluida, ma cede al sentimento:

Dans le tumulte que ce discours cause en moi, une pensée domine tout: il n'est pas impossible que Muriel m'aime un jour.

Amour, amour. Les chiens sont lâchés et galopent dans mon coeur. [...] Un but naît en moi: Muriel. Je fonds comme de la neige au soleil. Anne, du premier jour, m'à voué à Muriel. Il doit y avoir une raison. Ce n'est plus hors de question, comme je le pensais.

Le haut front de Muriel, son sourcil sévère, sa détente quand elle sourit, tout cela me pénètre. Chaque journée nouvelle est une étape. J'imagine Muriel épouse, avec un enfant, dans un foyer à nous. Cette image m'absorbe.

[...] Je suis comme si j'avais déjà Muriel et nos enfants.

Je l'ai aimée dès le Pays de Galles, et depuis lors je piétine. Je n'ai jamais songé qu'elle puisse m'aimer. De là mon inaction. Mrs. Brown sans le vouloir m'ouvre une brèche: je m'y précipite. Je me lance tout entier vers Muriel. Je risque tout.

---

<sup>16</sup> "Non è impossibile che Muriel un giorno mi ami" (*DI*, p. 69).

Je ne fais que lui écrire depuis cinq jours. J'ai fait quatre lettres que je n'envoie pas. À chacune j'avance plus avant. Je lui explique. Je lui demand sa main.<sup>17</sup> (*DA*, pp. 80-81)

Claude sostiene di aver pensato che Muriel non lo potesse amare. Afferma di essere innamorato di lei fin da quando erano nel Galles (cioè fin dalla prima volta che si erano incontrati), la immagina madre dei suoi figli. La realtà è che fino a quel momento il romanzo ha raccontato una storia diversa. Il primo incontro tra i due è dimesso, sottotono: Muriel è bendata a causa di un forte dolore agli occhi e “ne contenait aucune avance”. Le uniche annotazioni positive di Claude riguardano i suoi “cheveux d’or doux” (che gli ricordano quelli di Claire da giovane) e le sue mani, “larges, blanches,<sup>18</sup> douces à regarder”<sup>19</sup> (*DA*, p. 21). Claude, che in quell’occasione è ospite delle Brown, dedica le sue attenzioni soprattutto ad Anne, pur nei limiti di una convenzionale amicizia. Quando, “Peu a peu Muriel apparaît dans la maison”, non è “la Muriel glorieuse dépeinte par Anne, mais une Muriel convalescente. Elle a changé son bandeau pour de grandes lunettes sobres”. I suoi occhi sono “gonflés et sans vrai regard”<sup>20</sup> (*DA*, p. 25). Non ci sono, in queste parole, segnali rivelatori che paiono indicare un’attrazione, neppure in embrione; le pagine successive, durante le quali Claude approfondisce la propria conoscenza con la ragazza, non modificano lo stato delle cose, ma permettono semmai a Muriel di raggiungere la sorella nella considerazione di Claude. Alla fine della sua permanenza in Galles, Anne e Muriel sono sullo stesso piano, allo stesso livello. Per Claude divengono due sorelle, e mai si lascia andare a commenti nei quali afferma di nutrire maggior affetto per l’una o per l’altra. Semmai le accomuna, parla di loro al plurale, le fonde in un’unica entità.

---

<sup>17</sup> “Nel tumulto che questo discorso ha scatenato in me, un pensiero domina su tutto: non è impossibile che Muriel un giorno mi ami.

Amore, amore. I cani sono stati slegati e galoppano nel mio cuore. [...] In me nasce un fine: Muriel. Mi sciolgo come neve al sole. Anne, sin dal primo giorno, mi ha destinato a Muriel. Deve esserci una ragione. Non è più del tutto escluso, come pensavo io.

La fronte alta di Muriel, l’arco severo delle sue sopracciglia, il suo distendersi quando sorride, tutto questo penetra in me. Ogni nuovo giorno è una tappa. Immagino Muriel sposata, con un bambino, in una casa nostra. Questa immagine mi assorbe.

[...] Mi sembra già di avere Muriel e i nostri figli.

L’ho amata fin da quando eravamo nel Galles, e da allora non ho fatto un passo avanti. Non ho mai pensato che potesse amarli. Di qui la mia inerzia. Mrs Brown, senza volerlo, mi apre una breccia: mi ci butto a capofitto. Mi slancio con tutto me stesso verso Muriel. Rischio tutto.

Da cinque giorni non faccio altro che scriverle. È già la quarta lettera che non le spedisco. Ad ogni lettera mi spingo più avanti. Le spiego. Le chiedo di sposarmi.” (*DI*, pp. 69-70).

<sup>18</sup> Forse arbitrariamente, il pensiero corre all’Isotta dalle Bianche Mani sposata da Tristano.

<sup>19</sup> “Non ha nessun desiderio di fare conoscenza”; “capelli d’oro caldo”; “grandi, bianche, belle da guardare”. (*DI*, p. 24)

<sup>20</sup> “Un po’ alla volta, Muriel compare in casa”; “la Muriel gloriosa descritta da Anne, ma una Muriel convalescente. Invece della benda, porta un paio di grandi occhiali scuri”; “gonfi e come privi di sguardo” (*DI*, pp. 26-27).

Quel che succede è chiaro: alla luce del presente (le parole di Mrs Brown) Claude rivede il proprio passato (Muriel è una sorella, esattamente come Anne) e lo riscrive (amo Muriel – non Anne – fin dal primo giorno che l’ho vista). Nemmeno una situazione troppo insolita, se non fosse che a trovarvisi è l’altrimenti posato e sempre misurato Claude. È un episodio isolato e anomalo all’interno del romanzo, che richiama – su scala ridotta – quel che avviene cinquant’anni dopo a Henri-Pierre Roché: anch’egli si trova a guardare al proprio passato e, riesumatolo per i propri romanzi, non può fare a meno di raccontarlo alla luce del presente; in entrambi i casi, insomma, il presente si proietta sul passato, causando un cambio di prospettiva che porta a vederlo in modo nuovo e, comunque, a ricrearlo (in misura più o meno evidente).

Il risultato di tale processo (ri)creativo è costituito da *Jules et Jim*, *Deux anglaises et le continent* e dalle pagine di *Victor* che Roché ha fatto in tempo a scrivere: tre romanzi che costituiscono altrettanti frammenti di un’autobiografia selettiva (come tutte le autobiografie finiscono per essere). L’opera di Roché è un unico, lungo testamento: in essa un uomo ormai vicino alla morte ritorna con la memoria al proprio passato e ne fissa su carta alcuni momenti significativi, raccontandoli con analitico distacco e con acuta oggettività. È sintomatico che il vecchio Roché dedichi due interi romanzi ai suoi amori giovanili e nemmeno una riga alla sua amicizia con Picasso, che all’epoca era già noto come uno dei massimi artisti contemporanei; volendo farsi ricordare, preferì farlo come protagonista di *Jules et Jim* e di *Deux anglaises* piuttosto che come amico e frequentatore di intellettuali e uomini d’arte. Il passato rievocato da Roché non è idealizzato né idilliaco, ma è anzi attraversato da immagini lugubri e maleauguranti; eppure, giunto in età avanzata l’uomo sceglie di raccontare i suoi amori giovanili, piuttosto che soffermarsi sugli anni e sui decenni successivi (altrettanto ricchi di fatti notevoli e di frequentazioni interessanti). Roché individua in quel lontano passato il momento della sua vita che maggiormente merita di essere tramandato, di uscire dall’immaterialità dei suoi ricordi e di acquisire consistenza letteraria, venendo così eternato. Non gli importa molto che vada persa la testimonianza del suo stretto legame con molti intellettuali parigini, ma vuole salvare, fissandola su carta, la memoria di Jules, di Kathe,<sup>21</sup> di Anne, di Muriel. Consapevole di non trovarsi lontano dal momento della propria morte, lo scrittore vuole condividere con il mondo il ricordo di quel periodo. Un periodo che non è stato certo idilliaco, ricco sì di gioie ma anche di sofferenza; ciò nonostante, legato a un’epoca e a un’età che il vecchio Roché ricorda con nostalgia e pertanto degno di essere raccontato.

---

<sup>21</sup> Assieme a Jim/Roché, i protagonisti di *Jules et Jim*.

La decisione di celare i veri nomi dei protagonisti di *Deux anglaises* dietro delle fittizie identità letterarie non va contro tale scelta né la contraddice, ma si spiega con la necessità di dare alla vicenda una coerente forma romanzesca, necessità che ha portato Roché ad apportare diverse modifiche ai fatti che stanno alla base del racconto (discorso che vale anche e ancor di più per *Jules et Jim*, che termina con la morte di due dei tre protagonisti, uno dei quali è l'alter-ego dello stesso Roché). Una volta che Henri-Pierre, Violet e Margaret sono diventati personaggi con i nomi di Claude, Anne e Muriel li si può gestire con libertà, senza doversi preoccupare troppo di attenersi alla realtà. Roché non rinuncia comunque a inserire nella narrazione diversi indizi rivelatori, in modo da rendere chiaro a tutti che dietro Claude c'è proprio lui: tra questi il più evidente è la data del compleanno, a cui nel libro si fa più volte riferimento e che per entrambi cade il 28 maggio.<sup>22</sup>

Tra le peculiarità di *Deux anglaises et le continent* c'è senz'altro la forma adottata per la narrazione. La struttura dell'opera è quella di un romanzo epistolare, spesso integrato da corposi brani dei diari dei protagonisti e occasionalmente commentato, in brevi note (perlopiù a fondo pagina, ma in un paio di casi inserite nel testo, tra parentesi e in corsivo) da un editore. Le note in questione sono attribuibili allo stesso Roché, che tra 1955 e 1956 rimette mano alle sue vecchie lettere, le assembla e in taluni casi le integra con annotazioni personali. Due di queste forniscono ai lettori precise indicazioni temporali: la prima, a corredo di un brano del 1902 nel quale si parla di Claire, colloca la morte della donna “quarante-cinq ans plus tard”<sup>23</sup> (cioè nel 1947; *DA*, p. 141) ed è in prima persona; la seconda, in calce a una pagina del diario di Claude del 1902, commenta la frase “J'en ferai un jour un livre [della nostra storia]” affermando che “Ce livre a été fait 53 ans plus tard”<sup>24</sup> (*DA*, pp. 194-195. In realtà *Deux anglaises* è stato pubblicato cinquantaquattro anni dopo, nel 1956, ma si può supporre che nel 1955 il libro fosse effettivamente completo). In una frase riportata nella postfazione, Roché indica con precisione quant'è durata la lavorazione del romanzo: “Per tre anni, ho riletto i miei taccuini, con tutte le *nostre* vicende. Ho riletto il diario intimo che avevo tenuto ogni tanto, quelli di Anne e di Muriel che loro stesse mi

---

<sup>22</sup> Vedi la nota 5.

<sup>23</sup> “Quarantacinque anni dopo” (*DI*, p. 114).

<sup>24</sup> “Un giorno ne farò un libro [della nostra storia]”; “quel libro è stato fatto cinquantatré anni dopo” (*DI* p. 155).

avevano dato, e le lettere di tutti e tre che erano in mio possesso. Ho scritto più di 1200 pagine. Ne ho conservate 300” (*DI*, pp. 284-285).<sup>25</sup>

La stesura del libro è stata quindi preceduta da un preliminare lavoro di selezione che ha portato all’esclusione di tre quarti del materiale disponibile. Questo è chiaramente avvertibile leggendo *Deux anglaises* ma, lungi dall’essere un difetto, costituisce anzi parte del suo fascino. Il fatto che dal mosaico manchino tanti tasselli – i riferimenti a lettere non presenti sono molteplici – fa sì che il lettore sia chiamato in causa e che debba coprire da sé i buchi temporali che inevitabilmente si vengono a creare; ciò contribuisce a tenere desta la sua attenzione e a mantenere in moto la sua fantasia, donandogli un ruolo insolitamente attivo. È qualcosa che accade in tutti i romanzi epistolari – sappiamo unicamente quello che i personaggi scrivono, e sta a loro decidere se informarci o meno dei loro stati d’animo o di quello che fanno tra una lettera e l’altra –, ma in questo caso il contributo richiesto al lettore risulta maggiore che altrove a causa di un’ulteriore peculiarità formale dell’opera, ovvero il ricorso a una focalizzazione interna variabile. Al principio la vicenda viene narrata da Claude, poi da Anne, poi da Muriel, poi di nuovo da Claude, poi di nuovo da Muriel e via dicendo, in una continua alternanza nella quale le sovrapposizioni temporali sono pochissime (ve n’è una tra la fine del capitolo XV e l’inizio del XVI ma riguarda solo due lettere di poche righe ciascuna; cfr. *DA*, pp. 254-258). Il punto di vista cambia di continuo: per alcuni mesi sono i diari e le lettere di Claude a portare avanti la narrazione, poi, per due settimane, sono quelli di Anne, poi quelli di Muriel per un mese, e così via. Questo comporta l’assenza del continuo botta e risposta che caratterizza diversi celebri romanzi epistolari (uno tra tutti, *Les liaisons dangereuses*) e lascia al lettore il compito di immaginare quale possa essere (per esempio) il contenuto delle lettere di Claude che Anne cita il 23 maggio 1907 (cfr. *DA*, p. 290), oppure quale sia la trama della velenosa missiva di Claire a cui Muriel fa riferimento il 10 marzo 1902 (cfr. *DA*, p. 134). A proposito di quest’ultima, è un vero peccato che Roché non l’abbia inserita: Muriel la definisce “terrible”, aggiungendo che Claire “s’est inventé un roman-feuilleton où je suis la sirène et la méchante fée. Elle s’y jette tout entière, m’accuse de flirt, de complot, de trappe”<sup>26</sup> (*DA*, p. 134). Un interessante spunto narrativo che non è stato sfruttato. Forse l’originale della lettera di Claire era andato perduto e Roché non se la sentiva di inventarne *in toto* il contenuto, oppure la scelta di ometterla è dovuta all’intenzione di non danneggiare

---

<sup>25</sup> Il che conferma quanto affermato da Truffaut. La postfazione da cui ho estrapolato la citazione è inclusa solo nella versione italiana del libro. Non sono riuscito a risalire alla fonte, per questo ho inserito la frase in traduzione anziché in lingua originale.

<sup>26</sup> “Terribile”; “si è inventata un feuilleton nel quale io sono la sirena e la fata cattiva. Ci si butta dentro a capofitto, mi accusa di civetterie, di complotti, di trappole” (*DI*, p. 109).

ulteriormente la figura della madre, peraltro già abbondantemente compromessa (senza mai essere criticata apertamente, Claire emerge come una donna egoista e prevaricatrice).

Degna di nota la sequenza dei diari paralleli tenuti da Claude e Muriel durante la separazione di un anno imposta loro prima di sposarsi: durante l'intero capitolo (intitolato appunto "La séparation"; cfr. *DA*, pp. 168-201) la pagina è divisa verticalmente a metà, con la colonna sinistra riservata al diario di Muriel e quella di destra al diario di Claude. È l'equivalente letterario dello *split screen* cinematografico, uno stratagemma efficace che permette di seguire parallelamente l'evoluzione dei sentimenti dei due ragazzi e con cui Roché, di nuovo, chiama in causa il lettore: come affrontare la sequenza in questione? Scorrere prima l'intero diario di uno e poi quello dell'altro, oppure procedere di pari passo (fermo restando che Muriel è assai più prolissa del laconico Claude)? Leggere una pagina alla volta, oppure suddividere la lettura in blocchi di – poniamo – un mese l'uno? Comunque sia, per godere appieno della sequenza il lettore dovrà necessariamente tornare indietro, rileggere e confrontare le due colonne. Una piccola rottura della linearità della narrazione che giova al ritmo del racconto e, situata esattamente a metà romanzo, funge da punto di svolta.

Interessante è anche il modo in cui i personaggi si evolvono. Claude è dapprima vivace, talora quasi sfacciato. Quando i tre ragazzi escono assieme per la prima volta, per una breve escursione, Muriel gli chiede come possano fare lei e Anne a ringraziarlo per lo scossone che il suo arrivo ha dato alle loro vite; per tutta risposta, in una frase che è difficile leggere senza attribuire a chi l'ha pronunciata almeno un po' di malizia, Claude dice: "Je veux [...] percer ce qui est pour moi le mystère anglais"<sup>27</sup> (*DA*, p. 26). Come si capisce proseguendo di qualche riga, il ragazzo si riferisce alla lingua, difficile da apprendere per un francese, ciò nonostante la sua battuta non sembra completamente innocente, specie alla luce di quel che accadrà in seguito (Claude sarà infatti il primo uomo per entrambe le sorelle Brown, prima Anne e poi Muriel). Dopo la separazione (e la scoperta di Nietzsche) l'atteggiamento di Claude cambia, diventando sempre meno spontaneo, ancor più controllato, ancor più subordinato all'ingombrante presenza di una madre dominatrice. La seconda metà del romanzo lo vede sempre più chiuso in un atteggiamento passivo, addirittura masochistico: non fa nulla per cercare di riavvicinarsi a Muriel quand'è evidente che egli lo desidera, si rifugia nella sicurezza dei suoi libri, lascia passare il tempo senza agire, fino a concludere il romanzo con un atto autolesionistico

---

<sup>27</sup> "Io voglio penetrare quello che per me è il mistero inglese" (*DI*, pp. 27-28). La traduzione è corretta, in quanto il verbo "percer", letteralmente aprire o traforare, può voler dire "svelare" ma è usato anche per indicare la penetrazione nell'atto sessuale.

quale quello di voler vedere la figlia di Muriel, in visita a Parigi con una compagna di collegio.<sup>28</sup> Claude non si fa riconoscere e osserva in silenzio la ragazzina, individuando in lei l'immagine di Muriel. Al suo ritorno la madre, che lo attende a casa, lo saluta con parole impietose: "Qu'y a-t-il? Tu as l'air vieux ce soir"<sup>29</sup> (DA, p. 349). Così termina il romanzo. Che l'amore sia sofferenza non è un concetto nuovo, ma Claude pare arricchire il significato del termine di nuove sfumature.

Muriel vive di dogmi, guidata da una concezione puritana e bigotta del cattolicesimo. Antagonista e assieme doppio di Claire (alla quale Claude la paragona fin dalla prima apparizione), avverte su di sé la responsabilità di salvare il mondo. Lavora come volontaria in un orfanotrofio, vuole rendersi utile "avant de retourner en poussière"<sup>30</sup> (DA, p. 301), piange perché nonostante i suoi sforzi non riesce a salvare tutti i tacchini del suo allevamento (cfr. DA, p. 304), si rattrista quando pensa a tutti i girini che muoiono prima di diventare rane (cfr. DA, p. 334), parla degli indigenti di Londra e li definisce "mes pauvres"<sup>31</sup> (DA, p. 334). Con il passare delle pagine, la sua personalità si definisce e diviene sempre più rigida e meno malleabile. "Si l'union totale est impossible, le corps doit être tenu en laisse"<sup>32</sup> (DA, p. 283), scrive nel proprio diario. Si attiene a tale principio, e infatti le occorrono dieci anni per concedersi a Claude, in una parentesi passionale che dura appena tre giorni e non avrà seguito. Dopo, Muriel è profondamente turbata. Scrive che "le diable se grime et que le serpent fascine".<sup>33</sup> Sa di aver compiuto un atto "d'une lourde importance morale", che era "résolu de ne pas faire"<sup>34</sup> (DA, p. 329). Legge la Bibbia. Pensa di essere incinta, ma quando scopre di non esserlo commenta che "Dieu ne pouvait récompenser notre péché. Une seule chair devient coupable en se mêlant avec elle-même hors du mariage"<sup>35</sup> (DA, p. 333). Finirà per sposarsi con l'anonimo ma buono Mr Mitchell, quattro anni più tardi, e avrà due figli.

Anne è assai più brillante della sorella. Allegra, estroversa e intellettualmente vivace, ha velleità artistiche che soddisferà lavorando come scultrice. È lei a prendere l'iniziativa con Claude, e nella scoperta sessuale precede di cinque anni la sorella. Nei

---

<sup>28</sup> L'anno è il 1927, dal precedente capitolo sono trascorsi 13 anni (la più lunga ellissi del romanzo). Claude ha 48 anni.

<sup>29</sup> "Che hai? Hai l'aria di un vecchio, stasera" (DI, p. 276).

<sup>30</sup> "Prima di ritornare polvere" (DI, p. 240).

<sup>31</sup> "I miei poveri" (DI, p. 265).

<sup>32</sup> "Se l'unione totale è impossibile il corpo dev'essere tenuto al guinzaglio" (DI, p. 226).

<sup>33</sup> "Il diavolo si maschera e che il serpente affascina" (DI, p. 260).

<sup>34</sup> "Di grave peso morale"; "risoluta a non fare" (DI, p. 261).

<sup>35</sup> "Dio non poteva ricompensare il nostro peccato. Essere una carne sola, fuori dal matrimonio, è una colpa" (DI, p. 265).

confronti del sesso ha un atteggiamento leggero e giocoso, e Claude è visto più che altro come uno strumento utile per la sua emancipazione. Viaggia, per qualche tempo risiede in Russia, passa senza rimpianti da un uomo all'altro, ha due amanti regolari. Anne è l'unica del terzetto che si possa definire uno spirito libero; ciò nonostante, anche lei finisce per cedere alle convenzioni sociali: si sposerà con l'onesto e innamorato Ivan e diventerà la madre di quattro figli. Anche dopo il matrimonio continuerà a coltivare la passione per la scultura (cfr. *DA*, pp. 345-346).

Alla fine, le due inglesi e il continente – ovvero Anne, Muriel e Claude<sup>36</sup> –, per quanto influenti siano stati l'uno nella vita degli altri, non sono stati in grado di intrecciare a fondo le rispettive esistenze, e questo è il maggior rimpianto di Claude. Nell'ultima sequenza del romanzo, quando egli incontra la figlia di Muriel a Parigi, rivede in lei la ragazza che amava e finisce per confondersi; il peso degli anni gli piega la schiena, lo incurva. Pensa a quel che sarebbe potuto essere e non è stato, e si sente un vecchio. Realizza, forse, che dopo l'addio a Muriel la sua vita si è come bloccata: non si è sposato, vive ancora a Parigi con la madre. Forse in quegli attimi gli tornano alla mente le parole di Anne, che in una lettera di disarmante sincerità, inviata subito dopo essersi sposata, ha scritto a Claude: “Je suis heureuse, parfois très heureuse, bien que je doute que mon avenir vaille mon passé”<sup>37</sup> (*DA*, p. 309).

Come anticipato, *Deux anglaises* è un romanzo d'amore che contiene un numero inusitato di immagini funeree e mortuarie, rese ancor più conturbanti dalla fredda eleganza del linguaggio di Roché; immagini che hanno perlopiù a che fare con Muriel. Quando la ragazza compare è bendata, “une bande de taffetas vert et d'ouate couvrant ses yeux”<sup>38</sup> (*DA*, p. 21), e soffre; di lì in avanti Muriel appare spesso ammantata di dolore, quasi ne avesse bisogno per sentirsi integra; le privazioni sono parte di lei, si sente una volontaria della sofferenza. Supportata in questo dalla sua tremenda religione, Muriel piange, si duole, trova sempre qualcuno per cui dispiacersi o qualcosa per cui sacrificarsi. La descrizione del suo allevamento di tacchini è uno dei passaggi più neri dell'intero romanzo:

Mon tout petit dindon est mort. Cet élevage de volailles devient dramatique. Il naît toujours quelques difformes ou malades. Je ne peux pas les sauver tous. Je prolonge certains, mon aide achève les autres. Si un poussin perd sa mère et s'égare, il arrive qu'une autre mère le tue à

---

<sup>36</sup> Così chiamato perché per le due sorelle egli rappresenta il Continente, ovvero l'Europa, in quanto ha fatto loro conoscere Cervantes, Dante, Schopenhauer, Ibsen, Tolstoj... (cfr. *DA*, pp. 165-166).

<sup>37</sup> “Sono felice, a volte molto felice, sebbene dubiti che il mio futuro valga il mio passato” (*DI*, p. 246).

<sup>38</sup> “Una fascia di taffetà verde con sotto dell'ovatta a coprirle gli occhi” (*DI*, p. 24).

coups de bec sur le crâne. Mon petit dindon a été aplati par la patte de sa mère. Je l'ai confié pour une nuit à una poule. Il guérit. Je le rends à sa mère, qui le repiétine, pour des raisons à elle, ou parce qu'il était trop lent. Je le reguérís avec peine et le confie à mon aide qui le mt dans une couveuse trop chaude... Ce matin le petit dindon s'est un peu traîné sur un linge, sur mon lit, et il a expiré.

Élever des bêtes pour qu'elles soient mangées!<sup>39</sup> (*DA*, p. 304)

La morte è anche nella privazione, nella repressione di sé, nella conseguente impossibilità di poter ottenere quanto si desidererebbe. Dapprima Muriel rinuncia alla carne, diventando vegetariana al cento per cento con il solo scopo di imparare a dominarsi (cfr. *DA*, p. 256). Poi, quando Anne le racconta della sua relazione con Claude, Muriel decide di sua iniziativa di rinunciare all'amore del giovane. Cattolica intransigente, si crogiola nella propria condizione di innamorata che non può amare, valorizza il proprio dolore, si sacrifica anche se nessuno – né Claude né tantomeno Anne, che ha già altri amanti – le ha chiesto di farlo. Sceglie di assumere un ruolo che non le compete. Così scrive a Claude: “Ce plomb c'est le besoin de toi sans le souhait de t'avoir. Tu as vécu dans mon coeur et dans ma maison, tu y fus chaleur et lumière. Tu n'y es plus qu'une ombre froide. Les désirs pour moi je les ai pour elle. J'obtiens parfois qu'elle me parle, discrètement, de vos noces<sup>40</sup> près du lac”<sup>41</sup> (*DA*, p. 288). E poi: “Que puis-je donner à Vous Deux? Avez-vous tant d'amour que le mien soit en trop? Quella femme a une sœur comme la mienne? Je vous ai. Je suis riche. [...] Ma vie, c'est Anne-Claude”<sup>42</sup> (*DA*, p. 289).

In altri momenti la morte è richiamata esplicitamente, perfino evocata da Muriel. Per esempio quando, dopo avere saputo che tra Anne e Claude c'è stata una relazione, definisce se stessa “une masse de varech arrachée du fond de la mer [...], sans racines”<sup>43</sup> (*DA*, p. 289). O quando, dopo i “Trois Jours” trascorsi con Claude, proclama enfaticamente

---

<sup>39</sup> “È morto il mio tacchino più piccolo. Questo allevamento di pollame diventa drammatico. Ne nasce sempre qualcuno deforme o malato. Non posso salvarli tutti. A certi prolungo la vita, ad altri il mio aiuto la abbrevia. Se un pulcino perde la madre e si smarrisce, capita che un'altra madre lo uccida a colpi di becco sulla testa. Il mio piccolo tacchino era stato schiacciato dalla zampa di sua madre. L'ho affidato per una notte a una gallina. Guarisce. Lo restituisco alla madre, che lo rischiaccia, per ragioni sue, o perché era troppo lento. Lo riguarisco a fatica e lo affido al mio aiutante che lo mette in un'incubatrice troppo calda... Stamattina il piccolo tacchino è sopravvissuto per un po' su un panno, sul mio letto, ed è spirato.

Allevare animali perché vengano mangiati...!” (*DI*, pp. 241-242).

<sup>40</sup> Muriel si riferisce all'unione carnale tra Anne e Claude, che dal suo punto di vista sancisce la perenne unione tra i due.

<sup>41</sup> “Quello che mi pesa è il bisogno di te senza la speranza di averti. Tu hai vissuto nel mio cuore e nella mia casa, dove fosti luce e calore. Sei ormai solo un'ombra fredda. Ciò che desidero per me lo desidero per lei. Ottengo a volte che mi parli, discretamente, delle vostre nozze in riva al lago” (*DI*, p. 230).

<sup>42</sup> “Che cosa posso dare a voi due? Avete davvero tanto amore che il mio sarebbe di troppo? Quale donna ha una sorella come la mia? Io ho voi. Sono ricca. [...] La mia vita, è Anne-Claude” (*DI*, pp. 230-231).

<sup>43</sup> “Una massa di alghe strappate dal fondo del mare [...], senza radici” (*DI*, p. 231).

che, perché ella possa vivere, il suo amore per il giovane deve morire (perché? Cfr. *DA*, pp. 340-341). O quando, in una sequenza sorprendentemente macabra, inforna con l'aiuto di Claude dei pani che “on eût dit des bébés emmaillotés”<sup>44</sup> (*DA*, p. 315). Il tetro alone che circonda la ragazza è percepito anche da Anne, che arriva a definire Muriel “une mort lente qui essaye de sourire”<sup>45</sup> (*DA*, p. 291).

*Deux anglaises et le continent* è un romanzo nel quale un ragazzo riflessivo e arrendevole si confronta con tre donne decise e volitive, e soccombe a tutte. Ad Anne, che ha preso da lui quel che desiderava e poi s'è allontanata; a Muriel, che l'ha fatto attendere per un decennio, gli ha concesso tre dei suoi giorni e nulla più; e soprattutto a Claire, che è riuscita comunque a tenerlo avvinto a sé. *Deux anglaises* viene comunemente considerata la storia di un triangolo amoroso, ma sarebbe più giusto considerarlo un quadrilatero: troppo ingombrante la figura della madre per poterla ignorare. È un romanzo dal quale il narratore-protagonista esce sconfitto, ma è anche il racconto di due amori giovanili, di un legame autentico e di un periodo prezioso in cui il futuro era pieno di aspettative. Un periodo che è valso la pena vivere e che, ora, vale la pena di raccontare.

---

<sup>44</sup> “Sembravano neonati avvolti in fasce” (*DI*, p. 251).

<sup>45</sup> “Una morte lenta che cerca di sorridere” (*DI*, p. 232).

## Henry Roth, *Mercy of a Rude Stream*

L'anonimo estensore della pagina italiana di Wikipedia dedicata a *À la recherche du temps perdu* ha spiritosamente commentato l'imponente opera di Proust con questa battuta: "Le tremila pagine del romanzo [...] sono state sintetizzate in tre parole: 'Marcel diventa scrittore'".<sup>1</sup> Facendo il verso al simpatico compilatore della più nota tra le enciclopedie online, potrei dire che apportando una piccola modifica alle succitate tre parole è possibile riassumere anche le millecinquecento pagine di *Mercy of a Rude Stream*: l'opera racconta infatti di come Ira diventa scrittore.

Facezie a parte, gli spunti offerti dalla lunga, estenuante, ricchissima narrazione di Henry Roth sono tanti e tali che per commentarli approfonditamente occorrerebbe un numero di pagine non troppo lontano da quello del romanzo. L'opera seconda di Roth – cognome che Henry condivide con altri grandi della letteratura quali lo statunitense Philip e l'austriaco Joseph – è straordinaria fin dalla mole: composta da quattro volumi, tutti piuttosto corposi (tra le tre e le quattrocento pagine circa), conta un numero complessivo di oltre 1500 pagine. Questa è la struttura dell'opera:

- *Mercy of a Rude Stream* vol. 1: *A Star Shines over Mt. Morris Park*, 1994;
- *Mercy of a Rude Stream* vol. 2: *A Diving Rock on the Hudson*, 1995;
- *Mercy of a Rude Stream* vol. 3: *From Bondage*, 1996;
- *Mercy of a Rude Stream* vol. 4: *Requiem for Harlem*, 1998.<sup>2</sup>

Originariamente i volumi sarebbero dovuti essere sei, ma la morte di Roth, nel 1995, ha impedito la revisione degli ultimi due: ne è rimasto un manoscritto di 1457 pagine diviso in cinque sezioni,<sup>3</sup> grezzo e disordinato al punto da essere impubblicabile, intitolato provvisoriamente *Batch 2*. Nel 2010, grazie alla lunga e paziente operazione di *editing* di

---

<sup>1</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Alla\\_ricerca\\_del\\_tempo\\_perduto](http://it.wikipedia.org/wiki/Alla_ricerca_del_tempo_perduto)

<sup>2</sup> Per praticità, d'ora in avanti mi riferirò a *A Star Shines over Mt. Morris Park* (London, Weidenfeld & Nicolson, 1994) come *MORS 1*; a *A Diving Rock on the Hudson* (London, Weidenfeld & Nicolson, 1995) come *MORS 2*; a *From Bondage* (London, Weidenfeld & Nicolson, 1996) come *MORS 3*; a *Requiem for Harlem* (London, Weidenfeld & Nicolson, 1998) come *MORS 4*. In caso di citazioni da questi libri i numeri di pagina verranno indicati direttamente nel testo, tra parentesi, preceduti dalla sigla del volume corrispondente. In nota inserirò la traduzione italiana, opera rispettivamente di Stefano Tani e Mario Materassi (*Una stella sul parco di Monte Morris*, Milano, Garzanti, 1994) e di Marco Papi (*Una roccia per tuffarsi nell'Hudson*, Milano, Garzanti, 1996; *Legàmi*, Milano, Garzanti, 1997; *Requiem per Harlem*, Milano, Garzanti, 2001). Anche in questo caso, alla fine della traduzione indicherò tra parentesi, preceduta dalla sigla MIT seguita dal numero del volume, la pagina da cui è stato citato il testo.

<sup>3</sup> Così si legge nella "Nota sull'autore" posta in calce al quarto volume italiano (*MIT4*, p. 387). Secondo altre fonti (come la quasi totalità delle pagine di internet dedicate all'argomento), le pagine erano invece 1900.

Willing Davidson, redattore del *The New Yorker*, l'intero *Batch 2* è stato condensato nelle 280 pagine di *An American Type*, volume quinto e conclusivo di *Mercy of a Rude Stream*. Davidson, a cui si deve anche la scelta del titolo, può essere considerato a tutti gli effetti il coautore del romanzo, che è forse esagerato definire apocrifo ma che è comunque impossibile attribuire al solo Roth; non è certo un caso che, a partire dalla titolazione (nella quale scompare l'intestazione *Mercy of a Rude Stream*), questo quinto libro si discosti dai precedenti e si proponga come un'opera indipendente e a sé stante; del resto, nel passaggio da *Batch 2* a *An American Type* il testo di Roth ha perso 1200 pagine, ed è altamente improbabile che il sacrificio sia stato indolore.<sup>4</sup> I quattro volumi di *Mercy* sono pienamente autosufficienti e costituiscono un *corpus* che si regge benissimo da sé: il finale di *Requiem* rappresenta infatti una cesura netta, coincidendo con la fine di una fase della vita del protagonista iniziata proprio nelle prime pagine di *Monte Morris*; a dimostrazione di ciò, tra la fine di *Requiem* e l'inizio di *An American Type* trascorre oltre un decennio. L'operazione di Davidson è stata senz'altro opportuna e meritoria, in quanto ha permesso il recupero almeno parziale di materiale altrimenti destinato a rimanere inedito, ma ritengo preferibile lasciare *An American Type* fuori dalla mia analisi, limitandola ai quattro volumi interamente realizzati da Roth.

Qualche cenno biografico: Henry Roth, nato nel 1906 nella Galizia auto-ungarica (in una località oggi appartenente all'Ucraina), cresce a New York e pubblica il suo primo romanzo, *Call It Sleep (Chiamalo sonno)*, nel 1934. Nel 1979 inizia a lavorare a *Mercy of a Rude Stream*, opera più volte interrotta e ripresa il cui primo volume uscirà solo nel 1994, anticipato di qualche anno da alcuni brevi estratti. Roth muore nel 1995, dopo l'uscita del secondo volume; il terzo e il quarto, gli ultimi a essere stati da lui revisionati, usciranno postumi. Dal 1934 al 1994: tra il primo e il secondo romanzo sono trascorsi sessant'anni, durante i quali Roth ha pubblicato solo una raccolta di saggi e qualche racconto; il perché di questo prolungato blocco creativo viene almeno in parte spiegato dallo stesso autore nelle pagine di *Mercy*, e ci si tornerà più avanti. Nonostante l'ampiezza di quest'interruzione, la carriera letteraria di Roth riprende esattamente dove si era interrotta, ovvero dalla New York degli anni Dieci del Novecento. *Call It Sleep* racconta la vita di David Schearl nel Lower East Side di Manhattan e si svolge tra il 1911 al 1913; *Mercy of a Rude Stream* narra i tredici anni vissuti da Ira Stigman ad Harlem, dal 1914 al 1927. I nomi di protagonisti e comprimari sono cambiati, ma il secondo romanzo è la chiara prosecuzione del primo; David e Ira sono figure ampiamente – completamente? –

---

<sup>4</sup> Cfr. Charles McGrath, "Breathing Life into Henry Roth", *The New York Times*, 23 maggio 2010, p. C1.

modellate sulla base dello stesso Roth, che sbarcò a New York nel 1908, visse negli stessi luoghi dei suoi alter-ego letterari e nel 1927 lasciò la casa dei genitori ad Harlem per andare a vivere assieme alla poetessa Eda Lou Walton nel Village, a Greenwich.<sup>5</sup>

La natura testamentaria di *Mercy of a Rude Stream* è palese fin dal titolo, citazione dell'*Enrico VIII* di Shakespeare. La battuta in questione è prelevata dal discorso d'addio del cardinale Wolsey,<sup>6</sup> che il dodicenne Ira aveva dovuto imparare a memoria per ordine dell'insegnante di inglese, la "frail and decrepit and slow" signorina Delany della quale si diceva che tenesse "a peepot in her closet"<sup>7</sup> (*MORS I*, p. 146). Un discorso che Ira "bore [...] within him all his life, like some kind of noble monument of the spirit"<sup>8</sup> (*MORS I*, p. 147). Parfrasando Wolsey, il vecchio Roth prende maliconicamente atto di come "The little wanton boys that swam on bladders in a sea of glory were finally swept away by a rude stream that would forever hide them"<sup>9</sup> (*MORS I*, p. 147); la brutale corrente è naturalmente quella del tempo, che porta via gli eventi narrati e li allontana sempre più. Una citazione legata a un ricordo di gioventù, quindi; ma se – con ironico ribaltamento – Roth l'ha scelta come titolo della sua opera definitiva è perché l'acrostico di **Mercy of a**

---

<sup>5</sup> Per le notizie biografiche su Roth, i testi di riferimento sono questi: Steven G. Kellman, *Redemption: The Life of Henry Roth*, New York, W.W. Norton, 2005 e Steven G. Kellman, "The Education of Henry Roth", *New England Review*, Vol. 26, No. 3 (2005), pp. 10-42.

<sup>6</sup> *Enrico VIII*, atto terzo, scena seconda.

So farewell to the little good you bear me.  
Farewell! a long farewell, to all my greatness!  
This is the state of man: to-day he puts forth  
The tender leaves of hopes; to-morrow blossoms,  
And bears his blushing honours thick upon him;  
The third day comes a frost, a killing frost,  
And, when he thinks, good easy man, full surely  
His greatness is a-ripening, nips his root,  
And then he falls, as I do. I have ventured,  
Like little wanton boys that swim on bladders,  
This many summers in a sea of glory,  
But far beyond my depth: my high-blown pride  
At length broke under me and now has left me,  
Weary and old with service, to the **mercy**  
**Of a rude stream**, that must for ever hide me.  
Vain pomp and glory of this world, I hate ye:  
I feel my heart new open'd. O, how wretched  
Is that poor man that hangs on princes' favours!  
There is, betwixt that smile we would aspire to,  
That sweet aspect of princes, and their ruin,  
More pangs and fears than wars or women have:  
And when he falls, he falls like Lucifer,  
Never to hope again.

(William Shakespeare, *Henry VIII*, Minneapolis MN, Filiquarian, 2007, pp. 117-118)

<sup>7</sup> "Fragile, decrepita, lenta"; "un pitale nel suo armadietto" (*MIT I*, p. 165).

<sup>8</sup> "Si tenne dento [...] tutta la vita, come un qualche tipo di nobile monumento dello spirito" (*MIT I*, p. 165).

<sup>9</sup> "Gli sfrenati monelli che nuotavano su vesciche in un mare di gloria venivano trascinati via da una brutale corrente che li avrebbe ricoperti per sempre" (*MIT I*, p. 165).

**Rude Stream** forma la parola latina “mors”, morte. E la morte, allo stesso tempo evocata, temuta, desiderata e rifuggita, è presenza costante tra le molte pagine di *MORS* (sigla con la quale d’ora in avanti indicherò *Mercy of a Rude Stream*); come a formulare un sorridente esorcismo, Roth ha intitolato “Morte” un’opera che ha tra i propri scopi proprio quello di allontanare la fine, di scacciarla con l’aiuto del ritmico battere dei tasti di un computer.

### *La struttura dell’opera*

L’espedito letterario visivamente più vistoso di *MORS* è il ricorso a una diversificazione del carattere tipografico: la font utilizzata è una sola, ma alcune sezioni sono separate dalle altre da una riga vuota e sono scritte in un corpo leggermente inferiore. La narrazione si svolge su due linee temporali diverse: una è dedicata alle vicende del giovane Ira ad Harlem, tra il 1913 e il 1927; l’altra (quella scritta in corpo inferiore) ha come protagonista il vecchio Ira che, a partire dal 1979 fino al 1995, sta faticosamente scrivendo e revisionando la propria autobiografia. Roth porta avanti due racconti in parallelo: quello di come un ragazzo trascorre la propria gioventù e quello di come lo stesso ragazzo, diventato vecchio, la mette per iscritto. Le due voci coprono rispettivamente il tempo dell’avventura (che va dal 1914 al 1927) e del tempo della scrittura (dal 1979 al 1995).<sup>10</sup>

La vicenda è raccontata per mezzo di un narratore esterno a focalizzazione interna; il punto di vista adottato è naturalmente quello di Ira. Si tratta di una terza persona estesa all’intera opera e pertanto doppia, in quanto riguarda sia la prima linea temporale (l’avventura) sia la seconda (la scrittura); una scelta abbastanza particolare, perché la struttura del testo sarebbe stata perfettamente compatibile anche con l’uso combinato di prima e terza persona. Ricorrere alla terza persona per la seconda linea temporale e alla prima persona per la prima linea temporale sarebbe stata infatti la scelta più consueta e probabilmente la più suggestiva: una volta stabilito che il protagonista è Ira Stigman, cosa impedisce al suddetto Ira di raccontare la propria storia in prima persona, come spesso avviene con i narratori di secondo grado? Così facendo, Henry Roth avrebbe raccontato la storia di Ira Stigman (in terza persona: cornice) e Ira Stigman avrebbe raccontato la propria storia (in prima persona: narrazione di secondo grado). Il ricorso a una terza persona doppia crea invece una situazione di questo tipo: Roth racconta la storia di Ira (in terza persona) e Ira racconta la storia di Ira (in terza persona). È una soluzione narrativa che

---

<sup>10</sup> Cfr. Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 183-236.

permette a Roth di ergere non una, ma due barriere: la prima è quella tra Henry Roth (autore) e il vecchio Ira (protagonista e narratore), la seconda è quella tra il vecchio Ira (protagonista e narratore) e il giovane Ira (solo protagonista). Henry Roth è diviso dal giovane Ira da due gradi di separazione; durante il periodo 1913-1927, l'alter-ego è tenuto il più lontano possibile. È una scelta dovuta non a semplici ragioni narrative, bensì motivata dalla necessità: Roth ha bisogno di essere obiettivo, di narrare con precisione e con chiarezza nonostante la materia trattata non sia piacevole. Perché questo sia possibile occorre allontanare Ira: trattando se stesso come un estraneo, Roth riesce a ottenere quell'autenticità che il ricorso alla prima persona avrebbe reso più difficoltoso. È lui stesso a giustificare questa lettura, verso la fine del terzo volume: "In fact, it occurred to Ira, given his traditions, his warped growth, upbringing, outlook [...] no other way was open to him than to resort to the impersonal, the fictional as transmuted by time, the "electronic" evidence, not only to adjust his portrayal, his interpretation of other characters, but his own as well, inescapably, out of reach of the scribe's gentle mitigations"<sup>11</sup> (*MORS* 3, p. 369). Perché il discorso abbia un senso occorre sottintendere che l'autenticità del narrato sia una necessità, e che per la riuscita di *MORS* – perché l'opera raggiunga l'obiettivo – le edulcorazioni siano nocive quanto le menzogne. *MORS* è un'autobiografia, e non c'è modo di considerarlo diversamente: seppure presentato come opera di finzione e narrato da un alter-ego, il romanzo raggiunge tali livelli di sincerità e accoratezza da rendere ridondante ogni altra interpretazione. *MORS* è la lunga confessione di un vecchio uomo ormai prossimo alla morte, una confessione che è stata rimandata a lungo ma che non può più essere ritardata; l'urgenza di raccontarla è sufficiente per rompere un silenzio letterario protrattosi per sei decenni.

Da notare come Roth infranga in più occasioni le regole da lui stesso stabilite: sebbene la terza persona sia nettamente predominante, nell'opera compaiono alcuni segmenti in prima persona, e nonostante le due linee temporali siano solitamente tenute ben distinte non mancano momenti in cui esse si sovrappongono. Questo accade principalmente nel primo volume; dal secondo in poi si torna al consueto narratore esterno in terza persona, e le contaminazioni tra presente e passato scompaiono quasi completamente.

---

<sup>11</sup> "E in effetti, pensò Ira, considerate le sue tradizioni e la sua educazione tarpata [...], non gli rimaneva altra strada che ricorrere all'impersonale, alla finzione trasfigurata dal tempo e dalle testimonianze 'elettroniche', non soltanto per adattare la sua interpretazione dei caratteri altrui, ma anche del suo stesso carattere, per proteggerlo dalle edulcorazioni dello scrivano" (*MIT* 3, p. 408).

*MORS* è un'opera stratificata: più volte interrotta e sistematicamente ripresa, è stata sottoposta a numerose revisioni. In quella che ho fin qui chiamato la seconda linea temporale Ira parla abbastanza spesso di come il suo romanzo-vita ha preso forma, ma lo fa disordinatamente, in modo tutt'altro che organico ed estremamente dispersivo. Quel che si riesce a capire è che le versioni susseguitesi sono almeno quattro: *MORS* inizia a prendere organicamente forma nel 1979, anno in cui Ira Stigman batte a macchina un primo dattiloscritto che, si presume, arriva fino al 1927 di *Requiem per Harlem* ("he might just as well slavishly follow his typescript",<sup>12</sup> scrive Ira a p. 119 di *MORS 4*, e per quanto si sa l'unica stesura battuta a macchina è quella del 1979).

La prima revisione completa è del 1985. Essa ha coinvolto tutti i quattro volumi e ha modificato profondamente la versione del 1979, introducendo un personaggio fondamentale che, assente dal dattiloscritto, assumerà dal momento della sua comparsa un ruolo di assoluta centralità nell'opera. Una terza stesura viene iniziata nel 1987, come si può evincere da un bel brano che si incontra verso la fine del quarto volume e che, scritto interamente in prima persona, aveva lo scopo di fungere da introduzione alla terza incarnazione di *MORS*:

I perambulate with a cane, and I would use two canes if it weren't such an infernal nuisance, didn't hamper me in my other movements – not to mention rendering me more tottering and conspicuous than I already am.

Such is the condition of the aged writer, or this one: no different from other individuals of his species, except that in this case he has still to tackle seventy-five or a hundred pages of narrative before he can lay claim to having completed a second draft. Not a completed piece of work (is there such?), but a second draft. How long will it take? How long will he live? Two unknowns, and in all likelihood, two inequalities, of benefit only one way and not the other, and guaranteeing nothing in any event: simply sine qua non. You are not required to finish, ran the Talmud dictum; neither may you desist from your task while you can do it. I would very much like to finish; I would very much like to complete a third draft. Perhaps it is because I seek to consummate my wish that I live. How strange that I should still strive to accomplish the task, even though the proceeds of all this travail are posthumous.<sup>13</sup> (*MORS 4*, p. 244)

---

<sup>12</sup> "Poteva anche seguire supinamente il suo dattiloscritto" (*MIT 4*, p. 165).

<sup>13</sup> "Devo camminare con il bastone, e ne userei anche due se non fossero un maledetto impiccio che ostacola i miei altri movimenti, oltre a rendermi ancora più barcollante e ingombrante di quanto già sono.

Ma questa è la condizione di un vecchio scrittore, o di questo scrittore in particolare, non diversa da quella di altri individui della sua specie, solo che nel suo caso deve ancora affrontare un centinaio di pagine prima di poter affermare di aver affermato una seconda stesura. Non è l'opera completa, se mai esiste, ma

Un passaggio rivelatore, specie nel passaggio in cui Ira si chiede se sia effettivamente la scrittura a permettergli di vivere ancora (argomento sul quale si interrogherà anche Saul Bellow).

La successiva revisione, non si sa se totale o parziale, risale al 1992. Vi si fa cenno nel secondo volume, in un brano come al solito appartenente alla seconda linea temporale:

Old bore, they would think – he had broken his resolution not to intrude on his reedited manuscript, not to intervene with extraneous or current reflections into his already revisited text. But he was eighty-six years of age now, and could brush off previous resolutions, if he chose. Even so, his doing so now gave him a sense of guilt, of sinfulness in breaking his own pledge made to himself. [...] His present intrusion, in this, the month of May, in the year 1992, into a text considered final two years ago was necessary, if he would include what followed, and he would.<sup>14</sup> (*MORS 2*, p. 221)

È questa l'unica volta in cui il 1992 compare nel testo, ma il fatto che si trovi nella seconda metà di *MORS 2* fa capire che la revisione è arrivata almeno fino a qui ed è probabilmente proseguita oltre, almeno fino alla fine del volume.

La quinta e ultima stesura risale al 1995, l'anno della morte di Henry Roth. Così il prologo del terzo volume: “He was a widower, one in whom his bereavement for his lost wife never vanished. Even five years after Ira Stigman had lost her, grief over his loss sometimes assailed him unbearably, shook him with strange, dry sobs... He was eighty-nine years old now – on the verge of becoming a nonagenarian”<sup>15</sup> (*MORS 3*, p. 1). Ira è nato (come Roth) nel febbraio del 1906, e questo colloca il brano nel 1995 (anno che in seguito verrà citato direttamente<sup>16</sup>). Questa data è confermata anche dal fatto che Muriel, la

---

una seconda stesura. Quanto tempo ci vorrà ancora? E quanto tempo ho ancora da vivere? Sono due incognite, e con tutta probabilità diverse tra loro, di interesse solo da una parte e non dall'altra, e in ogni caso non garantiscono niente: sono semplicemente una *conditio sine qua non*. Non ti è richiesto di terminare l'opera, recita il Talmud, e nemmeno puoi desistere dal compito quando si può compierlo. Mi piacerebbe davvero molto terminare una terza stesura. Forse è perché tento di esaudire questo mio desiderio che continuo a vivere. È strano che mi sforzi ancora di assolvere il compito, anche se il compenso di quest'opera sarà postumo.” (*MIT 4*, pp. 321-322).

<sup>14</sup> “Vecchio rompiscatole, era venuto meno alla sua decisione di non intervenire sul dattiloscritto riveduto, di non interferire con divagazioni estranee o contingenti sul testo già riveduto. Ma aveva ottantasei anni e poteva permettersi di accantonare le sue precedenti decisioni, se voleva; nonostante ciò, aveva sempre un senso di colpa, di peccato, quando rompeva gli impegni presi con se stesso. [...] Questa sua interferenza, nel mese di maggio dell'anno 1992, in un testo considerato definitivo due anni prima, era necessaria, se voleva includere ciò che seguiva, e lo voleva.” (*MIT 2*, p. 243).

<sup>15</sup> “Era vedovo, e il suo lutto per la perdita della moglie non aveva mai fine. Ancora cinque anni dopo, Ira Stigman era a volte colto da un dolore insopportabile, che lo squassava con strani, asciutti singulti. Aveva ottantanove anni, ormai, era sulla soglia dei novanta” (*MIT 3*, p. 11).

<sup>16</sup> Per la precisione a p. 109, p. 196, p. 367, p. 378.

moglie di Henry Roth (che in *MORS* diventa semplicemente M.), è morta nel 1990. In *MORS 4* il 1995 non viene mai citato, ma la “Nota sull’autore” pubblicata in calce a *Requiem per Harlem* conferma che prima di morire Roth aveva avuto il tempo di rivedere anche il quarto volume dell’autobiografia.

*MORS* è stato riscritto per almeno quattro volte: il testo originario è stato ripreso in mano e integrato, scorciato, ampiamente rifatto. Le versioni si modificano e si sovrascrivono, ma nessuna di loro cancella completamente quella che l’ha preceduta, lasciandone sopravvivere vari frammenti di diverse dimensioni. Il *MORS* del 1985 ha stravolto quello del 1979, integrandolo e ricoprendolo pesantemente; le stesure del 1987 e del 1992 hanno apportato modifiche di minore entità; la definitiva revisione del 1995 ha modificato significativamente il terzo e il quarto volume. Da tutto questo consegue che le versioni di *MORS* sopravvivono – almeno in parte – una di fianco all’altra: per esempio, nel secondo volume si trovano brani del 1979, del 1985 e del 1992, mentre nel quarto ve ne sono del 1985, del 1987 e del 1995.

### *Amico Ecclesias*

Introdotta nella versione del 1985, Ecclesias è l’interlocutore privilegiato dell’Ira Stigman che si muove all’interno della seconda linea temporale, lo scrivano che si arrovela nell’improbabile tentativo di dare un ordine ai pezzi sparsi della propria vita. Invocato fin dalla prima pagina, Ecclesias prende la parola per la prima volta a pagina 68 di *MORS 1*, per iniziare un dialogo che verrà interrotto solo a metà del quarto volume. Il nome è ricalcato su quello di un austero profeta biblico, Quohèlet o Ecclesiaste, autore di uno tra i libri più enigmatici della Bibbia il cui studio ha sempre fatto parte dell’educazione ebraica.<sup>17</sup>

Il nome del lucido interlocutore di Ira non dice molto sulla sua effettiva identità; in certi momenti, il confronto fra i due fa pensare a un dialogo tra l’io e il super-io dello stesso Ira: alle indecisioni, ai dubbi etici e agli umani tentennamenti dello scrittore fanno eco l’obiettività e la corretta convenzionalità di Ecclesias, sorta di autorità morale che dispensa consigli sensati e che spiega e interpreta senza condannare. Chi sia davvero Ecclesias viene rivelato solo a due terzi di *MORS 1*:<sup>18</sup> è un computer, un IBM-PC<sup>19</sup> sul quale Ira sta trascrivendo, integrandolo abbondantemente, il dattiloscritto nel quale, nel

---

<sup>17</sup> Per un più approfondito commento sul biblico Ecclesias cfr. Stefano Tani, “Postfazione” a Henry Roth, *Una stella sul parco di Monte Morris*, p. 312.

<sup>18</sup> *MORS 1*, p. 174.

<sup>19</sup> Cfr. *MORS 3*, p. 116.

1979, aveva raccontato la propria autobiografia. Il nome, così antico, è stato ironicamente attribuito a un oggetto ultramoderno. Fedele all'immagine del cervello elettronico, Ecclesias è freddo e preciso, una perfetta controparte dell'esitante e problematico scrittore; si tratta comunque di una freddezza non priva di calore, di un'oggettività non priva di comprensione. Il computer è un paziente interlocutore ma anche un insostituibile strumento di lavoro, al quale sono dedicati diversi momenti di elogio che ne rimarcano l'utilità. La semplice leggerezza dei pulsanti di una tastiera, così agevoli da premere, ha senz'altro reso meno faticoso per delle vecchie dita l'atto materiale della scrittura, in precedenza assolto per mezzo della macchina per scrivere. Ancora più importante, il computer rende estremamente più semplice la revisione e la riscrittura di quanto già composto, non richiede che alla composizione sia abbinato il continuo scartabellare tra vecchi fogli ingialliti e trasforma la scrittura in un atto leggero, privo della fisicità che la caratterizzava precedentemente (i fogli che si accumulano, il disordine, il ticchettio dei tasti della macchina...); quando l'autore è vicino ai novant'anni, il vantaggio non è trascurabile. A beneficiarne è perfino la qualità della scrittura: "One would have to consider the role of Ecclesias too, credit him for any maturing of ideas, improvement in prose – and Ira believed there was – again in good part thanks to Ecclesias. He was so benign usually, caustic rarely, ever disposed to condone"<sup>20</sup> (*MORS 2*, p. 398). La descrizione di Ira permette una doppia interpretazione: la benevolenza e la disponibilità al perdono possono essere lette come le qualità morali che caratterizzano un buon amico (ed Ecclesias lo è, per Ira) ma anche come le caratteristiche tecniche tipiche di un computer, definito appunto *user friendly*.

Oltre a tutto questo, Ecclesias rappresenta per Ira il presente. Per chi si trova negli anni Ottanta il personal computer è tecnicamente all'avanguardia, è l'oggetto stesso della modernità e come tale è il terminale di una fascinazione adorante, talismanica. Invischiato in un passato che è spiacevole rivivere, Ira trova in Ecclesias un'ancora di salvezza, un supporto che lo aiuta a ritornare a un tempo in cui egli si sente maggiormente a proprio agio con se stesso, in un'epoca che riesce a comprendere: "Ecclesias, his friend, both his friend and life-support system, helped bring him back from the past"<sup>21</sup> (*MORS 2*, p. 114). Come una specie di macchina del tempo, il computer aiuta il vecchio scrittore a ristabilire

---

<sup>20</sup> "Si doveva considerare il ruolo di Ecclesias, riconoscergli il merito di una possibile maturazione delle idee e di un miglioramento della prosa, e Ira riteneva che fossero avvenuti. E questo grazie soprattutto a Ecclesias, solitamente così benevolo, raramente caustico, sempre disposto al perdono" (*MORS 2*, p. 433).

<sup>21</sup> "Ecclesias, il suo amico e sistema di sopravvivenza, lo aiutava a ritornare dal passato" (*MIT 2*, p. 128).

le distanze con un periodo che per lui rappresenta “complex confusion, loss, anxiety, frustration”<sup>22</sup> (*MORS 2*, p. 114).

### *L'enigma*

A lungo anticipato e più volte preannunciato, “the enigma” (così lo chiama Ecclesias a p. 249 di *MORS 1*) viene svelato al lettore solo dopo la centocinquantesima pagine di *MORS 2*. Roth, adottando un procedimento che non sfigurerebbe in un romanzo poliziesco, inizia a parlarne prestissimo, fin dalle prime pagine del primo libro, ma poi, nonostante gli accenni aumentino in numero e in intensità, ritarda la confessione fino a dove possibile e anche più in là; costruisce attorno alla natura del misfatto una tensione crescente che, peraltro, nulla toglie all’impatto dell’agognata rivelazione. Di fatto, l’enigma è protagonista dei primi due volumi: nel primo in assenza, in quanto più volte chiamato in causa – da Ira quanto da Ecclesias – ma mai palesato, e nel secondo in presenza, perché la sua portata è tale da inglobare l’intero libro, trasformandosi in perno attorno al quale ruota la narrazione. Tale procedimento è senz’altro dettato da autentiche necessità autobiografiche – raccontare eventi traumatici che riguardano se stessi non può essere facile – ma funziona anche come stratagemma letterario, in quanto ottiene l’effetto di attenuare, per quanto possibile, l’entità della rivelazione: quando ci si aspetta il peggio è difficile rimanere sorpresi, qualunque sia la portata della colpa. In un insistito ed estenuante climax, Ira parla dunque di “abominable act”<sup>23</sup> (*MORS 2*, p. 77); di “bad, double bad, double, triple, quadruple bad. Horrible bad. Unspeakable-babble bad. Abomination bad”<sup>24</sup> (*MORS 2*, p. 130); di “canker in the soul”<sup>25</sup> (*MORS 2*, p. 140); di evento “taboo” e “unspeakable”<sup>26</sup> (*MORS 2*, p. 128).

Alla fine, il tabù viene infranto e l’indicibile viene detto:

Lucky, supremely lucky, the luck of having Pop a waiter, on a Sunday morning again, and long gone to Rockaway Beach to wait on table on a breakfast “benket”. Well, it got so actually it wasn’t limited to Sunday mornings. Hell, no. At sixteen going on seventeen, and lusty, and Minnie at fourteen plus, and now in Julia Richmond high school. And she was dating boys, and going out a bit, and to dances [...].

---

<sup>22</sup> “Confusione di perdite, ansietà, frustrazioni” (*MIT 2*, p. 128).

<sup>23</sup> “Azione [...] abominevole” (*MIT 2*, p. 89).

<sup>24</sup> “Cosa brutta, doppiamente, triplicemente brutta, orribilmente brutta, indicibilmente brutta, abominevolmente brutta” (*MIT 2*, p. 145).

<sup>25</sup> “Ulcera nell’anima” (*MIT 2*, p. 155).

<sup>26</sup> “Tabù”; “indicibile” (*MIT 2*, p. 142).

White-and-pink cheeks had she, somewhat a severe face, cold, unresponsive, even for a fourteen-year-old kid, translucent hazel eyes. [...]

He'd been super-lucky: the second time this week. The first time was in Mom and Pop's bed Sunday – that was good. He had used his last condom, but was it ever good! She made so much noise he was nearly afraid. So early in the morning. And on Sunday. All the neighbors home. Jesus, if they ever guessed he was doing it to his own sister.<sup>27</sup> (*MORS 2*, pp. 144, 145)

Il peccato di Ira è l'incesto. Ira ha da tempo – da due anni, come si saprà in seguito<sup>28</sup> – rapporti sessuali con Minnie, una sorella di due anni minore di lui che in precedenza non era mai stata nominata: né nelle circa 450 pagine di romanzo fin lì scritte, né nell'unico altro libro mai pubblicato da Ira (il riferimento è a *Call It Sleep*, il cui protagonista, David Schearl, non ha sorelle).

Ora che la rivelazione è stata fatta, Ira si trova a dover affrontare due problemi: quello di giustificare in qualche modo la sua condotta giovanile e quello di tamponare le falle aperte nella struttura del romanzo a causa del repentino inserimento di un personaggio importante ma fin lì tenuto nascosto.

Risalire alle cause del disordine sessuale non è semplice: certo una parte l'ha avuta l'incontro con "Joe the pederast" (così viene ricordato nei successivi volumi), con il piccolo Ira (allora in quinta elementare) adescato da un viscido sconosciuto presentatosi come Joe, condotto all'interno di un vasto parco e lì fortunatamente salvato dal tempestivo passaggio di una giovane coppia;<sup>29</sup> certo le molestie subite dal professor Lennard<sup>30</sup> – per quanto posteriori all'inizio della relazione incestuosa con Minnie – hanno lasciato traccia nella sua psiche; ma per Ira l'origine primaria di tutti i suoi problemi è stato il trasloco della famiglia Stigman ad Harlem. Rivolto al solito Ecclesias, il vecchio scrivano sfoga così il proprio malessere, in conclusione del primo volume:

---

<sup>27</sup> "Fortunato, supremamente fortunato, la fortuna che suo padre fosse cameriere, che lavorasse di nuovo la domenica, e se ne fosse andato al Rockaway Beach per servire ai tavoli di un "banketto". Be', andava sempre così in realtà, non era mica limitato alla domenica mattina. A sedici anni, quasi diciassette, e così vigoroso, e Minnie che ne aveva più di quattordici, e frequentava ora la scuola superiore Julia Richmond. E dava appuntamenti ai ragazzi, usciva, andava a ballare. [...]

Aveva le guance bianche e rosee, una faccia piuttosto severa, fredda, impassibile, anche per una ragazzina di quattordici anni, e traslucidi occhi nocciola. [...]

Era stato superfortunato: era la seconda volta, quella settimana. La prima volta era stato domenica, sul letto di mamma e papà, ed era stato bello. Aveva usato l'ultimo preservativo, ma era stato bello! Lei faceva tanto rumore che Ira aveva quasi paura, così presto il mattino, e la domenica, quando tutti i vicini erano in casa... Cristo, se avessero immaginato che lo faceva con sua sorella..." (*MIT 2*, p. 161, 162).

<sup>28</sup> La prima volta che sia accenna all'età dei due al momento dei primi approcci sessuali di Ira è in *MORS 2*, p. 213: "Himself and Minnie, himself when he was twelve, and she was only ten".

<sup>29</sup> Episodio raccontato in *MORS 1*, pp. 54-57.

<sup>30</sup> Cfr. *MORS 1*, pp. 240-243.

The damned things that happen to innocence, or ignorance, in the slums, that happen in alien slums, in heterogeneous ones, that probably might not have happened in homogenous ones, at least, so I fancy, in one dominated by orthodoxy, like the East Side, or by folkways, like Little Italy. And of course, they wreak havoc with the personality. That does not exclude similar traumatic episodes that may affect scions of the middleclass or the wealthy; given the terrible vulnerability, impressionableness of pubescence that exempts no one from irreparable damage at that period in life.<sup>31</sup> (*MORS 1*, p. 280)

Se gli Stigman fossero rimasti nell'East Side, forse la personalità di Ira non avrebbe subito le deviazioni di cui è stata oggetto; lui, perlomeno, così pensa.

Il personaggio di Minnie viene introdotto quasi a un terzo del racconto, e questo mette in difficoltà Ira anche da un punto di vista puramente letterario: la tarda rivelazione priva le precedenti 450 pagine di quella veridicità che, negli intenti, le avrebbe dovute caratterizzare. Avendo taciuto di un personaggio così importante, è inevitabile che il ritratto di quegli anni (1914-1920) sia parziale e non del tutto attendibile. Come comportarsi? Come spesso accade, è lo sguardo lucido di Ecclesias a mettere Ira di fronte alla realtà:

– Now that you have introduced her as a character, what will you do with your planned treatment of the thing later on, the revelation, the frightful disclosure you held in reserve?

I don't know. Perhaps I wish to curtail what comes later on. Leave off much nearer than that. Truncate. I could, you know.

– Yes. Or you could begin again: introduce the omitted character –

No. None of that. For one thing, it's not reasonable for me to expect to live that long – or better said, to be able to draw on the necessary vitality to accomplish what you propose. I'm in mid-seventy-nine. I'll ignore her again.

– That's scarcely tenable.

Who makes the rules? It's either that or collapse.<sup>32</sup> (*MORS 2*, pp. 148-149)

---

<sup>31</sup> “Le maledette cose che accadono all'innocenza, o all'ignoranza, nei quartieri poveri, che accadono in quartieri poveri ed estranei, eterogenei, che probabilmente non sarebbero potute accadere in quartieri omogenei, almeno così propendo a credere: nei quartieri poveri dominati dall'ortodossia, come l'East Side, o dalle tradizioni, come Little Italy. E naturalmente queste cose devastano e gettano nel caos la personalità. Ciò non esclude che simili episodi traumatici possano accadere anche ai rampolli della classe media o dei ricchi, data la terribile vulnerabilità, l'impressionabilità della pubescenza che non dispensa nessuno da danni irreparabili in quel periodo della vita.” (*MIT 1*, p. 303).

<sup>32</sup> “ – Ora che l'hai presentata come personaggio, che cosa intendi fare per trattare in seguito la faccenda, la terribile rivelazione che tenevi in serbo?

Non lo so. Forse vorrei abbreviare quello che viene in seguito, tralasciarlo, tagliarlo. Potrei farlo, sai?

– Sì, oppure potresti ricominciare daccapo, introdurre il personaggio omissso.

No, niente da fare. Innanzi tutto, non è ragionevole aspettarsi che viva tanto a lungo, o per meglio dire, che riesca a trovare le energie necessarie per fare quello che proponi. Ho ormai passato i settantanove anni. No, la ignorerò ancora.

Pur consapevole dell'“impasse he had reached by this re-creation of his sister into the narrative”<sup>33</sup> (*MORS2*, p. 159), Ira non trova né la forza né la volontà di riscrivere le 450 pagine completate fino a quel momento, e quindi si accontenta di inserirla nella narrazione di lì in avanti. Da questo momento Minni e l'incesto diventeranno elementi centrali della narrazione, due tematiche cardine sulle quali si fisseranno ossessivamente i pensieri del giovane protagonista.

La presenza della ragazza permette all'opera di arricchirsi di significato, in quanto la avvicina ulteriormente a quella veridicità che Ira stesso ha indicato come uno dei requisiti fondamentali di *MORS* (esplicitamente definito un tentativo “to produce a literary clone of reality”;<sup>34</sup> *MORS 2*, p. 382). La mortificazione lascia via via il posto alla liberazione per essere finalmente riuscito a raccontare l'“indicibile”. Non passa molto dalla sconcertante rivelazione e si viene a scoprire che l'incesto di Ira è addirittura doppio: nel 1924 il ragazzo inizia infatti ad avere rapporti sessuali anche con una cugina di primo grado, Stella. Il legame incestuoso tra i due proseguirà parallelamente a quello tra Ira e la sorella, e durerà per tre anni, fino al momento in cui il ragazzo lascerà Harlem. Stella, all'epoca quattordicenne, è la figlia della zia materna di Ira; nel testo, la relazione sessuale con il cugino inizia non molto dopo la rivelazione dell'incesto con Minnie.<sup>35</sup> Bionda e grassoccia, Stella è caratterizzata da una passività quasi ottusa, e sembra in molte occasioni un inerte giocattolo sessuale privo di volontà. Ira assume con entrambe le ragazze il medesimo atteggiamento predatorio: è sempre lui a prendere l'iniziativa, e, nonostante non sia mai violento, la sua insistenza e le sue capacità affabulatorie gli permettono quasi sempre di ottenere ciò che chiede. La relazione con le due ragazze si sviluppa in modo parallelo, e alcuni episodi (come una temuta gravidanza che fa nascere in Ira cupi pensieri omicidi) si ripetono quasi uguali prima con Minnie e poi con Stella. Il doppio incesto è confermata da una recente biografia di Henry Roth.<sup>36</sup> L'autore, Steven G. Kellman, afferma che niente di quanto si legge in *MORS* è stato inventato, e che negli anni giovanili Roth portò effettivamente avanti una relazione incestuosa prima con la sorella, il cui vero nome è Rose, e poi con la cugina Sylvia. In un primo momento, l'alter-ego di Rose in *MORS* si sarebbe dovuto chiamare Ruth, ma l'eccessiva somiglianza con il nome reale ha

---

– Questo non è molto plausibile.

Chi stabilisce le regole? È così, oppure è il crollo.” (*MIT 2*, p. 165-166).

<sup>33</sup> “Vicolo cieco in cui era finito ricostruendo la figura di sua sorella” (*MIT 2*, p. 178).

<sup>34</sup> “Di produrre un clone letterario della realtà” (*MIT 2*, p. 416).

<sup>35</sup> Circa 140 pagine dopo. Il primo rapporto sessuale con Stella è raccontato alle pp. 282-285 di *MORS 2*.

<sup>36</sup> Già citata alla nota 5.

convinto Roth a sostituirlo con Minnie. Tra quanto narrato in *MORS* e quanto realmente accaduto c'è un'unica differenza: sembra che il rapporto incestuoso con la sorella sia durato per Roth fino al 1927, cioè fino alla fine degli eventi trasposti nel quarto volume del romanzo, mentre per Ira le cose vanno diversamente. Per tutto il terzo e il quarto libro – ovvero per il periodo tra il 1925 e il 1927 – il ragazzo ha rapporti sessuali solo con Stella, mentre Minnie continua a negarglisi. Per motivare questa discrepanza – forse l'unica – tra vita reale e trasposizione letteraria è necessario guardare alla biografia di Roth: poco dopo l'uscita di *A Diving Rock on the Hudson*, egli ricevette infatti una lettera dalla sorella Rose, la quale, disturbata dai riferimenti all'incesto, minacciò il fratello di denuncia (non si sa su quali basi) e, dopo una trattativa con l'editore di Roth, rinunciò a intraprendere vie legali in cambio di 10.000 dollari e dell'impegno a togliere ogni accenno all'incesto dai successivi volumi dell'opera (il terzo e il quarto, appunto).<sup>37</sup> Il che è sostanzialmente quel che accadde: in *MORS 3 e 4* tra Ira e Minnie non c'è sesso, per quanto i riferimenti alla loro precedente relazione non vengano risparmiati.

6, 4, 2, 1

Questa sequenza decrescente si riferisce al numero di anni abbracciati da ognuno dei quattro libri di *MORS*. Il primo volume si apre nel 1914 e si chiude nel 1920 (sei anni), il secondo va dal 1921 al 1925 (quattro anni), il terzo dal 1925 al 1927 (due anni) e il quarto si svolge interamente nel 1927 (un anno). È una sequenza che va vistosamente in calando, tant'è che in *Requiem per Harlem* Roth si prende 350 pagine per raccontare un periodo di appena un mese (il libro inizia nel “1927, nearing the end of October”<sup>38</sup> – *MORS 4*, p. 10 – e termina “Friday after Thanksgiving”<sup>39</sup> – *MORS 4*, p. 247 – , cioè a fine novembre).

Perché questo rallentamento? Perché Roth ha ritrovato poco per volta il piacere di scrivere, essenzialmente. Una volta superato l'ostacolo, quel che l'aveva tenuto per tanto tempo lontano dalla letteratura, la penna si sblocca, ricomincia a correre fluida, indugia, si sofferma sul dettaglio; ritrova un gusto per la narrazione che probabilmente, fino a quel momento, non era mai stato sperimentato con tale intensità. Neanche nel primo *Call It Sleep*, costato al giovane Roth quattro anni di lavoro. Per tutta la prima parte di *MORS* il cammino è in salita: i primi due volumi sono sofferti, procedono a fatica tra sbalzi e

---

<sup>37</sup> Un articolo del *The New York Observer* ripercorre la vicenda: Elizabeth Manus, “Letter Unravels Roth Incest Tale”, *The New York Observer*, 18 maggio 1998.

<sup>38</sup> “L'anno 1927 si avvicinava alla fine di ottobre” (*MIT 4*, p. 24).

<sup>39</sup> “Il venerdì dopo il Giorno del Ringraziamento” (*MIT 4*, p. 325).

continue soste, tra deviazioni dal percorso principale e divagazioni. Per il vecchio Roth la rivelazione è tanto traumatica quanto catartica, e dopo essersi liberato del peso che lo gravava da sessant'anni la sua penna pare alleggerirsi e comincia a scivolare agile, piacevole, leggera. Infranto il tabù e crollate le inibizioni, affrontate e superate le paure personali, Ira è finalmente libero di narrare: egli assapora a fondo quest'inedito conforto, concedendosi – specie nel terzo e nel quarto libro – momenti di puro virtuosismo letterario, che rivelano in piano quanto la sua vocazione alla scrittura fosse autentica (e portano il lettore a rimpiangere che la maggior parte della vita di Roth sia stata dedicata ad altro).

Il cambiamento che avviene tra i primi due volumi e gli ultimi due è evidente: i brani appartenenti alla seconda linea temporale diminuiscono in quantità e lasciano spazio a corposi segmenti di racconto lunghi anche diverse decine di pagine; nel quarto libro, inoltre, *Ecclesias* è quasi del tutto assente, e il dialogo tra lui e Ira si riduce a poche battute.<sup>40</sup> Assieme al tabù dell'incesto, Roth si è gettato alle spalle le precedenti inibizioni nel trattare temi ambigui e moralmente discutibili; senza più preoccuparsi che la materia letteraria che sta plasmando – prelevata dalla propria sciagurata autobiografia – sia così bassa e degradante, mette tutte le proprie energie e le proprie doti di scrittore al servizio della narrazione. Il vecchio Ira non è ancora pacificato con il suo protagonista, ovvero il se stesso di tanti anni prima, ma accetta di essere stato quell'individuo, e nel raccontarne le vicissitudini riscopre – o forse scopre per la prima volta – un piacere di cui non può più fare a meno. E quindi scrive, si dilunga, indugia. Preso dalla corrente della memoria, “Roth seems loath to cut anything from the narrative”.<sup>41</sup> Questo gli crea diversi problemi: il racconto, così piacevole nel suo lento dipanarsi, continua a portar via troppo tempo. E il tempo è quello che il vecchio Ira non ha: giunto troppo tardi a riconciliarsi con la letteratura, non vorrebbe più staccarsi dalla penna – i tasti del computer – ma è consapevole di dover narrare ancora molto. Combattuto fra piacere e necessità, prova appagamento nel dedicare il giusto tempo a ogni episodio ma si maledice per non riuscire a essere più veloce, e avvicinandosi alla conclusione del romanzo si dimostra più volte impaziente con se stesso. La sua insofferenza inizia a manifestarsi apertamente nel terzo volume, con questa riflessione: “Get it over with, get it over with – Ira hunted an old acne itch under his shirt collar. Get it over with, goddamn'em, those stupid years, all those intervening, feckless years – feckless? Understatement of the week – rotten years, until he

---

<sup>40</sup> Cfr. *MORS 4*, pp. 174-175.

<sup>41</sup> Allegra Goodman, “About Time”, *The New York Times*, 5 aprile 1998, p. C2.

met M.”<sup>42</sup> (*MORS 3*, p. 187). Nonostante l’affermazione sia tanto perentoria quanto sconsolata, il lettore potrebbe lasciarsi sfuggire un sorriso nel leggerla: a quegli anni insulsi e da buttare, Ira ha dedicato 1500 pagine. A distanza di poche righe (e all’interno dello stesso segmento, appartenente alla seconda linea temporale), un’ulteriore considerazione non meno contraddittoria si aggiunge alla precedente: “Get on with it. How many times – he feared – would he tell himself before the end of his testament, if he ever reached it.. No matter, if spurring himself on served to help him reach the end, then as many times as was necessary. Get on with it... as expeditiously as possible”<sup>43</sup> (*MORS 3*, p. 188). La frase, preziosa principalmente perché *MORS* viene esplicitamente definito “testament” (è l’unica volta in cui questo avviene), stupisce perché l’intento professato – quello di proseguire velocemente – non solo non si realizza, ma viene disatteso in maniera clamorosa: di lì a poco il ritmo rallenterà vistosamente, e nel volume e mezzo che lo separa dalla conclusione Ira racconterà un unico anno. Il contrasto è evidente: il piacere di scrivere – unito alla consapevolezza di ciò che si sta scrivendo – vorrebbe che ogni momento vissuto trovasse spazio nell’opera, ma ciò comporterebbe una dilatazione spaziale e temporale che la renderebbe infinita, e Ira, che al momento di scrivere queste parole ha ottantanove anni, è quasi giunto alla fine dei suoi giorni.

L’inevitabile rassegnazione arriva all’inizio del quarto libro:

Nearly two decades ago he had attempted a first draft, on his Olivetti manual, with much prompting from dear friends, when his hands could still stand the impact of the keys. Now he knew he would never finish. Fortunately, the holy sages of his people relieved him of the obligation: “You are not required to finish,” ran the Talmudic dictum (as if it could be otherwise). A posthumous novel that might never see publications, floppy disks that might never be printed into paper copies.<sup>44</sup> (*MORS 4*, p. 19).

L’ebraismo di Ira gli offre consolazione: il Talmud non lo obbliga a portare a termine la propria impresa letteraria, ampiamente aldilà delle sue possibilità. La consapevolezza porta

---

<sup>42</sup> “Andiamo oltre, si disse Ira, grattandosi sotto il colletto della camicia, andiamo oltre quegli stupidi anni insulsi... ma questo era un eufemismo: erano anni da buttare, quelli prima di conoscere M.” (*MIT 3*, p. 210).

<sup>43</sup> “Doveva andare avanti. Quante volte se lo sarebbe ripetuto ancora prima di terminare il suo testamento, se mai ci fosse riuscito? Non aveva importanza: se pungolare se stesso serviva ad aiutarlo ad arrivare alla fine, poteva ripeterselo tutte le volte che era necessario. Andiamo avanti, e il più velocemente possibile” (*MIT 3*, p. 211).

<sup>44</sup> “Quasi due decenni prima aveva tentato di abbozzare una prima stesura sulla sua Olivetti manuale, dopo molte insistenze dei suoi amici più cari, quando le sue dita riuscivano ancora a premere i tasti. Ora sapeva che non l’avrebbe mai terminata. Per fortuna, le sacre scritture del suo popolo lo esentavano da quest’obbligo: “Non ti è richiesto di terminare” affermava il detto del Talmud (come se potesse essere altrimenti). Un romanzo postumo che forse non avrebbe mai visto la pubblicazione, floppy disk che forse non sarebbero mai stati stampati in copie cartacee...” (*MIT 4*, p. 36).

serenità: il vecchio Ira non smetterà del tutto di lamentarsi, ma le sue intrusioni diminuiranno, e saranno perlopiù di carattere metanarrativo (riflessioni su come portare avanti la narrazione, principalmente).

### *Indizi di una vocazione*

Come si diceva in apertura, *MORS* è la storia di come Ira Stigman diventa scrittore: un percorso non semplice e sostanzialmente povero di soddisfazioni, destinato a incontrare ostacoli estremamente difficili da superare che bloccheranno la sua creatività per decenni (su tutti, l'incesto). Eppure scrivere è una vocazione, e alle vocazioni prima o poi si finisce per cedere.<sup>45</sup>

Il vecchio Ira ricorda con precisione il momento in cui ha ricevuto la chiamata, e ne dà un resoconto delicato e suggestivo: quel primo segnale lo raggiunse nel 1917, poco prima dell'entrata in guerra degli USA. È un pomeriggio invernale e Ira, all'epoca undici anni, sta tornando a casa dalla biblioteca. Camminando si trova ad attraversare il parco di Monte Morris, dove si reca spesso a giocare; il sole è tramontato, in cielo si vedono le prime stelle:

The kid in his mackinaw on the way home from the library on 124<sup>th</sup> street, at 6:00 P.M. at closing time in the upstairs reading room. Tucked under his arms are the volumes of myths and legends he loved so well. And he passes below the hill on Mt. Morris Park in autumn twilight, with the evening star in the west in limpid sky above the wooden bell tower. And so beautiful it was: a rapture to behold. It set him a problem he never dreamed anyone set himself. How do you say it? Before the pale blue twilight left your eyes you had to say it, use words that say it: blue, indigo, blue, indigo. Words that matched, matched that swimming star above the hill and the tower; what words matched it? Lonely and swimming star above the hill. Not twinkling, nah, twinkle, twinkle, little star – those words belonged to someone else. You had to match it yourself: swimming in the blue tide, you could say... maybe. Like that bluing Mom rinses white shirts in. Nah, you couldn't say that.... How clear it is. One star shines over Mt. Morris Park hill.<sup>46</sup> (*MORS I*, p. 81)

---

<sup>45</sup> È lo stesso Ira a parlare di “intimations of a calling”, indizi di una vocazione: lo fa a p. 81 di *MORS I*, poco prima del brano sotto citato.

<sup>46</sup> “Il bambino nel suo giaccone che torna a casa dalla biblioteca della 124<sup>a</sup> strada, alle sei del pomeriggio, l'ora di chiusura della sala di lettura al piano superiore: stretti sotto il braccio ha i volumi di miti e di leggende che amava tanto. E passa sotto la collinetta del parco di Monte Morris nel crepuscolo autunnale, con la stella della sera sopra la torre di legno della campana, nel cielo limpido a occidente. Ed era così bello: un rapimento, a guardarlo. Gli pose un problema che mai si era sognato qualcuno potesse porsi: come si faceva a dirlo? Prima che il pallido crepuscolo azzurro ti uscisse dagli occhi, dovevi dirlo, dovevi usare parole che lo dicessero: azzurro, indaco, azzurro, indaco. Parole che fossero pari, fossero pari a quella stella che fluttuava sulla collina e sulla torre; quali parole le erano pari? Solitaria stella che fluttua sopra la collina.

Un passaggio molto bello che merita la riproposizione quasi integrale, nonché l'episodio che dà il titolo al primo volume di *MORS*: già da questo si capisce quanto l'autore lo consideri basilare. Poco più che bambino, Ira si interroga sul modo in cui le parole possono restituire la realtà, o perlomeno un'immagine di realtà, e su quanto sia difficile farlo. Che a undici anni ci si ponga domande su questi argomenti è sintomo di una naturale predisposizione, ma negli anni successivi l'indolenza di Ira e la sua scarsa volontà di impegnarsi realmente in qualcosa – qualsiasi cosa – fanno sì che questa sua inclinazione venga perlopiù trascurata. La situazione cambia bruscamente quando, alla fine del primo anno al City College, un suo saggio dal titolo "Impressions of a Plumber" viene pubblicato sulla rivista dell'università, *The Lavender*, su suggerimento del professor Dickson.<sup>47</sup> Ira è sorpreso dalla cosa, anche perché si era dedicato alla scrittura con la consueta svogliatezza e non nutriva grosse speranze sulla bontà delle sue "impressioni"; l'apprezzamento dimostratosi dal professor Dickson lo riempie comunque di soddisfazione, e vedere il suo nome sul *Lavender* rappresenta un primo, fondamentale "exoneration of his nonentity"<sup>48</sup> (*MORS 2*, p. 407). Non solo: gli suggerisce una possibile strada futura. La comparsa del saggio sulla rivista provoca due conseguenze nella vita di Ira: la prima è la sottile gelosia di Larry, l'amico più stretto, che si riteneva in possesso di doti letterarie ben superiori alle sue; la seconda è questa:

The other result, to which everything else became peripheral external, became subsidiary, was the impetus to an internal change, an internal change wrought in him as a consequence of the publication of something he had written.

Difficult to formulate, other than badly, and perhaps there was no need to formulate it at all, but he now realized that if there was anything he could do in his life, there was only one thing he had a chance of doing well. If Ira was to have a career, a future, if he had a definite bend, he now had only one: it was in the art of letters, in the craft of writing. [...] The piece had evidenced a nascent literary ability. The accolade, the seal of approval, was bestowed on a piece of prose written not in accordance with Mr. Dickson directives, but on his own impulses. What was it those Spanish mariners shouted from the crow's nest high on the mast – or soldiers

---

Non brillante, naa... stellina che brilli, che brilli – quelle parole appartenevano a qualcun altro. Dovevi trovarle da te, le parole che le fossero pari. Che fluttuava nella marea azzurra, potresti dire... forse. Come l'azzurraggio in cui la mamma sciacqua le camicie bianche. Naa, mica puoi dirlo, questo... Com'è luminosa. Una stella scintilla sulla collina del parco di Monte Morris." (*MIT 1*, p. 97)

<sup>47</sup> Cfr. *MORS 2*, pp. 406-407. Il titolo italiano del racconto è "Impressioni di un idraulico".

<sup>48</sup> "Riscatto dalla sua nullità" (*MIT 2*, p. 442).

too, from some height, the conquistadores – when they spied the first trace of land? “*Albricias!* *Albricias!*” Bounty! So with Ira. *Albricias* for the inner discovery.<sup>49</sup> (*MORS 2*, p. 409)

Una scoperta interiore; meglio, la scoperta di una ricchezza interiore: di un bottino, un tesoro che deve solo essere portato alla luce. È significativo che fin da subito Ira scriva di sé: per l’argomento del saggio l’ispirazione era stata la sua esperienza come aiutante idraulico, lavoro che aveva praticato per pochi mesi nell’estate successiva al suo diciottesimo compleanno.<sup>50</sup> Sin dall’epoca della prima pubblicazione, la letteratura è per lui essenzialmente autobiografia: per ottenere buoni risultati deve narrare di ciò che conosce meglio, ovvero se stesso. L’identità fra scrittura e autobiografia accompagnerà Ira per tutta la vita, e sarà la principale causa del blocco di oltre mezzo secolo che si autoimporrà dopo l’uscita di *Call It Sleep* (Ira non era capace di scrivere se non di se stesso, ma di se stesso non poteva scrivere senza rivelare la sua vera natura – e quindi l’incesto).<sup>51</sup>

Per l’Ira diciannovenne la scrittura diventa improvvisamente l’unico mezzo per una possibile affermazione; in un momento in cui la sfiducia in se stesso è totale, scoprire di essere in possesso di una dote tanto preziosa lo entusiasma. Il secondo libro di *MORS* si chiude con questo momento epifanico, che pare aprire grandi prospettive e dare una decisiva spinta verso il futuro al ragazzo:

Writing became a hope toward a career, not a true commitment, but an inchoate, befuddled aspiration. Nevertheless, however filmsy the aspiration, it afforded a kind of temporary haven for the maimed psyche, a holding pen (what a bilious pun!), until such time as opportunity for marshaling his inner turbulence into some order presented itself.

---

<sup>49</sup> “L’altra conseguenza, di cui tutto il resto era periferico e corollario, era l’incentivo a un mutamento interiore, un mutamento interiore prodotto in lui a causa della pubblicazione di qualcosa che proprio lui aveva scritto.

Era difficile da esprimere, se non approssimativamente, e forse non era nemmeno necessario esprimerlo, ma adesso Ira si rendeva conto che se poteva fare una cosa in vita sua, una cosa soltanto aveva la possibilità di fare bene. Se voleva fare una carriera, avere un futuro, se aveva una precisa inclinazione, ora ne aveva soltanto una, ed era nell’arte delle lettere, nel mestiere di scrivere. [...] Quello scritto aveva evidenziato un’incipiente capacità letteraria, e il riconoscimento, il marchio d’approvazione era stato conferito a un brano di prosa scritto non in conformità con le direttive del dottor Dickson, ma secondo il suo personale impulso. Che cosa gridavano quei marinai spagnoli dall’alto della coffa sull’albero maestro, e anche i soldati, i conquistadores, quando avvistavano la prima traccia di terra? “*Albricias! Albricias!*”, il bottino! E così era anche per Ira, l’*albricias* di una scoperta interiore.” (*MIT 2*, pp. 443-444).

<sup>50</sup> Cfr. *MORS 2*, p. 241.

<sup>51</sup> *Call It Sleep* non fu un successo di pubblico ma neppure un totale fallimento: “Se pur ben accolto dalla critica, il romanzo fu presto dimenticato, sommerso da una letteratura più ‘impegnata’”. Mario Materassi, “Il grande romanzo di Henry Roth”, in *Rothiana. Henry Roth nella critica italiana*, a cura di Mario Materassi, Firenze, Giuntina, 1985, p. 41. Il volume raccoglie tutto il materiale pubblicato in Italia su Roth tra il 1962 (anno del primo saggio) e il 1985, ed è stato il testo di riferimento per le notizie su *Call It Sleep*.

The literary path became thus his “choice”, and as murky and confused a one as it was possible to be, not for any goal of material success, which certainly was a legitimate incentive, and a mark of professionalism, but out of that same blind intuition upon which he had come to depend as a better guide to survival than his intellect.<sup>52</sup> (*MORS* 2, p. 410)

Non è però una sorpresa che nella vita di Ira, almeno per un paio d’anni, cambi poco o niente. Scrivere non è ancora un impegno, ma solo un’aspirazione, perdipiù confusa; una prospettiva che, da sola, è sufficiente ad alleviare la sua angoscia, ma ancora ben lontana dal trasformarsi in qualcosa di concreto. L’indolenza, più volte indicata come una delle caratteristiche preponderanti nella personalità di Ira, fa sì che egli continui a barcamenarsi al college senza risultati di rilievo, e che le sue vaghe velleità artistiche vengano momentaneamente accantonate. Perché il ragazzo inizi davvero a dedicarsi alla scrittura sarà determinante l’apporto di Edith Welles (alter ego di Eda Lou Walton), insegnante di letteratura inglese al City College nonché poetessa e critica letteraria, una donna affascinante e disinibita che annovera tra i suoi amanti anche alcuni dei propri studenti (tra cui Larry). Edith diventerà per Ira prima amica, poi confidente e infine amante, e sarà proprio per andare ad abitare con lei che, nel 1927, il ragazzo lascerà per sempre la casa di Harlem.

Nel brano succitato, non a caso collocato in chiusura del secondo volume, si esprime esplicitamente ciò che peraltro era già stato intuito: scrivere può riabilitare Ira, a patto che lui sfrutti ciò che è e ciò che è stato. Henry Roth (e con lui Ira Stigman) ha perseguito la via dell’autobiografismo con estrema coerenza: mai interessato a scrivere di altro che della propria vita e delle proprie esperienze, egli ha sempre evitato la letteratura di genere o d’intrattenimento (nonostante alcuni passaggi di *MORS* dimostrino inequivocabilmente che avrebbe avuto le capacità di farlo – e forse, chissà, anche la volontà); una scelta difficile e non priva di valenza etica che ha scontato con lunghi decenni di silenzio.

*James Joyce*

---

<sup>52</sup> “Lo scrivere era diventato la speranza di una carriera, non un vero impegno, ma un’incipiente, confusa aspirazione. Nondimeno, per quanto fragile fosse quell’aspirazione, offriva una sorta di rifugio temporaneo alla sua psiche menomata, una penna da tenere in mano finché non si fosse presentata l’occasione di disciplinare in qualche modo la sua turbolenza interiore.

La letteratura era diventata così la sua “scelta”, per quanto oscura e confusa poteva essere, ma non per qualche fine di successo materiale, anche se questo era sicuramente un legittimo incentivo, o come segno distintivo di professionalità, ma per quella stessa cieca intuizione da cui si era trovato a dipendere come guida più sicura dell’intelletto per sopravvivere.” (*MIT* 2, p. 444).

La scoperta di possedere buone capacità letterarie e la conseguente, consapevole decisione di utilizzare la scrittura come mezzo per salvarsi – se non addirittura per elevarsi – si trovano ora a scontrarsi con un problema: Ira sa che si può scrivere bene solo di ciò che si conosce, e tutto ciò che conosce in quel momento è il peccato, il sotterfugio, il disgusto per se stesso. Come stabilire una connessione tra la letteratura e i pezzi della sua vita disastrosa? La risposta a questa domanda verrà fornita nientemeno che da James Joyce, la cui lezione diverrà per Ira fondamentale. Il ragazzo scopre l'*Ulysses* nel 1925, a nemmeno vent'anni, grazie all'intervento di Edith che gliene ha donato una copia. Nonostante lo trovi complesso e in alcune parti oscuro, il romanzo affascina Ira e la lettura diventa per lui "an immensely liberating experience": per "the conventions broken", per "the daring situational and verbal precedents it set" e, soprattutto, perché "the *Ulysses* demonstrated to him not only that it was possible to commute the dross of the mundane and the sordid into literary treasure, but *how* it was done. It showed him how to address whole slag heaps of squalor, and make them available for exploitation in art"<sup>53</sup> (*MORS* 3, p. 73). Ira legge di Bloom e Dedalus e trova delle similitudini tra la loro Dublino e la sua Harlem, così come tra le prepotenze subite da Bloom e quelle patite da lui; a lettura conclusa, si sente in qualche modo affine ai personaggi che popolano il romanzo. A questa insospettata scoperta se ne aggiunge un'altra:

Hell, of nastiness, of sordidness, perversity, and squalor – compared to anyone in the *Ulysses*, he had loads, he had droves, he had troves. But it was language, language, that could magically transmogrify the baseness of his days and ways into precious literature – into the highly touted *Ulysses* itself. It could free him from this depraved exile, from this immutable bondage. Sensibility and need, given language, could beat silence, exile, cunning anytime, especially if sensibility and need, given language, was a past master at silence, exile, cunning.<sup>54</sup> (*MORS* 3, pp. 74-75)

Non esiste esperienza, per quanto degradata, che non possa diventare materia letteraria, a patto di possedere le capacità adeguate. "The repulsive and the graceful stood opposed;

---

<sup>53</sup> "Un'esperienza immensamente liberatoria"; "le convenzioni che infrangeva"; "l'audacia dei precedenti verbali che stabiliva"; "l'*Ulysses* gli aveva rivelato non soltanto che era possibile trasformare le scorie del frivolo e del sordido in un tesoro letterario, ma anche come farlo. Gli aveva insegnato come raccogliere mucchi di squallidi detriti e sfruttarli artisticamente" (*MIT* 3, p. 88).

<sup>54</sup> "Già, lui ne aveva montagne, caterve, intere miniere, di sozzure, perversioni, oscenità e squallore, a confronto con qualsiasi personaggio dell'*Ulysses*... Ma era il linguaggio che poteva magicamente trasformare la bassezza della sua vita e impreziosirla nella letteratura, fino al livello del celebrato *Ulysses*, che poteva emanciparlo dal suo depravato esilio, dalla sua immutabile schiavitù. La sensibilità, il bisogno e il dono del linguaggio potevano sconfiggere il silenzio, l'esilio e il sotterfugio in qualsiasi momento, soprattutto se di questi era stato in passato un maestro." (*MIT* 3, p. 90)

only language could bridge the gap”<sup>55</sup> (MORS 3, p. 77), questo l’ insegnamento di Joyce; il fatto stesso che tale divario possa essere colmato è per Ira una scoperta di enorme importanza, in cui intravede la possibilità di trasformare la propria esistenza, di trasfigurarla in qualcosa di più degno.

La lezione di Joyce, appresa da Ira nel 1925, verrà messa in pratica solamente nel 1995, poco prima della morte, con la definitiva revisione degli ultimi due volumi di *MORS*. In quei libri il linguaggio riesce effettivamente a mediare tra il fatto e il racconto del medesimo, e a mutare in affascinante il ripugnante: quel che nella realtà è sordido e riprovevole diviene sulla pagina accettabile se non avvincente, grazie alla qualità e alla vitalità della scrittura. Si è già parlato di come la sorella di Roth abbia minacciato l’editore di intentargli causa se in *MORS 3* e *4* non fosse stato eliminato ogni accenno alla relazione incestuosa tra Ira e Minnie; l’autore accettò il compromesso e scorcì (probabilmente non di poco) i libri, nella convinzione che una pubblicazione parzialmente censurata fosse comunque preferibile a una mancata pubblicazione.<sup>56</sup> Un cambio d’atteggiamento che all’epoca sorprese la sua casa editrice, peraltro non troppo difficile da comprendere per chi abbia letto integralmente l’opera: l’incesto, con tutte le sue conseguenze psicologiche e morali, era stato trattato a sufficienza in *MORS 2*, e il quasi novantenne Roth poteva ormai permettersi di mettere i problemi etici in secondo piano e di concentrarsi maggiormente su quelli formali (e non è neppure escluso che, ridimensionando il personaggio di Minnie, gli ultimi due volumi della quadrilogia abbiano acquisito una maggiore compattezza). Una volta superato il sessantennale blocco e raccontato ciò che per così tanto tempo era stato indicibile, il desiderio di continuare – a scrivere, a vivere – era talmente forte che anche la pretesa d’autenticità che senz’altro era alla base dell’intera opera poteva passare in secondo piano: si poteva omettere parte della verità, purché si continuasse.

### *Concludendo*

L’unica chiave interpretativa che riesca a spiegare fino in fondo *MORS* è quella autobiografica: leggere il libro come qualcosa di diverso da un resoconto delle autentiche vicende di Henry Roth significherebbe privarlo di significato, impoverirlo, non rendergli giustizia. Lo stesso autore ha sempre avvalorato questa tesi, e non ha mai fatto nulla per nascondere le reali identità dei personaggi coinvolti, i cui nomi fittizi ricordano sovente

---

<sup>55</sup> “Il ripugnante e l’affascinante stavano agli antipodi, e soltanto la lingua poteva colmare il divario” (*MIT 3*, p. 93).

<sup>56</sup> A tal proposito, cfr. l’articolo del The New York Observer citato in nota 37.

quelli effettivi. “The reader of *Mercy* who cannot identify M. as Muriel, or does not associate his earlier tour de force with *Call It Sleep*, who does not read Ira Stigman as the young artist Henry Roth, does not have the basic tools to read the work”:<sup>57</sup> solo leggendo *MORS* come un’autobiografia è possibile capire e accettare i suoi sbilanciamenti e le sue reticenze; passaggi narrativamente ingiustificabili – su tutti, il tardivo inserimento di Minnie – diventano comprensibili e perfino logici; brani tediosi e ripetitivi – le lamentazioni del vecchio Ira prima e dopo la rivelazione – acquistano un’intensità che li rende legittimi, appropriati. La lettura autobiografica permette anche di spiegare il sessantennale silenzio di Henry Roth, la cui creatività è stata forzatamente bloccata dalla difficoltà nell’affrontare una tematica disturbante e destabilizzante come quella dell’incesto (“For almost five decades you were well-nigh immobilized by your inability to go beyond childhood. Isn’t that true?”,<sup>58</sup> chiede Ecclesias a Ira in *MORS I*, p. 127). La rottura della stasi creativa è stata lenta e più volte ritardata: tra l’inizio della stesura e l’uscita del primo libro sono trascorsi quindici anni. Le continue revisioni a cui l’opera è stata sottoposta sono una chiara testimonianza della riluttanza dell’autore a vederla pubblicata: di riscrittura in riscrittura, Roth ha atteso fino a quando non è più stato possibile rimandare (il primo dei quattro libri è uscito quando l’autore aveva 88 anni). La prossimità con la morte ha avuto l’effetto di sbloccare definitivamente Roth, che con l’accumularsi della pagine ha trovato un gusto per la scrittura mai assaporato in precedenza: più si va avanti e più *MORS* si arricchisce di passione, di dettagli; tutto diventa materia letteraria, anche l’insignificante e l’apparentemente inutile. Le sequenze si dilatano, le parole si susseguono con elegante fluidità, i dialoghi vengono riportati perfino nei particolari meno rilevanti. Roth, insomma, si diverte. Moderno alchimista, batte sui tasti del computer come se quel ritmico suono fosse un mantra con il potere di allontanare la morte, un esorcismo che può ritardare indefinitamente il suo commiato dal mondo. Scrivere è il modo migliore per dimostrare di essere ancora vivi; finché si scrive si vive, e visto che la vita è la materia stessa della letteratura, ogni giorno in più fornisce qualcosa di nuovo da raccontare: un ciclo che si autoalimenta. Quello di Roth è un gioco metaletterario consapevole e insistito, nonché azzardato: egli rende se stesso – il proprio alter-ego – narratore e protagonista, e l’atto stesso di scrivere diventa parte del racconto. Roth scrive di Stigman (e quindi di se stesso) che scrive di Stigman, che a sua volta diventa scrittore.

---

<sup>57</sup> Hana Wirth-Nesher, “Henry Roth’s and Philip Roth’s Meta-Memoirs”, *Prooftexts*, Vol. 18, No. 3 (settembre 1998), p. 273.

<sup>58</sup> “Per quasi cinque decenni sei stato quasi immobilizzato dalla tua incapacità di andare oltre la fanciullezza. Non è vero?” (*MIT I*, p. 145)

*MORS* si nutre di se stesso: in una crescita potenzialmente esponenziale, più Roth scrive e più potrebbe scrivere, perché ogni riga aggiunta al testo fornisce nuovo materiale di cui narrare (il pensiero corre a Calvino e al *Palomar*<sup>59</sup> citato da Stefano Tani nella postfazione a *MIT I*<sup>60</sup>).

Che sia la scrittura a mantenere in vita Ira (ma ormai lo si può chiamare anche Henry) è esplicitamente affermato all'inizio del terzo volume; almeno in parte il trucco pare aver funzionato, tant'è che Roth è morto solo dopo aver apportato gli ultimi ritocchi a *Requiem for Harlem* e aver così dato una conclusione coerente e del tutto soddisfacente a *MORS*. Certo, ci sarebbe ancora stato da mettere mano alle 1500 pagine del *Batch 2*, ma lì il compito sarebbe stato davvero improbo e avrebbe richiesto uno sforzo che, forse, nemmeno lo stesso autore aveva intenzione di fare.

Giunti a questo punto, occorre dare una risposta a una domanda che è fin qui rimasta parzialmente inevasa: perché Roth, giunto a una fase della vita in cui abitualmente ci si dedica ad altro, ha ritenuto fondamentale impugnare nuovamente la penna e proseguire un discorso interrotto nel 1934 con l'uscita di *Call It Sleep*? Dell'amore sincero per la scrittura si è già detto; è pur vero che dopo il successo non eclatante del primo libro la vita di Roth era proseguita su altri binari e l'abbandono di una carriera letteraria sembrava definitivo. Perché cambiare idea a 73 anni, quindi? Kellman, autore della citata biografia di Roth, sostiene che alla base del riavvicinamento alla letteratura ci sia un profondo bisogno di redenzione. Una tesi fondata e condivisibile: giunto in tarda età Roth sente il bisogno di espiare le proprie colpe, e per lui la salvezza passa attraverso una lunga, sincera confessione. Curioso notare come nella circostanza egli, pur essendo ebreo, non si comporti troppo diversamente da un cattolico. Secondo il cattolicesimo, infatti, il sacramento della penitenza (o confessione) è valido solo se si riconosce l'errore, se ci si pente di averlo commesso e se si è intenzionati a non ripeterlo più; quando queste condizioni sono rispettate, il sacerdote può concedere l'assoluzione. Nell'ebraismo il ruolo intermediario del sacerdote non è contemplato – del resto Roth non cerca assoluzione ma redenzione – ma, per il resto, il rito è stato rispettato: tutti i peccati commessi da Ira Stigman sono stati confessati, il suo pentimento è evidente (oltre che affermato con forza), e di certo egli non peccherà più. Raccontando di com'era una volta e, parallelamente, di com'è ora, Ira mette in evidenza il suo cambiamento e sottolinea le differenze tra l'attuale se stesso e quello di molto tempo prima. L'ipotesi che *MORS* possa essere letto come una

---

<sup>59</sup> *Palomar* sarà oggetto d'analisi nel quarto capitolo.

<sup>60</sup> Cfr. *MIT I*, p. 311.

sorta di penitenza cattolica in forma cartacea (per cui i peccati devono essere apertamente confessati a un terzo per essere espiati) è supportata dal fatto che nel testo si nomina più volte sant'Agostino, citato appunto per le sue *Confessioni*:

What if Saint Augustine had obliterated from his *Confessions* the pain – one could guess – the throes of his renouncing the two women, his paramours, banning his sensual appetites, even the most innocuous. Could one ever forget the old saint's self-reproach for yielding to the entrancing sight of a swift hound coursing a hare? He would have given us a docked Saint Augustine, and who would have cared for it?<sup>61</sup> (*MORS* 3, p. 195)

Il senso del discorso è chiaro: Roth vuole fornire un'immagine di sé che sia il più possibile rispondente alla realtà, e per farlo non può tacere sugli aspetti meno piacevoli del proprio carattere e della propria storia. *MORS* può quindi essere letto come un testo di espiazione; la redenzione passa in questo caso attraverso la scrittura, mezzo d'espressione privilegiato. A Roth non interessa sapere se i lettori lo assolveranno o lo condanneranno: raccontare la sua vita è per lui sufficiente, perché è la scrittura in sé a essere salvifica.

*MORS*, però, non è solo questo: è anche e soprattutto un coraggioso tentativo di mettere in ordine i pezzi dispersi di una vita complessa; un ordine certo retrospettivo e puramente letterario, ma non per questo meno desiderato. L'ordine è anzi lo scopo ultimo dell'opera. Roth rifugge il caos dei fogli sparsi del dattiloscritto del 1979, delle parole segnate su foglietti e pagine volanti, dei ricordi che sono un calderone. Occorre ricostruire, riordinare, donare al tutto compattezza, coerenza, unitarietà. Ira è vecchio, sa che non gli rimane più molto da vivere e vuole provare a dare un senso a tutti gli anni trascorsi: scrivere un romanzo che li racconti è il modo migliore per farlo, l'unico nel quale può sperare di avere successo. Si trova così davanti all'“unpleasant prospect of making a little sense of the disarray before him”<sup>62</sup> (*MORS* 1, p. 60); il disordine è sì quello degli appunti che è intento a ribattere al computer, ma anche quello che c'è nella sua mente – “his memory a farrago”<sup>63</sup> (*MORS* 1, p. 74) –, dove eventi e parole si affastellano in modo confuso, sbiaditi, sovrapposti e parzialmente sovrascritti dagli oltre sessant'anni trascorsi. La

---

<sup>61</sup> “Se sant'Agostino avesse cancellato dalle sue *Confessioni* il dolore, le angosce della sua rinuncia a due donne, alle sue amanti, i suoi appetiti sessuali, anche i più innocui...? Come si poteva dimenticare l'autocensura del vecchio santo per aver ceduto all'affascinante spettacolo di un cane che inseguiva una lepre? Ci avrebbe offerto l'immagine di un sant'Agostino amputato, e a chi sarebbe interessata?” (*MIT* 3, p. 218)

<sup>62</sup> “Sgradevole prospettiva [di] dover dare un po' di senso al disordine che aveva davanti” (*MIT* 1, p. 76).

<sup>63</sup> “La sua memoria un guazzabuglio” (*MIT* 1, p. 89).

prospettiva è sgradevole perché il compito è difficoltoso e lungo; però rievocare quell'epoca – pure infelice e in seguito rinnegata – è un'operazione che porta con sé una componente nostalgica, e con essa “an inarticulate yearning that somewhere, somehow, the scattered pieces of his random world would coalesce into unity once more”. L'unità è caratteristica del passato, di quando il tempo non era “haphazard” come il presente, bensì “seamless”<sup>64</sup> (*MORS 1*, p. 61). Quest'unità, ora assente, può essere ottenuta solo attraverso la scrittura; ritrovarla (e ricostruirla nelle pagine di *MORS*) significa recuperare l'autenticità del tempo passato, avvicinarsi a quell'ordine che, non ottenuto in vita, può essere trovato almeno nella letteratura. Ira lo riconosce lucidamente quando afferma che “the only ordering that he had ever achieved reposed in a single novel and was ever after lost; perhaps undone might be a better word”<sup>65</sup> (*MORS 1*, p. 159). Nel desiderio di replicare quanto ottenuto in quel solo romanzo, risalente a sessant'anni prima, Ira si dibatte tra le difficoltà della narrazione. Molte volte si chiede se la sua cronologia degli eventi vada bene, se sia riuscito a collegare correttamente un fatto all'altro e a stabilire una coerente rete di causalità: per lui è importante che l'insieme funzioni, che i pezzi giustapposti e accostati formino un disegno, come in un puzzle, e che ognuno di loro abbia un ruolo definito nel tutto che è stata la sua vita. Per questo si ostina, con l'aiuto di Ecclesias, a cercare dei lati positivi anche nelle fasi più buie della sua esistenza: senza il buio degli anni di Harlem non sarebbe arrivato l'indispensabile supporto di Edith, e senza i traumi dell'adolescenza, forse, non avrebbe conosciuto l'adorata moglie M. È un modo di trovare consolazione, di giustificare anche quello che, in sé, sarebbe ingiustificabile. Ricostruire, riordinare: questo lo scopo ultimo di *MORS*. Quando, in una digressione, Ira pensa che “perhaps [...] all this convergence of the peripheral was intended to forestall that dread, that rending of the soul, soon now and soon...”<sup>66</sup> (*MORS 2*, p. 119), esprime un concetto semplice: la morte sta arrivando, e se si vuole mettere a posto ogni frammento occorre farlo prima che sia troppo tardi. I pezzi vanno collocati al giusto posto, e finché è in grado di farlo Ira vuole recuperare e reintegrare anche quelli che centrali non sono. Questo avviene, per esempio, alla fine del secondo volume, quando inserisce nel testo alcuni brani – ricordi galleggianti –

---

<sup>64</sup> “Una speranza inarticolata che da qualche parte, in qualche modo, i pezzi dispersi del suo mondo fortuito si coagulassero e ancora una volta ritrovassero unità”; “casuale”; “senza fratture” (*MIT 1*, p. 77).

<sup>65</sup> “Il solo ordine che avesse mai raggiunto riposava in un solo romanzo, e da allora in poi era stato perso; forse disfatto poteva essere una parola più precisa a proposito” (*MIT 1*, p. 177).

<sup>66</sup> “Forse [...] tutta questa convergenza del periferico aveva lo scopo di prevenire quella paura di rendere l'anima molto presto” (*MIT 2*, p. 133).

che, per l'anno in cui sono ambientati (il 1913), avrebbero dovuto far parte del romanzo precedente: "What scraps are these I evoke, gather, to give me fresh impetus for the long rueful journey ahead? Well. Trimmings, findings, in a word, remnants: vignettes and tableaux that for one reason or another I either overlooked or found no place for in my first novel about an immigrant childhood on the Lower East Side"<sup>67</sup> (*MORS 2*, p. 400). Lo stesso vale per le pagine di appunti, risalenti agli anni Sessanta, contenenti l'intervista alla cugina Hanna.<sup>68</sup> Sono frammenti di vita che tornano alla mente e che sarebbe stato un peccato perdere; allora vengono reintegrati, utili in quanto contribuiscono a costruire e a completare il ritratto di Ira Stigman che emerge dal romanzo. L'obiettivo dell'operazione è sempre lo stesso: l'ordine.

Pur ripudiando la maggior parte dei tredici anni lungo i quali si snoda *MORS*, Roth sa comunque cogliere gli aspetti positivi del difficile lavoro che sta svolgendo. Scrivere della propria giovinezza è pur sempre un modo per riviverla, e anche se la giovinezza in questione è costellata di fatti criticabili e sgradevoli a raccontarsi, per un uomo che si avvicina ai novant'anni ricordarla non può essere del tutto spiacevole. "We go this way only once, said Thoreau; and he, Ira, had all but gone to the end of that way already. Nonetheless, it was a privilege to reconstruct the route"<sup>69</sup> (*MORS 2*, p. 44), ammette candidamente nel secondo volume, tra un pensiero sull'incesto e l'altro. E ancora: "You scrawled a world out of worlds, and in turn the world you scrawled brought you to life"<sup>70</sup> (*MORS 2*, p. 395). La pena e il disagio nel riferire di episodi che egli stesso definisce spregevoli vanno di pari passo con una sensazione di vitalità non usuale per un vecchio come Roth; merito dell'unione tra la forza mediatrice della scrittura e l'inevitabile afflato nostalgico provocato dal tornare con la memoria a quei tempi lontani. Le suggestioni positive abbinate al puro atto di ricordare non traspaiono quasi mai dalla prima linea temporale, dove anzi si cerca di evitarle in favore di una narrazione misurata e sobria, ma occasionalmente compaiono nella seconda. Roth stesso si dice stupito dall'apparente contraddittorietà delle proprie sensazioni, al punto da chiedersi: "Why did some things in the past become so much lovelier than they were, even as the ugly became hideous?"

---

<sup>67</sup> "Che cosa sono questi frammenti che rievoco, riunisco, e che mi danno rinnovata forza per proseguire il lungo e doloroso cammino in avanti? Be', sono ritagli, reperti, residui: in una parola, immagini e scene che per un motivo o per l'altro ho tralasciato o non hanno trovato posto nel mio primo romanzo sull'infanzia di un emigrato nel Lower East Side" (*MIT 2*, p. 435).

<sup>68</sup> Cfr. *MORS 4*, pp. 150-151.

<sup>69</sup> "Si va da questa parte soltanto una volta, diceva Thoreau, e lui, Ira, era già andato in fondo a quella strada. Nondimeno, era un privilegio ricostruire il percorso" (*MIT 2*, p. 56).

<sup>70</sup> "Scarabocchiava un mondo di parole, e in cambio questo mondo che scarabocchiava lo riportava in vita" (*MIT 2*, p. 430).

Nell'impossibilità di fornire una risposta razionale, si limita a considerare che "one had to lower the sluice gate on the bygone somehow, or be swept away by the flood of reminiscence"<sup>71</sup> (*MORS 2*, p. 27; tutto questo all'interno del secondo libro, certo il più problematico per lo scrittore e quello che più di ogni altro ha richiesto freddezza e oggettività). La metafora è rispettata coerentemente: la corrente del tempo è brutale e impetuosa, e trascina impietosamente "the million millions of moments"<sup>72</sup> (*MORS 1*, p. 67) di cui si compone l'esistenza fino a farli confluire nell'indistinta marea dei ricordi, che li rimescola e li confonde. L'unico modo di resistere a questa forza è quello di opporvi un'altra corrente, opposta e contraria: quella del racconto ("when would he ever return to the comfortable mainstream of work largely accomplished? To his story?"<sup>73</sup>, si chiede Roth dopo una delle sue molte digressioni; *MORS 2*, p. 406), il cui compito è riposizionare tutto quello che è stato spazzato via dalla precedente. Risistemare le cose travolte da un'alluvione non è mai semplice, ma è un'operazione che, sulla pagina scritta, può funzionare. Roth, il vecchio scriba, assegna a se stesso un preciso incarico: "ward off time"<sup>74</sup> (*MORS 1*, p. 205). Vi si dedica con impegno e abnegazione, e ottiene un successo non totale ma quantomeno parziale. Attraverso Ira Stigman, *MORS* ricostruisce Henry Roth; un personaggio né gradevole né esemplare, ma raccontato con una ricchezza di dettaglio e con una sensibilità che lo rendono una creazione letteraria di raro fascino, realmente ammantata d'autenticità. Empatizzare con quest'ambiguo personaggio è impossibile, eppure la sua figura riesce a reggere millecinquecento pagine di narrazione: è, mi pare, una buona testimonianza delle qualità dell'opera.

L'identità tra scrittura e vita è stata più volte affermata nel corso di *MORS*, così come è stato ripetutamente sostenuto che rivivere gli anni passati è un privilegio che permette di ritrovare parte dell'antica vitalità; durante l'ultima revisione del testo, Roth aggiunge però una frase che pare ribaltare l'assunto e, nel contempo, spiega nel miglior modo possibile perché il romanzo porti il titolo "morte". "The nearest thing to death that the living can know of death is in the memory of old times once lived"<sup>75</sup> (*MORS 3*, p. 109): questo dice Roth. Per comprendere questa frase occorre capire prima il punto di vista di chi

---

<sup>71</sup> "Perché queste cose del passato diventano molto più belle di quanto erano in realtà, anche quando il brutto diventa orribile?"; "si doveva in qualche modo calare la chiusa sul passato, altrimenti si era spazzati via dalla marea dei ricordi" (*MIT 2*, p. 38).

<sup>72</sup> "Milioni di milioni di istanti" (*MIT 1*, p. 82).

<sup>73</sup> "Quando sarebbe ritornato nella comoda e sicura corrente del lavoro in gran parte già compiuto, al suo racconto?" (*MIT 2*, p. 440).

<sup>74</sup> "Tenere a bada il tempo" (*MORS 1*, p. 225).

<sup>75</sup> "L'idea più simile alla morte che gli esseri viventi possono avere è il ricordo dei vecchi tempi in cui hanno vissuto" (*MIT 3*, p. 127).

l'ha scritta, un uomo di ottantanove anni d'età che si trova a raccontare la sua vita di settant'anni prima. Ricordare, a così gran distanza, fa sì che Roth ponga a confronto il presente in cui vive con il passato di cui narra, e questo lo porta a percepire l'incolmabile distacco che li separa. Un abisso di anni che continua ad allargarsi e che ha fagocitato persone, cose, eventi: buona parte dei personaggi di *MORS* sono morti, quei luoghi sono cambiati, le azioni commesse sono ormai dimenticate. Riportarle in vita è possibile, e la scrittura permette di farlo; però questo non rende quel passato meno morto, meno incorporeo e inconsistente. Ricordare i vecchi tempi è realizzare che tutto ciò che si rimescola nella memoria – e che solo nella memoria sopravvive – non tornerà più; è prendere atto che a quel giovane si è sostituito un vecchio che dipende dagli altri quasi per tutto, perfino per la locomozione;<sup>76</sup> e allora ci si sente stanchi, si percepisce con chiarezza la vicinanza della morte. È, probabilmente, la brutalità del confronto a far scrivere a Roth la frase citata.

Contraddittorio, incoerente? Sì, in parte: affermare che scrivere mantiene in vita ma che il ricordo di tempi lontani è simile alla morte significa sostenere concetti non del tutto incompatibili ma neppure pienamente conciliabili. Ciò detto, la stratificazione dei punti di vista che caratterizza il romanzo rimane uno dei motivi del suo fascino. Le continue riscritture e l'impossibilità di datare una buona percentuale dei frammenti rendono pressoché impossibile la comprensione dell'opera in tutte le sfaccettature. Roth gioca liberamente con la struttura di *MORS*, che sembra perennemente *in fieri* e in più di un'occasione lascia il lettore, perplesso, a interrogarsi sull'artificiosità di alcune sovrapposizioni temporali (ci sono brani verosimilmente risalenti al 1979 che vengono commentati nel 1995 come se fossero stati scritti proprio in quel 1995, invece che sedici anni prima); eppure, il fatto che alcuni dubbi siano destinati a rimanere insoluti non crea delusione né frustrazione, ma porta piuttosto ad accettare l'enigmaticità di alcuni passaggi come una delle naturali caratteristiche dell'opera. *MORS*, un libro pensato per tutta una vita e scritto nel corso di sedici anni, è destinato a rimanere parzialmente inafferrabile.

---

<sup>76</sup> Cfr. *MORS* 3, p. 1.

**Charles Bukowski, *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship***

Il terzo libro-testamento a venire trattato in questo primo capitolo, dedicato ai vecchi scrittori e al loro avvicinamento alla morte, è l'unico a essere dichiaratamente autobiografico: *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*<sup>1</sup> è una raccolta di brani estratti dal diario che Bukowski ha tenuto durante gli ultimi anni della propria vita. Assemblato dalla moglie e dall'agente letterario dell'autore, è stato pubblicato per la prima volta nel 1998, quattro anni dopo la morte di Bukowski, in un'edizione arricchita dalle belle illustrazioni del fumettista Robert Crumb (ovvero "l'iniziatore e il più grande creatore del settore *underground*"<sup>2</sup>). Una scelta appropriata: con il suo tratto particolareggiato e grottesco, incapace di raffigurare personaggi belli o anche solo gradevoli a vedersi, Crumb è un autore perfettamente compatibile con il mondo e i caratteri di Bukowski, e le sue tavole in rigoroso bianco e nero, lungi dal risultare inutili o semplicemente accessorie, impreziosiscono il volume e accompagnano egregiamente i brani che lo compongono. Peccato per il loro numero esiguo: sono solamente dodici, a fronte di 144 pagine di testo.

In casi come questo, quando viene cioè pubblicato del materiale inedito di uno scrittore di fama, è lecito sospettare che alla base di tale operazione ci siano ragioni puramente commerciali; il fatto che al libro sia stata abbinata una serie di illustrazioni realizzate da un autore altrettanto noto parrebbe rafforzare l'ipotesi. Non sono in grado di smentire né di confermare il sospetto in questione, e non so dire con certezza quali siano state le motivazioni che hanno portato *The Captain is Out to Lunch* sugli scaffali delle librerie; quel che posso dire è che il materiale che compone il libro è di qualità più che degna, tant'è che il titolo non sfigura affatto nella bibliografia dello scrittore (il cui ultimo romanzo è *Pulp*, poliziesco parodistico e surreale terminato nel 1994, poco prima di morire).

Scritto interamente al computer e rigorosamente in prima persona, *The Captain* ha una struttura che richiama quella del più classico dei diari, con ogni singolo brano che è preceduto dalla data e dall'ora in cui è stato iniziato; si va dal 28 agosto 1991 al 27 febbraio 1993, per un periodo di un anno e mezzo esatto. Bukowski, nato nel 1920, ha

---

<sup>1</sup> L'edizione italiana semplifica e banalizza (peraltro inevitabilmente) il titolo, trasformandolo nel semplice *Il capitano è fuori a pranzo* e perdendo così il doppio senso dell'espressione "out to lunch" (letteralmente "fuori a pranzo" ma anche "fuori di testa").

<sup>2</sup> Franco Restaino, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino, UTET, 2004, p. 162.

all'epoca più di settant'anni ma è ancora in piena attività: sta lavorando a un romanzo (*Pulp*) e a una raccolta di poesie (*The Last Night of the Earth Poems*).<sup>3</sup> La voglia di scrivere è ancora molta e a soddisfarla non bastano le opere *in fieri*; così, nei ritagli di tempo tra un capitolo e l'altro, si dedica a un diario informatico. Far scorrere le dita sui pulsanti di una tastiera è un'attività semplice – nulla a che vedere con la pesante lentezza della vecchia macchina per scrivere – e sedere al computer è rilassante, permette di schiarirsi le idee: il diario è un'utile valvola di sfogo, ma anche un raccoglitore nel quale trovano posto frasi e frammenti degni di essere salvati; invece di essere dispersi nel caos dei ricordi, questi vengono depositati nella sicura memoria del Macintosh, magari nell'attesa che, in futuro, li si possa recuperare e se ne possa ricavare qualcosa di buono. Il Bukowski dei primi anni Novanta non è più l'autore sregolato e perennemente sopra le righe dei decenni precedenti: l'età e il benessere economico hanno portato una certa serenità, una tranquillità di fondo. “Clearly, the depraved and deprived artist of the 50s, 60s and 70s was transforming”,<sup>4</sup> come notava Andrew Madigan alla fine degli anni Ottanta. La lettura dei pezzi che compongono *The Captain* fa quindi emergere l'abitudinarietà del vecchio Bukowski, le cui giornate scorrono piuttosto tranquille, l'una uguale all'altra: le corse dei cavalli, le occasionali visite di sconosciuti curiosi di incontrarlo, la scrittura. A quest'ultima vengono riservate le ore notturne, e a conferma di ciò la quasi totalità dei frammenti è stata iniziata tra mezzanotte e l'una. Il libro, con le sue 144 pagine, è abbastanza smilzo, ma è presumibile che questo sia dovuto a una saggia decisione di Linda (la moglie di Bukowski) e dell'*editor*, piuttosto che alla scarsa disponibilità di materiale a cui attingere. Il 20 ottobre del 1991 Bukowski afferma infatti che nella libreria di fianco alla scrivania ci sono “Masses of pages [...] written since Jan. 18”, aggiungendo poi che “No sane man would write that many pages. It's a sickness”.<sup>5</sup> Il 18 gennaio è la data in cui ha iniziato a usare il computer (cfr. *CAP*, p. 73), che da allora è diventato per lui indispensabile e che ha aumentato di molto la sua produttività. Se la scrittura è una malattia, è pressoché certo che il diario fosse molto corposo; comunque in *The Captain* ne

---

<sup>3</sup> Per questa e le altre notizie bio-bibliografiche cfr. Jim Christy, *La sconcia vita di Charles Bukowski (The Buk Book. Musings on Charles Bukowski)*, 1997, trad. it. Monica Pareschi, Milano, Feltrinelli, 1998.

<sup>4</sup> Andrew J. Madigan, “What Fame Is: Bukowski's Exploration of Self”, *Journal of American Studies*, Vol. 30, No. 3 (dicembre 1996), p. 454.

<sup>5</sup> Charles Bukowski, *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*, New York (NY), HarperCollins, 1998, p. 57. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *CAP*. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Andrea Buzzi, citata dalla seguente edizione: Charles Bukowski, *Il capitano è fuori a pranzo*, Milano, Feltrinelli, 2002. Anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla *CIT*.

“C'è una carrettata di pagine. Scritte dal 18 gennaio”; “nessun uomo sano di mente scriverebbe così tante pagine. È una malattia” (*CIT*, p. 55).

sono stati pubblicati poco più di una trentina di frammenti, tutti piuttosto brevi: il più lungo, datato 28 agosto 1992 (*CAP*, pp. 109-120), arriva a dieci pagine. La selezione operata ha evitato che la sostanziale monotonia delle giornate di Bukowski venisse replicata anche sulla pagina, e ha fatto sì che i frammenti che compongono il libro siano tutti sufficientemente interessanti, oltre che relativamente eterogenei. Alcuni di questi hanno una struttura narrativa che li fa assomigliare a racconti, altri, i più corti, si limitano a presentare pensieri e riflessioni dello scrittore.

Con poche eccezioni,<sup>6</sup> la narrativa di Bukowski è sempre stata autobiografica, sia nei racconti sia nei romanzi; non è quindi una sorpresa iniziare la lettura del suo diario e sentirsi come se si stessero scorrendo le pagine di *Tales of Ordinary Madness* o di *Factotum*: tra le righe di *The Captain* si ritrova lo stesso protagonista, lo stesso linguaggio, la stessa filosofia di fondo. Qui il personaggio/narratore si chiama sempre Bukowski e non Chinaski, ma a parte questo alcuni dei brani del libro – piccole storie costruite attorno a uno specifico evento – sarebbero potuti comparire all'interno di una delle precedenti raccolte di racconti. È il caso del brano dedicato al “Crazy Screamer”, nel quale viene descritta con la consueta abilità la pittoresca figura di un uomo che passa parecchio tempo alle corse ma non vince mai, salutando ogni sconfitta con una serie di urli sguaiati e rancorosi; oppure dell'episodio in cui Hank incontra Joe Singer, produttore televisivo intenzionato a girare una serie di telefilm ispirati alla vita del vecchio scrittore. Nonostante nel testo non si faccia mai cenno all'eventualità di una futura pubblicazione (e quindi non sia programmato che il diario venga letto da terzi) la qualità letteraria è sempre buona, e la capacità di caratterizzare i personaggi in due righe è la stessa di sempre.

L'abituale lettore di Bukowski si sente a casa: sfogliare le pagine di *The Captain* è piacevole e rassicurante. Non solo il libro non tradisce il ricordo dell'autore amato, ma offre la definitiva conferma che lo scrittore era davvero come aveva sempre raccontato di essere, tant'è che il Bukowski di questo libro e il Chinaski di *Factotum* o *Post Office* sono quasi del tutto sovrapponibili (del resto, l'autore non aveva mai fatto mistero della matrice autobiografica dei propri scritti). *The Captain* ribadisce insomma che nelle sue opere Bukowski è sempre stato onesto: non ha raccontato altri che se stesso, con ossessiva ostinazione e coerenza. Ignorando per un momento le eventuali ragioni commerciali alla base della pubblicazione, rimane comunque il fatto che l'intera operazione è stata realizzata in maniera sensata e avveduta, e che la comparsa postuma di questo diario

---

<sup>6</sup> Tra le quali il citato *Pulp*.

rappresenta un riuscito omaggio e una bella celebrazione della memoria di Bukowski: dopo tanta *fiction* ecco la verità, e tra le due non c'è differenza.

*The Captain* ruota essenzialmente attorno a tre tematiche: la scrittura, la vecchiaia e la morte (queste ultime due strettamente connesse). Per essere un diario, il libro è sorprendentemente compatto: nonostante siano stati scritti in rilassatezza, sull'onda del momento e probabilmente senza rileggere le pagine precedenti, gli interventi vanno tutti nella stessa direzione, non si contraddicono mai e, alla fine, restituiscono un'immagine chiara e assolutamente coerente del pensiero dell'autore. Bukowski è quello di sempre, come si diceva, ma l'età l'ha inevitabilmente pacificato, rasserenato. Consapevole che la sua vita si concluderà di lì a non molto, egli fa il punto della situazione e si dichiara felice di essere arrivato fino a quel punto: "The fact that I am alive and 71 years old [...], that's miracle enough for me"<sup>7</sup> (*CAP*, p. 11). L'età, rispettabile ma nemmeno troppo avanzata, rappresenta un traguardo di cui essere fieri perché è stata raggiunta dopo una vita intensa e spesso eccessiva, costellata di sbronze e di notti in carcere; Bukowski ne è ben consapevole, al punto da dire, tra l'incredulo e il divertito: "I should have been dead 40 years ago"<sup>8</sup> (*CAP*, p. 24). L'idea della morte, è chiaro, non lo attira, ma nemmeno lo spaventa particolarmente:

Most people are not ready for death, theirs or anybody else's. It shocks them, terrifies them. It's like a great surprise. Hell, it should never be. I carry death in my left pocket. Sometimes I take it out and talk to it: "Hello, baby, how you doing? When you coming for me? I'll be ready."

There's nothing to mourn about death any more than there is to mourn about the growing of a flower. What is terrible is not death but the lives people live or don't live up until their death.<sup>9</sup> (*CAP*, p. 13)

Bukowski è soddisfatto del modo in cui ha condotto la propria vita, che non è stata affatto semplice ma che è stata affrontata nel modo giusto: "I've had a weird and woolly existence, much of it awful, total drudgery. But I think it was the *way* I rammed myself through the shit that made the difference. Looking back now, I think I exhibited a certain

---

<sup>7</sup> "Il fatto di essere vivo, di avere settantun anni [...] per me è già un miracolo" (*CIT*, p. 11).

<sup>8</sup> "Avrei dovuto morire quarant'anni fa" (*CIT*, p. 24).

<sup>9</sup> "La maggior parte della gente non è preparata alla morte, alla propria o a quella di chicchessia. Ne sono scioccati, terrorizzati. È come una grossa sorpresa. Che diavolo, non dovrebbe esserlo. Io mi porto la morte nel taschino. A volte la tiro fuori e le parlo: "Ciao bella, come va? Quand'è che vieni a prendermi? Sono pronto".

Nella morte non c'è niente di triste, non più di quanto ce ne sia nello sbocciare di un fiore. La cosa terribile non è la morte, ma le vite che la gente vive o non vive fino alla morte." (*CIT*, p. 13)

amount of cool and class no matter what was happening”<sup>10</sup> (*CAP*, p. 45). La morte è spesso al centro dei pensieri di Bukowski, ma l’argomento, spiacevole eppure forzatamente ricorrente, è trattato con serenità e addirittura con leggerezza, senza ricorrere a toni funerei o eccessivamente preoccupati; questo, unito all’ironia e alla certezza che “one thing death can’t stand is for you to laugh at it”<sup>11</sup> (*CAP*, p. 13), si tramuta in alcuni passaggi piuttosto divertenti. Questo è uno dei più riusciti:

Yet there is something out there,<sup>12</sup> I mean, I don’t think about dying out there, for example, you feel too stupid being out there to be able to think. [...] When I get home, then I can muse about dying. Just a little. Not too much. I don’t worry about dying or feel sorry about dying. It just seems like a lousy job. When? Next Wednesday night? Or when I’m asleep? Or because of the next horrible hangover? Traffic accident? It’s a load, it’s something that’s got to be done. And I’m going out without the God-belief. That’ll be good, I can face it head on. It’s something you have to do like putting your shoes on in the morning. I think I’m going to miss writing. Writing is better than drinking. And writing while you’re drinking, that’s always made the walls dance. Maybe there’s a hell, what? All the poets will be there reading their works and I will have to listen. I will be drowned in their peening vanity, their overflowing self-esteem. If there is a hell, that will be my hell: poet after poet reading on and on...<sup>13</sup> (*CAP*, pp. 96-97)

Occorre specificare che Bukowski non dirige i propri strali tanto ai poeti in sé (egli stesso lo è), quanto piuttosto ai cattivi poeti, quelli che compongono mediocre poesia e sono alla continua ricerca di un riconoscimento che non meritano (e magari si fanno mantenere dalle madri, come descritto nello spiritoso e surreale brano dell’8 febbraio 1992; cfr. *CAP*, pp. 85-90). L’accostamento tra cattiva scrittura e morte introduce un concetto cardine, sul quale *The Captain* torna più volte: la scrittura – la buona scrittura, quella che lui sa ancora

---

<sup>10</sup> “Ho avuto un’esistenza strampalata e disordinata, in buona parte terribile, assolutamente ingrata. Ma credo che sia il *modo* in cui mi sono trascinato in mezzo alla merda a fare la differenza. Guardandomi indietro oggi, credo di aver dato prova di essere in gamba e di avere una certa classe, qualunque cosa accadesse” (*CIT*, p. 45).

<sup>11</sup> “Se c’è una cosa che la morte non può soffrire è che si rida di lei” (*CIT*, pp. 13-14).

<sup>12</sup> “At the track”, all’ippodromo.

<sup>13</sup> “Eppure laggiù c’è qualcosa, insomma, laggiù per esempio non penso alla morte, laggiù ti senti troppo stupido per riuscire a pensare. [...] Quando torno a casa, allora sì che posso meditare sulla morte. Solo un pochino. Non troppo. Non mi preoccupo di morire e non trovo dispiacere. Mi sembra solo una schifezza. Quando? Mercoledì sera? O mentre dormo? O a causa dei prossimi orribili postumi di una sbornia? Incidente d’auto? È un peso, qualcosa che bisogna fare. E me ne andrò senza fede in Dio. Va bene, posso affrontarla a testa alta. È una di quelle cose che bisogna fare, come mettersi le scarpe al mattino. Penso che la scrittura mi mancherà. Scrivere è meglio che bere. E scrivere bevendo è una cosa che ha sempre fatto danzare i muri. Magari c’è un inferno, chissà? Se c’è io sarò lì e sapete una cosa? Ci saranno tutti i poeti a leggere le loro poesie e mi toccherà ascoltarli. Annegherò nella loro spocchia vanesia, nella loro ridondante considerazione di sé. Se c’è un inferno, il mio sarà quello: poeti e ancora poeti che leggono e leggono...” (*CIT*, p. 94)

produrre – è in grado di dare un senso alla vita; di più, la caratterizza, la rende degna di essere vissuta. In uno dei passaggi precedentemente citati, Bukowski ha affermato che la gente si dovrebbe preoccupare di come vivere, piuttosto che del momento in cui dovrà morire; per lui vivere bene significa per l'appunto avere la possibilità di scrivere. Ne consegue che, finché avrà la possibilità di dedicarsi alla letteratura, varrà la pena vivere. Sotto questo punto di vista, l'età avanzata non è un problema, anzi, rappresenta perfino un beneficio: “The older a writer is the better he should write, he’s seen more, endured more, lost more, he’s closer to death. The latter is the greatest advantage. And there’s always the new page, that white page, 8 and 1/2 by 11. The gamble remains”<sup>14</sup> (*CAP*, p. 16). La vicinanza alla morte è uno stimolo, perché la consapevolezza di non avere tempo da sprecare permette di dare maggior valore a quel che rimane, di concentrarsi su ciò che è più importante. È un discorso che vale in senso assoluto ma che è ancor più veritiero se l'autore in questione, come nel caso di Bukowski, ha fatto di se stesso il principale oggetto della propria narrativa; ogni nuovo giorno è come una pagina bianca, intonsa, che può essere riempita (il che fa tornare alla mente Henry Roth). Tenere un diario è un modo logico per valorizzare il tempo trascorso, per non sprecarne nemmeno una piccola parte: non solo ogni giorno rappresenta una nuova occasione per scrivere, ma quel giorno, a sua volta, potrà essere tramutato in parole, in frasi, in brani che lo facciano poi diventare (buona) letteratura. Al peculiare legame tra Bukowski e la scrittura sono dedicate diverse pagine; la seguente è una delle più lucide, di quelle che meglio presentano il punto di vista dell'autore:

So, I haven't written for 3 nights. Should I go mad? Even at my lowest times I can feel the words bubbling inside of me, getting ready. I am not in a contest. I never wanted it, that's all. And I had to get the word down the way I wanted it, that's all. And I had to get the words down or be overcome by something worse than death. Words not as precious things but as necessary things. [...]

You fix yourself up to be a writer by doing the instinctive things which feed you and the word, which protect you against death in life. For each, it changes. Once for me it meant very heavy drinking, drinking to the point of madness. It sharpened the word for me, brought it out. [...] It fed the word. I had decades of that. Now it has changed. What I need now is more subtle, more invisible. It's a feeling in the air. Words spoken, words heard. Things seen. I still need a few drinks. But I am now into nuances and shadows. I am fed words by things that I am hardly aware of. [...]

---

<sup>14</sup> “Più lo scrittore è vecchio e meglio dovrebbe scrivere, ha visto di più, ne ha passate di più, ha perso di più, è più vicino alla morte. Questo è il vantaggio maggiore. E c'è sempre una nuova pagina, bianca, ventuno per ventinove e sette. La scommessa rimane” (*CIT*, p. 16).

The words have gotten simpler yet warmer, darker. I am being fed from new sources. Being near death is energizing. I have all the advantages. I can see and feel things that are hidden from the young. I have gone from the power of youth to the power of age. There will be no decline.<sup>15</sup> (*CAP*, pp. 101-103)

Un passaggio molto bello e altrettanto utile, che chiarisce come il rapporto tra Bukowski e la scrittura sia improntato alla necessità piuttosto che alla volontà. Per proteggersi dalla morte in vita occorre scrivere, ma per farlo bene, perché le parole siano affilate, c'è da pagare un prezzo: una volta bisognava bere tantissimo; ora, fortunatamente – è uno dei vantaggi della tarda età – , è sufficiente recarsi alle corse. Contrariamente a quanto accade alle persone comuni, la vecchiaia acuisce i sensi dello scrittore: gli permette di afferrare cose che i giovani non notano, di cogliere i dettagli. Scrivere non è semplice né è cosa da poco: la capacità di farlo in maniera soddisfacente costa fatica, per Bukowski è passata attraverso l'eccesso, l'ha portato sulla soglia della morte. Eppure ne è valsa la pena, perché egli non sarebbe potuto vivere altrimenti. A differenza di Henry Roth, Bukowski non scrive per raggiungere la redenzione né per espiare le proprie colpe: a conti fatti non ha problemi ad accettare il modo in cui è vissuto, né ha chissà quali peccati da farsi perdonare. Quando scrive “I smoke too much, I drink too much but I can't write too much”<sup>16</sup> (*CAP*, p. 10), Bukowski non fa altro che ribadire quella che per lui è la più scontata delle verità: scrive perché deve, scrive per sopravvivere. Scrive perché se non potesse farlo morirebbe. Giocare con le parole gli permette di tenere a bada la morte, di gestirla e di trattarla con leggerezza; come dice in uno dei brani iniziali, “[w]riting is when I take death out of my left pocket, throw him against the wall and catch him as he bounces back”<sup>17</sup> (*CAP*, p. 14).

---

<sup>15</sup> “Dunque, non scrivo da tre sere. E se impazzissi? Persino nei miei momenti peggiori sento le parole che mi gorgogliano dentro, che si preparano. Non è una gara. Non ho mai desiderato la fama o i soldi. Desideravo buttar giù le parole come volevo io, tutto qua. E dovevo buttarle giù, se no mi prendeva qualcosa che era peggio della morte. Le parole non come qualcosa di prezioso, ma come qualcosa di necessario. [...]”

Per essere uno scrittore istintivamente fai ciò che nutre te e le parole, che ti protegge contro la morte in vita. Per ognuno è una cosa diversa. E per ognuno è una cosa che cambia. Per me una volta significava bere tantissimo, bere fino a uscire pazzo. Mi affilava le perole, le portava fuori. [...] Nutriva le parole. Per decenni è stato così. Ora è cambiato. Ora ho bisogno di qualcosa di più sottile, di più invisibile. È una sensazione nell'aria. Parole dette, parole sentite. Cose viste. Qualche bicchiere mi serve sempre. Ma ora cerco le sfumature e le ombre. Le parole mi vengono da cose di cui sono quasi inconsapevole. [...]

Le parole sono diventate più semplici ma allo stesso tempo più calde, più scure. Mi alimento a nuove fonti. La vicinanza con la morte rinvigorisce. Ho tutti i vantaggi. Riesco a vedere e sentire cose che ai giovani sono nascoste. Sono passato dall'energia della gioventù a quella della vecchiaia. Non ci sarà nessun declino.” (*CIT*, pp. 99-101)

<sup>16</sup> “Fumo troppo, bevo troppo ma non posso scrivere troppo” (*CIT*, p. 10).

<sup>17</sup> “Scrivere è tirare fuori la morte dal taschino, scagliarla contro il muro e riprenderla al volo” (*CIT*, p. 14).

Se si dà credito a quanto scritto nel brano citato (e io sono propenso a farlo), si ottiene l'immagine di un Bukowski che è letteralmente vissuto per scrivere, e che ha fatto quel che ha fatto con lo scopo ultimo di affilare le parole ("sharpen the word"). Una dedizione totale che l'ha premiato con una vita più lunga di quanto egli immaginasse (superando di trentacinque, quaranta anni le sue aspettative) e che non è venuta meno con il passare degli anni; solo che, come si diceva, la sua sensibilità gli permette di trovare ispirazione più facilmente. A settant'anni suonati, Bukowski nutre la propria passione per la scrittura con le corse dei cavalli:

I am always working on a new system, often changing the systems in midstream. I am always trying to fit numbers around actuality, trying to code the madness into a simple number or a group of numbers. I want to understand life, happenings in life. [...]

I've tried staying away from the track but then I get very nervous and depressed and that night there are absolutely no juices to lend the computer. I guess getting my ass out of here forces me to look at Humanity and when you look at Humanity you've GOT to react. It's all too much, a continuous horror show. Yeah, I'm bored out there, I'm terrorized out there but I'm also, so far, some kind of student. A student of hell.<sup>18</sup> (*CAP*, pp- 65-67)

Con piglio da numerologo, Bukowski cerca nelle combinazioni dei risultati delle corse una chiave per interpretare la vita, per trovare una qualche forma di razionalità in quel che razionale non è; all'ippodromo si improvvisa anche sociologo e studia la gente, la varia e misera umanità con la quale viene a contatto (il termine "horror show" compare due volte, a p. 16 e a p. 66). Di nuovo, le attività con le quali riempie le ore diurne sono finalizzate alle ore notturne davanti al monitor del computer, durante le quale proverà a tramutare le esperienze della giornata in pagine di romanzo, di poesia, di diario. Le corse sono noiose e terrorizzanti, ma di qualcosa bisogna pur nutrire le parole e l'ippodromo è un alimento certo preferibile al "very heavy drinking, drinking to the point of madness" degli anni passati. Leggendo delle occupazioni quotidiane (perlopiù di poco conto) con le quali Bukowski riempie le proprie giornate, il pensiero corre nientemeno che alla lettera di Machiavelli a Francesco Vettori: nel podere di campagna, lontano dalla vita politica, il

---

<sup>18</sup> "Sono sempre alle prese con un sistema nuovo, spesso cambio i sistemi a metà giornata. Cerco continuamente una corrispondenza fra i numeri e la realtà, nel tentativo di codificare la follia in un numero semplice o in un gruppo di numeri. Voglio capire la vita, gli avvenimenti della vita. [...]"

Ho provato a stare lontano dalle corse, ma divento nervoso, mi deprimi e alla sera non ho niente da dare al computer. Il fatto è che prendere il culo e portarlo un po' fuori da qui mi costringe a guardare l'Umanità e quando guardi l'Umanità devi PER FORZA reagire. È tutto troppo, un horror show continuo. Sì, laggiù mi annoio, sono terrorizzato, ma per il momento mi sento anche una specie di studioso. Uno studioso dell'inferno." (*CIT*, pp. 63-64)

letterato fiorentino trascorreva le ore diurne tra lavori manuali e occupazioni disparate, per poi “ingaglioffirsi” in pomeriggi di gioco e bisticci assieme alla gente dell’osteria; il tutto in vista di una rinascita serale, di quel momento in cui egli si spogliava della “veste quotidiana, piena di fango et di loto” per indossare “panni reali et curiali” e dedicarsi finalmente alla letteratura, per “quattro hore” che bastavano a dare un senso all’intera giornata.<sup>19</sup> Il che, in fin dei conti, è quel che fa Bukowski: quasi cinque secoli più tardi, il meccanismo è lo stesso.

A volte, però, qualche imprevisto scombina i programmi e Bukowski si trova in difficoltà. Accade, per esempio, quando per curare un morso di ragno deve prendere dei medicinali che gli procurano “nauseous feeling” e “dullness of the mind”<sup>20</sup> (*CAP*, p. 128). La conseguenza di tutto questo è che non riesce a scrivere. Bastano tre giorni di distanza dal computer per farlo sentire spaesato e svuotato, addirittura privo di una ragione per vivere:

About the 3rd day I sat down in front of this computer to see if anything would come out of it. I only sat there. This must be, I thought, the way it feels when it finally leaves you. And there is nothing you can do. At the age of 72 it was always possible that it would leave me. The ability to write. It was a fear. And it was not about fame. Or about money. It was about me. I was spoiled. I needed the outlet, the entertainment, the release of writing. The safety of writing. The damned job of it. All the past meant nothing. Reputation meant nothing. All that mattered was the next line. And if the next line wouldn’t come, I was dead, even though, technically, I was living.<sup>21</sup> (*CAP*, p. 128)

Bukowski è un forzato della scrittura. La sua situazione non è piacevole: come la droga per un tossicodipendente, la lontananza dalla tastiera gli causa malessere e dolore. Gli toglie la principale – l’unica, probabilmente – ragion d’essere. Peraltro, il pessimismo del brano si stempera in un finale non privo di ironia, per quanto amara: nell’anticamera dello studio del suo medico, mentre è in attesa di essere visitato, Bukowski incontra una “nice lady”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Niccolò Machiavelli, “Lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513”, in *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, a cura di Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, Torino, Paravia, 1994, pp. 334-335.

<sup>20</sup> “Sensazione di nausea” e “ottundimento mentale” (*CIT*, p. 122).

<sup>21</sup> “Verso il terzo giorno mi sono seduto davanti al computer per vedere se ne usciva qualcosa. Sono rimasto seduto lì. Dev’essere questo, ho pensato, che si prova quando ti abbandona. E non puoi farci niente. A settantadue anni era possibilissimo che mi avesse abbandonato. La capacità di scrivere. È un timore. E non è per la fama. O per i soldi. È per me. Mi sentivo spogliato. Avevo bisogno dello sfogo, del divertimento, della valvola della scrittura. La sicurezza della scrittura. Di quel dannato lavoro. Tutto il passato non significa niente. La reputazione non significa niente. L’unica cosa che conta è la riga successiva. E se la riga successiva non arriva, sono morto, anche se, tecnicamente, sono ancora vivo.” (*CIT*, p. 122).

<sup>22</sup> “Graziosa signorina” (*CIT*, p. 123).

(*CAP*, p. 129) che lo informa sulle possibili conseguenze di un morso di ragno; non appena sente che tra queste c'è anche la paralisi, l'uomo gira i tacchi e torna a casa, alla sicurezza del suo computer.

Il Macintosh al quale Bukowski lavora, a partire dal gennaio del 1991, diventa fin da subito un prezioso supporto per la sua attività: aumenta la produttività e accorcia il tempo d'attesa che intercorre tra il momento in cui elabora la frase e quello in cui la mette per iscritto. Non c'è nessun Ecclesias, nelle pagine di *The Captain*: il computer non acquista un nome proprio, non diventa un interlocutore e rimane fino alla fine un puro strumento di lavoro: eppure, la sua utilità gli consente di essere trattato con una forma d'affetto che lo eleva al di sopra dello status di semplice macchina; e, proprio come Roth, lo scrittore lo definisce “my pal”<sup>23</sup> (*CAP*, p. 10). Più volte, nel libro, Bukowski elenca le qualità del Macintosh, soffermandocisi particolarmente a lungo nel seguente brano, nel quale elenca con precisione tutti i vantaggi della tastiera:

Well, my 71st year has been a hell of a productive year. I have probably written more words this year than in any year of my life. And though a writer is a poor judge of his own work, I still tend to believe that the writing is about as good as ever – I mean, as good as I have done in my peak times. This computer that I started using on Jan. 18 has had much to do with it. It's simply easier to get the word down, it transfers more quickly from the brain (or wherever this comes from) to the fingers and from the fingers to the screen where it is immediately visible – crisp and clear. It's not a matter of speed per se, it's a matter of flow, a river of words and if the words are good then let them run with ease. No more carbons, no more retyping. I used to need one night to do the work and then the next night to correct the errors and sloppines of the night before Misspellings, screw-ups in tenses, etc. can now all be corrected on the original copy without a complete retype or write-ins or cross-outs. Nobody likes to read haphazard copy, not even the writer. I know all this must sound prissy and over-careful but it isn't, all it does is allow whatever force or luck you might have engendered to come out clearly. It's all for the best, really.<sup>24</sup> (*CAP*, p. 73)

---

<sup>23</sup> “Il mio amico” (*CIT*, p. 10).

<sup>24</sup> “Bene, il mio settantunesimo anno è stato maledettamente produttivo. Probabilmente ho scritto più parole quest'anno che in qualunque altro della mia vita. E per quanto uno scrittore non sia un buon giudice del proprio lavoro, tendo comunque a credere di aver scritto bene come sempre: o almeno, come nei miei momenti migliori. Buona parte del merito ce l'ha anche questo computer che ho cominciato a usare dal 18 gennaio. Il fatto è che è più semplice buttar giù le parole, è più rapido nel trasferirle dal cervello (o da dove diavolo escono) alle dita e dalle dita allo schermo dove sono visibili immediatamente, belle chiare. Non è una questione di velocità in sé e per sé, è una questione di flusso, un fiume di parole, e se le parole sono buone facciamole correre via. Basta carta carbone, basta ribattiture. Prima, una notte dovevo fare il lavoro e quella dopo correggere gli errori e le sviste. Ortografia, casini con i verbi e via dicendo, ora si possono correggere sull'originale senza dover ribattere tutto daccapo o senza interlinee e rimandi. A nessuno fa piacere leggere una bozza fatta male, nemmeno a uno scrittore. So bene che tutto ciò può sembrare un vezzo e un'esagerazione, ma non lo è, il risultato è solo quello di permettere a ciò che la tua forza o la fortuna ti suggeriscono di venir fuori con chiarezza. È solo un bene, davvero” (*CIT*, p. 73).

Alcuni anni fa Jack Brewer, musicista losangelino non molto noto al grosso pubblico ma piuttosto influente nell'ambiente musicale, commentò con questa frase la difficoltà sperimentata dall'artista nell'esprimersi esattamente come vorrebbe farlo: "Once the music leaves your head, it's already compromised".<sup>25</sup> Non appena si cerca di mettere per iscritto – per renderlo universale, accessibile a tutti – ciò che si trova nella mente lo si snatura, trasformandolo in qualcosa di diverso da quello che era in origine. È un discorso che vale per qualsiasi forma d'arte, la musica come la letteratura; quanto arriva a chi usufruisce di quell'arte è il risultato di un'elaborazione, di un compromesso: non è l'idea, ma l'immagine dell'idea. Il computer permette a Bukowski di restituire un'immagine che è simile all'idea, o perlomeno lo è di più di quanto fosse al tempo della macchina per scrivere; la sua importanza è indubbia, e la qualità della scrittura ne trae un grosso beneficio.

*The Captain is Out to Lunch* può essere letto come un prezioso commentario all'attività letteraria di Bukowski, una sorta di *making of* che racconta in maniera puntuale e divertita quel che accade nella vita quotidiana di uno scrittore; la sua natura diaristica è evidente, ma si tratta comunque di un diario redatto alla maniera di Bukowski, in cui i pregi caratteristici della prosa dell'autore sono tutti presenti. È un testo intimo, nato per dare liberamente sfogo ai pensieri più disparati e che nelle intenzioni del redattore doveva rimanere privato. Lo scrittore, ultrasettantenne, si racconta con sincerità, ricorrendo al solito lessico scarno e diretto ma apparendo comunque pacificato, perlopiù sereno nella sua insperata vecchiaia. Nelle pagine di *The Captain* Bukowski riesce a intrattenere grazie alla semplice forza del proprio linguaggio, porta a una sovrapposizione quasi totale le figure dell'autore implicito e dell'autore reale e, in conclusione, suscita simpatia. Il vecchio scrittore è fedele a se stesso e all'immagine di sé che aveva costruito nei precedenti libri, rispettata con assoluta (e ostinata) coerenza. *The Captain* ci consegna così il ritratto di un uomo che si interroga sulla morte – che sa prossima – senza morbosità o timori, ma con laica curiosità e ostentata serenità, talvolta con spavalderia. La consapevolezza di essere prossimo alla fine del proprio percorso non lo turba ma lo porta inevitabilmente a tirare le somme, a soppesare gli anni passati. Il bilancio è positivo: la vita di Bukowski è stata talvolta tremenda, ma lui ritiene di essersi sempre comportato "with a certain amount of cool and class". Difficile dire fino a che punto il suo atteggiamento sia spontaneo o sia

---

<sup>25</sup> La frase può essere letta anche all'interno del libretto dell'album *Experimental Jet Set, Trash and No Stars*, realizzato nel 1994 dal gruppo rock dei Sonic Youth.

piuttosto una posa, un mantenersi fedele fino all'ultimo, perfino nel privato, a un'immagine pubblica costruita nel corso dei decenni. È inevitabile, credo, che un po' di letterarietà e di "retorica bukowskiana" siano filtrate tra le pagine di questo diario (del resto, Bukowski stesso ricorda a più riprese l'importanza della buona scrittura), ma mi pare che questo non comprometta minimamente la credibilità del tutto né attenui la chiarezza del punto di vista espresso, che emerge con indubbia forza.

La vecchiaia ha reso Bukowski indulgente con se stesso, parzialmente autoassolutorio: alla giustificazione secondo la quale ognuno dei suoi eccessi è stato finalizzato al nutrimento delle parole si può in parte credere, ma è davvero possibile spiegare così l'intera esistenza dell'autore? Ciò detto, è indiscutibile che la scrittura sia stata uno dei pochi punti fermi nella vita di Bukowski, letterato diverso dai più. Da notare come l'alta considerazione per il proprio lavoro – da sempre caratteristica dello scrittore – non sia venuta meno con l'età, ma sia piuttosto cresciuta fino a far affermare a Bukowski che gli ultimi anni sono stati i migliori della sua carriera sia quantitativamente sia qualitativamente. La lettura di *Pulp*, l'ultimo romanzo, non conferma l'assunto ma neanche lo smentisce: il romanzo non è particolarmente riuscito, specie a causa della difficile convivenza tra la materia trattata (il poliziesco) e il linguaggio usato per la narrazione (cioè quello bukowskiano), ma è comunque un'opera interessante e stimolante, un bizzarro viaggio verso la morte condotto con caparbieta dallo sgangherato *private eye* Nick Belane, ennesimo alter-ego di Bukowski. L'ambiguo rapporto con la scrittura è al tempo stesso benedizione e maledizione: benedizione perché riesce a dar senso a un'intera vita, maledizione perché è l'unica cosa in grado di farlo; Bukowski non sa farne a meno e ne dipende, al punto da sentirsi "morto in vita" quando non riesce a comporre. È una relazione improntata alla necessità che egli non può fare a meno di accettare; eppure, in questo peculiare rapporto di passione/dipendenza il vecchio Bukowski riesce a trovare una personale forma di serenità che, nei momenti migliori, lo conduce non troppo lontano dalla felicità. Perché sarà pur vero che al ricatto della scrittura non ci si può sottrarre, ma questo nulla toglie all'intensità e alla piacevolezza dei momenti trascorsi davanti al monitor dell'amico Macintosh: "Old writer puts on sweater, sits down, leers into computer screen and writes about life. How holy can we get?"<sup>26</sup> (*CAP*, p. 55).

---

<sup>26</sup> "Il vecchio scrittore si mette un maglione, si siede, sbircia lo schermo del computer e scrive sulla vita. Fino a che punto si può diventare santi?" (*CIT*, p. 53).

Bukowski morirà di leucemia il 9 marzo 1994, poco più di un anno dopo il brano che conclude *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* (datato il 27 febbraio 1993).

## Saul Bellow, *Ravelstein*

*Ravelstein* è il romanzo della vecchiaia di Saul Bellow. Pubblicato nel 2000, quando l'autore è ottantacinquenne, segue di ben tredici anni il precedente *More Die of Heartbreak* (*Ne muoiono più di crepacuore*); un lasso di tempo nel quale Bellow non è rimasto completamente inattivo, ma si è dedicato perlopiù alla narrativa breve. Il ritorno al romanzo è stato motivato dal desiderio – un desiderio che forse è addirittura una necessità, come si vedrà più avanti – di ricordare un amico di vecchia data, il professore di filosofia Allan Bloom, morto qualche anno prima. Nelle 240 pagine del romanzo Bellow ripercorre il lungo rapporto di amicizia con Bloom, che ebbe origine nel 1979 all'Università di Chicago e che proseguì fino alla morte del professore, nel 1992.

*Ravelstein* si presenta come opera di finzione, e infatti, nonostante non sia difficile capire a chi si ispirano i personaggi che lo popolano, nessuno di questi compare con il proprio vero nome, ma ognuno è mascherato da un'identità fittizia. Chick, l'autore-narratore, è uno scoperto alter-ego di Saul Bellow, Abe Ravelstein è Allan Bloom, Rosamund è Janis Freedman, Nikki è Michael Wu, Vela è Alexandra Bellow e via dicendo: volendo farlo, sarebbe possibile individuare la controparte reale di ognuno dei personaggi del romanzo, compresi coloro a cui sono riservate solo poche parole. Bellow non fa assolutamente nulla per nascondere la natura (auto)biografica dell'opera: per limitarsi a pochi, macroscopici esempi, in *Ravelstein* Chick è uno scrittore ormai anziano, sposato a una donna di quarant'anni più giovane di lui che, in passato, era stata studentessa di Abe Ravelstein, professore di filosofia che aveva ottenuto fama e benessere finanziario dopo la pubblicazione di un best-seller basato in gran parte sulle sue lezioni universitarie. È, senza modifiche, la storia di Saul Bellow, della quinta moglie Janis Freedman e del suo ex professore Allan Bloom, che nel 1987 aveva pubblicato un libro di inaspettato successo dal titolo *The Closing of the American Mind*. *Ravelstein* rientra pienamente nella categoria dei *roman à clef*, in cui realtà e finzione coesistono e sono inestricabilmente intrecciate.<sup>1</sup> Curioso il nome scelto dall'autore per il proprio alter-ego: "Who is Chick?", si chiede il recensore del libro per l'*Antioch Review*, "A bird? A girl?"<sup>2</sup> A seventy-something writer whose name perhaps come from his Jewish grandmother in Tula: the suffix *-chik*, as in

---

<sup>1</sup> Per le notizie bio-bibliografiche su Bellow il testo di riferimento è: James Atlas, *Vita di Saul Bellow* (*Saul Bellow*, 2002), trad. it. Adriana Bottini, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>2</sup> Letteralmente il termine "chick" può significare sia uccellino sia ragazza.

apparatchik, could suggest agency or diminution. Either sense might be appropriate to Chick the biographer and naif".<sup>3</sup>

Che il romanzo sia apertamente basato sull'esperienza reale di Bellow e Bloom non vuole ovviamente dire che lo si debba considerare esattamente alla stregua di un diario: ogni racconto ha in sé una componente di invenzione, e non c'è motivo perché *Ravelstein* faccia eccezione. In libri di questo genere realtà e finzione si contaminano vicendevolmente ed è impossibile – oltre che ozioso, probabilmente – scinderle del tutto: a volte inserire elementi fittizi in una cronaca diaristica è una scelta autoriale e a volte è una pura questione di necessità (nel ricostruire eventi occorsi decenni prima la memoria può fallire, e allora intervengono la fantasia e il mestiere dello scrittore, che colmano al meglio le falle aperte dal passare degli anni). La scelta di Bellow di sostituire i nomi reali dei protagonisti con dei nomi inventati pare voler ironicamente evidenziare la cosa: un romanzo nel quale Bloom viene chiamato Ravelstein, scritto da un tale Chick del quale non viene mai indicato il cognome, non vuole certo avere pretese di assoluta verosimiglianza. È solo un racconto, e i lettori ne devono essere consapevoli. Un racconto nel quale la presenza dell'autore-narratore è sempre rilevante: *Ravelstein* non è la storia della vita di Allan Bloom scritta da un biografo come ce ne sono tanti, ma è la storia la storia di un'amicizia narrata in prima persona. A Chick non interessa ricostruire la vita di Ravelstein dall'inizio, e i riferimenti agli anni precedenti al loro incontro sono pochi e quasi incidentali; Chick si limita a descrivere Abe per come l'ha conosciuto, dal 1979 in avanti, e non gli importa di ricostruirne l'immagine in maniera soggettiva, parziale, estremamente personale. Non ha pretese di oggettività.

Che l'amicizia tra Bellow e Bloom fosse autentica e solida è facilmente confermato da una rapida scorsa alla biografia dell'autore: fu Bellow a insistere perché Bloom mettesse per iscritto le proprie idee in *The Closing of the American Mind*, al quale contribuì con una lusinghiera introduzione che certo aiutò a vendere l'opera. Opera che fruttò a Bloom fama e fortuna e della quale, negli anni successivi, Bellow non smise di parlare bene, tessendo ogniqualvolta fosse possibile gli elogi sia dello scritto sia del suo autore. Della vicenda si parla diffusamente anche in *Ravelstein*, e del resto per capire che Bloom e Bellow erano realmente amici è sufficiente leggere il romanzo: l'immagine del professore ebreo che ne emerge è talmente vivida e intrisa d'autenticità che bastano poche pagine per rendersi conto di quanto il narratore lo stimasse e lo benedesse.

---

<sup>3</sup> Kathleen Wildman, "Ravelstein. A review", *The Antioch Review*, Vol. 59, No. 1 (inverno 2001), p. 118.

Ciò nonostante, dopo l'uscita del libro Bellow venne accusato di aver sfruttato per fini commerciali l'immagine del vecchio amico, ormai scomparso da otto anni (Bloom morì nel 1992 e *Ravelstein* fu pubblicato nel 2000), e di averne tradito la memoria, svelando alcuni aspetti della sua personalità che Bloom, in vita, non aveva mai reso pubblici. *In primis* la sua omosessualità, che, sebbene fosse nota ad amici, colleghi e studenti, non era mai stata apertamente rivelata. Conseguentemente, il racconto della morte di Ravelstein contraddiceva quanto si sapeva sulla morte di Bloom: nelle pagine del romanzo il professore muore di AIDS, malattia causata proprio dalla sua omosessualità, mentre il decesso del vero Bloom, stando a quanto si era sempre sostenuto, era dovuto ai problemi a fegato e cuore provocati dalla sindrome di Guillain-Barré, della quale egli effettivamente soffriva. Secondo i contestatori di Bellow, tali rivelazioni erano inopportune e restituivano un'immagine di Bloom falsa e perfino diffamatoria. Nel libro si racconta anche di come lo stesso Ravelstein avesse chiesto più volte all'amico Chick di scrivere una sua biografia, in modo da trasformarlo in personaggio letterario e consegnarlo così alla storia; alcuni amici di Bloom dubitavano però che egli avesse fatto una richiesta analoga a Bellow, e sostenevano che l'idea di scrivere il romanzo fosse attribuibile unicamente allo scrittore.

Pretestuose o meno che fossero, le polemiche erano comunque prevedibili: Bellow era uno scrittore di fama mondiale, vincitore nel 1976 del premio Nobel per la letteratura, ed era naturale che ogni sua nuova opera venisse salutata come un evento e si finisse per parlarne molto; e a onor del vero, le critiche ricevute da Bellow in occasione del suo ultimo romanzo non riguardavano le sue qualità letterarie – *Ravelstein* fu accolto in ambiente letterario con favore, perfino con entusiasmo – ma rimasero circoscritte esclusivamente alla sfera etico/morale dell'opera. Rimane il fatto che, a dieci anni dall'uscita di *Ravelstein* e a cinque dalla morte di Bellow, tali polemiche non sono ancora state del tutto accantonate, tant'è che Joseph Epstein vi è tornato in un recente articolo del quale riporto un breve passaggio:

What was at issue is the exact cause of Allan Bloom's death, which, so far as I know, has yet to be made finally clear. In *Ravelstein*, Bellow kills him off with aids. Bloom's friends all insist that the effects of the disorder of the nerves called Guillain-Barré led to Bloom's death by heart and liver failure. Werner Dannhauser, Allan Bloom's closest friend, asked Bellow to lessen the emphasis on Bloom/*Ravelstein*'s private life, which would, one gathers, have meant playing down his homosexuality and expunging his death by AIDS. Bellow writes to Dannhauser that

he tried to do so, but it didn't work. By "it didn't work," one assumes Bellow meant that his plot required that Allan Bloom die of AIDS.<sup>4</sup>

L'argomentazione di Epstein mi pare piuttosto debole, in quanto la morte per AIDS non è certo uno dei punti focali del romanzo e, da un punto di vista puramente letterario, far morire Ravelstein di Guillan-Barré avrebbe cambiato poco o niente nell'economia del racconto; inoltre Bellow, dicendo "it didn't work", si riferisce con tutta probabilità al fatto che il romanzo non avrebbe funzionato altrettanto bene se la sessualità di Ravelstein fosse stata tenuta in disparte o addirittura nascosta, il che mi pare indiscutibile. Polemiche a parte, rimane il fatto che tale articolo è stato scritto a dieci anni dall'uscita di *Ravelstein*, e che dopo un simile lasso di tempo si continui ancora a parlare dell'opera è un'ulteriore dimostrazione della sua vitalità, in certi momenti davvero prodigiosa. Diceva bene Robert Fulford quando, parlando del primo capitolo del romanzo, lo definiva "dense, funny, surprising, crammed with the powerful sense of life that marks all of his [Bellow's] best writing".<sup>5</sup>

Quali che siano le motivazioni che hanno spinto Bellow a scrivere *Ravelstein* – e a me pare del tutto plausibile che la richiesta provenisse dallo stesso Bloom – , non capisco come egli avrebbe potuto fornire un ritratto completo e convincente dell'amico e confidente senza fare accenno alla sua omosessualità. Privare il professore della sessualità ne avrebbe innegabilmente impoverito la caratterizzazione, restituendo un'immagine di lui forzatamente fallace e incompleta; semplicemente, non gli avrebbe reso giustizia. Senza trascurare il fatto che tale omissione avrebbe comportato l'eliminazione dal libro di alcuni importanti personaggi, a cominciare da Nikki, giovane convivente asiatico di Ravelstein che Bellow ha tratteggiato magnificamente basandosi sulla figura di Michael Wu. Ci sono insomma molti validi motivi per considerare le critiche mosse a Bellow infondate e pretestuose, ma a giustificare l'autore è più che sufficiente la sua opera, che costituisce un autentico, maestoso monumento letterario<sup>6</sup> all'amico scomparso. Questo, del resto, sarebbe valido anche se Bellow, come sostengono i suoi accusatori, avesse realmente modificato la biografia di Bloom a scopo di fornirne un ritratto letterariamente più convincente: operazione eticamente discutibile, forse, ma esteticamente inattaccabile, pienamente

---

<sup>4</sup> Joseph Epstein, "The long, unhappy life of Saul Bellow", The New Criterion, Vol. 29, No. 10 (dicembre 2010), p. 4.

<sup>5</sup> Robert Fulford, "Saul Bellow, Allan Bloom and Abe Ravelstein", Globe and Mail, 2 Novembre 1999. L'articolo è consultabile online all'indirizzo <http://www.robertfulford.com/Bellow.html>.

<sup>6</sup> Così scrivendo faccio mia l'opinione di Robert Fulford, che nell'articolo citato alla nota 3 parla precisamente di "literary monument".

giustificata dal risultato dello sforzo: l'Abe Ravelstein che emerge dalle pagine del romanzo che porta il suo cognome è un personaggio carismatico, contraddittorio e dotato di grande fascino, indubbiamente una creazione letteraria di notevole spessore e degna di essere ricordata tra quelle più riuscite della letteratura d'inizio secolo. Che essa sia, in parte o del tutto, basata sulla vera figura di Allan Bloom non può in alcun modo nuocere alla reputazione di quest'ultimo, ma è semmai un eccellente modo – forse il migliore – per farlo ricordare. Da lettore, mi ritengo senz'altro felice che *Ravelstein* sia stato scritto e sposo in pieno il pensiero espresso da Jonathan Levi nella sua entusiastica recensione pubblicata sul Los Angeles Times: “Bellow’s Ravelstein is a Frankenstein monster created, as is all great literature, from pieces of the dead. And its power originates in its creator and his complex affection, born of not quite un-jealous admiration – memories digested and re-digested, never bilious and often energized by a love that dares speak its name – friendship”.<sup>7</sup>

Come tutti i romanzi scritti in tarda età, *Ravelstein* è anche un romanzo sulla vecchiaia, nella fattispecie quella di Bellow. Il narratore, che scrive interamente in prima persona, non si nasconde e fa udire chiaramente la propria voce: nelle dense pagine dell'opera non mancano riflessioni, digressioni, frammenti autobiografici anche piuttosto lunghi. La voce in questione è quella di un ottantenne, un uomo lucido che ha le idee ben chiare e che, vedendo morire un amico di quindici anni più giovane di lui, non può non pensare alla propria morte. Con consapevolezza e ironia, Chick commenta così la situazione: “Death was closing in on him and it was transmitting the usual advance reminders, telling me first of all that in preparation for his end I should not forget that I was senior by some years. At my advanced age my every third thought *should* be of death”.<sup>8</sup>

*Ravelstein* è un'elegia funebre per Allan Bloom ed è anche l'ultima opera di un autore che nella morte dell'amico vede il riflesso della propria: la sua natura di romanzo testamento è duplice. Ma *Ravelstein* è anche la storia di un libro e di come e perché tale libro è stato scritto. La prima volta che il tema della scrittura entra nel romanzo è a una

---

<sup>7</sup> Jonathan Levi, “Tabletalk: *Ravelstein*, a Novel by Saul Bellow”, *The Los Angeles Times*, 23 aprile 2000.

<sup>8</sup> Saul Bellow, *Ravelstein*, London, Penguin Books, 2000, p. 129. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *RAV*. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Vincenzo Mantovani, citata dalla seguente edizione: Saul Bellow, *Ravelstein*, Milano, Mondadori, 2000. Anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla *RIT*.

“La morte stava calando su di lui e trasmetteva i soliti avvertimenti, dicendomi anzitutto che nel prepararmi alla sua fine non avrei dovuto dimenticare che avevo qualche anno più di lui. Alla mia età un pensiero su tre *dovrebbe* riguardare la morte” (*RIT*, p. 135).

manciata di pagine dall'inizio: "He wanted me to write his biography"<sup>9</sup> (*RAV*, p. 9), dice Chick riferendosi all'amico Abe. È una richiesta che non stupisce, una volta che si inizia a prendere confidenza con il carattere del personaggio: Ravelstein è un uomo dalla grande energia – "Whatever the oddities were, they fed his energy, and this energy was spread, disseminated, bestowed"<sup>10</sup> (*RAV*, p. 53) – e "long starved for recognition"<sup>11</sup> (*RAV*, p. 67), che sapendo che non potrà vivere ancora molto non esita a chiedere all'amico Chick, uno scrittore "good enough"<sup>12</sup> (*RAV*, p. 76), di mettere le sue capacità al suo servizio e di donargli l'unica forma possibile di eternità: quella letteraria. A tale riguardo, Ravelstein è come di consueto esplicito. L'investitura di Chick a biografo ufficiale avviene poco dopo la metà del libro, in un episodio che precede di poco la descrizione della parte finale della vita del professore:

Ravelstein would frequently say to me, "There's something in the way you tell anecdotes that gets to me, Chick. But you need a real subject. I'd like you to write me up, after I'm gone..."

"It depends, doesn't it, on who beats whom to the barn?"

"Let's not have any bullshit about it. You know perfectly well that I'm about to die..."

Of course I knew it. Indeed I did.

"You could do a really fine memoir. It's not just a request," he added. "I'm laying this on you as an obligation. Do it in your after-supper-remembrance manner, when you've had a few glasses of wine and you're laid back and making remarks. I love listening when you are freewheeling about Edmund Wilson or John Berryman or Whittaker Chambers when you were hired at *Time* in the morning and fired from him before lunch. I've often thought how well you deal with a story when you're laid back."

There was no way I could refuse to do this. He clearly didn't want me to write about his ideas. He had expounded those fully himself and they're available in his theoretical books. I make myself responsible for the person, therefore, and since I can't depict him without a certain amount of self-involvement my presence on the margins will have to be tolerated.<sup>13</sup> (*RAV*, pp. 128-129)

---

<sup>9</sup> "Voleva che scrivessi la sua biografia" (*RIT*, p. 11).

<sup>10</sup> "Quali che fossero le sue stranezze, alimentavano la sua energia, e questa energia veniva sparsa, disseminata, profusa" (*RIT*, p. 57).

<sup>11</sup> "Assetato di riconoscimenti" (*RIT*, p. 71).

<sup>12</sup> "Abbastanza bravo" (*RIT*, p. 80). Il passaggio in questione è divertente e autoironico: "Ravelstein was a major figure in the highest intellectual circles. It wouldn't be too much to say that Ravelstein was genuinely important. By contrast I was good enough, of my sort. But it was a far from important sort" (*Rav*, pp. 75-76). "Ravelstein era un grosso personaggio nei circoli intellettuali più attrezzati. Non sarebbe esagerato dire che era davvero importante. Per contrasto, io ero abbastanza bravo nel mio campo. Ma era un campo tutt'altro che importante" (*RIT*, p. 80).

<sup>13</sup> "Spesso Ravelstein mi diceva: "C'è qualcosa che mi piace nel modo in cui narri gli aneddoti, Chick. Però hai bisogno di un soggetto reale. Vorrei che tu raccontassi la mia vita, quando m'è venuto..."

"Dipenderà, non trovi?, da chi di noi due schiatterà per primo."

"Non dire scemenze. Sai benissimo che sto per morire..."

La prima frase di Ravelstein ha una precisa valenza metaletteraria: egli stesso, il protagonista dell'ultimo libro di Chick, è consapevole che la propria vita diventerà materia letteraria, e che lo scrittore, particolarmente abile nel trasformare episodi di vita in grande letteratura (il che vale anche per Bellow), ha bisogno di un soggetto reale per esprimersi al meglio: e così facendo, lo autorizza a gestire come meglio ritiene opportuno il suo vissuto; dona non il proprio corpo alla scienza, ma il proprio passato alla letteratura. E così facendo, giustifica lo scrittore per l'uso che farà della sua figura: lo autorizza – per dirla con Levi – a fare Frankenstein e ad assemblare i pezzi del suo cadavere. È quasi una risposta anticipata alle polemiche che faranno seguito all'uscita del romanzo (peraltro ampiamente preventivabili). Chick accetta, ed è una decisione che non prende con leggerezza: assumersi la responsabilità di un uomo come Ravelstein non è facile, e occorre che quel che si scriverà di lui sia in grado di rendergli giustizia.

Ravelstein è ammalato, ha l'AIDS. Come in un romanzo giallo, Bellow dosa gli indizi e la notizia viene data poco per volta: prima Chick dice che “he was not going to have a long life”<sup>14</sup> (*RAV*, p. 62), poi fa riferimento al “contaminated blood”<sup>15</sup> (*RAV*, p. 91) che circolava nelle sue vene, quindi afferma esplicitamente che “He was HIV-positive, he was dying of complications from it”<sup>16</sup> (*RAV*, p. 94). Per rivelare cosa sta uccidendo Ravelstein, Bellow ha bisogno di 100 pagine: non l'atteggiamento di chi vuole speculare sulla storia personale di un amico, né tantomeno una rivelazione dal tono diffamatorio. Quando il professore muore Chick non è presente, e quindi il momento del decesso non viene raccontato (ulteriore dimostrazione di quanto lo sguardo del narratore sia fondamentalmente etico, lontano da ogni forma di sensazionalismo); c'è un'ellissi, e all'inizio del capitolo successivo Chick comunica ai lettori che Ravelstein è morto. L'avvicinarsi della fine rende più complesso rapportarsi all'esuberante Abe, ma il rapporto tra i due amici non si incrina:

---

Certo che lo sapevo. Eccome.

“Potresti scrivere un'ottima biografia. Non è una semplice rischiesta” soggiunse. “Devi prenderlo come un vero e proprio impegno. Scrivila nello stesso modo in cui snoccioli i tuoi ricordi dopo cena, quando hai bevuto qualche bicchiere di vino e ti senti rilassato e fai le tue battute. Ti ho ascoltato con enorme piacere mentre andavi a ruota libera su Edmund Wilson o John Berryman o Whittaker Chambers, quando ti assunse a ‘Time’ la mattina e ti licenziò prima di pranzo. Ho pensato spesso alla facilità con cui narri una storia quando sei rilassato.”

Come avrei potuto rifiutare? Chiaramente non voleva che scrivessi le sue idee. Quelle le aveva già esposte lui in modo esauriente, e si possono trovare nei suoi libri. Mi assumo, dunque, la responsabilità dell'uomo e, poiché non lo posso dipingere senza un certo coinvolgimento personale, la mia presenza ai margini dovrà essere tollerata.” (*RIT*, p. 134-135)

<sup>14</sup> “Non avrebbe avuto una lunga vita” (*RIT*, p. 67).

<sup>15</sup> “Sangue infetto” (*RIT*, p. 96).

<sup>16</sup> “Era affetto dall'HIV e stava morendo per complicanze dovute al virus” (*RIT*, p. 99).

Toward the end Ravelstein was often impatient with me. He had learned from professor Davarr<sup>17</sup> that modern people – and, in some ways, I was a modern person – made things too easy for themselves. And it did them no harm to be called to account – to prune back the persistent overgrowth of delusion. So he could be direct without offense.

Often the dying become extremely severe. We will still be here when they're gone and it's no easy for them to forgive us. If I didn't deserve the ruler for opinion X, I clearly deserved a double rap on the knuckles for Y. The older you grow the worse the discoveries you make about yourself. He would have put to better use the years I was allotted.<sup>18</sup> (*RAV*, pp. 158-159)

Dopo che Ravelstein è morto, Chick inizia a pensare alla promessa fattagli: scrivere di lui in un libro. Com'è normale, in un primo momento il ricordo dell'amico è molto presente e il pensiero è pressante: "During the memorial service – Yizkor<sup>19</sup> – I began even to give some thought to the memoir I had promised to write and wondered how I would go about it – how to deal with his freaks, quiddities, oddities, his eating, drinking, shaving, dressing, and playfully savaging his students"<sup>20</sup> (*RAV*, p. 160). Ma il tempo passa e Chick non scrive, non riesce a ordinare le idee, tentenna, rimanda: "For me the challenge of portraying him [...] by and by turned into a burden"<sup>21</sup> (*RAV*, p. 161). Dapprima la moglie di Chick, Rosamund, lo incita con delicata fermezza: una volta iniziato, tutto sarà più facile. Ravelstein è sempre presente nella memoria dello scrittore e nelle conversazioni con la giovane moglie, ma questo non semplifica il compito: "As the moths – years – went by, I couldn't for the life of me find this starting point. [...] Years went by, and it became apparent that I was unable to begin, that I faced a humongous obstacle"<sup>22</sup> (*RAV*, p. 162). Anche la paziente Rosamund si rassegna, smette di toccare l'argomento con Chick. Ciò

---

<sup>17</sup> L'alter-ego di Leo Strauss, professore di Allan Bloom come Felix Davarr lo era stato di Abe Ravelstein.

<sup>18</sup> "Con me, verso la fine, Ravelstein perdeva spesso la pazienza. Aveva imparato dal professor Davarr Bellow, che le persone moderne – e, per certi versi, io ero una persona moderna – si facilitavano troppo le cose. Non sarebbe nuociuto, a queste persone, essere chiamate alla resa dei conti: insomma, sfrondare l'eccessivo rigoglio delle illusioni. Perciò poteva essere diretto senza offendermi.

Spesso i morenti diventano estremamente severi. Noi saremo ancora qui quando essi se ne saranno andati e non è facile, per loro, perdonarci. Se non meritavo una bacchettata sulle nocche per l'idea X, ne meritavo chiaramente due per l'idea Y. Più invecchi, più sono brutte le scoperte che fai sul tuo conto. Lui avrebbe fatto un uso migliore degli anni che venivano concessi a me." (*RIT*, p. 165)

<sup>19</sup> Qui ci si riferisce alla cerimonia tenuta dal narratore in memoria dei genitori. L'Yizkor si recita quattro volte all'anno, ed è presumibile che quello in questione sia stato di poco successivo alla morte di Ravelstein.

<sup>20</sup> "Durante la cerimonia commemorativa – Yiskor – cominciai addirittura a fare un pensiero sul saggio che avevo promesso di scrivere e mi chiesi come avrei proceduto: come parlare delle sue stranezze, eccentricità, stravaganze, delle cose che mangiava e beveva, di come si radeva, si vestiva, come torturava allegramente i suoi studenti." (*RIT*, p. 166)

<sup>21</sup> "Per me la sfida di 'ritrarlo' [...] a poco a poco si trasformò in un peso" (*RIT*, p. 167).

<sup>22</sup> "Passarono mesi, anni, ma per quanto sforzi facessi non riuscivo a trovare questo punto di partenza.. [...] Gli anni passarono ed era palese che non riuscivo a partire, mi trovavo davanti a un ostacolo enorme" (*RIT*, p. 168).

nonostante, di Ravelstein i due parlano regolarmente, perfino di frequente. L'inquietudine di Chick è sempre presente, perfino in aumento, e in una di quelle conversazioni che al professore defunto giravano attorno egli ne rivela alla moglie l'origine:

I'll let you in on a kinky thought. I wonder what might happen. If I were to write my memoir of Ravelstein there would be no barrier between death and me."

Rosamund laughed outright at this. "Do you mean that your duties would end, and there would be no reason to live on?"

"No, no. Luckily I'd still have you to live for, Rosamund. What I'm probably trying to say is that in Ravelstein's view I may have nothing more to do in this life than to commemorate him."

"That *is* an odd thought for anyone to have."

"He felt he was giving me a great subject – the subject of subjects. And that is an odd thought."<sup>23</sup> (*RAV*, pp. 163-164)

Chick sembra rendersi conto che scrivere la biografia di Ravelstein sarà con ogni probabilità l'ultima grande impresa letteraria della sua vita. A quasi ottant'anni, con una carriera ricca di soddisfazioni e riconoscimenti alle spalle, non si può pensare che una volta terminata la biografia ci sarà tempo per fare molto altro. Forse mancheranno gli stimoli, forse l'energia, forse semplicemente la volontà. Dopo aver scritto di Ravelstein, ci sarebbe stato solo l'amore di Rosamund a tenere in vita Chick, e, per quanto egli ci facesse affidamento, due àncore sono più efficaci di una. "I am a great believer in the power of unfinished work to keep you alive", dice Chick, e poi si affretta a ridimensionare il concetto: "But your survival can't be explained by this simple one-to-one abstract equivalence. Rosemund kept me from dying"<sup>24</sup> (*RAV*, p. 231). Eppure, è vero che Chick ha procrastinato più a lungo che ha potuto il momento della scrittura, a rischio magari che nella sua memoria le immagini di Ravelstein si appannassero. Chick non continua a vivere solamente perché deve scrivere, ma se continua a vivere è anche perché deve scrivere; finché non avrà terminato la biografia dell'amico non potrà morire, o perlomeno avrà un

---

<sup>23</sup> "Voglio confidarti un'idea stravagante. Mi chiedo che cosa potrebbe succedere. Se io scrivessi i miei ricordi di Ravelstein, tra me e la morte non ci sarebbero più barriere."

Al che Rosamund scoppiò in una franca risata. "Intendi dire che i tuoi obblighi sarebbero finiti e che non si sarebbe più nessun motivo per continuare a vivere?"

"No, no. Per fortuna avrei ancora te per cui vivere, Rosamund... Ciò che probabilmente sto cercando di dire è che, dal punto di vista di Ravelstein, forse a me non resta altro da fare, in questa vita, che commemorarlo."

"Questa è decisamente un'idea strana per chiunque."

"Lui credeva di propormi un grande soggetto: il più bello dei soggetti. E questa è un'idea strana." (*RIT*, 169-170).

<sup>24</sup> "Se l'obiettivo è tenerti in vita, credo molto nella forza del lavoro da compiere"; "Ma non puoi spiegare la tua sopravvivenza con la semplice e astratta equivalenza di questo faccia a faccia. Fu Rosamund a impedirmi di morire" (*RIT*, p. 239).

ottimo motivo per non farlo; e allora, perché affrettarsi? La situazione che si viene a creare è paradossale, per quanto non priva di ironia: Chick, un uomo che scrive di mestiere e che dalla scrittura ha presumibilmente ricevuto grandi soddisfazioni, si trova a non scrivere per non morire; rimane inattivo per allontanare la morte. La scrittura, in precedenza forza vitale, è ora diventata mortifera.

A modificare lo status-quo un incidente che riduce Chick in fin di vita: lui e Rosamund sono in vacanza sull'isola di Saint-Martin, ai Caraibi, quando una tossina contenuta in un pesce servitogli in un ristorante lo avvelena gravemente. Lo scrittore, ormai ottantenne, rischia seriamente di morire ma, grazie alla premura della giovane moglie (che lo porta in ospedale contro la sua volontà), riesce a scongiurare il peggio. Chick sopravvive, e capisce che il momento di iniziare a mettere mano alla biografia di Ravelstein è giunto. Uscito dalla fase peggiore della crisi, Chick riflette così:

I seemed to believe that I wouldn't die because I had things to do. Ravelstein expected me to make good on my promise to write the memoir he had commissioned. To keep my word I'd have to live. Of course there was an obvious corollary: Once the memoir was written, I lost my protection, and I became as expendable as anybody else.<sup>25</sup> (*RAV*, pp. 221-222)

Chick si riferisce all'amico defunto come se egli – qualcosa di lui, perlomeno – fosse ancora presente e fosse in grado di proteggerlo. I sentimenti nei confronti di Ravelstein sono ambivalenti: da un lato egli gli è grato per aver contribuito a salvarlo, dall'altro sente che la protezione garantitagli è strettamente legata al compimento del suo dovere di biografo. Chick è tenuto in vita perché ha qualcosa da fare. La sua visione dell'aldilà non ha molto a che spartire con la religione canonica: dopo la morte non c'è un paradiso per i giusti, né un inferno per i peccatori. Nel corso delle conversazioni con Ravelstein l'argomento di una vita dopo la vita viene toccato più volte: Chick crede che nel momento della morte le immagini si interrompano,<sup>26</sup> eppure sospetta che qualcosa di chi è morto rimanga. Il suo punto di vista sull'argomento è affascinante, per quanto contraddica l'idea secondo la quale morire è come spegnere un interruttore:

---

<sup>25</sup> “Evidentemente ero sicuro che non sarei morto perché avevo delle cose da fare. Ravelstein si aspettava che mantenessi la promessa di scrivere la biografia che mi aveva commissionato. Per essere di parola avrei dovuto vivere. Naturalmente c'era un ovvio corollario: una volta scritto il libro, avrei perso la protezione. E sarei stato sacrificabile come chiunque altro.” (*RIT*, p. 229).

<sup>26</sup> “When he asked me what view I took of death, How I imagined it, I said that the pictures would stop” (*RAV*, p. 149); “Quando mi chiese che cosa pensavo della morte, come me la figuravo, dissi che le immagini si sarebbero interrotte” (*RIT*, p. 155). Chick affronta l'argomento anche a p. 156 e a p. 222.

Many people want to be rid of the dead. I, on the contrary, have a way of hanging on to them. My persistent hunch – it should be clear by now – is that they are not gone for good. Ravelstein himself would have dismissed such notions as childish. Well, perhaps they are. But I am not arguing a case, I am simply reporting. I know one loses mental respectability by acknowledging such fantasies. Even I, you see, yield to accepted opinion. But there may be simple explanations for the persistence of Ravelstein in my daily life. When he died I began to see that it had become my habit to tell him what had happened since we last met.

Nevertheless he had strange ways of turning up, and I shan't pretend that he didn't come in obliquely from wherever it was that he continued to exist. This should not take the form of a discussion of life-after-death. I am not inclined to argue. It's only that I can't sit on information simply because it's not intellectually respectable information.<sup>27</sup> (*RAV*, pp. 187-188)

Con un imbarazzo stemperato dall'ironia, Chick confessa un punto di vista che certo non sarebbe piaciuto all'ateo convinto Ravelstein. Da qualche parte Ravelstein continua a esistere, ed è chiaro che la sua presenza nei pensieri di Chick è un continuo monito: la biografia dev'essere scritta, la protezione postuma del professore non può durare per sempre. Scrivere diventa un obbligo: verso la fine del romanzo, ricordando il momento in cui Ravelstein lo nominò suo biografo, Chick dice che l'amico "ordered me to write this memoir"<sup>28</sup> (*RAV*, p. 231). La richiesta di inizio volume si è via via trasformata in un perentorio ordine, e agli ordini si deve obbedire, anche se non li si condivide.

Il compito di Chick non è semplice e la stesura del romanzo procede lentamente: a due terzi della narrazione, egli comunica ai lettori che Ravelstein è morto da sei anni (cfr. *RAV*, p. 160). La promessa, afferma, è stata mantenuta; il libro non è ancora concluso, ma la parte dedicata a Ravelstein quasi lo è: nel rimanente terzo il professore rimane una presenza costante, ma il nucleo di quelle ottanta pagine è costituito da Chick e dalla sua malattia.

Nonostante le difficoltà incontrate – tra la morte di Allan Bloom e l'uscita di *Ravelstein* sono trascorsi otto anni – il romanzo è molto ben riuscito. Le 230 pagine che compongono l'opera sono dense e intellettualmente stimolanti, come doveva essere anche

---

<sup>27</sup> "Molta gente vuole disfarsi dei morti. Io, al contrario, tendo a restarci attaccato. Il mio persistente sospetto – ormai dovrebbe essere chiaro – è che non se ne siano andati per sempre. Ravelstein stesso avrebbe liquidato queste idee come infantili. Be', forse lo sono. Ma io non difendo una causa, mi limito a riportare i fatti. Lo so che a confessare queste fantasie si perde rispettabilità intellettuale. Mi adegua anch'io, vedete, all'opinione corrente. Ma forse ci sono delle spiegazioni molto semplici alla permanenza di Ravelstein nella mia vita quotidiana. Quando morì, cominciai a rendermi conto che avevo preso l'abitudine di dirgli tutto quello che era successo dal nostro ultimo incontro.

Nondimeno, aveva strani modi di ricomparire, e non nascondo che faceva capolino in modo subdolo, dal luogo in cui continuava a esistere, quale che fosse. Questa non dovrebbe assumere la forma di una discussione sulla vita dopo la morte. Non mi sento incline a parlarne. È solo che non posso tenere certi dati nel cassetto semplicemente perché non sono intellettualmente rispettabili." (*RIT*, p. 194).

<sup>28</sup> "Mi ordinò di scrivere questo memoriale" (*RIT*, p. 239).

il rapporto tra i due protagonisti. Bellow non trasmette mai la sensazione di essere un autore stanco che ha scritto per puro senso del dovere; la sua scrittura è invece fresca e spontanea, accattivante e non priva di brillantezza. *Ravelstein* è un romanzo della vecchiaia ma non un romanzo senile: pur se privo di una vera struttura – Bellow passa da un episodio all’altro con disinvoltura, si abbandona al flusso del racconto, ritorna su momenti già narrati a distanza di decine se non centinaia di pagine ed è assai povero di riferimenti temporali; si lascia insomma guidare dalle suggestioni e dai propri ricordi, non dalla rigida cronologia degli eventi – è un’opera estremamente vitale e sempre lucida, sorretta da una prosa vigorosa. Che questo sia dovuto alle capacità letterarie di Bellow, all’affetto che lo legava all’uomo ritratto o al fatto che Bloom costituisse effettivamente un ottimo soggetto, poco importa: quel che conta è che il risultato sia di questo livello. È comunque probabile che questi tre elementi si siano combinati e che abbiano contribuito in misura sostanzialmente uguale alla riuscita del tutto.

Dalle pagine di *Ravelstein* emerge il ritratto di un’amicizia sincera e profonda, un’amicizia che entrambi gli uomini vorrebbero potesse continuare ancora; e il professore, avvicinandosi alla morte, sembra attenuare la rigidità del proprio ateismo e avvicinarsi alle posizioni di Chick, accarezzando l’idea che, anche dopo la morte, la loro reciproca frequentazione possa, in qualche modo e in qualche forma, proseguire. Un atteggiamento comune, comprensibile, che attenua le sue stravaganze e la sua alterità senza intaccarne lo spessore. Chick dedica all’argomento un passaggio di grande suggestione:

I often recalled asking Ravelstein which of his friends were likely to follow him soon. “To keep you company,” was the way I put it. And after he had thoroughly examined my color, my wrinkles, my looks, he said that I was the likeliest to follow. He was like that. If you asked him to be direct he wouldn’t spare you. His clarity was like a fast-freezing fluid. Did he mean that I would be the first of his friends to join him in the afterlife? This was what the tone of our exchange suggested. But then he didn’t believe in an afterlife. Plato, by whom he was guided in such matters, often spoke of a life-to-come but it was difficult to say how seriously he took this. I was not about to get into the rink with this Sumo champion representing Platonic metaphysics. One bump of his powerful belly and I’d be out of the brilliant ring and back again in the noisy dark.

He had, however, asked me what I imagined death would be like – and when I said that the pictures would stop he reflected seriously on my answer, came to a full stop, and considered what I might mean by this. No one can give up on the pictures – the pictures might, yes they *might* continue. I wonder if anyone believes that the grave is all there is. No one can give up on the pictures. The pictures must and will continue. If Ravelstein the atheist-materialist had

implicitly told me that he would see me sooner or later, he meant that he did not accept the grave to be *the* end. Nobody can and nobody does accept this. We just *talk* tough.

So when I made my remark about the pictures, Ravelstein had given me his explosive laugh-stammer: “Har har.” But he had some regard – some respect for the answer.

But then he let himself go so far as to say, “You look as if you might by and by be joining me.”

This is the involuntary and normal, the secret, esoteric confidence of the man of flesh and blood. The flesh would shrink and go, the blood would dry, but no one believes in his mind of minds or heart of hearts that the pictures *do* stop.<sup>29</sup> (*RAV*, pp. 222-223)

Nessuno, né Chick né tantomeno Bellow, che nel momento in cui scriveva questa pagina si avvicinava agli ottantacinque anni d’età.

Come detto in precedenza, sarebbe ingenuo e perfino sbagliato sovrapporre completamente le figure di Chick e di Bellow, ma sarebbe ancor più ingenuo pensare che il pensiero di Chick non rispecchi effettivamente quello di Bellow. Le motivazioni per cui ai nomi reali dei protagonisti sono stati sostituiti quelli fittizi dei tanti alter-ego cartacei non sono note, ma è presumibile che alla base di tale decisione ci sia la volontà di evitare ogni tipo di noia con le persone che sarebbero state citate nel libro, molte delle quali ancora viventi. Mascherare la loro vera identità dietro dei nomi fittizi non rende tali persone meno riconoscibili, ma certo permette all’autore di gestirle con maggiore libertà. Peraltro, la questione dei nomi non ha molta importanza. *Ravelstein* non sarebbe stato più attendibile né più verosimile se si fosse intitolato *Bloom* e se il narratore si fosse chiamato Saul: si

---

<sup>29</sup> “Spesso ricordo di aver domandato a Ravelstein quali dei suoi amici avevano le maggiori probabilità di seguirlo a ruota. “Per farti compagnia” dicevo io. E dopo aver esaminato attentamente il mio colorito, le mie rughe, il mio aspetto, Ravelstein disse che ero io quello che aveva le maggiori probabilità di seguirlo. Era fatto così. Se gli chiedevi di parlare schiettamente, non ti risparmiava. La sua chiarezza era come un fluido a congelamento rapido. Intendeva dire che sarei stato il primo dei suoi amici a raggiungerlo nell’altra vita? Questo era ciò che suggeriva il tono della conversazione. Ma in realtà Ravelstein non credeva nella vita dopo la morte. Platone, da cui si faceva guidare in queste cose, parlava spesso di una vita futura, ma era difficile dire quanto la prendesse sul serio. Non me la sentivo di salire sul quadrato con questo campione di sumo che rappresentava la metafisica di Platone. Un colpo del suo ventre poderoso e mi sarei trovato fuori da quel ring sfolgorante, riproiettato nel buio e nel rumore.

Mi aveva domandato, tuttavia, come sarebbe stata la morte, secondo me, e quando dissi che le immagini si sarebbero interrotte rifletté con aria grave sulla mia risposta: rimase muto e si chiese cosa intendessi veramente con queste parole. Nessuno può rinunciare alle immagini: le immagini potrebbero, sì, *potrebbero* continuare. Mi chiedo se qualcuno crede davvero che finisca tutto lì, nella tomba. Nessuno può rinunciare alle immagini. Le immagini devono continuare e continueranno. Se Ravelstein, il materialista ateo, aveva insinuato che prima o poi mi avrebbe rivisto, voleva dire che non accettava che la tomba fosse *la* fine. Nessuno può accettarlo, e nessuno lo accetta. Facciamo i duri solo a parole.

Così, quando pronunciai quella frase sulle immagini, Ravelstein scoppiò nella sua balbettante risata esplosiva: “Aaah aaah aaah”. Ma mostrò un certo riguardo, un certo rispetto per la risposta.

Poi, però, si spinse così oltre da dire: “Hai tutta l’aria di potermi raggiungere tra poco”.

Questa è la certezza segreta ed esoterica, involontaria e normale, dell’uomo in carne e ossa. La carne avvizzirà e scomparirà, il sangue si rapprenderà, le ossa andranno in polvere, ma nel fondo della sua mente, nel fondo del suo cuore, nessuno è davvero convinto che le immagini s’interromperanno.” (*RIT*, pp. 230-231).

tratta comunque di un romanzo, e in un romanzo entrano sempre molteplici elementi di finzione. Rimane il fatto che *Ravelstein* è un'opera definitiva: nelle sue pagine Bellow si espone, si racconta, si mette al centro della narrazione quasi quanto Bloom. Le sue idee sulla vita, la morte e l'amicizia emergono chiare e potenti, e mai si ha l'impressione che le parole di Chick differiscano da quelle che, in analoghe circostanze, avrebbe potuto pronunciare Bellow. *Ravelstein* è un romanzo sincero se non sfacciato, nel quale, accanto al monumento ad Allan Bloom, Bellow ne erige uno anche a se stesso: magari più piccolo, magari meno rifinito, comunque visibile. Ho avuto l'impressione che, costruendolo, l'autore si sia esaurito e abbia detto tutto quel che gli rimaneva da dire: cos'altro aggiungere, oltre a questo? *Ravelstein* è un romanzo a cui sarebbe stato molto difficile dare un seguito, e infatti la carriera di Bellow si è chiusa lì, nonostante l'autore sia vissuto altri cinque anni (grazie anche alla protezione di Bloom, mi verrebbe da dire; evidentemente, il professore ha gradito l'immagine di sé che il vecchio amico ha saputo restituire). Oltre a tutto questo, *Ravelstein* è il bel ritratto – uno dei migliori a cui riesca a pensare – della bella amicizia tra due uomini non più giovani, due uomini di cultura e personalità che fortunatamente avevano molto di cui parlare. “When he was sick,” racconta Chick “we saw each other daily and we also had long telephone conversations as close friends should. We were close friends – what else needs to be added?”<sup>30</sup> (*RAV*, p. 94).

---

<sup>30</sup> “Quando era malato ci vedevamo tutti i giorni e facevamo anche lunghe conversazioni al telefono, come è normale che accada tra vecchi amici. Eravamo vecchi amici: che altro occorre aggiungere?” (*RIT*, p. 99).

## Da Roché a Bellow: un'analisi comparativa

Nell'introduzione ho citato un brano di *The Last Dance* in cui si parla della "ricapitolazione del morente": chi muore in tarda età prova beneficio, prima di andarsene, a raccontare – a voce o per iscritto, come in questo caso – la propria vita passata. Tale rituale offre la possibilità di "completare l'ultimo capitolo dell'esistenza" portando a termine "ciò che è ancora incompiuto". Dei quattro autori qui trattati, l'unico per il quale si potrebbe usare l'aggettivo "morente" è forse Roth, che nel 1995 scrive di avere nel migliore dei casi uno o due altri anni di vita<sup>1</sup> (e che morirà in quello stesso 1995). Gli altri tre sono ancora in buona forma – nella misura concessa loro dall'età – al momento in cui realizzano le rispettive opere, ma è innegabile che anch'essi siano persone anziane, consapevoli di trovarsi non troppo lontani dalla morte, e che la scrittura sia strettamente correlata a questa situazione.

Compatibilmente con quanto affermato nel brano di *The Last Dance*, i quattro si dedicano appunto a ricapitolare la propria vita, ed essendo scrittori non lo fanno a voce, bensì in un libro. C'è chi si concentra sul presente e lo mette continuamente in relazione con il passato (Bukowski); c'è chi si focalizza su un periodo di tempo limitato (Bellow e Roché) e c'è chi parte dal principio, intraprendendo un lavoro che difficilmente potrà giungere a termine (Roth); tutti gli autori, comunque, parlano di se stessi, e poco importa che l'identità dell'autore sia mascherata da uno scoperto alter-ego (Bellow, Roché, Roth) o sia apertamente enunciata (Bukowski). In che modo i quattro approfittano dell'occasione per "completare ciò che è ancora incompiuto", quindi? Vediamolo.

Roché scrive per trasformare alcuni episodi della propria giovinezza in letteratura. Egli, raffinato intellettuale e collezionista d'arte che è stato amico di Picasso, di Braque, di Gertrude Stein, ha vissuto una vita fuori dall'ordinario ma nei romanzi ha raccontato i propri giovanili amori, non necessariamente felici. Disinteressato a un'autobiografia canonica, Roché ha preferito concentrarsi su alcuni momenti che ritiene degni di essere preservati, momenti intensi e malinconici, presumibilmente formativi, ricostruendoli senza rinunciare alla propria identità di ultrasettantenne. La scrittura permette al francese di manifestare un delicato rimpianto: egli si rammarica, cinquant'anni dopo, di non essere riuscito a far sì che la sua vita e quella di Muriel si siano unite; *Deux Anglaises* è probabilmente la tardiva confessione di tale rimpianto (precedentemente inespresso).

---

<sup>1</sup> Cfr. *MORS* 3, p. 1.

Roth scrive per redimersi da una vita a lungo sfregiata dal peccato dell'incesto. Il suo è un romanzo estremamente prolisso che per circa metà assomiglia a un'accorata confessione e poi si trasforma in qualcosa di diverso: per ottocento pagine Roth sembra scrivere perché deve, mentre per le rimanenti settecento sembra scrivere perché gli piace. I tempi narrativi si dilatano e il dettaglio diventa sempre più importante, le pagine si susseguono e il tempo dell'avventura rallenta fin quasi a fermarsi: Roth non vorrebbe più abbandonare la narrazione, vorrebbe proseguirla per sempre, allontanando la morte con il fiume di parole che si formano sullo schermo del computer.

Bukowski scrive perché ne ha bisogno, per tenere a bada la propria dipendenza dalla scrittura. Non gli basta lavorare a un romanzo e a un libro di poesie: per sentirsi vivo, a settant'anni compiuti, deve scrivere dell'altro; deve imprigionare il senso di vuoto e d'incompiutezza che lo assale quand'è lontano dal computer (moderno sostituto della macchina per scrivere) tra le parole e le righe di un testo.<sup>2</sup> Decide di tenere un diario nel quale, a modo suo, racconta la propria esistenza e trae un bilancio degli anni passati. Dal suo punto di vista di osservatore privilegiato, parla della vecchiaia e della morte con serenità e ironia.

Bellow scrive per onorare una promessa, quasi contro voglia: sa che la biografia dell'amico Allan Bloom sarà la sua ultima opera, e dentro di sé ha la certezza che, fino a quando non l'avrà completata, non potrà morire. Pertanto, non ha fretta. La promessa va comunque mantenuta, e una gravissima intossicazione alimentare lo convince a intraprendere l'impresa; così si decide finalmente a raccontare di sé e del professore, approfittando dell'occasione per arricchire il romanzo con ogni genere di considerazione: sulla vita, sulla morte, sul mondo.

Ricapitolando, si potrebbe dire che il "completamento" al quale gli autori pervengono passa attraverso una confessione che è anche espiazione (Roché), una lunga e dolorosa redenzione (Roth), un doveroso ma paventato gesto d'amicizia; in quanto a Bukowski, a rendere completa la sua esistenza è ciò che l'ha sempre resa degna di essere vissuta: la scrittura, a un tempo salvezza e necessità.

Nei libri presi in esame morte e scrittura, va da sé, si influenzano reciprocamente: i quattro autori non scriverebbero così – e forse non scriverebbero proprio – se non si trovassero vicini alla morte. Il rapporto varia da un caso all'altro, e ognuno dei testi

---

<sup>2</sup> *La prigionia di carta* è appunto il titolo di un bellissimo albo di Dylan Dog dedicato a Bukowski, pubblicato nel marzo del 1996. È il numero 114 della collana, gli autori sono Michele Medda (testi) e Luigi Piccatto (disegni).

possiede peculiarità che gli altri non hanno; allo stesso tempo è possibile individuare diversi punti di contatto, legami che uniscono opere altrimenti assai differenti.

Bellow, Roth e Bukowski sono accomunati dal fatto di essere spinti verso la scrittura da qualcosa a cui faticano a opporsi. Bellow è legato da una promessa fatta a un amico, Roth da un soverchiante senso di colpa e Bukowski dalla necessità di dare un significato alle proprie giornate. Ciò nonostante, Roth e Bukowski ricavano dalla letteratura una soddisfazione e un piacere che compensano ampiamente i loro sforzi; per quanto riguarda Bellow, invece, si può anche pensare che egli avrebbe fatto a meno di intraprendere la fatica che ha originato *Ravelstein*, visto che nel testo si sofferma più volte sulle difficoltà incontrate nel realizzare la biografia. È però vero che la bontà del risultato finale rende *Ravelstein* qualcosa di più che un prodotto di mestiere, scritto per puro senso del dovere; ma se questo sia attribuibile più a un effettivo piacere provocato dalla composizione o all'indubbio talento di Bellow è difficile da stabilire (e non fa una gran differenza, a conti fatti). La vecchiaia contribuisce nel mettere Bellow e Roth con le spalle al muro e a far loro capire che non è più il caso di rimandare la pubblicazione dei rispettivi lavori; questo vale in particolar modo per il secondo, che ha iniziato a scrivere quindici anni prima e che, quando la morte sopraggiunge, è ancora ben lontano dalla conclusione. Il Talmud, suo testo sacro, lo rassicura e lo giustifica, in quanto sostiene che l'importante è intraprendere l'opera e non portarla a termine; e allora, visto che la conclusione non arriverà mai, tanto vale rassegnarsi a pubblicare l'opera incompleta, accettando che essa si interrompa oltre mezzo secolo prima. *MORS I* giunge in libreria quando Roth ha ottantotto anni; un anno più tardi, pochissimo tempo dopo aver terminato la revisione di *MORS 4*, Roth morirà. È un caso che l'uomo abbia atteso così tanto per iniziare a pubblicare *MORS* e che sia sopravvissuto giusto il tempo di completarne la prima sezione? Sembra quasi che Roth abbia percepito la prossimità della morte e che proprio per questo si sia finalmente convinto a mandare alle stampe il primo volume dell'opera, sopravvivendo lo stretto necessario per dotarla di una conclusione non definitiva ma soddisfacente, di un punto fermo che permettesse di vedere la quadrilogia come qualcosa di unitario. Quale che sia la lettura che si vuole dare alla vicenda, appare perfettamente sensato che il legame tra un'opera intitolata *MORS* e l'effettiva morte del suo autore sia così stretto da essere indissolubile. Diversa la situazione di Roché: la principale forza motrice del suo operato è la vecchiaia. Superati i settant'anni, Roché sente il bisogno di "completare ciò che è ancora incompiuto" finché è ancora in grado di farlo e inizia a dedicarsi a tempo pieno alla narrazione. L'età non più giovane accentua l'urgenza; consapevole di non avere troppo

tempo a disposizione, egli organizza la propria autobiografia per blocchi autoconclusivi e non si preoccupa troppo di contaminarla con la finzione,<sup>3</sup> interessato soprattutto alla compattezza e alla solidità letteraria. Una volta deciso di dedicarsi alla scrittura, Roché prende l'impegno molto sul serio e vi si applica con costanza e dedizione. Quasi a sorpresa, con il passare del tempo scrivere diviene una necessità, qualcosa di cui non riesce più a fare a meno. I suoi primi due libri sono passati sostanzialmente inosservati e non gli hanno portato particolari soddisfazioni, eppure lui inizia la stesura di un terzo romanzo; in una lettera a Truffaut datata 22 ottobre 1958, Roché dice: "Non c'è niente da fare, devo scrivere un altro libro!"<sup>4</sup> È quasi uno sfogo, magari scherzoso – il tono della lettera è disteso e amichevole – ma comunque significativo: ormai è difficile fermarsi, in quanto scrivere è diventato un dovere.

Tra i tre "forzati", Bukowski fa storia a sé: la vecchiaia entra nel suo diario come oggetto di discussione e di riflessione ma non influenza troppo l'atto della scrittura; Bukowski non scrive perché ha superato i settant'anni e sente la morte vicina, Bukowski scrive perché non può farne a meno. Questo è valido ora com'era valido in precedenza: l'età, insomma, può essere responsabile del modo in cui scrive ma non è responsabile del fatto che egli scriva.

Dove Bukowski può essere avvicinato agli altri è nella finalità ultima del suo operato: scrivere è per Bukowski, per Roth e, in misura minore, per Bellow un mezzo per trovare la salvezza. Bukowski si protegge da quella sorta di demone interiore che gli impedisce di sentirsi bene quand'è lontano per troppo tempo – cioè per più di qualche ora – dalla tastiera del suo computer; Roth si affranca da un passato che altrimenti non riuscirebbe a scrollarsi di dosso; Bellow si scioglie dal debito contratto con Allan Bloom, onorando la promessa fatta quando l'amico era in vita. La situazione in cui si trovano i tre è comunque diversa: per Bukowski è l'atto stesso dello scrivere a essere salvifico, a prescindere da quel che racconta; se le parole sono sufficientemente affilate – se lo stile è cioè all'altezza degli standard qualitativi autoimpostisi – il contenuto è secondario: lui può ottenere la serenità, può vivere bene. Roth trova nella scrittura la redenzione, a patto di scrivere la verità: perché la confessione sia accettata la sincerità è indispensabile, pena l'invalidità del rito. E quindi, l'autenticità di quanto narra vale di più dello stile adottato per farlo; questo, perlomeno, nella prima metà dell'opera: nella seconda, Roth riuscirà a conciliare verità e bello stile; riuscirà, insomma, a trasformare l'espiazione in qualcosa che,

---

<sup>3</sup> Questo vale soprattutto per *Jules et Jim*, che come s'è visto termina con la morte di Jim, alter-ego di Roché.

<sup>4</sup> Francois Truffaut, "Henri-Pierre Roché rivisitato", p. 538. Roché si riferisce naturalmente a *Victor*, rimasto incompleto.

oltre a essere doveroso, è anche piacevole. Per Bellow, la salvezza è subordinata a quel che scriverà, in quanto l'impegno che si è preso consiste nella stesura di un testo che racconti Bloom in maniera soddisfacente, rendendogli giustizia. Non deve solo scrivere; deve anche scrivere bene. Ci riuscirà grazie a un misto di talento, dedizione e amicizia, realizzando un romanzo denso ed elegante che riesce a dar lustro sia all'autore sia al protagonista. Ne otterrà in ricompensa altri cinque anni di vita. Roché è portato a scrivere da un misto di nostalgia e rimpianto: la nostalgia di un periodo lontano e pieno di speranza come la giovinezza, il rimpianto di non essere riuscito a unire il proprio destino a quello di Muriel (alter-ego di Margaret Hart), forse l'amore più grande della sua vita. Ho la sensazione che nel raccontare delle sorelle Brown Roché voglia in un certo senso ammettere gli errori commessi in gioventù, nonché dichiarare al mondo che avrebbe voluto che le cose andassero diversamente. Ormai vicino alla morte, l'autore francese non ha bisogno di nascondersi e può tranquillamente rilasciare questa specie di confessione a lungo rimandata; se non lo facesse, i suoi rimpianti sarebbero ancora maggiori. Probabilmente il suo è un modo per alleggerire la coscienza prima del definitivo commiato, così da potersi avvicinare alla fine con maggiore serenità.

Per quanto riguarda la forma, ognuno dei quattro autori adotta modalità espressive diverse. Bellow sceglie di narrare in prima persona adottando il punto di vista di Chick, un alter-ego, e Bukowski narra in prima persona mantenendo la propria reale identità: entrambi utilizzano pertanto un narratore interno a focalizzazione interna fissa. Roché opta anch'egli per alter-ego e prima persona, ma – essendo il suo un romanzo epistolare integrato con alcuni brani di diario – il punto di vista si alterna tra i tre protagonisti: si può quindi parlare di narratore interno a focalizzazione interna variabile. Roth ricorre infine alla non comune combinazione di alter-ego e terza persona, ovvero di narratore esterno a focalizzazione interna (il punto di vista è quello di Ira). In tutti i casi, scelte perfettamente funzionali al tipo di narrazione che gli autori portano avanti.

Sorprendentemente, ad avvicinare le quattro opere c'è anche la presenza di una forte sessualità: è la dimostrazione della notevole vitalità che nonostante l'età ancora caratterizzava gli autori. Roché racconta le vicende dei tre giovani protagonisti arricchendole di un erotismo maturo e raffinato, talora elegantemente compiaciuto; celebre la frase con cui Claude commenta il primo rapporto sessuale con Muriel, un momento atteso da un decennio: "Il y avait du rouge sur son or"<sup>5</sup> (*DA*, p. 324). Un passaggio molto apprezzato da Truffaut, che volle mantenerlo immutato anche nella trasposizione

---

<sup>5</sup> "C'era del rosso sul suo oro." (*DI*, p. 258)

cinematografica. L'incesto è il perno attorno al quale ruota l'intero *MORS*, il punto focale dell'intera narrazione; è un macigno interiore senza il quale, forse, il libro neppure esisterebbe. È per confessare la passata perversione che Roth è tornato a scrivere, vincendo un sessantennio di ripensamenti e titubanze; eppure, benché egli sia quasi novantenne, rivivere – sia pure solo nel racconto – quegli anni gli provoca dolorosi turbamenti, come se il fascino del peccato fosse ancora vivo e se quel lontano male avesse ancora potere su di lui. Bukowski e sesso formano un binomio inscindibile: non c'è un suo libro che non vi faccia frequenti e precisi riferimenti. Che si tratti di sesso fatto, raccontato o solo immaginato, poco cambia: si tratta comunque di un argomento privilegiato. *The Captain is Out to Lunch* non sfugge alla regola, per quanto si possa notare come in quest'occasione Bukowski ne parli con tono sornione, con una serenità di fondo che fa comprendere come egli viva assai bene la propria vecchiaia. *Ravelstein*, infine: il professore a cui l'opera è intitolata, alter-ego di Allan Bloom, è omosessuale e vive assieme a Nikki, giovane amante con trent'anni meno di lui. Peraltro, a parte alcuni inevitabili accenni il tema dell'omosessualità rimane sullo sfondo, trattato da Bellow con delicatezza e garbata discrezione.

Rimane da segnalare l'importanza assunta dal computer per Roth e Bukowski:<sup>6</sup> il primo lo trova insostituibile perché gli permette di districarsi più agevolmente tra le oltre 1500 pagine del suo *MORS*, il secondo perché accorcia notevolmente il lasso di tempo che intercorre tra il momento in cui un pensiero è formulato e quello in cui si riesce a metterlo per iscritto, preservandone così – almeno in parte – l'originaria purezza; entrambi, poi, apprezzano che tale strumento di lavoro riduca al minimo lo sforzo fisico richiesto dall'atto fisico della scrittura, uno sforzo esiguo ma – per uomini della loro età – comunque significativo.

Infine, una curiosità: a unire *Deux anglaises* e *MORS* c'è anche il fatto che entrambi sono opere seconde; il che è piuttosto inconsueto, se si pensa che all'epoca della loro pubblicazione i due autori avevano rispettivamente settantasette e ottantotto anni. Diversissime, in compenso, le carriere di Roché e Roth: il francese aveva scritto il primo romanzo solo tre anni prima, mentre lo statunitense aveva esordito giovane (a ventotto anni), ma alla prima opera aveva fatto seguire sessant'anni di silenzio quasi assoluto.

---

<sup>6</sup> Nel periodo che va dalla metà degli anni Ottanta all'inizio dei Novanta molti scrittori sostituirono la macchina per scrivere con il computer: fu un cambiamento significativo, che modificò molto il modo di lavorare.

Il brano di DeSpelder e Strickman citato nell'introduzione<sup>7</sup> afferma che il compito di chi accompagna un morente è quello di “stare vicino e non dire nulla”. In questo caso i morenti in questione sono degli scrittori, persone che hanno deciso di condividere con i lettori le sensazioni suscitate in loro dall'approssimarsi della fine: leggere le loro opere è esattamente un modo – l'unico – per stare loro vicini e non dire nulla (i libri parlano ma non ascoltano). Un compito che Roché, Roth, Bukowski e Bellow hanno saputo rendere insolitamente piacevole, e di questo si può essere loro grati.

---

<sup>7</sup> P. 28.



## CAPITOLO 2

### Lo scrittore e la malattia



## Lo scrittore e la malattia

Le opere di questo secondo capitolo sono state realizzate da scrittori gravemente malati, consapevoli di essere giunti all'ultima fase della propria vita. In tali condizioni non si scrive per se stessi, come avveniva nel capitolo precedente, ma espressamente per i posteri: si creano dei libri che vogliono insegnare, spiegare, sensibilizzare; in una parola, comunicare attivamente con chi rimane. Ciò avviene perché l'autore morente spera che la propria voce venga udita anche quando egli non ci sarà più, nel tentativo di esercitare una tenue forma di controllo su un futuro che non lo vedrà presente. Pertanto scrive un romanzo di genere, che possa essere "consumato" senza troppe difficoltà e che al tempo stesso rechi un messaggio chiaro e comprensibile. Naturalmente, in prossimità della morte non c'è tempo per dilungarsi: tre delle quattro opere sono molto brevi, povere di parole se non di contenuto; la quarta è più lunga (250 pagine), in quanto l'autore ha scoperto la malattia solo a stesura inoltrata.

Si inizia dai due brevi romanzi che chiudono la carriera di Leonardo Sciascia, *Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice*; si prosegue quindi con il breve racconto a fumetti "Nel frattempo", scritto e disegnato da Roberto Raviola (nome d'arte: Magnus) durante i suoi ultimi giorni, e si finisce con il quinto romanzo del francese Jean-Claude Izzo, *Le soleil des mourants*. Per l'unica volta, all'interno di questo studio un autore compare con più di un'opera: ma come avrei potuto escludere uno dei due Sciascia? Entrambi i romanzi sono belli, significativi e, soprattutto, estremamente pertinenti; in più, sono sufficientemente diversi da essere complementari, ciascuno dei due rafforzato e valorizzato dalla presenza dell'altro. Sciascia scrive *Il cavaliere e la morte* non molto tempo dopo aver saputo di essere affetto da tumore al midollo osseo, tornando al poliziesco dopo essersene allontanato più di un decennio prima; il protagonista è il Vice, un uomo gravemente malato che opera in un mondo corrotto e che vorrebbe cambiare le cose, ma non riesce a farlo: non ne ha il potere, semplicemente. A fine romanzo il Vice soccombe, ucciso da un'anonima pallottola: sarebbe morto comunque, ma il cancro esterno ha avuto la meglio su quello interno. *Una storia semplice* è un'intricata vicenda di mafia e corruzione che Sciascia ambienta nella sua Sicilia; la storia si chiude con il successo (peraltro molto amaro) riportato dal protagonista, il brigadiere Antonio Lagandara, ma anche con la constatazione che il tumore mafioso che avvolge la Sicilia ha intaccato a fondo società e istituzioni. La natura testamentaria dei due romanzi è diversa ma ugualmente limpida: il primo è caratterizzato da un opprimente senso di sconfitta (tra

cancro e pallottola, non c'è speranza di salvezza per il Vice), mentre il secondo, pur ambientato in una terra gravemente malata e non essendo certo ottimista, apre comunque una porta alla speranza. È stato proprio con *Una storia semplice*, terminato a ridosso della morte, che Sciascia ha preso commiato dalla vita e dalla scrittura, quindi l'inserimento dell'opera in questo capitolo era realmente doveroso.

Poi c'è Magnus, che in "Nel frattempo" (1996) riprende lo Sconosciuto, personaggio creato nel 1975 e abbandonato nel 1983, e lo rimette a nuovo. Alla fine della precedente avventura, risalente ormai a tredici anni prima, lo Sconosciuto era stato torturato e versava in gravi condizioni; lì era rimasto, visto che in seguito il suo creatore s'era dedicato ad altro. "Nel frattempo" è un atto di amore di un autore per un suo personaggio: Magnus, morente, appena prima di andarsene scrive e disegna sei pagine nelle quali riserva alla sua creatura prediletta il destino che avrebbe voluto per sé, ovvero quello di guarire e di continuare a vivere con serenità.

Chiude il capitolo *Le soleil des mourants*, di Jean-Claude Izzo. Il romanzo narra la storia di un senzatetto che, sentendo arrivare il momento della fine, attraversa la Francia per andare a morire a Marsiglia, città a cui è legato da molti ricordi giovanili. L'ultimo libro di Izzo, terminato pochi mesi prima della vita dell'autore, esaspera la drammaticità che già caratterizzava le sue precedenti opere e racconta con stile incalzante un mondo privo di speranza.

Tra i testi esclusi, quelli che fino all'ultimo ho preso in considerazione sono *Pulp* (Charles Bukowski, 1994), *La fine è il mio inizio* (Tiziano Terzani, 2006) e *Cancer Made Me a Shallower Person* (Miriam Engelberg, 2006).<sup>1</sup> *Pulp* è l'ultimo libro di Bukowski, un poliziesco parodistico e intricato che fa il verso all'*hard-boiled* e che si rivela alla fine un lungo inseguimento alla morte; trattarlo sarebbe stato interessante anche perché l'autore vi accenna più volte in *The Captain is Out to Lunch*, che ho analizzato nel primo capitolo. Peraltro, il libro non è tra i più riusciti di Bukowski e in alcuni punti la trama pare sfuggirgli di mano; ho quindi preferito escluderlo in favore di *Le soleil des mourants*, ugualmente pertinente e più incisivo. *La fine è il mio inizio* è un libro-intervista che riporta una lunga conversazione tra Tiziano Terzani, mortalmente malato, e il figlio Folco; ricordi e riflessioni si mischiano e si sovrappongono in un'opera tanto insolita quanto interessante. Se ho deciso di scartarla è stato principalmente perché, a parità di rilevanza e di centralità con l'argomento trattato, durante la selezione dei testi ho sempre privilegiato la narrativa pura (racconti e romanzi, quindi). L'esclusione più sofferta è stata quella di *Cancer Made*

---

<sup>1</sup> Pubblicato in Italia con il titolo *Il cancro mi ha resa più frivola* (Milano, TEA, 2007).

*Me a Shallower Person*, una raccolta di strisce comiche a fumetti realizzate da Engelberg (morta nel 2006) con finalità palliative; si tratta infatti di una “patografia” (ovvero di una narrazione parzialmente autobiografica nella quale il malato descrive la propria condizione). Nonostante sia opera di una persona estranea al mondo del fumetto, la *strip* ha l’indubbio pregio di essere spiritosa e divertente, oltre che originale: far ridere raccontando il cancro non era semplice, ma l’autrice c’è riuscita in pieno. Perché non inserirla, quindi? Perché la sua natura “patografica” è preponderante e rende chiaramente percepibile che la striscia è stata realizzata con finalità quasi esclusivamente terapeutiche: il che significa che i disegni sono spesso abbozzati, scarni, palesemente subordinati ai testi. Per quanto questi ultimi siano solidi e brillanti, perché un fumetto funzioni occorre che l’apparato grafico sia all’altezza di quello narrativo, cosa che in *Cancer Made Me a Shallower Person* non avviene. Ciò detto, la striscia di Engelberg riesce a essere contemporaneamente buffa e testamentaria, che non è cosa da poco: è una lettura curiosa e stimolante che vale la pena di affrontare.

## Leonardo Sciascia, *Il cavaliere e la morte*

Sciascia morì sessantottenne per un tumore al midollo osseo, nel 1989. Nonostante le cure a cui si sottopose nella speranza di combattere la malattia fossero lunghe e dolorose, egli non smise mai di lavorare, tant'è che l'ultima fase della sua vita fu molto proficua. Tra 1988 e 1989 pubblicò infatti saggi – *Ore di Spagna, Alfabeto pirandelliano, Fatti diversi di storia letteraria e civile* –, articoli d'argomento politico e letterario – la raccolta *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)* – e due brevi romanzi polizieschi, intitolati rispettivamente *Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice*.<sup>1</sup>

*Il cavaliere e la morte* fu composto nel 1988, non molto tempo dopo che a Sciascia era stato diagnosticato il tumore che l'anno seguente lo avrebbe portato alla morte, e risente pesantemente delle condizioni di salute dell'autore. Questi trasforma infatti la propria malattia in oggetto di narrazione e la trasmette al protagonista, il Vice, un uomo malinconico, disilluso e con un forte senso della giustizia. Il titolo del romanzo si rifà a quello di un'incisione di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo (Ritter, Tod und Teufel, 1513)*, acquistata dal Vice molti anni prima per un “improvviso e inconsulto desiderio di possesso”<sup>2</sup> e quindi appesa nel suo ufficio, tra il disinteresse generale. L'opera, più grottesca che lugubre, è ben descritta in un passaggio che spiega perché Sciascia, al momento di intitolare il libro, abbia fatto a meno della figura del diavolo:

L'aveva sempre un po' inquietato l'aspetto stanco della Morte, quasi volesse dire che stancamente, lentamente arrivava quando ormai della vita si era stanchi. Stanca la Morte, stanco il cavallo: altro che il cavallo del *Trionfo della morte* e di *Guernica*. E la Morte, nonostante i minacciosi orpelli delle serpi e della clessidra, era espressiva più di mendicizia che di trionfo. “La morte si sconta vivendo”. Mendicante, la si mendica. In quanto al diavolo, stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per esser credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto: teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche. Ma il Diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui. E il Cavaliere: dove andava così corazzato, così fermo, tirandosi dietro lo stanco Diavolo e negando obolo alla Morte? Sarebbe mai arrivato alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità, della suprema menzogna?

---

<sup>1</sup> Secondo Massimo Onofri gli ultimi anni di attività di Sciascia furono quelli dell'“autobiografia dell'ombra”, in quanto l'autore siciliano inserì accenni autobiografici più o meno velati in tutto ciò che scrisse (cfr. Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Bari, Laterza, 2004, pp. 250-281).

<sup>2</sup> Leonardo Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 2010, p. 11. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *CAV*.

Cristo? Savonarola? Ma no, ma no. Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell'armatura, per quelle armi. (CAV, p. 70)

Se il diavolo non fa più paura è meglio rinunciarvi, perché il suo ruolo può venire egregiamente assunto dagli uomini.

Nell'interno del volume (non in copertina), a pagina 5 e a pagina 7, all'intestazione *Il cavaliere e la morte* fa seguito un sottotitolo: *Sotie*. Del termine, il vocabolario Treccani dà questa definizione: “*sottie* <*soti*> (o *sotie*) s. f., fr. [der. di *sot* «sciocco»]. – Forma di composizione drammatico-satirica, fiorita in Francia tra il sec. 15° e il 16°, così chiamata perché i suoi personaggi erano dei supposti *sots* «sciocchi», appartenenti ad associazioni drammatiche festive rette da un loro «Prince des Sots»”. L'enciclopedia online Sapere.it approfondisce ulteriormente, facendo comprendere perché Sciascia vi abbia fatto ricorso:

La *sottie* era parte integrante di uno spettacolo comprendente di solito anche un mistero (o una moralità) e un farsa. La *sottie* si distingue dalla farsa per la struttura meno compatta, basata più che sulle peripezie dell'intreccio sui frequenti riferimenti all'attualità, sulle variazioni allegoriche e sulle trovate verbali, mimiche e acrobatiche degli interpreti. Tra la fine del sec. XV e l'inizio del XVI diedero dignità letteraria al genere autori come André La Vigne e P. Gringore (La rappresentazione del Principe dei Matti e Mamma Matta) che, sotto il velo di trasparenti allegorie, potevano a volte impunemente criticare la situazione politica e religiosa del Paese, valendosi in questo dei privilegi tradizionalmente concessi ai buffoni.<sup>3</sup>

Quando un testo di finzione viene definito *sotie* ci si deve quindi aspettare che esso non punti tanto sull'intreccio, quanto piuttosto sui riferimenti all'attualità, e che, servendosi della libertà d'espressione da sempre riservata ai buffoni, non esiti a criticare la situazione politica e religiosa del suo paese. Un'opera di finzione che racconti la realtà, quindi. *Il cavaliere e la morte* lo è, al pari – e forse più – di altri scritti di Sciascia.

La trama è piuttosto semplice: durante i primi giorni del 1989, in un'imprecisata località italiana situata con ogni probabilità nel settentrione, viene ucciso l'avvocato Sandoz. La polizia trova in tasca al morto un segnaposto appartenente a Cesare Aurispa,<sup>4</sup> Presidente delle Industrie Riunite, su cui c'è scritto: “Ti ucciderò”. Interrogato dal Capo e dal Vice, i poliziotti incaricati di indagare sul caso, l'industriale spiega che la scritta altro non era che uno scherzo, un innocuo gioco tra lui e l'amico avvocato, e rivela che Sandoz

---

<sup>3</sup> <http://www.sapere.it/enciclopedia/sottie+o+sotie.html>

<sup>4</sup> Cognome che rimanda a D'Annunzio: vedi il Giorgio Aurispa di *Il trionfo della morte* (Gabriele D'Annunzio, 1894).

aveva recentemente subito delle minacce telefoniche da parte dei misteriosi “figli dell’ottantanove”. L’indagine si concentra su di loro, presunti terroristi che si rifanno forse alla rivoluzione francese; il Vice, pieno di dubbi, ritiene che quella dei “figli” sia una pista fasulla e indaga da sé, ritenendo che la figura del Presidente debba rimanere centrale. Chiede l’aiuto del vecchio amico Giovanni Rieti, che lavora per i servizi segreti: questi, tra mezze parole e implicite rivelazioni, fa capire al Vice che tra Sandoz e Aurispa l’amicizia era pura facciata e in realtà tra i due c’erano parecchi attriti; il coinvolgimento dell’industriale nella morte dell’avvocato è probabile, se non certo. Ma l’indagine ufficiale continua a ignorare la traccia e, quando un presunto “figlio dell’ottantanove” viene arrestato, il Capo gongola, convinto che il caso stia per chiudersi. Il Vice ritiene che il ragazzo fermato sia del tutto estraneo ai fatti e dopo un piccolo bisticcio con il superiore prende due mesi di congedo, con la motivazione di curare la grave malattia che l’affligge. Il giorno dopo viene casualmente a sapere dell’assassinio di Rieti. Si sta dirigendo verso il commissariato quando dei colpi di pistola lo raggiungono, uccidendolo. La vicenda è di quelle che, per così dire, lasciano l’amaro in bocca, destinata a deludere chi, alla fine di un poliziesco, si aspetta sempre di scoprire chi è stato a premere il grilletto: la storia si conclude con la morte dell’investigatore e senza che l’intreccio sia stato sciolto, non troppo diversamente dal *Pasticciaccio brutto* di Gadda (esplicitamente citato in un bellissimo passaggio di poco precedente alla conclusione<sup>5</sup>). Non è certo una novità che i romanzi di Sciascia terminino con un protagonista sconfitto o addirittura ucciso – lo stesso destino era toccato all’ispettore Rogas di *Il contesto* (1971) e al professor Laurana di *A ciascuno il suo* (1966) –, eppure l’amarezza di *Il cavaliere e la morte* colpisce ugualmente e il finale giunge perfino inaspettato.

Affetto da un male che sa essere incurabile, il Vice ricorda un celebre investigatore della narrativa poliziesca, il Barlach di *Der Richter und sein Henker (Il giudice e il suo boia*: Friedrich Dürrenmatt, 1950): come lui è “mortalmente malato” e “più di lui [è] minato da una progressiva rassegnazione, da un senso della vanità del tutto che ne accelera la fine”.<sup>6</sup> Peraltro, il desolato pessimismo del Vice si rivela ampiamente giustificato, tant’è che quando il romanzo si chiude egli ha subito una sconfitta triplice: è stato prostrato dalla malattia (che sa essere letale), è stato abbandonato dalla Polizia (che non lo aiuta

---

<sup>5</sup> “In via Santo Stefano del Cacco [...] c’era anche il suo ufficio e quello del commissario Ingravallo, don Ciccio Ingravallo: poiché gli pareva, tanta era la verità delle pagine di Gadda, di averlo conosciuto in quegli uffici e non in quelle pagine” (*CAV*, p. 77). In via Santo Stefano di Cacco, a Roma, si trova il commissariato di polizia.

<sup>6</sup> Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 72.

nell'indagine e gli impone di lasciare in pace il Presidente) ed è stato colpito a morte da un'anonima pallottola. Il Vice è comunque uno splendido protagonista, contraddistinto fin dalle prime pagine dal fascino dei perdenti. Per caratterizzare il poliziotto Sciascia ha fatto ampio ricorso alla propria personale vicenda: nella malattia, com'è ovvio, ma anche nei piccoli dettagli, presumibilmente autobiografici, con i quali ha arricchito la sua vivida descrizione.<sup>7</sup> Sono tocchi leggeri, veloci pennellate che molto donano all'autenticità e alla tridimensionalità del personaggio: come quando si scopre che il Vice “amava dormire, dopo almeno un'ora di lettura, da mezzanotte alle sette” (CAV, p. 16); o quando, pensando alla sua vecchia edizione dell'*Isola del tesoro* – “una lettura, aveva detto qualcuno,<sup>8</sup> che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità” (CAV, p. 68) –, la ricorda nel dettaglio: “Carta paglierina, che dopo tanti anni pareva aver prosciugato e sbiadito la stampa; e in copertina, malamente colorato, un fotogramma del film: che era in bianco e nero, piuttosto lezioso ed insulso Jim Hawkins, indimenticabile John Silver, Wallace Beery” (CAV, pp. 68-69). “[Q]uel male di cui evidentemente il Vice si avviava a morire” (CAV, p. 14) compare subito, in terza pagina, e subito viene rivelato che di guarire non c'è speranza. Il Vice soffre di un dolore “centrale ed immane” (CAV, p. 28), che “stava come una bestia – piccola, feroce ed immonda – agguatata in un solo punto del suo corpo, del suo essere” (CAV, p. 68). La sofferenza pervade ogni atto dell'uomo, e a ricordare la sua onnipresenza Sciascia la nomina di continuo: sedici volte in ottanta pagine di romanzo, in media ogni cinque pagine. Si tratta perlopiù di brevi cenni, di parole scritte quasi di sfuggita perché il lettore non dimentichi che, durante ogni momento della sua vita, il Vice deve contrastare un dolore continuo e intenso, accresciuto dalla consapevolezza che non c'è speranza di miglioramento. Solo in due occasioni le descrizioni della condizione di sofferenza del protagonista vanno oltre l'accenno; la prima di queste, che peraltro non supera le quattro righe, fa seguito a una sequenza in cui il Vice ha avuto un colloquio con la bella e insipida signora Zorni,<sup>9</sup> tanto ciarliera e inconsistente da stordire l'uomo con le sue parole simili a “cascate, cascatelle, acquatici veli, rivoli” (CAV, p. 50); uscito dalla

---

<sup>7</sup> Che il Vice sia costruito in chiave autobiografica è confermato dallo stesso Sciascia nel libro intervista a Domenico Porzio. Cfr. Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima: Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, p. 117.

<sup>8</sup> Quel “qualcuno” era Jorge Luis Borges. “È un'idea che ho preso da Borges”, ha dichiarato Sciascia a Domenico Porzio che gli chiedeva informazioni su quel bel passaggio. Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima*, p. 61.

<sup>9</sup> Il nome di questo personaggio cita esplicitamente Fritz Zorn, autore di un unico libro intitolato in italiano *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (edito da Mondadori nel 1979 e ristampato nel 1986; in realtà il titolo originale è *Mars*, 1976), che Sciascia doveva certo conoscere. Cfr. Giuseppe Traina, “L'ars moriendi di Leonardo Sciascia: *Il cavaliere e la morte*”, *Siculorum Gymnasium*, anno XLIV, No. 1-2 (1991), pp. 195-196.

casa della donna, egli così ragiona: “Stordito, meno acuto ma più sordo e diffuso, era anche il dolore. Curioso come il dolore fisico, anche quando ha causa stabile e, se non in peggio, indeclinabile, si possa attenuare o crescere, mutare di intensità e qualità, secondo le occasioni e gli incontri” (*CAV*, p. 50). La seconda trova posto poco più tardi, quando il Vice sta camminando sul lungofiume ed è diretto alla casa della ex moglie (personaggio al quale fino a quel momento non si era mai accennato). La sua è una visita che è anche un definitivo commiato: forse i due faranno l’amore e forse no (Sciascia non è esplicito al riguardo), in ogni caso dalla donna il Vice ottiene comprensione e affetto. La camminata è lunga, e prima di giungere alla casa l’uomo ha modo di pensare alla morfina, a Tolstoj e a Ivan Il’ic e, inevitabilmente, alla morte:

La morte come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole: finché non trovava il piccolo anfratto in cui esplodere, la nicchia, la culla. Una piccola esplosione, un punto di fuoco, una brace, dapprima intermittente, poi di continuo e invadente dolore; e cresceva, cresceva al punto che il corpo sembrava non più contenerlo: e traboccava intorno su ogni cosa. Soltanto il pensare gli era nemico, con piccole, momentanee vittorie. Ma c’erano momenti, lunghi, interminabili, in cui cadeva appunto su ogni cosa, tutto deformava e oscurava. Su ogni piacere ancora possibile, sull’amore, sulle pagine amate, sui lieti ricordi. Perché anche del passato si impadroniva: come ci fosse sempre stato, come non ci fosse mai stato un tempo in cui non c’era, in cui si era sani, giovani, il corpo modulato dalla gioia, per la gioia. (*CAV*, pp. 75-76)

Del dolore è importante la qualità ma anche la quantità: non è solo l’intensità a risultare insopportabile ma anche la sua pervasività, il suo abbracciare ogni momento dell’esistenza, il suo insinuarsi perfino nella memoria. Nonostante la sofferenza sia ovunque, l’uomo continua però a lavorare, a fare con impegno e dedizione il proprio mestiere: lo fa il Vice e lo fa anche Sciascia, che negli ultimi mesi di vita sarà addirittura iperattivo, compatibilmente con l’evolvere del suo male. Sono molti i pensieri del Vice che si possono attribuire senza difficoltà allo scrittore siciliano. Come non sentire, per esempio, l’eco della voce di Sciascia in quest’intenso passaggio che riflette sull’approssimarsi della morte?

Come sempre, però, quando arrivava allo sconforto dell’oggi, alla disperazione del domani, si domandò se nel rammaricarsi per l’indegnità in cui il mondo correva non ci fosse il rancore di stare per morire e l’invidia per coloro che restavano. Forse sì, pur nella dilagante pietà che sentiva per tutti quelli che restavano; tanto che in certi momenti, incattivito, gli avveniva di ripetersi nella mente, a modo dei presentatori di avanspettacolo della sua adolescenza, un

“signore e signori, buon divertimento”; come un saluto, beffardamente. Ma nella coscienza che il divertimento non ci sarebbe stato, era pur sempre, scontrosamente, pietà. (*CAV*, p. 84)

Un tale grado di immedesimazione con il proprio protagonista è possibile solo se se ne condivide la sorte: quella di dover lasciare il mondo di lì a poco. Il passo citato è tanto più significativo perché segue uno dei pochi momenti di tranquillità che il Vice riesce a ritagliarsi durante l’indagine: sta passeggiando senza una precisa meta per la città, subito dopo aver chiesto il congedo, e pensa che è “ancora bella, la vita; ma per chi ancora ne era degno. Se ne senti non indegno, e come premiato” (*CAV*, pp. 83-84). Poi, però, il pensiero corre alla massa di indegni che gremisce il mondo,<sup>10</sup> al misto di invidia e pietà per chi il mondo continuerà a popolarlo anche dopo che lui sarà morto, al pessimismo che gli fa affermare che nel prossimo futuro la Memoria del passato scomparirà, verrà abolita (cfr. *CAV*, p. 85; quanto appare profetica quest’affermazione risalente a ventitrè anni fa: quanto più vera, oggi, di quanto già fosse allora).

Il Vice e il suo superiore, il Capo, sono sempre scritti con l’iniziale maiuscola ma il loro vero nome non viene mai fatto: sono gli unici personaggi importanti a rimanere anonimi, in quanto l’identità di tutti gli altri è nota. I due vengono identificati dal loro ruolo, non dai loro dati anagrafici; scelta, questa, che fa pensare alla volontà di Sciascia di scrivere, con *Il cavaliere e la morte*, un racconto esemplare, uno spaccato verosimile della realtà dell’epoca, di un Paese nel quale vivono e operano molti Vice, molti Capi. Questa volontà emerge netta dal dialogo, lucido e rivelatorio, tra il Vice e il vecchio amico Rieti:

[Rieti:] “C’è un potere visibile, nominabile, enumerabile; e ce n’è un altro, non enumerabile, senza nome, senza nomi, che nuota sott’acqua. Quello visibile combatte quello sott’acqua, e specialmente nei momenti in cui si permette di affiorare gagliardamente, e cioè violentemente e sanguinosamente: ma il fatto è che ne ha bisogno... Spero che lei mi perdoni questa spicciola filosofia: ma non ne ho altra, riguardo al potere”.

“Si può sospettare, dunque, che esista una segreta carta costituzionale che al primo articolo reciti: La sicurezza del potere si fonda sull’insicurezza dei cittadini”.

“Di tutti i cittadini, in effetti: anche di quelli che, spargendo insicurezza, si credono sicuri... [...]”.

“Siamo, dunque, dentro una *sotie*...” (*CAV*, pp. 59-60)

---

<sup>10</sup> Un discorso che fa pensare a un brano di Bukowski: “Why are there so few interesting people? Out of the millions, why aren’t there a few? Must we continue to live with this drab and ponderous species? Seems their only act is Violence.” Charles Bukowski, *The Captain Is Out to Lunch*, p. 141.

Stato e mafia, anzi, mafie, nell'accezione più vasta del termine: tra i due poteri c'è inimicizia, ma c'è anche un ambiguo legame. *Il cavaliere e la morte*, dietro la maschera di romanzo di genere – per quanto atipico, specie nel finale, è pur sempre un poliziesco –, dice cose molto serie, e presenta un quadro attendibile dell'Italia pre-Tangentopoli di fine anni Ottanta. In questo, *Il cavaliere e la morte* si accosta ai precedenti polizieschi di Sciascia, gialli che non sono semplici gialli, bensì opere che, protette dal “distanziamento ludico”<sup>11</sup> garantito dalla letteratura di genere, pulsano d'impegno civile. La considerazione finale del Vice si presta a diverse interpretazioni: la situazione della quale egli discute con Rieti rivela una realtà che si estende ben oltre i confini italiani, mettendo in evidenza dei meccanismi di potere che sono universali (“la sicurezza del potere si fonda sull'insicurezza dei cittadini”); ma alla frase si può attribuire anche un significato metaletterario, e a quel “siamo” si può premettere un “noi personaggi”. C'è, nel Vice, un barlume di consapevolezza: in due occasioni egli avverte, pirandellianamente, la sensazione di trovarsi in un romanzo, di essere il personaggio di un'opera di finzione. La prima volta è il Capo a suggerirglielo, quando tenta di convincerlo dell'estraneità di Aurispa ai fatti: “La sua è una linea romanzesca, da romanzo poliziesco diciamo classico, di quelli che i lettori, ormai smaliziati, arrivano a indovinare come va a finire dopo aver letto le prime venti pagine...” (*CAV*, p. 34); la seconda volta l'idea lo attraversa subito dopo aver saputo della morte di Rieti: “Si sentiva come dentro uno di quei romanzi polizieschi il cui autore usa ed abusa, nei riguardi del lettore, di una slealtà grossolana, senza precauzione, nemmeno furba” (*CAV*, p. 90). La “linea romanzesca”, va da sé, è quella corretta: a sospettare di Aurispa la polizia avrebbe fatto bene.

Il protagonista del romanzo è un Vice, un subordinato. Lui avrebbe la volontà di non piegarsi supinamente agli ordini superiori e di metterli quantomeno in discussione, quando li ritiene ingiusti, ma la sua posizione all'interno della gerarchia non gli permette di farlo: deve pur sempre ubbidire al Capo. È una gerarchia a cui non si sente di andar contro, perché, pur senza essere un illuso, crede nelle istituzioni ed è profondamente leale. La lealtà è anzi una delle sue caratteristiche principali, e il narratore ci tiene a evidenziarlo: nel presentare il personaggio, ci dice prima che il Vice è un uomo molto malato (seconda pagina) e poi, poco dopo, che è altrettanto leale (quarta pagina); atteggiamento che provoca al Capo una strana forma di soggezione:

---

<sup>11</sup> “La tendenza a derealizzare il dettato, facendolo oggetto di un distanziamento ludico, è d'altronde abituale ai romanzi sciasciani più impegnati civilmente. Quanto maggiore risulta la provocazione sulla scena politica e sociale, tanto più oculata si fa l'epochè, la messa in parentesi a fini serio-comici”. Bruno Pischetta, “Sciascia: quando il giardino diventa un deserto”, in *Nero su Giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di Marcello D'Alessandra e Stefano Salis, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 110.

Erano quasi colleghi, si conoscevano da anni; e perciò [il Vice] si permetteva, ma senza malanimo, impertinenze, ironie, battute anche sferzanti. E il Capo lasciava correre per la soggezione che l'incomprensibile lealtà del Vice nei suoi riguardi gli dava. Mai visto un Vice così leale: e dapprima si era arrovellato a trovarne la ragione nascosta; ma ora sapeva che non ce n'era. (*CAV*, p. 14)

Il Capo non è un personaggio apertamente negativo, ma bastano queste poche righe a fare comprendere la profonda differenza tra lui e il Vice: mentre uno è completamente leale – e lo è non perché ritiene che l'oggetto della sua lealtà ne sia particolarmente meritorio, ma perché ritiene che sia comunque giusto esserlo – , l'altro non riesce nemmeno a spiegarsi il perché di tale lealtà, giudicandola incomprensibile; come se si trattasse di una cosa rara, inaspettata (mentre tra un sottoposto e il proprio superiore non dovrebbe mai essere in discussione). Il Capo non comprende la lealtà perché sa che, all'interno delle consuetudini che regolano i rapporti tra gli uomini del potere, per la lealtà non c'è spazio: non è contemplata, semplicemente. In quanto al Vice, egli non può farne a meno: continua a fare il proprio mestiere con un senso del dovere che sfocia nell'ostinazione; e quando il Capo gli fa intendere di avere intenzione di lasciar perdere Aurispa per concentrarsi sui "figli dell'ottantanove", continuerà a investigare per conto proprio, parallelamente. Non lo farà con l'intento di scavalcare il proprio superiore, ma solo con lo scopo di cercare la verità: ormai non ha più niente da perdere, e per quel poco tempo che gli rimane vuole continuare a vivere senza rimpianti.

È solo quando il Vice si rende conto che, per come vanno le cose, "è impossibile, nonché invertire la rotta, il fermarsi" (*CAV*, p. 81), che si rassegna a farsi da parte e a togliersi dall'incarico, consegnando la domanda di congedo al Capo. Prima, però, tra i due c'è un dialogo intenso, aperto, sempre all'insegna del rispetto reciproco. Il Capo emerge ancora una volta come un uomo fondamentalmente onesto ma incline al compromesso; un uomo che, se non gli fosse stato chiesto altrimenti, avrebbe continuato a indagare su Aurispa, seguendo il proprio istinto: ma il Presidente dev'essere lasciato in pace, e lui acconsente a farlo. In quanto al Vice, egli non voleva che Aurispa venisse arrestato; gli bastava molto meno: "Volevo ci si concentrasse un po' di più su di lui, sulla sua vita, sui suoi interessi. E, soprattutto, avrei voluto che si rimandasse a casa quel putativo figlio dell'ottantanove..." (*CAV*, p. 82). Il ragazzo, che si trova in una minuscola cella in isolamento, è solo un povero sempliciotto, una vittima delle circostanze che è stato scelto come capro espiatorio e che con tutta probabilità sarà additato come colpevole all'opinione

pubblica. Di lì a poco, la morte: per dei colpi sparati da una mano anonima – forse la stessa che aveva ucciso Rieti, solo poche ore prima – ma senz’altro collegata al Presidente e alle indagini che il Vice stava conducendo da sé, che, è ormai evidente, si muovevano nella giusta direzione. “Tutto era chiaro, ora: Rieti era stato ucciso perché aveva parlato con lui” (*CAV*, p. 90). Ed è chiaro anche che il Vice viene ucciso perché ha parlato con la Zorni, che, allarmata, deve aver riferito ad Aurispa della visita ricevuta dal poliziotto. Il Vice “[a]veva rischiato con la signora Zorni, e presto o tardi se ne sarebbero visti gli effetti” (*CAV*, p. 52): gli effetti si vedono ora e si rivelano letali. L’ultimo barlume di pensiero porta il Vice a immaginare i titoli dei giornali del giorno dopo, che – su imbeccata della polizia – avrebbero dato la colpa ai “Figli dell’ottantanove”, raccontando per l’ennesima volta una storia che non era quella reale; e la chiarezza del Vice si trasforma in caos: “Pensò: che confusione!” (*CAV*, p. 91).

Protagonista a parte, i personaggi fondamentalmente positivi non mancano, nel romanzo, ma nessuno di loro è realmente in grado di aiutare il Vice e di invertire, con il proprio contributo, l’andamento della vicenda. È una figura positiva la signora De Matis, una donna intelligente e malinconica di quasi cinquant’anni che il Vice interroga in quanto vittima degli sberleffi puerili e volgari di Aurispa e di Sandoz; egli ne è affascinato, e nell’unica, breve occasione che ha per interagire con lei riesce a stabilire un rapporto di complicità, quasi l’inizio di un’amicizia. Però la donna, seppure intellettualmente vivace, è passiva, prigioniera in un ruolo mondano che non le si addice – definisce “infernali” i pranzi ufficiali a cui viene invitata (*CAV*, p. 42) – ma al quale non si sottrae. Lo stesso si può dire di Rieti, che pure, con le sue mezze frasi e le sue metafore, collabora con il Vice: l’uomo è addentro i meccanismi del potere a sufficienza per provare, “forse, anche disgusto di sé” (*CAV*, p. 61), ma comunque non abbastanza per evitare di finirne lui stesso stritolato. Oppure l’ex moglie del Vice, che offre conforto e tenerezza ma solo occasionalmente, ormai sempre più raramente. *Il cavaliere e la morte* è un romanzo popolato di personaggi incompleti, perfetti rappresentanti di una realtà ambigua e sfuggente. L’unico che a questa realtà si vorrebbe realmente opporre, invece di adeguarvisi più o meno passivamente, è il Vice, che però è irrimediabilmente menomato dalla malattia; ciò nonostante, gli verrà impedito di morirne. Il titolo è stato spiegato dallo stesso Sciascia, nelle pagine del libro; eppure, è difficile non pensare che quel Cavaliere sia proprio lui, il

Vice, che la morte se la porta dentro fin dalle prime pagine ma che comunque non vi si arrende, facendo il proprio dovere fino a quando è possibile.<sup>12</sup>

A pochi mesi dalla morte e consapevole di esserlo, Sciascia è pessimista riguardo al futuro: non solo conduce il suo protagonista verso una sconfitta triplice e quindi totale, ma lo rende autore di cupe riflessioni. Nelle due occasioni in cui, passeggiando, il Vice lascia correre la mente, finisce per pensare prima alla propria malattia e poi al mondo, come se il male che lo pervade fosse già sulla via di attaccare l'intera umanità. Lo "sconforto dell'oggi" conduce alla "disperazione del domani" (*CAV*, p. 84): vedendo i bambini giocare nel parco, pensa che "erano ancora capaci di gioia, di fantasia: ma li aspettava una scuola senza gioia e senza fantasia, la televisione, il computer, l'automobile da casa a scuola e da scuola a casa, il cibo ricco ma dall'indifferenziato sapore di carta assorbente" (*CAV*, p. 85). Tra cupe riflessioni e immagini apocalittiche, affiora netta una totale sfiducia nel progresso scientifico e tecnologico, fuori controllo e sempre più svincolato da qualsivoglia inibizione, da ogni preoccupazione di natura etica:

Nei piccoli paesi c'era ancora, per i bambini, la libertà di una volta; ma nelle città tutto era, per necessità e per scienza, da pollaio. E c'era chi si preparava a farli nascere come mostri, magari prodigiosi, per un mondo mostruoso. "Quello che noi facciamo" gli aveva una volta detto un famoso fisico "è da considerarsi rose e fiori, in confronto a quello che fanno i biologi". (*CAV*, p. 85)

"Gli aveva detto", scrive Sciascia, ma a chi? Al Vice o allo stesso Sciascia? Di nuovo, non è possibile scindere il pensiero dello scrittore da quello del protagonista, ed è logico pensare che anche Sciascia, esattamente come il Vice, ritenga che "tutto nel mondo stava accadendo a somiglianza dell'inflazione, la moneta del vivere ogni giorno perdeva di valore; la vita intera era una specie di vacua euforia monetaria senza più alcun potere d'acquisto. La copertura oro – del sentimento, del pensiero – era stata dilapidata: le cose vere avevano ormai un prezzo irraggiungibile, addirittura ignoto" (*CAV*, p. 76). Spaventato dai propri stessi pensieri, l'uomo – il Vice come Sciascia – cerca di scuoterseli via dalla testa, "ammonendosi a morir meglio" (*CAV*, p. 86). Cosa impedisce a questo impietoso ritratto di essere completamente negativo? La constatazione che la vita, a esserne degni, è ancora bella (cfr. *CAV*, p. 83); e il fatto stesso che uomini degni ancora ci siano (seppure destinati a essere sconfitti).

---

<sup>12</sup> "Fin dal titolo *Il cavaliere e la morte* è la storia di una preparazione al morire cavallerescamente (stoicamente) vissuta". Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, p. 72.

Per raccontare la vicenda di *Il cavaliere e la morte* Sciascia sceglie una classica focalizzazione zero. Nel romanzo c'è pertanto un narratore onnisciente, che sa tutto dei propri personaggi (lasciando intuire fin da subito, per esempio, che il Vice morirà, anche se la modalità di tale morte riesce comunque a stupire); senonché, a differenza della quasi totalità dei romanzi in terza persona, qui il narratore assume identità individuale, e in due occasioni interviene in prima persona con le sue osservazioni extradiegetiche (metaletterarie, in questo caso). “L'agente che guidava (mi è venuta l'improvvisa inibizione ad usare la parola autista: col rammarico di averla altre volte usata; ma si può mai tornare a dire, come nella mia infanzia si diceva, chauffeur?) scese a suonare lungamente e imperiosamente il campanello della portineria” (CAV, p. 17); questo il primo passaggio in cui ciò accade; il secondo è ancora più breve: “Operazione che il Vice andava facendo e che noi facciamo:<sup>13</sup> sicché ne scapita il ritratto, ma forse ne guadagna il racconto” (CAV, p. 48; l'operazione in questione consiste nel dare un senso compiuto, selezionando solo le parole più significative ed essenziali, ai discorsi lunghi e divaganti della signora Zorni). Sono due interventi nei quali l'autore interrompe il flusso del racconto e spiega le proprie scelte testuali, instaurando così un piccolo dialogo con i lettori; due metalessi che significativamente riguardano i “colpevoli”, ovvero il Presidente e la troppo loquace signora Zorni. La voce è inequivocabilmente quella di Sciascia: chi altri potrebbe parlare? Dei due brani, solo il secondo ha una qualche utilità (in un romanzo così stringato non ci sarebbe stato posto per i poco interessanti sproloqui della Zorni), ma del primo si sarebbe potuto tranquillamente fare a meno senza che il racconto ne risentisse. È comunque chiaro che uno scrittore come Sciascia avrebbe potuto facilmente aggirare anche il problema della logorrea della Zorni, senza il bisogno di intervenire in prima persona a illustrare le proprie decisioni. Perché questa scelta, quindi? Perché Sciascia voleva farci sentire la propria voce, immagino. In un romanzo così apertamente autobiografico è giusto e coerente che l'autore, che tanto di se stesso ha messo nel protagonista, si rivolga direttamente al lettore, identificandosi e intervenendo in prima persona: rivelandosi, insomma. Sciascia parla, palesando la propria presenza dietro la pagina scritta; così facendo, ricorda a tutti che dietro la figura del narratore c'è sempre un autore, e che quest'autore ha realizzato con *Il cavaliere e la morte* un'opera estremamente personale e sentita, il primo capitolo del suo testamento letterario.

---

<sup>13</sup> Sembrerebbe un *pluralis auctoris*.

## **Leonardo Sciascia, *Una storia semplice***

*Una storia semplice*, a cui Sciascia lavorò durante gli ultimi mesi della propria vita, è un breve romanzo poliziesco (anche se forse sarebbe più corretto considerarlo un racconto, visto che le pagine di testo non arrivano a sessanta) che giunse in libreria lo stesso giorno in cui l'autore siciliano moriva, il 20 novembre 1989. Nonostante la brevità, la trama è densa di fatti e si sviluppa in maniera tutt'altro che semplice: la vicenda ha inizio con una telefonata che giunge al commissariato di un paesino siciliano la sera del 18 marzo del 1989, effettuata dal diplomatico Giorgio Roccella. L'uomo chiede del questore, già andatosene; al suo posto gli viene passato il brigadiere, che prende nota della chiamata e, su consiglio del commissario (e per quanto sospetti che non si tratti di niente di serio, e forse di uno scherzo), decide di recarsi dal diplomatico la mattina dopo. L'indomani una pattuglia raggiunge il villino da cui è stata effettuata la telefonata, proprietà di Roccella ma da tempo disabitato, e vi trova l'uomo morto, ucciso da una pallottola alla testa. Una pistola vicina alla mano destra fa pensare che si possa trattare di suicidio, anche se alcuni dettagli non convincono il brigadiere dell'ipotesi. Iniziano le indagini, che il questore conta di chiudere in fretta archiviando il caso, prevedibilmente, come un suicidio. Grazie alla testimonianza di Carmelo Franzò, vecchio amico di Roccella, si ricostruiscono gli ultimi movimenti della vittima, e si viene a sapere che Roccella si era recato al villino con l'intento di recuperare alcune vecchie carte di famiglia, lettere di Garibaldi e di Pirandello conservate in soffitta; vi aveva invece trovato un quadro, scomparso anni prima e mai più restituito. Nel frattempo, un duplice delitto scuote il paese: il capostazione e il manovale vengono trovati morti sul posto di lavoro. La polizia ferma un uomo con una Volvo, apparentemente l'ultimo ad aver parlato con le due vittime; questi sostiene di aver scambiato qualche parola con loro, ma di averli lasciati in buona salute, mentre, dietro di loro, un terzo e un quarto uomo arrotolavano un tappeto. L'uomo della Volvo viene trattenuto in caserma. Giungono intanto, l'una da Stoccarda e l'altro da Edimburgo, l'ex moglie e il figlio di Roccella; quest'ultimo racconta che a occuparsi del villino era da tempo padre Cricco; interrogato, il religioso dice che si limitava a tenere d'occhio l'edificio dall'esterno e che non ne possedeva le chiavi. È il momento di un'ulteriore perquisizione del villino; il brigadiere, salito in soffitta, si sente indicare dal commissario che lo segue il posto esatto in cui avrebbe potuto trovare l'interruttore: ma com'era possibile che il commissario, che in quella casa diceva di non essere mai stato, lo sapesse? Il brigadiere sospetta, si fa un'idea; quando, il giorno dopo, il commissario si siede in

ufficio, di fronte a lui, e inizia a pulire la propria pistola, è preparato al peggio: il superiore gli punta improvvisamente l'arma contro, ma lui, che si aspettava una simile mossa, si getta prontamente a terra e risponde al fuoco, uccidendolo. Si può ora ricostruire l'intera vicenda: la villa, in assenza del proprietario, era diventata sede di una banda di ricettatori d'arte e di spacciatori di droga. Roccella era tornato inaspettatamente al casolare e aveva scoperto tracce dell'attività illecita, tra cui il quadro rubato; allora aveva chiamato la questura, avendo però la sfortuna di trovarvi il commissario, che della banda faceva parte e che, prontamente, l'aveva raggiunto e poi ucciso, inscenando un suicidio. Successivamente il commissario e alcuni complici avevano portato la merce rubata in stazione, luogo di ricettazione, ma il capostazione e il manovale, probabilmente spaventatisi, si erano opposti ed era stato necessario ammazzare anche loro. Alla stazione il testimone della Volvo aveva visto appunto i componenti della banda, alcuni dei quali stavano arrotolando il quadro (che a lui era parso un tappeto), e li aveva scambiati per capostazione e ferrovieri. Poi il commissario s'era tradito, aveva sparato al brigadiere, era stato ucciso. Questi i fatti: ma la morte del commissario viene archiviata come incidente, e probabilmente – Sciascia non dice nulla al riguardo – quella di Roccella continuerà a venir considerata un suicidio. *Una storia semplice* si conclude con l'uomo della Volvo che, rilasciato, esce dalla questura e incrocia padre Cricco: lo saluta e riconosce in lui l'uomo che, qualche giorno prima, aveva scambiato per il capostazione; ma, per amore del quieto vivere, fa finta di niente e se ne va.

Il riassunto sorvola su numerosi dettagli, che contribuiscono a rendere ancora più intricato e complesso l'intreccio; lo stesso commissario, a metà racconto, si trova a formulare un'involontaria antifrasi del titolo: "Che storia complicata".<sup>1</sup> Con tanto materiale a disposizione, Sciascia non avrebbe avuto alcuna difficoltà a scrivere un romanzo assai più lungo di questo; in effetti, la sua prima intenzione era proprio questa: "Ho pensato il libro per mesi, mentre ero in clinica bloccato dalle fleboclisi e non sapevo che fare. E nel pensarlo mi prese una dimensione che, nello scriverlo, non ha avuto più", come disse l'autore siciliano a Domenico Porzio nell'ottobre del 1989.<sup>2</sup> Le sue condizioni di salute, estremamente precarie, non gli permisero di dilungarsi, e il materiale venne condensato in poche decine di pagine. La forzata riduzione non ha però pregiudicato la riuscita dell'opera: *Una storia semplice* è un incisivo capolavoro di sintesi, uno splendido racconto

---

<sup>1</sup> Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989, p. 31. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *STO*.

<sup>2</sup> La notizia e la citazione provengono dal bel sito internet *A futura memoria. Il giornale dell'Associazione Amici di Leonardo Sciascia*, nella fattispecie dall'articolo di Paolo Squillacioti "Un finale aperto per 'Una storia semplice'", che si può leggere all'indirizzo <http://www.amicisciascia.it/paolo-squillacioti-un-finale-aperto-per-una-storia-sempliq.html>

che, per suggestioni e motivi d'interesse, è all'altezza di tutte le altre opere di Sciascia, autore i cui scritti sono sempre stati caratterizzati da un'elevatissima qualità.

Uno degli spunti che stanno alla base del testo, ovvero la ricettazione di opere d'arte, è stato offerto da un autentico fatto di cronaca: il furto della *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, dipinto di Caravaggio rubato nel 1969. Il quadro che viene trovato da Roccella nella soffitta del villino non ha nome, ma vi si accenna più volte come se fosse un'opera nota, conosciuta da tutti: “Aveva trovato, ecco, aveva trovato il famoso quadro. «Che quadro?» aveva domandato il professore. «Quello che è scomparso qualche anno fa:<sup>3</sup> non ti ricordi?» aveva detto Roccella” (*STO*, p. 30); subito dopo, lo stesso gioco di allusioni e rimandi viene ripetuto tra il commissario e Franzò: nessuno dei due dice apertamente di che quadro si tratti, ma entrambi lo sanno. Chi abbia effettivamente rubato la *Natività* non è certo, ma è presumibile, anche in base alle dichiarazioni di alcuni pentiti, che il furto sia stato opera della mafia, che ancora possiederebbe il dipinto.<sup>4</sup> In *Una storia semplice* non viene mai specificato quale sia la banda di cui fanno parte il commissario e padre Cricco; si sa solo che questa si occupa, oltre alla ricettazione di merce rubata, anche dello spaccio di droga (del capostazione e del manovale si dice che erano “diffusori”, “spacciatori”; *STO*, p. 63), ma un po' per le sue caratteristiche (coinvolge autorevoli membri delle istituzioni), un po' per il luogo in cui la vicenda è ambientata – nei pressi di Monterosso, in provincia di Ragusa –, e un po' per i riferimenti al furto della *Natività*, si è naturalmente portati a pensare che si tratti proprio della mafia.

In quanto al titolo, perché *Una storia semplice*? Non perché la trama è lineare – come visto, non lo è affatto –, bensì perché si tratta di una storia comune, una come tante, di quelle che nella Sicilia di Sciascia accadono quasi quotidianamente. Una storia di insabbiamento, di corruzione, di connivenza e di stupidità che poi, a sentirne parlare dall'esterno, sembrerà davvero semplice, tant'è che in base alle informazioni ricevute i giornali ridurranno la morte del commissario a un tragico incidente. E la morte di Roccella? Probabile suicidio. E il capostazione e il manovale? Chissà: qualche modo per giustificare la loro fine si troverà di certo.

La brevità dell'opera, che pure non compromette la qualità finale, richiede alcuni sacrifici: i personaggi vengono caratterizzati con poche parole e del loro aspetto fisico non viene detto niente; l'unica eccezione è padre Cricco, di cui peraltro si sa solo che è un

---

<sup>3</sup> Per la precisione, vent'anni prima, in quanto il furto risale al 1969 e l'azione si svolge nel 1989 (cfr. *STO*, p. 27).

<sup>4</sup> Cfr. Felice Cavallaro, “Il Caravaggio della mafia non è stato distrutto”, *Corriere della sera*, 29 maggio 2005, p. 21.

“bell’uomo, alto e solenne nella veste talare” (*STO*, p. 49). Solo al protagonista Sciascia dedica più spazio: ma lo fa quasi a sorpresa, oltrepassata la metà del racconto, con lo scopo di spiegare la buona fede di una frase apparentemente sarcastica rivolta al commissario. Si scopre che il brigadiere si chiama Antonio Lagandara,<sup>5</sup> che è figlio di un bracciante agricolo e che, dopo il diploma, “non sapendo che fare e non trovando, si era arruolato nella polizia”. Il mestiere lo appassiona, vuole fare carriera e si iscrive quindi alla facoltà di giurisprudenza, studiando quando e come può; la laurea in legge è “la suprema ambizione della sua vita, il suo sogno” (*STO*, p. 40). Personaggio completamente positivo, il brigadiere è un Vice con trent’anni di meno: con il protagonista di *Il cavaliere e la morte* condivide l’attaccamento al lavoro (nonostante l’abbia scelto quasi per caso), il profondo senso della giustizia, la lealtà. È troppo giovane per essere disilluso, ma è probabile che il finale di *Una storia semplice*, amaro e difficile da accettare, lo avvicinerà almeno un poco al disincanto del Vice. A differenza di quanto accade nel romanzo precedente, Sciascia non fa del protagonista il proprio alter-ego; quel ruolo, semmai, è assunto dal professor Franzò. Ciò nonostante, nel racconto c’è uno splendido passaggio in cui Sciascia, parlando del brigadiere, finisce con il parlare anche di sé:

Il brigadiere cominciò a fare il suo lavoro di osservazione, in funzione del rapporto scritto che gli toccava poi fare: compito piuttosto ingrato sempre, i suoi anni di scuola e le sue non frequenti letture non bastando a metterlo in confidenza con l’italiano. Ma, curiosamente, il fatto di dover scrivere delle cose che vedeva, la sua preoccupazione, l’angoscia quasi, dava alla sua mente una capacità di selezione, di scelta, di essenzialità per cui sensato ed acuto finiva con l’essere quel che poi nella rete dello scrivere restava. Così è forse degli scrittori italiani del meridione, siciliani in specie: nonostante il liceo, l’università e le tante letture. (*STO*, p. 15)

Anche Sciascia deve scrivere delle cose che vede, perché quello è il suo ruolo; come al brigadiere tocca redigere il rapporto, a lui spetta l’obbligo di raccontare la Sicilia. Il compito reca con sé preoccupazione e angoscia, ma il senso di responsabilità che produce tale sforzo serve anche a regolarlo, permettendo alla narrazione di raggiungere una sintesi quasi sublime. L’autore siciliano rivendica qui l’essenzialità della propria scrittura, asciutta per scelta oltre che per necessità: come non ritrovare, in questa descrizione, lo Sciascia che lavora per mesi a *Una storia semplice*, traendone alla fine un agile libriccino di nemmeno settanta pagine? Il passaggio spiega bene l’alta produttività che ha caratterizzato gli ultimi mesi di vita dello scrittore: “il dover scrivere delle cose che vedeva” è quel che spinge

---

<sup>5</sup> Nome che ricalca quasi pedissequamente quello del pittore francese Antonio de la Gandara (1861-1917), uno degli artisti più dotati della Belle Époque.

Sciascia, morente, a continuare a lavorare; la volontà di rendersi utile, fintanto che è in grado di farlo.

Il secondo personaggio a emergere positivamente dal racconto è l'anziano professore Carmelo Franzò, colto e dotato di notevole acume, amico di vecchia data di Giorgio Roccella. Franzò è uomo di indiscutibile onestà e degno di fiducia: Lagandara si confiderà con lui prima che con chiunque altro, e gli rivelerà i propri sospetti riguardo al commissario; insieme, i due ricostruiranno l'intera vicenda, nonché la rete di complicità e relazioni che avviluppa tutti coloro che hanno a che fare con la banda. Lo sguardo di Franzò è quello di un uomo che non si aspetta molto dai propri simili e che non nutre grandi speranze per il futuro, né ripone particolare fiducia nelle istituzioni; di certo, il suo pessimismo riflette quello di Sciascia (la frase "ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire è l'ultima speranza" – *STO*, p. 51 – , pronunciata durante una conversazione con Lagandara, resta "memorabile" tanto per il brigadiere quanto per il lettore). Degno di essere ricordato è anche il colloquio tra Franzò e il magistrato che si occupa del caso Roccella, che del professore era stato alunno:

[Magistrato:] "Nei componimenti d'italiano lei mi assegnava sempre un tre, perché copiavo. Ma una volta mi ha dato un cinque. Perché?"

"Perché aveva copiato da un autore più intelligente".

Il magistrato scoppiò a ridere. "L'italiano: ero piuttosto debole in italiano. Ma, come vede, non è stato poi un gran guaio: sono qui, procuratore della Repubblica...".

"L'italiano non è l'italiano: è il ragionare" disse il professore. "Con meno italiano, lei sarebbe forse ancora più in alto". (*STO*, p. 44)

Il professore afferma senza troppi giri di parole che per fare carriera è necessario smettere di ragionare e, almeno a giudicare da quanto si legge nel racconto, il suo punto di vista è pienamente giustificato. I pubblici funzionari non fanno una gran figura, in questa *Storia semplice*, tant'è che l'importanza del loro ruolo pare crescere di pari passo con la loro inaffidabilità: il commissario è corrotto, il questore insiste con l'improbabile tesi del suicidio e il magistrato è tutt'altro che sveglio; l'unico poliziotto onesto è il protagonista, un semplice sottoufficiale. Le ricostruzioni dei fatti proposte dal magistrato brillano addirittura per idiozia, oltre che per improbabilità; a proposito dell'uomo della Volvo e del duplice omicidio della stazione ferroviaria, egli propone ai propri collaboratori quest'ipotesi: "Sapete che vi dico? Che casuale per quanto si voglia, l'uomo della Volvo entrò nell'ufficio del capostazione, vide quel dipinto, se ne invaghì a colpo di fulmine, fece fuori i due e se lo portò via". Al che aggiunge poi, con orgoglio: "Difficilmente sbaglio,

nelle mie intuizioni”. Uscendo dall’ufficio del procuratore, il questore e il colonnello dei carabinieri si guardano increduli: “Dio mio!”, dice l’uno; “Terrificante!” (STO, p. 43), replica l’altro. Un ritratto caricaturale, un magistrato che è quasi una macchietta; ma la sua incapacità è subdola, ricade sul debole piuttosto che sul potente. Quando il brigadiere racconta la propria versione dei fatti, tanto corretta quanto verosimile, il magistrato stenta infatti ad accettarla: “Ma caro questore, ma caro colonnello, questo è troppo poco... Se provassimo a ribaltare questa storia nella considerazione che il brigadiere mente e che è lui il protagonista dei fatti di cui accusa il commissario?” (STO, pp. 63-64). Ipotesi che certo non convince nessuno e che provoca nel questore e nel colonnello una reazione non dissimile da quella citata poco più su; eppure, quando i tre funzionari usciranno dall’ufficio del magistrato, su una cosa saranno concordi: la morte del commissario è da considerarsi un incidente. Fedeli al detto secondo cui i panni sporchi si lavano in famiglia, i tre decidono che la reale dinamica della catena di omicidi – quattro in pochi giorni – dovrà rimanere sconosciuta ai più; ai giornali sarà fatta pervenire una versione addomesticata della vicenda; il commissario, morto mentre tentava di eliminare un sottoposto che aveva smascherato la sua corruzione, verrà seppellito con funerali solenni. L’amarezza del finale viene rafforzata dalle ultime due pagine, che rivelano il coinvolgimento di un religioso nella banda e denunciano la sfiducia dell’uomo comune nei confronti delle istituzioni e della giustizia. L’uomo della Volvo non è simpatico: dalle poche parole che gli si sentono pronunciare pare semmai arrogante e pieno di sé; però, sia pure di malavoglia e sia pure perché forzato dagli eventi (la sua auto sarebbe stata rintracciata in breve tempo, essendo un modello poco diffuso), la prima volta che va in questura è per sua spontanea volontà. Del tutto incolpevole, finisce per esservi trattenuto per diversi giorni a causa della disonestà del commissario e delle farneticazioni del magistrato; per questo motivo, nel momento in cui, rilasciato, incrocia padre Cricco che sta entrando nell’edificio e forse lo riconosce come uno degli uomini della stazione, preferisce fare finta di niente e tornarsene a casa. L’esperienza appena vissuta ha certo diminuito la sua fiducia nel sistema giudiziario, e l’istintivo pensiero di rientrare in questura è velocemente ricacciato indietro da questa considerazione: “E che, vado di nuovo a cacciarmi in un guaio, e più grosso ancora?” (STO, p. 66). L’uomo della Volvo non è simpatico, né è un cittadino modello; ciò nonostante, il suo atteggiamento appare comprensibile e niente affatto immotivato.

*Una storia semplice* offre un ritratto impietoso della Sicilia dell’epoca, una regione rassegnata e corrotta nella quale le infiltrazioni mafiose hanno raggiunto le istituzioni, comprese quelle religiose. Gli alti funzionari dello Stato, quando sono onesti, sono degli

incapaci; i cittadini non si fidano, pensano soprattutto a se stessi e ai propri interessi. Quella siciliana è comunque una realtà difficile da penetrare e poco comprensibile per chi non vi sia personalmente coinvolto: lo dimostrano le parole della detestabile signora Roccella, ex moglie della vittima interessata unicamente a un'eventuale eredità. Alla donna, appena giunta dalla Germania, il questore chiede se abbia idea del perché il marito sia stato ucciso, e lei risponde, con cinismo: “Era siciliano, [...] e i siciliani, ormai da anni, chi sa perché, si ammazzano tra loro” (*STO*, p. 46). Il pessimismo di Sciascia non raggiunge però i livelli di *Il cavaliere e la morte*, perché qui il protagonista riporta una parziale vittoria: sopravvive, rimane in polizia, continua a studiare per la sua laurea in legge. Il brigadiere Lagandara è figlio di un bracciante ma è sveglio e ha buona volontà: è a gente così, sembra voler suggerire lo scrittore, che l'isola si deve affidare se vuole migliorare la propria condizione.

La Sicilia, peraltro un territorio perfetto perché il siciliano Sciascia vi ambientasse i propri amari polizieschi,<sup>6</sup> era stata usata nelle precedenti opere dell'autore come luogo esemplare e perfino simbolico, a rappresentare l'Italia intera:

Le cose siciliane [...] non sono soltanto siciliane. Non lo sono ora e non lo sono mai state, soltanto siciliane. La Sicilia è mafiosa perché lo è l'Italia. E quando io ho parlato di una sicilianizzazione dell'Italia, non intendevo dire che il fenomeno mafioso si sarebbe diffuso in Italia, [...] ma che in Italia stava affermandosi una volontà del potere per il potere, al di fuori del corso delle idee, quale in Sicilia c'è stata per secoli.<sup>7</sup>

Queste parole, risalenti al 1974, dicono di un Sciascia che scrivendo Sicilia intendeva Italia: nonostante l'ambientazione, i suoi romanzi non narravano una realtà locale, bensì nazionale. Con gli ultimi libri c'è stato un cambio di direzione: *Una storia semplice* è un romanzo fortemente siciliano, rivolto prima di tutto ai siciliani. Dopo aver dimostrato con il precedente *Il cavaliere e la morte* che la “sicilianizzazione” annunciata è ormai avvenuta, Sciascia fa ritorno alla propria regione, parla ai propri conterranei e racconta loro una storia amara, violenta e tutt'altro che ottimistica che però, a ben vedere, non chiude ogni spiraglio alla speranza. Tornare in Sicilia per un'opera che si sa essere l'ultima è un

---

<sup>6</sup> “Il senso della morte, della solitudine che sconfinava nell'inabissarsi, nel nulla, sono legati alla Sicilia (e quindi all'essere siciliano) in quanto isola e perciò potenzialmente destinata a sparire. Non a caso Sciascia torna spesso [...] su questo tema della morte legato all'insularità quando dice: «Il mare è la perpetua insicurezza della Sicilia, l'infido destino», riecheggiando in questo tutto un filone, e non secondario, della cultura e sensibilità siciliane, da Verga [...] a Pirandello”. Sara Gentile, *L'isola del potere. Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Roma, Donzelli, 1995, p. 58.

<sup>7</sup> Leonardo Sciascia, “Non obbedisco a niente e a nessuno”, *La fiera letteraria*, No. 28 (14 luglio 1974), p. 14.

gesto d'affetto: è il monito di Sciascia a una terra – la *sua* terra – che, pur martoriata e divorata dal cancro mafioso, ha in sé le forze per non lasciarsi sopraffare passivamente. Come a voler dire: è da qui che si può iniziare a risanare un paese malato. Contrariamente a quanto accade nel *Cavaliere e la morte*, la località in cui è ambientata *Una storia semplice* è indicata con una certa precisione: è un paesino vicino a Monterosso (segno della volontà dell'autore di concentrarsi su una realtà riconoscibile e ben identificabile). *Una storia semplice* è un richiamo, un implicito invito ad agire: a fine lettura, a essere consapevoli del coinvolgimento di padre Cricco nella banda mafiosa sono solamente l'uomo della Volvo e il lettore. Dei due, l'unico a conoscere tutti i retroscena della storia è proprio il lettore, a cui spetta il compito di mettere assieme i tasselli del puzzle. *Una storia semplice* esorta a scegliere un ruolo attivo nella società (siciliana in particolar modo): a non scrollare le spalle, a rimanere all'erta, a scegliere accuratamente le persone in cui riporre fiducia. Nella speranza di poter cambiare le cose.

Il dittico *Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice* segna il ritorno di Sciascia al poliziesco sociale. Una scelta che appare tanto più significativa se si pensa che è stata effettuata nella consapevolezza di una morte imminente: segno che Sciascia credeva nella sua validità, nella sua utilità. I due testi sono accomunati dalla brevità: corto il primo, cortissimo il secondo; una decisione dovuta alla mancanza di tempo, certo, ma anche alla convinzione che la sintesi è efficace. *Il cavaliere e la morte* risente pesantemente della condizione dell'autore al momento della composizione: malato in una realtà malata, il Vice è un protagonista desolato, amareggiato; il suo riflettere sul mondo lo porta a pensieri bui e a fosche previsioni per il futuro. La trama è scheletrica e la componente poliziesca è ridotta al minimo, così il romanzo è costruito attorno ai personaggi: al cavalleresco protagonista, sconfitto in partenza eppure ostinato e combattivo; al Capo, in bilico fra dovere e prona obbedienza; alla malinconica signora De Matis; all'ambiguo ma affidabile Rieti; al presidente Aurispa, la cui presenza, perlopiù sullo sfondo, proietta un'ombra di inquietudine sull'intera vicenda; e a tutti gli altri, ben definiti e sapientemente caratterizzati. *Una storia semplice* punta invece sulla trama, ricca e complessa, e poco spazio lascia ai personaggi, ridotti – con l'eccezione del protagonista – a semplici funzioni. Eppure le storie che i due libri raccontano non sono molto diverse: si tratta in entrambi i casi di vicende di corruzione e disonestà che, alla fine, vengono insabbiate con la complicità delle forze dell'ordine, così da lasciare i cittadini all'oscuro di quel che è realmente successo. Le fasulle ricostruzioni ufficiali, validate dalla Polizia e pubblicate sui giornali, vanno in direzioni opposte: la prima (*Il cavaliere e la morte*) complica una realtà

che, in sé, è molto semplice, incolpando della morte del Vice un presunto gruppo terroristico che, probabilmente, neppure esiste; la seconda (*Una storia semplice*) semplifica i fatti, mirando a ridurre a tragica (ma ordinaria) quotidianità quello che invece è ramificato e complesso. Così fa comodo al potere: negare la linearità degli eventi – e la loro logica consequenzialità – in un caso, e nascondere la sotterranea complessità nell'altro. I colpevoli resteranno comunque impuniti: su Aurispa, troppo in alto per essere sospettato di un brutale omicidio, nemmeno s'è indagato, e padre Cricco continuerà a ricoprire il ruolo di rispettato uomo di chiesa. Le due storie raccontate da Sciascia sono un invito a guardare dietro le versioni ufficiali che, dei fatti criminosi, vengono presentate: la verità può essere – e spesso è – altrove; e, a cercarla, non è impossibile da trovare.

I due romanzi sono ugualmente sentiti, altrettanto personali: il primo lo è per come Sciascia attinge alla propria sofferenza e al proprio stato d'animo per caratterizzare il protagonista, facendo diventare materia letteraria la propria malattia; il secondo per come egli si rivolge espressamente alla sua terra, alla sua gente. Lo scrittore passa dal generale – l'Italia – al particolare – la Sicilia – , guidato da una lealtà e un senso del dovere che mai sono venuti meno. In questo Sciascia è davvero simile ai suoi personaggi: conoscendo meglio l'uomo che li ha creati, è possibile comprendere meglio il Vice e il brigadiere.

“Il mio ruolo” dichiarò Sciascia in un'intervista del 1987 “è di dire le cose che noto o che scopro nella realtà: due e due fanno quattro e, identificate certe premesse, il risultato sarà inevitabile. Basta conoscere bene la storia italiana per capire cosa capita oggi o accadrà domani. Non ho nessun dono profetico: basta, ripeto, conoscere e osservare, e avere il coraggio di opporsi al conformismo e alla verità ufficiale” (*CAV*, p. 3). Una frase che racchiude e commenta l'intera opera di Sciascia. Peraltro, egli non rivela una verità nascosta, né dice qualcosa di nuovo: chi ha seguito la sua attività letteraria sa che i suoi scritti puntano da sempre nella direzione evidenziata da queste parole. La dichiarazione permette però di apprezzare la coerenza dell'autore e la serietà con la quale egli ha interpretato il proprio ruolo: pur se originariamente pronunciata in un momento più sereno, in prossimità della morte Sciascia non l'ha certo sconfessata, ma ha assegnato al proprio compito una funzione di assoluta preminenza e, tra il 1988 e il 1989, ha continuato a scrivere con il vigore e la chiarezza di sempre. Si può tranquillamente affermare che *Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice* nascono proprio da quest'esigenza: di osservare la realtà, di metterla davanti agli occhi di tutti, di smuovere le coscienze.

Segnalo infine come Sciascia approfitti dell'ultimo, testamentario romanzo per prendere congedo da un grande conterraneo, recandogli un definitivo e "filiale omaggio":<sup>8</sup> mi riferisco a Luigi Pirandello. Un primo indizio è il cognome della vittima: Roccella, a richiamare il Giustino Roncella (nato Boggiolo) di *Suo marito* (Pirandello, 1911); assai più significativo è però il fatto che "la rivelazione del responsabile dei delitti avvenga con un riferimento allo scrittore agrigentino, come a proiettare sulla vicenda una definitiva luce di verità".<sup>9</sup> Onofri, autore della frase citata, fa qui riferimento alla scena in cui il commissario si tradisce grossolanamente in presenza del brigadiere, rivelando di essere già stato in precedenza nella soffitta del villino di Roccella. Discutendo del fatto con Lagandara, il professor Franzò (alter-ego di Sciascia) commenta così: "«Forse un fenomeno di improvviso sdoppiamento: in quel momento è diventato il poliziotto che dava la caccia a se stesso». Ed enigmaticamente, come parlando tra sé, aggiunse: «Pirandello»." (*STO*, p. 55).

---

<sup>8</sup> Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, p. 278.

<sup>9</sup> Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, p. 279.

## Magnus, “Nel frattempo”

Il fumetto italiano viveva negli anni Sessanta una stagione fortunata: le vendite erano alte, i lettori erano curiosi, il mercato era relativamente inesplorato. La situazione, in continua evoluzione, favoriva le sperimentazioni e l'innovazione: si tentava di percorrere vie ancora inesplorate, alla ricerca di un successo che era realmente alla portata di chi avesse avuto l'idea giusta. Idea che venne alle sorelle Giussani, Angela e Luciana, le quali ebbero nel 1962 la duplice intuizione di creare un fumetto con un eroe apertamente negativo, ispirato al francese Fantomas, e di stamparlo in un pratico formato tascabile di 12 x 17 centimetri che permetteva di portare l'albo con sé e di leggerlo furtivamente, senza farsi notare troppo. Nacque Diabolik, personaggio dall'enorme successo che ancora oggi sopravvive, apprestandosi a compiere i cinquant'anni in ottima salute editoriale (è, per vendite, la terza testata a fumetti italiana). Tra i numerosi epigoni che affollarono le edicole – tutti con almeno una “k” nel nome – emersero, per la fortuna e per l'originalità, Kriminal e Satanik, ideati entrambi nel 1964 da due venticinquenni alle prime armi, il milanese Luciano Secchi (che scriveva le storie) e il bolognese Roberto Raviola (che le disegnava). Kriminal si fece notare per la violenza delle sceneggiature, per l'inconsueto approfondimento psicologico con cui erano tratteggiati i personaggi e per l'indovinata caratterizzazione grafica del protagonista, che indossava una tuta aderente sulla quale era raffigurato uno scheletro nero su sfondo giallo; Satanik si distinse per il sadismo e la crudeltà delle vicende, al centro delle quali si trova una docente universitaria parzialmente sfigurata che, appassionatasi all'alchimia, riesce fortunatamente a scoprire un elisir che la trasforma per qualche ora in una giovane bella, seducente e – naturalmente – perfida. Se Kriminal si inseriva direttamente nella scia di Diabolik, estremizzandone ulteriormente le caratteristiche negative, Satanik rileggeva la storia del dottor Jekyll e mister Hyde arricchendola di componenti pruriginose e trasgressive, oltre che raccapriccianti.<sup>1</sup> Secchi (testi) e Raviola (disegni), che si ribattezzarono rispettivamente Bunker e Magnus – presudonimo da leggersi in chiave ironica, vista la bassa statura di Raviola – , formavano un team affiatato che produceva storie a ritmi forsennati (impensabili per il fumetto odierno), senza badare troppo alla raffinatezza ma puntando piuttosto alla sorpresa e all'effetto shock; ciò nonostante, le sceneggiature non erano né dilettantesche né sprovvedute, e i disegni erano caratterizzati da un'efficace semplicità che ne favoriva la leggibilità. In quegli anni, tanto

---

<sup>1</sup> Per le informazioni sul fumetto italiano dell'epoca, cfr. Franco Restaino, *Storia del fumetto da Yellow Kid ai manga*, Torino, UTET, 2004 e Franco Fossati, *Dizionario illustrato del fumetto*, Milano, Mondadori, 1992.

esaltanti quanto impegnativi, Magnus ebbe modo di sviluppare uno stile chiaro e riconoscibile, essenziale, fatto di bianchi e neri netti senza sfumature (non c'era semplicemente il tempo di farle); poco per volta il suo tratto divenne naturalmente grottesco, creando un contrasto netto ma funzionale e suggestivo con gli argomenti delle storie che illustrava. Questo, unito alla volontà del duo di cambiare genere e sperimentare qualcosa di nuovo, portò nel 1969 alla nascita di Alan Ford, parodia del genere spionistico in cui satira e umorismo si unirono in un riuscitissimo amalgama; i settantacinque numeri di Alan Ford realizzati dal duo tra il 1969 e il 1975 costituiscono senz'altro – assieme alla breve opera di satira politica *Maxmagnus* – il punto più alto del sodalizio.

Forte dell'esperienza acquisita nell'ultimo decennio, Magnus decise di interrompere la collaborazione con Bunker per dedicarsi interamente a una propria creazione; e così, un paio di mesi prima che il settantacinquesimo Alan Ford giungesse in edicola, uscì il primo numero di *Lo Sconosciuto*. Protagonista di questa breve serie (sei numeri in tutto, da luglio del 1975 a gennaio del 1976) è Unknow, un ex mercenario dal passato ignoto. Apolide, Unknow è in continuo movimento e non ha una patria né un posto in cui tornare; il suo stesso nome, probabilmente falso, è tronco – manca la “n” finale che, se presente, completerebbe la parola *unknown*, che in inglese significa appunto sconosciuto – , a simboleggiare un'identità incompleta. Il formato scelto per *Lo Sconosciuto* fu quello tascabile a 120 pagine che caratterizzava anche *Diabolik*, *Kriminal*, *Alan Ford* e la moltitudine di albeti neri ed erotici che uscivano all'epoca. Renzo Barbieri, l'editore a cui si appoggiò Magnus per la sua prima esperienza come autore completo, produceva anche diversi fumetti pornografici (a cui il formato *pocket* si addiceva particolarmente), e pare che sia stato proprio lui a chiedere a Magnus di inserire negli albeti dello Sconosciuto le scene di sesso e di erotismo esplicito che compaiono quasi in ogni numero; scene che, in sostanza, servirono come merce di scambio: l'autore accettò di disegnarle in cambio della possibilità di avere carta bianca su tutto il resto. La collana, splendida, andò bene, ma Magnus, reduce da un decennio di lavoro forsennato, aveva sviluppato un'insofferenza per la serialità che l'avrebbe portato a variare il più possibile la propria produzione, senza impegnarsi troppo a lungo su un unico progetto; così la serie si concluse in fretta, dopo soli sei numeri: *Vacanze a Zahlé*, l'ultimo albo, termina con Unknow che, colpito da due pallottole, perde i sensi e si accascia al suolo, apparentemente morto. Negli anni successivi Magnus si dedicò ai generi più disparati, tra i quali il fantasy medievale (*La compagnia della forca*), la fantascienza (*Milady*, *I briganti*) e l'erotismo (*Le femmine incantate*, *Le 110 pillole*, *Necron*), realizzando ovunque opere di grande qualità e confermando che la

sua abilità come sceneggiatore non era inferiore a quella di disegnatore. Liberato dalla spada di Damocle delle scadenze da rispettare – opprimenti, quando si doveva lavorare a tre serie mensili contemporaneamente – , il suo stile grafico fu libero di evolversi, muovendosi in direzione di un’attenzione sempre maggiore per il dettaglio: come per compensare gli anni in cui era costretto a disegnare centinaia di tavole al mese, Magnus iniziò a curare ogni vignetta fin nei minimi particolari, soffermandovisi a lungo e riducendo così la sua produttività. Nel 1989 Sergio Bonelli gli propose di disegnare, sui testi di Claudio Nizzi, un episodio speciale di Tex intitolato *La valle del terrore*: un lavoro estremamente impegnativo, dato che si trattava di un albo di 224 pagine che sarebbe stato pubblicato, in grande formato (21 x 29,7 cm), all’interno della collana dei cosiddetti “Texoni”. Magnus accettò e, in sette anni, realizzò un capolavoro grafico che incantò i lettori di Tex: ogni pannello della storia è stato tratteggiato con segno sottile e raffinato, con una meticolosità che sfocia quasi nel maniacale (le foglie degli alberi sono state disegnate una per una); la scarsa dimestichezza con il genere western fu compensata con il ricorso a un’ampia documentazione, le fisionomie dei personaggi vennero studiate a lungo, in modo che potessero soddisfare i lettori di lungo corso di Tex (la cui comparsa in edicola risale al 1948). Ad aumentare l’aura mitica che circonda il “Texone” di Magnus – e che lo rende uno dei pochi *must have* prodotti dal fumetto italiano degli ultimi vent’anni – contribuì la malattia che colpì l’autore: un tumore al fegato che l’avrebbe portato alla morte, nel febbraio 1996. Nell’ultima fase della propria vita Magnus vi si dedicò con rinnovata energia, impegnandosi a fondo per portare a termine l’opera; ci riuscì senza che la qualità finale ne risentisse. *La valle del terrore* venne pubblicato nel giugno del 1996, quando l’autore era morto da poco più di quattro mesi, e nel parlarne si utilizzò – e si utilizza tuttora – la definizione di “testamento artistico”. Il che non è sbagliato, in quanto l’autore bolognese vi lavorò a lungo e con enorme impegno; ritengo però che l’autentico lascito di Magnus al mondo (del fumetto e non) non sia costituito dalle 224 tavole del “Texone”, ma piuttosto dalle sei pagine di “Nel frattempo”, la breve storia che conclude le vicende dello Sconosciuto.

Le avventure di Unknow non erano infatti terminate nel 1976, ma erano sporadicamente proseguite, tra un progetto e l’altro, su diverse riviste e in differenti formati. Le potenzialità del personaggio erano tali che abbandonarlo sarebbe stato un peccato, e ne erano consapevoli tanto Magnus quanto i diversi editori con i quali collaborava. Nei primi anni Ottanta lo Sconosciuto ricomparve con cinque nuove storie: due di queste, rispettivamente di 12 e 9 pagine, furono pubblicate nel 1981 sulla collana

*Strisce e musica*,<sup>2</sup> mentre le altre tre – di 47, 10 e 72 pagine – furono ospitate dalla rivista *Orient Express* (edizioni L'isola trovata) fra 1982 e 1983. Quindi, un silenzio ancora più lungo del precedente,<sup>3</sup> tale da far pensare che lo Sconosciuto non si sarebbe più visto; infine, nel febbraio del 1996, la rivista *Comix* della Panini annuncia che nel numero successivo sarebbe comparsa una storia inedita di Unknow: si tratta appunto di “Nel frattempo”, pubblicata per la prima volta nel marzo del 1996, il mese successivo alla morte di Magnus.

### *Lo Sconosciuto e Mister No: antieroi in parallelo*

Lo Sconosciuto nasce negli anni Settanta, tempo di antieroi:<sup>4</sup> in quello stesso 1975 iniziavano le avventure di Mister No, proseguite fino al 2006. Creato da quel Sergio Bonelli recentemente scomparso che, oltre a essere un brillante editore, era anche un abilissimo sceneggiatore, Mister No è un eroe suo malgrado, un giovane americano che, dopo aver combattuto nella seconda guerra mondiale, si ritira nella sonnolenta cittadina brasiliana di Manaus, in Amazzonia, e inizia a fare la guida turistica, portando in giro i clienti sul suo malandato piper. Nonostante Mister No sia fuggito dal mondo civilizzato per potersene finalmente stare in pace, i guai finiscono per trovarlo anche nella sperduta località in cui è andato a nascondersi, e le avventure – quasi sempre dall'esito amaro – si susseguiranno frenetiche. Mister No e Unknow hanno più di qualche punto di contatto, e porli a confronto (cosa che finora, per quanto mi risulta, non è mai stata fatta) è opportuno, in quanto essi rappresentano due diverse facce dello stesso prototipo di antieroe. Entrambi hanno un passato di guerra (quello di Mister No verrà poco per volta rivelato, quello dello Sconosciuto rimarrà perlopiù oscuro) da cui vogliono fuggire ma che, puntualmente, finisce per tornare loro utile; entrambi sono individui d'indole solitaria; entrambi vengono chiamati con un soprannome; entrambi sono dei fenomenali catalizzatori di eventi, tant'è che l'avventura e il dramma li raggiungono nonostante uno si sia rintanato in uno dei posti più tranquilli e isolati del mondo e l'altro sia in continuo movimento. Tutti e due, inoltre,

---

<sup>2</sup> Supplemento ai quotidiani *La Nazione* e *Il Resto del Carlino*.

<sup>3</sup> In quegli anni Magnus era al lavoro sul “Texone” e su alcuni eleganti fumetti erotici.

<sup>4</sup> In quegli anni nacque una generazione di personaggi a fumetti che rifuggiva l'eroismo classico, tipico dei decenni precedenti: i protagonisti degli anni Settanta non vogliono cambiare il mondo e aspirano perlopiù a essere lasciati in pace. Il che, naturalmente, non avviene mai. Oltre allo Sconosciuto e a MisterNo, alcuni rappresentanti di quest'ondata di antieroi a fumetti sono il Ken Parker di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo (1977), l'“uomo di Tsushima” di Bonvi (1978), il Judas di Ennio e Vladimiro Missaglia (1979) e il capitano Koiniski di *Gli scorpioni del deserto* (che fu creato da Hugo Pratt nel 1969 ma venne definito solo a partire dalla seconda storia, uscita nel 1975).

sono personaggi votati alla sconfitta: Mister No subisce un impressionante numero di tradimenti e inganni (spesso da parte di falsi amici e clienti disonesti) che conducono le sue avventure verso un epilogo spesso tragico; lo Sconosciuto, regolarmente invischiato in vicende più grandi di lui, viene maltrattato, malmenato, torturato, al punto di sfiorare la morte pressoché in ogni racconto. Se a questo si aggiunge la vicinanza con la quale le due serie hanno iniziato a uscire (a un solo mese di distanza l'una dall'altra), è facile tracciare un parallelo tra i personaggi, ugualmente incisivi e ugualmente fondamentali per l'evoluzione del fumetto italiano. A separarli, la filosofia editoriale che caratterizzava la mentalità dei loro ideatori: Mister No è stato creato dal maggior editore italiano, uno strenuo difensore della serialità, e, al ritmo di 100 pagine al mese, ha continuato a vivere le sue rocambolesche avventure per trentun'anni, impegnando un gran numero di scrittori e disegnatori; lo Sconosciuto, invece, è stato sempre realizzato da un unico autore che, poco incline a sottostare alle restrizioni della rigida serialità, ne scriveva le storie solo quando era interessato a farlo ed era libero da altri progetti; in ventun'anni di pubblicazione ne sono uscite solo dodici avventure. Alle circa quarantamila pagine complessive lungo le quali, tra albi regolari e fuoriserie, si sono snodate le avventure di Mister No, si contrappongono quindi le nemmeno novecento nelle quali si sono concluse le vicissitudini dello Sconosciuto. Diverso, per finire, era anche il pubblico di riferimento (il cosiddetto lettore ideale): mentre le avventure di Mister No, pur nell'amarezza di fondo che le contraddistingueva, presentavano la figura dell'antieroe al vasto pubblico del fumetto popolare – quello che, sostanzialmente, può essere letto da tutti –, Lo Sconosciuto si proponeva fin dal formato a un lettore adulto (i tascabili erano associati ai prodotti vietati ai minori), e, nel linguaggio, si adeguava al target di riferimento. Se il fumetto di Bonelli evitava quindi ogni tipo di rappresentazione troppo esplicita (del sesso come della violenza), quello di Magnus non si poneva limiti, ed esibiva con vigore scene di violenza estrema e di sesso esplicito (riuscendo peraltro a farlo in maniera funzionale alla narrazione). Questa tendenza, a metà tra il commerciale e l'autoriale – se da un lato si cercava di conquistare lettori anche nell'ampio bacino del fumetto erotico, dall'altro si rivendicava la libertà dell'autore di scrivere e disegnare qualsiasi cosa, purché la narrazione la sostenesse –, si ridusse nelle successive incarnazioni del personaggio, dal 1981 in avanti: il sesso, nello specifico, scomparve quasi del tutto, e la rappresentazione grafica della violenza divenne meno estrema.

Unknow, si diceva, si muove di continuo: le cinque storie (una delle quali divisa in due albi) che compaiono nei primi sei numeri si svolgono tutte in località differenti, ovvero

Marocco, Italia, Francia, Haiti e Libano. La carriera dello Sconosciuto prosegue poi tra Egitto e Bolivia, per concludersi infine a Washington, negli Stati Uniti. Ex militare dal passato incerto (è probabile che abbia combattuto in Algeria e in Indocina, visto che le nomina in più occasioni<sup>5</sup>), Unknow è un uomo dal fisico agile, alto e magro, di un'età che oscilla tra i quarantacinque e i cinquantacinque anni. Silenzioso e riservato, è tormentato da incubi di guerra e di violenza che gli impediscono di dormire e, più di ogni altra cosa, ricerca una tranquillità che, dovunque vada, non riesce a trovare. Passa da un mestiere all'altro: autista, cameriere, trasportatore, guardia del corpo al soldo di una multinazionale. Non rifiuta la violenza ma cerca di evitarla, qualora sia possibile; vorrebbe tenersi lontano dai guai, ma il destino decide altrimenti. Non è un moralista, ma possiede una morale forte e un personale senso di giustizia. Magnus crea con lo Sconosciuto il migliore tra i suoi molti personaggi, nonché quello a cui si dichiarerà più affezionato. Ne ambienta le vicende nella contemporaneità, arricchendole con numerosi riferimenti all'attualità – vedi la doppia avventura in Italia, in cui ricostruisce con impeccabile efficacia l'atmosfera degli anni di piombo – , rivelandosi autore attento e documentato. La prima serie di avventure, pur così breve, lascia un ottimo ricordo in chi l'ha letta e a Magnus venne proposto di realizzarne un seguito, qualora se la senta; nel 1981 accetterà, iniziando quel secondo ciclo di storie per cui inizierà a progettare sceneggiature sempre più ambiziose, che culmineranno nel 1983 con le 72 tavole in grande formato di *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*. La storia, che si svolge in Bolivia, fa incontrare Unknow con “el lugubre”, ovvero l'ex militare che, ormai sedici anni prima, sparò il colpo di grazia al morente Ernesto ‘Che’ Guevara, e contiene una versione illustrata del celebre diario boliviano del Che (per cui Magnus nutriva profonda ammirazione).<sup>6</sup> Dopo quest'appassionante romanzo a fumetti, considerato dalla critica come la vetta qualitativa delle avventure dello Sconosciuto, Magnus smise di occuparsi di Unknow. Forse pensava che non sarebbe più riuscito a esprimersi a così alti livelli, o forse riteneva semplicemente che il personaggio avesse detto tutto quel che aveva da dire; fatto sta che di lì in avanti l'autore si dedicò ad altro. Lo sconosciuto tornò solo nel 1996, quando Magnus, in prossimità della morte, decise di realizzarne un'ultima, brevissima avventura: nacquero così le sei pagine di “Nel frattempo”, ambientate non molto tempo dopo la conclusione di *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*. Il racconto fu dedicato a Bonvi – ovvero Franco Bonvicini, che era morto da poco in un incidente

---

<sup>5</sup> Per esempio alla fine della sua prima avventura (Magnus, *Poche ore all'alba*, in *Lo sconosciuto*, Torino, Einaudi, 1998, p. 122).

<sup>6</sup> Cfr. Magnus, *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*, Roma, Nuova Frontiera, 1998.

stradale<sup>7</sup> e che di Magnus era grande amico – e fu completato dall'autore bolognese pochi giorni prima della morte (c'è chi dice la notte prima, ma si tratta di una notizia non confermata).

Dopo la scomparsa di Magnus, anche in seguito alla risonanza ottenuta dal “Texone” postumo, la sua opera è stata riscoperta e rivalutata quasi in toto, fumetti erotici compresi. Lo Sconosciuto è stato più volte ristampato: ai sei episodi del 1975/1976 è stato dedicato nel 1998 un elegante volume dell'Einaudi (che, pur essendo di pregio, si segnala anche per le imprecisioni su autore e personaggio riportate in quarta di copertina), mentre il secondo ciclo di storie è stato riproposto integralmente nel 2003, nel volume dei Classici del fumetto di *Repubblica* intitolato *L'arte di Magnus*. All'interno della collana *100 anni di fumetto italiano*, allegata al *Corriere della Sera* e alla *Gazzetta dello Sport*, è infine stato pubblicato nel febbraio 2010 un volume dal titolo *Noir d'autore* che ripropone le prime tre storie del 1975. Una rivalutazione opportuna: con lo Sconosciuto Magnus ha dato vita a un personaggio memorabile, protagonista di avventure coinvolgenti e ben congegnate. Le vicende di Unknow sono state scritte con ottimo senso del ritmo e disegnate con mano felice, adottando uno stile in cui il tratto grottesco ed espressivo dell'autore riesce ad aumentare l'impatto visivo delle sequenze più drammatiche. L'equilibrio tra testo e disegno è mirabile, e alcune scene, lungi dall'essere invecchiate, mantengono dopo oltre trentacinque anni un'immutata carica di pathos (penso all'inizio della quarta storia, che si apre con uno Sconosciuto che medita il suicidio,<sup>8</sup> e alla fine della sesta, quando il protagonista si accascia al suolo colpito dai proiettili e, chiudendo agli occhi, ripensa a quand'era in Marocco<sup>9</sup>). La solidità delle sceneggiature, la bontà dei disegni e il carisma del personaggio principale fanno sì che le storie si facciano apprezzare anche dopo numerose riletture, rivelandosi a tutt'oggi mature e incisive. La complessità delle avventure del secondo ciclo, che hanno evidentemente richiesto a Magnus un notevole sforzo realizzativo (specie in fase di scrittura), le rende generalmente più apprezzate delle prime, che forse scontano ancora la colpa – se così si può dire – di essere state originariamente proposte in una collana per adulti e che, sebbene ampiamente rivalutate, vengono perlopiù considerate inferiori a quelle successive. Per quanto concordi pienamente sulla bontà delle storie degli anni Ottanta, tra le quali spicca per foliazione e per ambizione l'ottima *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*, le mie preferite rimangono

---

<sup>7</sup> Franco Bonvicini, il fumettista che ha creato le celebri Sturmtruppen, morì il 10 dicembre 1995 a Bologna, investito da un'auto mentre stava camminando verso lo studio di registrazione di un programma televisivo in cui sarebbe intervenuto come ospite.

<sup>8</sup> Cfr. Magnus, pp. 351-354.

<sup>9</sup> Cfr. Magnus, pp. 664-667.

comunque quelle degli anni Settanta, fluide, spontanee, dall'impatto tutt'ora dirompente. Sono storie che per coraggio, originalità di tematiche e solidità narrativa rappresentano una tappa fondamentale per il fumetto italiano d'avventura.

*Nel frattempo...*

L'ultima avventura dello Sconosciuto si apre poco dopo la conclusione della penultima (ovvero *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*); non si sa quanto tempo sia passato, ma presumibilmente si tratta di pochi mesi. Il racconto inizia alle cinque di mattina della "giornata più corta e più buia dell'anno",<sup>10</sup> ovvero il 21 dicembre, giorno del solstizio d'inverno. Edward Sparks, alto funzionario della "società Scudo", fa colazione ascoltando un telegiornale; dalla tv, l'annunciatore dice che quel giorno "la corte suprema [sarà] chiamata a giudicare su un importante caso di spionaggio internazionale" per cui "la società denominata 'Scudo' [...] rischia di essere messa sotto la accusa di 'alto tradimento'" ("NF", p. 42). La "Scudo" è la multinazionale per la quale lo Sconosciuto ha lavorato nelle sue ultime avventure; tra le attività poco lecite di cui si occupava l'associazione ci sono anche il contrabbando di armi, valuta e droga. Alle sette del mattino Unknow si alza ed esce di casa; fuori nevicata. Nel frattempo, Sparks è all'"Old Coffee Room Tabalin" che scorre i suoi quotidiani; alle nove è raggiunto da Philippe, suo giovane amante, che è venuto lì con l'intento di salutarlo: "Entro in clinica per morire", gli dice. Il ragazzo è gravemente malato, sa che dovrà soffrire molto: "Sarà un finale... Galoppante!". Sparks ricambia il saluto con freddezza e rassegnazione: "Non preoccuparti per tutto questo!... Tanto siamo tutti perduti!" ("NF", p. 43). Unknow raggiunge ora lo studio dentistico del dottor Perkins, dove gli viene impiantata la protesi dentale definitiva che gli permetterà di ricominciare a masticare normalmente (i denti gli erano stati rotti nel furioso pestaggio della parte finale di *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*). È l'una: Sparks pranza all'"Old Little Lake" con ostriche e champagne, mentre lo Sconosciuto sale al settimo piano dell'hotel Plaza. Ad attenderlo c'è mister Hogarth, alto dirigente della "Scudo" a cui spetta l'incarico di saldare i conti con i vari agenti ancora al servizio della società, versando loro gli ultimi pagamenti. Kaspar, la guardia del corpo di Hogarth, approfitta della visita per ricordare a Unknow che non l'ha mai trovato simpatico e, su suo provocatorio invito, tenta di schiaffeggiarlo. Ne esce una breve colluttazione che termina

---

<sup>10</sup> Magnus, *Lo Sconosciuto racconta. Traffici*, Milano, Edizioni Rem, 1999, p. 42. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla "NF".

con Kaspar che si allontana sofferente, il braccio destro spezzato. Sparks è intanto tornato nel proprio appartamento: il telegiornale dice che l'indagine ai danni della "Scudo" sta procedendo, e che "il suo prestigio e il suo potere possono ritenersi irrimediabilmente perduti" ("NF", p. 46). L'uomo, seduto alla sua scrivania, verga un messaggio ("ho creduto in Dio, ho creduto nella Patria. Vivere è un dovere! Che Dio vi salvi Stati Uniti d'America! E. S."; "NF", p. 46), quindi fa suonare un disco di Gluck e impugna la pistola che teneva nel cassetto; poi, "nel bel condominio risuona uno sparo" ("NF", p. 47). In quegli stessi momenti Hogarth consegna a Unknow un assegno per il lavoro svolto: 250.000 dollari. Lo Sconosciuto dice all'ex datore di lavoro che con quei soldi salderà per prima cosa il conto del dentista, ma per il futuro non ha programmi: "Poi non so... Ci penserò!" ("NF", p. 47). Quindi esce dalla stanza, entra in ascensore e sorride allo specchio, così da poter ammirare i suoi denti nuovi. Mentre attraversa la hall dell'hotel pensa che, ora che s'è rimesso in sesto, dimostra "vent'anni di meno!" ("NF", p. 47); quindi, colto da un'improvvisa esplosione d'entusiasmo, si mette a gidare: "Allegria! E auguri a tutti di buon Natale!" ("NF", p. 47). Nell'ultima vignetta del racconto lo si vede correre tra gli alberi di un parco, ridendo felice sotto la neve.

Nelle sei fitte pagine di "Nel frattempo" succedono diverse cose ma non c'è una vera e propria trama: Magnus si limita a raccontare, in parallelo, le giornate – rigidamente scandite dal tempo che passa: le cinque, le sette, le nove, l'una – di Unknow e di Sparks (che, assieme a Hogarth, era comparso anche in *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*), che terminano rispettivamente con una rinascita e una morte. Il racconto si chiude con un finale sorprendente: pare di vedere James Stewart al termine di *La vita è meravigliosa*, piuttosto che il disincantato veterano tormentato dagli incubi e dall'insonnia che, in passato, è stato almeno una volta sull'orlo del suicidio. Ma è il comportamento di Unknow nell'intero racconto a stupire: lui, che non riesce a riposare che poche ore per notte, quella mattina si alza dal letto in fretta, trafelato, come dopo una buona dormita: "Le sette! Perbacco!" ("NF", p. 43); e poi è allegro, sorridente, insolitamente positivo. "Caro Unknow... Oggi è una gran giornata!" ("NF", p. 43), annuncia poco prima di uscire di casa, sorridendo sdentato allo specchio.

Come visto, la vita editoriale dello Sconosciuto si può dividere in tre fasi distinte, o meglio, in due più un'appendice: la prima va dal 1975 al 1976, la seconda dal 1981 al 1983 e l'appendice è del 1996. Il primo ciclo di avventure termina con Unknow che, colpito da due proiettili in pancia, chiude gli occhi in attesa di morire; il secondo ciclo finisce con uno Sconosciuto che non riesce nemmeno a reggersi in piedi, reso deforme dalle torture e dalle

botte ricevute; dell'appendice si è detto poco fa. Su quale fosse il più probabile destino del personaggio si era espresso anche il suo creatore: “Lo Sconosciuto non può durare tanto: in ogni avventura si becca qualcosa che lo segna. È un personaggio destinato a distruggersi”.<sup>11</sup> Peraltro, queste parole non fanno che confermare quel che il lettore aveva capito da sé: il dna della sconfitta è parte integrante del personaggio, che già alla fine del primo racconto rischia la vita, terminando la storia su un lettino, sofferente, dopo che è stato colpito da un proiettile ed è caduto dal primo piano di un edificio. E allora, come si concilia l'epilogo di “Nel frattempo” con quanto affermato da Magnus?

Per rispondere a questa domanda occorre aprire una parentesi dedicata a una delle caratteristiche peculiari del fumetto italiano, ovvero la serialità. I lettori hanno più volte dimostrato di prediligere (e quindi di premiare con alte vendite) i personaggi seriali, quelli a cui si possono affezionare e le cui nuove avventure possono leggere con regolarità, generalmente a cadenza mensile. Qualche esempio concreto: i tre fumetti più venduti, in Italia, sono *Tex*, *Dylan Dog* e *Diabolik*. Si tratta di testate dalla lunga vita: la prima è nata nel 1948, la seconda nel 1986 e la terza nel 1962: da allora, le loro avventure inedite escono a cadenza mensile. Si tratta di tre personaggi iconici, sempre uguali a se stessi: per fidelizzare ulteriormente i lettori si è deciso di cristallizzarne le caratteristiche, facendoli vivere in una sorta di eterno presente in cui le avventure, piuttosto che avvenire una dopo l'altra, avvengono contemporaneamente (con poche eccezioni, le diverse storie sono del tutto intercambiabili). Il *Tex* del 2011 è cambiato pochissimo da quello del 1948, e il *Diabolik* odierno non differisce poi molto da quello di trent'anni fa (se non per il fatto che è diventato meno cattivo). Le avventure in *continuity*<sup>12</sup> – che possono cioè essere lette solo in un determinato ordine e che apportano qualche lieve modifica allo status del protagonista – non mancano, ma sono davvero pochissime. Perché il lettore si affezioni al personaggio e si fidelizzi è quindi necessario che gli albi escano regolarmente, e perché questo avvenga è indispensabile che lo staff di autori sia nutrito: la foliazione standard di un albo della Bonelli è di 100 pagine e, se per scriverle un mese può essere sufficiente, per disegnarle ne occorrono mediamente cinque o sei. La conseguenza è che il creatore della serie è fin da subito affiancato a vari collaboratori (lo staff di autori di *Tex* supera le venti unità, per fare un esempio), che in non pochi casi finiscono per prenderne il posto e sostituirlo completamente. Capita regolarmente, quindi, che i personaggi sopravvivano ai propri creatori senza che questo provochi particolari problemi o anche solo ritardi nelle

---

<sup>11</sup> Luigi Bernardi, “Sconosciuto in terra viaggiata”, in *Magnus. Pirata dell'immaginario*, a cura dell'Associazione Culturale Hamelin, Bologna, Black Velvet, 2007, p. 172.

<sup>12</sup> Il termine inglese ha sostituito anche in Italia l'analogo “continuità”.

uscite: per attenersi ai casi citati, gli ideatori di Tex – Gianluigi Bonelli e Aurelio Galleppini – sono morti da tempo, e lo stesso vale per le sorelle Giussani di Diabolik; in quanto a Dylan Dog, il suo inventore (Tiziano Sclavi) se n'è quasi completamente allontanato, tant'è che negli ultimi dieci anni ha scritto solo quattro storie. I lettori italiani seguono però il personaggio e non l'autore; pertanto, le serie in questione continuano a vendere molto bene.

Torniamo ora a Magnus e ai suoi ultimi mesi di vita. Unknow, sua creatura prediletta, è ferma dalla fine di *L'uomo che uccise 'Che' Guevara*: è stata abbandonata, pesta e lacera, da più di un decennio. In un primo tempo, si è visto, era previsto che lo Sconosciuto morisse: una fine adeguata per un antieroe.<sup>13</sup> Ma nel frattempo la situazione è cambiata, e ora a essere vicino alla morte è lui, Magnus. L'uomo non può più essere riportato in buona salute, ma il personaggio sì: l'autore rinuncia ai passati propositi, ribalta il precedente assunto e non solo rinuncia a uccidere lo Sconosciuto, ma ne scrive una nuova storia con il preciso intento di mostrarcelo guarito, ringiovanito, in perfette condizioni fisiche. Reduce dallo sfibrante lavoro sul "Texone" e debilitato dalla malattia, ormai in fase terminale, l'autore bolognese non è nelle condizioni di realizzare un'avventura dalla lunghezza classica; decide così di optare per un racconto molto breve, il più corto che abbia mai disegnato; un racconto che, allo stesso tempo, chiuda e riapra le vicende del suo protagonista. "Nel frattempo" è sì l'ultima storia dello Sconosciuto, ma è anche la prima di un ipotetico terzo ciclo. In queste sei pagine Magnus restituisce a Unknow una libertà assoluta (e, di nuovo, inedita): lo svincola da ogni rapporto con la società "Scudo", gli risistema i denti e, in aggiunta, gli mette tra le mani un assegno di 250.000 dollari. In buona salute e abbastanza ricco da non avere problemi immediati per il futuro, lo Sconosciuto è davvero rinato: a Hogarth, che lo rivede dopo un imprecisato lasso di tempo, dice di sentirsi bene; in risposta, il dirigente della "Scudo" gli conferma che lo trova "d'ottimo aspetto", e che gli sembra "quasi ringiovanito" ("NF", p. 45). Uscendo dall'hotel, Unknow ripensa alle parole di Hogarth: "Ringiovanito? [...] È proprio così! Vent'anni di meno!" ("NF", p. 47). Un balzo all'indietro che riporta alla metà degli anni Settanta – "Nel frattempo" è del 1996 – e alla nascita del personaggio, in quei sei memorabili albetti. Rimesso completamente a nuovo, alla fine del racconto Unknow torna all'inizio delle proprie avventure, pronto – forse – a ricominciare. È un lieto fine che piace perché è inaspettato, in quanto coinvolge un antieroe che, secondo le intenzioni di chi

---

<sup>13</sup> Anche Sergio Bonelli avrebbe voluto concludere così, con la morte, le vicende del suo Mister No, ma la cosa non è stata possibile: un'altra similitudine tra i due personaggi.

l'aveva creato, avrebbe inevitabilmente finito per distruggersi. In una definitiva – e tutt'altro che incomprensibile – dimostrazione d'affetto, il personaggio viene riportato in vita dall'autore che muore; un simbolico passaggio di testimone finalizzato all'unica forma di sopravvivenza ancora possibile, quella letteraria.

Ma c'è dell'altro, credo. La mia idea è che Magnus si sia servito di queste sei tavole per rivolgere una precisa richiesta al mondo del fumetto, ovvero quella di far proseguire le vicende dello Sconosciuto. La cosa non è mai stata affermata esplicitamente, ma del resto non è stato detto neanche il contrario, e in ogni caso Magnus è sempre stata persona di poche parole (le sue interviste sono insolitamente poche, per un autore della sua popolarità). Come visto poco fa, sono molti i personaggi – anche di successo – che sono sopravvissuti ai propri creatori: tra questi, ora, c'è anche Unknow; e perché non sfruttare la cosa, visto che le sue potenzialità narrative sono ancora intatte? Nelle pagine di “Nel frattempo” Magnus avrebbe potuto mostrare un protagonista stanco, che sopravvive ma che, con la grossa somma ricevuta, si ritira, in modo da poter trascorrere un periodo – o magari il resto della vita – in tranquillità, finalmente lontano dai guai. Non è così: alla domanda sul futuro che gli viene rivolta, Unknow risponde che non sa cosa farà; l'orizzonte di possibilità che si apre di fronte a lui è molto ampio. Il racconto si chiude con un protagonista pieno di vita e di energie che corre, e che davanti a sé ha ancora molto spazio (la vignetta è a sviluppo orizzontale; lo Sconosciuto si trova nella parte sinistra e sta andando verso destra); la sua situazione, non è neanche il caso di ricordarlo, è antitetica a quella di Magnus. Che l'ultima storia dell'autore bolognese potesse essere letta come la prima di un nuovo ciclo di avventure è confermato anche dal titolo: le parole “nel frattempo” suonano certo familiari al lettore di fumetti, visto che è abituato a incontrarle spesso. Ecco cosa scrive a riguardo Will Eisner (l'autorevole fumettista statunitense che coniò, nel 1978, la fortunata definizione *graphic novel* con la quale si tende oggi a definire il fumetto, in particolar modo quello d'autore) nel suo saggio *Comics and Sequential Art*, considerato uno dei testi fondamentali per chi si interessa del linguaggio delle nuvolette:

Of the many elements of a story the most amenable to imagery are scenery and action. It is also reasonable to expect this medium to deal with abstraction that can be conveyed by human action and scenery. The dialogue which gives voice to the thought processes has the effect of rendering action meaningful. Text used in the introduction of a sequence or interposed between panels is employed to deal with the passage of time and changes in locale. In this connection, perhaps the most useful (and most used) word in comics is “MEANWHILE.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, Tamarac (FL), Poorhouse Press, 1985, p. 127.

In italiano la parola “meanwhile” viene sostituita con “intanto”, “in quel momento” o, appunto, “nel frattempo”, ma la sua funzione non cambia. La locuzione viene inserita in una didascalia rettangolare che si colloca in alto a sinistra nella vignetta, in modo che la si legga subito; la sua finalità è quella di raccordare tra loro due sequenze distinte. A Magnus la cosa è ben chiara, tant’è che nel racconto si possono trovare tre “nel frattempo” (a p. 43, p. 44 e p. 47). Dare questo titolo a una breve storia significa quindi considerarla una sorta di congiunzione tra due più estese sequenze; la prima è *L’uomo che uccise ‘Che’ Guevara*, con le sue 72 tavole, e la seconda non è (ancora) stata scritta. “Nel frattempo” ha quindi lo scopo di unire due diversi fasi della vita dello Sconosciuto: una, costituita dal secondo ciclo, è terminata nel 1983; l’altra deve ancora iniziare. Il messaggio non è stato recepito, quindi? Può essere, così come può essere che, sebbene l’invito sia stato compreso, nessuno sia stato finora in grado di raccogliarlo: Magnus, già considerato un grande artista mentre era in vita, è stato ulteriormente rivalutato dopo la morte, al punto da essere ora considerato uno dei maggiori autori di fumetti italiani (al pari di Hugo Pratt o Andrea Pazienza, per fare solo un paio di nomi). Una fama pienamente meritata che rende difficile confrontarsi con lui. Dare un seguito all’opera più riuscita e più impegnativa di uno sceneggiatore/disegnatore di fama e talento è impresa non da poco, e il rischio di scontentare tutti – pubblico, critica, addetti ai lavori – è alto; si tratterebbe inoltre di una scommessa che, dal punto di vista commerciale, non offrirebbe troppe garanzie, specie in un periodo come quello attuale, in cui le vendite sono in continuo calo e il cosiddetto fumetto d’autore interessa un numero di appassionati tutt’altro che elevato. Per ora, quindi, le avventure dello Sconosciuto rimangono ferme a quel pomeriggio del 21 dicembre. Il che, tutto sommato, è un peccato: il personaggio, moderno e duttile, è adatto a interpretare diversi scenari e a raccontare efficacemente anche la contemporaneità, come già aveva fatto con gli anni Settanta e Ottanta; nelle mani di uno sceneggiatore abile – e in Italia ce n’è più d’uno – avrebbe ancora molto da dire.

Le poche tavole di “Nel frattempo” costituiscono insomma il lascito di Magnus al mondo del fumetto, che dovrà decidere che farne: lasciare che esse rappresentino l’atto definitivo nelle vicissitudini dello Sconosciuto oppure dare loro un seguito, se e quando qualcuno saprà trovare la volontà – e sarà in possesso delle capacità – per farlo. Queste sei, intense pagine costituiscono un testo per il quale la definizione di “opera testamento” è quantomai adeguata: sono state lasciate da un uomo morente che, prima di andarsene, ha voluto donare ai lettori quanto aveva di più prezioso, ovvero il personaggio più

convincente, complesso e affascinante da lui creato in oltre trent'anni di attività lavorativa. Un'eredità di grande valore, condivisa con generosità.

L'ultima storia dello Sconosciuto è (anche) un buon fumetto. Chi la leggesse senza conoscere *L'uomo che uccise 'Che' Guevara* non riuscirebbe ad apprezzarla, perché “Nel frattempo” costituisce a tutti gli effetti un'appendice di quella lunga avventura e non funziona molto come testo a se stante; ciò detto, Magnus si dimostra anche in quest'occasione un autore preparato e attento, cattura l'attenzione nonostante l'assenza di una vera trama e, pur se costretto alla brevità, riesce a concludere le sottotrame che al termine della precedente storia rimanevano in sospeso,<sup>15</sup> portando a termine con naturalezza e apparente facilità un compito non semplice. Il fumettista bolognese prova un evidente piacere nel riprendere in mano i personaggi abbandonati tredici anni prima e, cosa niente affatto scontata, ne rispetta appieno la caratterizzazione, dimostrando che la propria familiarità con il mondo dello Sconosciuto è ancora intatta. Magnus non si limita alla professionalità: a pochi giorni di distanza dalla propria morte, lavora ancora con passione. Questo è ben percepibile anche da chi legge “Nel frattempo”, che probabilmente indugerà tra le sei pagine per molto più tempo di quanto serva per concludere la lettura, affascinato da questa storia senza storia che, ambientata in periodo natalizio, può contare su una particolare atmosfera fuori dal tempo (potrebbe essere ambientata oggi o cinquant'anni fa), in bilico tra gioia (la nevicata, i bambini che imbucano le lettere a Babbo Natale) e dramma (il suicidio di Sparks). “Nel frattempo” è insomma un episodio necessario, che nonostante la brevità rappresenta un fondamentale tassello della storia di Unknow. Alla sua riuscita contribuisce anche lo stile grafico di Magnus, che è quello pulito e ricco di dettagli degli ultimi anni: le vignette sono cesellate con la consueta cura, il tratto è chiaro, espressivo, molto comunicativo.

---

<sup>15</sup> Dopo che *L'uomo che uccise 'Che' Guevara* si era chiuso con un finale sospeso che in realtà con concludeva molto, in “Nel frattempo” si risolvono tutti i dubbi legati al futuro di Unknow e all'impegno con la Scudo.

## Jean-Claude Izzo, *Le soleil des mourants*

*Le soleil des mourants* è il quinto e ultimo romanzo di Jean-Claude Izzo. Nato a Marsiglia nel 1945, Izzo lavora a lungo come giornalista e poeta (sei raccolte di poesia pubblicate tra il 1970 e il 1976), quindi, nel 1995, esce il suo primo romanzo: si tratta di *Total Khéops*, espansione di un racconto apparso due anni prima. Il successo, di critica come di pubblico, è immediato: il libro diventa il primo della cosiddetta “trilogia marsigliese”, proseguita da *Chourmo* (1996) e completata da *Solea* (1998). Tra il secondo e il terzo capitolo della trilogia Izzo pubblica *Les Marins perdus* (1997); quindi, subito dopo *Solea*, inizia a lavorare al quinto romanzo. In quello stesso 1998 si scopre malato: cancro ai polmoni. Continua comunque a lavorare: nel 1999 escono una raccolta di poesie (l’ottava) e, a settembre, *Le soleil des mourants*. Izzo muore a Marsiglia il 26 gennaio del 2000.

I cinque romanzi sono ambientati, interamente o in parte, a Marsiglia, città a cui Izzo si sente indissolubilmente legato che non si limita fare da neutro sfondo ai suoi scritti, ma che ne diviene importante coprotagonista con il suo porto, le sue strette vie e la sua inconfondibile atmosfera di città marinara. La Marsiglia di Izzo è accogliente, ricca di fascino e di malinconia; appartiene al Mediterraneo più che alla Francia, ed è il mare a unirla al resto del mondo. Giusto che la trilogia poliziesca sia comunemente chiamata “trilogia marsigliese”, insomma. Ne è protagonista Fabio Montale, francese di chiare origini italiane, strano incrocio tra uomo di legge ed educatore, uno che è vissuto a lungo sulla strada e che sulla strada lavora, perché vi si trova bene. Quando il lettore lo conosce, in *Total Khéops* (in Italia *Casino totale*), Fabio lavora in polizia, ma è chiaro che la sua mentalità non è quella dello sbirro: è abituato a stare sempre dalla parte dei perdenti, ad agire di testa propria con scarso rispetto delle gerarchie, a opporsi sistematicamente alle verità di comodo; tutte caratteristiche che lo portano ad abbandonare l’uniforme alla fine del primo romanzo: “Je ne savais plus trop bien qui j’étais, mais certainement plus un flic”.<sup>1</sup> All’inizio di *Chourmo* Fabio Montale, all’epoca quarantacinquenne, è un privato cittadino: ha ancora amicizie e conoscenza in Polizia ma è libero dai vincoli legali che ne frenavano l’azione. È egli stesso un perdente, uno di quei personaggi destinati a finire male; e infatti, quando Izzo decide di interrompere le sue avventure dopo soli tre libri

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995, p. 212.

“Non sapevo più chi ero, ma sicuramente non un poliziotto.” (Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, trad.it. Barbara Ferri, Roma, Edizioni e/o, 1999, p. 241)

(l'editore ne avrebbe voluti ancora altri, perché vendevano bene<sup>2</sup>), lo lascia su una barca ondeggiante, diretta al largo. Fabio ha un proiettile in corpo, nella schiena, e viene da pensare che ne morirà. Questa la conclusione di *Solea*:

Le bateau filait vers le large. Ça allait, maintenant. Le whisky me dégoulinait sur le menton, dans mon cou. Je ne sentais plus rien de moi. Ni dans mon corps, ni dans ma tête. J'en avais fini avec le douleur. Toutes les douleurs. Et mes peurs. La peur.

*Maintenant, la mort, c'est moi.*

J'avais lu ça... Se souvenir de ça, maintenant.

La mort, c'est moi.

Lole, tu veux pas tirer les rideaux sur notre vie? S'il te plaît. Je suis fatigué.

Lole, s'il te plaît.<sup>3</sup>

Così finisce il romanzo, con una chiusura che non manca di retorica ma che è carica di intensità emotiva. Se l'ho citata è però per la sua particolarità: le parole sembrano raccontare la morte del protagonista, colpito da una pallottola in mezzo alla schiena; ma la prima persona utilizzata, abbinata al tempo passato adottato per la narrazione, impone la sopravvivenza del narratore. Scelta curiosa, quella di Izzo: facendo raccontare la propria presunta morte dallo stesso Fabio Montale, sottintende che l'uomo si sia in qualche modo salvato e che, ristabilitosi, abbia poi avuto modo di raccontare le proprie vicende. Il che nulla toglie alla bellezza del brano, ma lo rende certo meno drammatico – e quindi meno efficace – per il lettore consapevole, che chiude il libro ben sapendo che l'ex poliziotto di Marsiglia è ancora vivo, da qualche parte.

Tra *Chourmo* e *Solea* Izzo ha scritto un romanzo a sé stante, *Les Marins perdus* (*Marinai perduti*), legato anch'esso alla città portuale; vi si racconta la storia di tre marinai la cui nave, pignorata, è ora attraccata al molo, ferma. I tre sono rimasti a bordo e, nella

---

<sup>2</sup> Cfr. Stefania Nardini, *Jean-Claude Izzo. Storia di un marsigliese*, Bologna, Perdisa, 2010, p. 151. I riferimenti bio-bibliografici provengono da questo libro.

<sup>3</sup> Jean-Claude Izzo, *Solea*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 191-192.

“La barca correva verso il largo. Ora andava tutto bene. Il whisky mi colava sul mento, sul collo. Non sentivo più niente. Né nel corpo, né nella mente. Avevo chiuso con il dolore. Tutti i dolori. E le mie paure. La paura.

Ora, la morte, sono io.

L'avevo letto... Ricordarsi di questo, adesso.

La morte, sono io.

Lole, vuoi chiudere le tende sulla nostra vita? Per favore. Sono stanco.

Lole, per favore.” (Jean-Claude Izzo, *Solea*, trad.it. Franca Doriguzzi, Roma, Edizioni e/o, 2001, p. 223)

speranza che la situazione si sblocchi, attendono notizie, trascorrendo le giornate nei dintorni del porto, tra locali e bistro. *Marins perdus* è un'opera che, nel precipitare degli eventi, ricorda una tragedia; è anche uno dei più riusciti tra i romanzi dell'autore, grazie ai buoni personaggi e a un'atmosfera nostalgica e sospesa in cui si aprono inaspettati squarci di violenza. La zona del Vieux-Port di Marsiglia, dov'è ambientato il libro, è descritta con un tocco vivido e felice, indubbiamente affettuoso.

Per il suo quinto romanzo Izzo parte dalla cronaca e da alcune inchieste giornalistiche lette sui quotidiani francesi: vuole raccontare una storia ambientata tra i senzatetto parigini, i cosiddetti *clochard*. Durante la stesura l'autore scopre di essere malato: ha un tumore ai polmoni. La lavorazione diviene via via sempre più difficoltosa e la finzione si mischia con la realtà: il protagonista di *Le soleil des mourants* soffre per un disturbo ai polmoni – si parla di pleurite essudativa, un'affezione peraltro curabile con relativa facilità – e, alla fine, morirà. Va detto che di cosa muoia Rico – questo il nome del *clochard* – non viene mai specificato e, per come (abilmente) raccontato da Izzo, pare quasi che l'uomo si lasci morire volontariamente, ormai privo di reali motivi per vivere; è anche vero che il male viene più volte nominato, così come viene sovente ribadito che vivendo per strada è impossibile che la salute non si danneggi, prima o poi irreparabilmente.

*Le soleil des mourants* si apre con una morte: quella di Titi, senzatetto a Parigi. Titi aveva un buon amico, un barbone come lui: Rico. I due si conoscevano da un paio d'anni. La fine di Titi convince Rico a partire in direzione di Marsiglia, città che nei ricordi dell'uomo è legata a un periodo particolarmente felice; ad accompagnarlo nel primo tratto del viaggio Dédé, enigmatico personaggio di cui poco si sa, che vive di piccole rapine. Per la parte centrale *Le soleil del mourants* si trasforma in un romanzo *on the road*: spostandosi in treno e in autostop Rico raggiunge Chalon-sur-Saône, dove Dédé si ferma a casa di un vecchio amico; poi Vienne, Avignone e infine Marsiglia. Nel viaggio l'uomo ha modo di ricordare, un frammento dopo l'altro, molti episodi della propria vita passata: si viene a sapere che è stato sposato a Sophie, donna bella e ambiziosa, e che ha un figlio di cinque o sei anni (l'età non è mai precisata). Ogni fase della sua vita è associata a una donna: la prima, la più importante, è stata la marsigliese Léa; poi c'è stata Sophie, la moglie, con la quale è vissuto a lungo da uomo benestante; quindi, dopo la separazione, è toccato a Julie, con cui “sa vie avait déraillé. Définitivement”,<sup>4</sup> infine la relazione con

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Izzo, *Le soleil des mourants*, Paris, Flammarion, 1999, p. 112. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla SOL. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Franca Doriguzzi, proveniente dall'edizione

Malika, al termine della quale c'è stata la strada: e non è stato un passaggio forzato o brusco, ma del tutto naturale. Ad Avignone Rico ha un incontro fondamentale: conosce Mirjana, venticinquenne bosniaca che per vivere si prostituisce. I due si vogliono subito bene: si sentono “Éperdument, comme frère et sœur”<sup>5</sup> (SOL, p. 149). Sembra che i destini dell'uomo e della donna siano legati, ma la breve parentesi di (relativa) serenità viene chiusa da Fatos, protettore di Mirjana da cui la ragazza aveva cercato di fuggire; nel tentativo di difenderla, Rico subisce un tremendo pestaggio che lo riduce in fin di vita. Con quest'episodio, situato a circa tre quarti del libro, si chiude la prima parte di *Le soleil des mourants*. La seconda parte inizia con una presentazione: il narratore, che fino a lì aveva raccontato quasi esclusivamente in terza persona e solo in rare occasioni era intervenuto in prima persona, si rivela come Abdou, un algerino poco più che quattordicenne. Abdou ha conosciuto Rico pochi mesi prima: le botte ricevute a Marsiglia hanno cambiato l'uomo, che ha frequenti vuoti di memoria e mischia tra loro i ricordi passati, sovrapponendoli e falsandoli; ciò nonostante è riuscito poco per volta a raccontare la propria storia al ragazzino, il quale l'ha messa per iscritto. È da quasi un anno che Rico è a Marsiglia: vive in un fetido magazzino abbandonato, nei pressi del porto. A sorpresa, arriva Dédé: per qualche giorno lui e Rico chiacchierano, bevono, cantano; poi Dédé mostra all'amico un ritaglio di giornale: cinque settimane prima, a Rennes, una donna è stata violentata e uccisa. La donna è Sophie, l'ex moglie di Rico; ad ammazzarla è stato Dédé, cattivo e vendicativo, che pure la conosceva solo per averne sentito parlare. L'episodio sconvolge Rico, che si scaglia rabbioso su Dédé e, con l'aiuto di Abdou, lo scaccia, intimandogli di non farsi vedere più. La mattina successiva Abdou si sveglia e vede che Rico è scomparso: il ragazzino capisce immediatamente che l'uomo è andato al faro in fondo alla strada, a morire. Lo raggiunge in fretta, si siede di fianco lui, lo prende per mano e aspetta. Il romanzo termina così, con l'uomo e il ragazzino che si tengono la mano, seduti sotto il faro; il momento in cui Rico muore non viene raccontato, ma che il *clochard* sia morto è già stato anticipato da Abdou all'inizio della seconda parte del libro.

*Le soleil des mourants* si chiude com'era iniziato: con una morte. La sua struttura è ciclica, a suggerire che la storia è destinata a ripetersi e che i senz'altro sono prigionieri d'una realtà che non accenna a modificarsi ma che, al momento, può solo proseguire immutata. Rico non si limita a morire come Titi: nell'ultima parte della propria vita, a

---

e/o (Jean-Claude Izzo, *Il sole dei morenti*, Roma, Edizioni e/o, 2004); anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla *SIT*.

“La sua vita aveva deragliato. Definitivamente” (*SIT*, p. 105).

<sup>5</sup> “Come fratello e sorella, da sempre” (*SIT*, p. 138).

Marsiglia, Rico diventa Titi. “À cet instant, bien sûr, je ne pouvais pas savoir. Mais Rico ressemblait à Titi. Au Titi des derniers temps, tel qu’il me l’a ensuite décrit. Et tel que je l’imaginai dans ma tête. Clodo, quoi”<sup>6</sup> (*SOL*, p. 196), dice Abdou raccontando dei primi tempi in cui frequentava l’amico. Poco importa che la somiglianza sia effettiva o sia dovuta principalmente alla fantasia di Abdou: le due figure diventano perfettamente sovrapponibili nel momento in cui vengono riconosciute come appartenenti alla stessa categoria, quella dei barboni.

I senzاتetto sono uomini che non possiedono un’identità individuale. Non hanno nomi ma solo nomignoli e la loro età è imprecisata, indefinibile. Si chiamano Rico, Titi, Dédé, Lulù, Fred, Jeannot... Soprannomi brevi e comuni, banali nella loro semplicità. Solo la morte permette loro di riappropriarsi del loro nome completo e di riavvicinarsi all’altra vita, quella che vivevano quando ancora non erano per strada e dalla quale, ora, fanno di tutto per tenersi staccati. È solo dopo che il suo corpo è stato trovato senza vita, alla stazione della metropolitana di Ménilmontant, che il lettore viene a sapere che il vero nome di Titi era Jean-Louis Lebrun, età 45 anni (cfr. *SOL*, p. 14). Si scopre così Jean-Louis, descritto nel romanzo come una sorta di anziano fratello maggiore di Rico, è in realtà piuttosto giovane; è stata la vita da senzاتetto a invecchiarlo precocemente, rendendolo curvo e sdentato. Lo stesso discorso vale anche per Rico: l’uomo non dice mai quanti anni abbia, ma, sulla base di tutte le sue esperienze vissute, si è naturalmente portati a pensare che abbia un’età compresa tra i 45 e i 55 anni. E invece Abdou, ricordando i tempi in cui Rico era arrivato a Marsiglia per la prima volta, sostiene che “Vingt ans étaient passés. Ou plus, je ne sais plus”<sup>7</sup> (*SOL*, p. 201). L’uomo era giunto nella città francese a bordo di una nave, dopo aver fatto il servizio militare nella fanteria da sbarco di Gibuti; probabile che all’epoca non avesse più di vent’anni. Il Rico del romanzo ha quindi quarant’anni o poco più; una persona che dovrebbe essere ancora integra, se non in piena vigoria fisica, e che invece Abdou descrive con queste parole: “Il était aussi maigre qu’un clou. Une barbe poivre et sel, qu’il laissait pousser pour ne plus avoir à se raser, lui rongeaient le visage. De son bonnet s’échappaient des mèches de cheveux grasseux. Et son sourire, toujours doux, laissait entrevoir des dents noires, rongées”<sup>8</sup> (*SOL*, p. 196). Se prima del brutale pestaggio

---

<sup>6</sup> “Allora non potevo saperlo. Ma Rico assomigliava a Titi. Al Titi degli ultimi tempi, come me l’aveva descritto in seguito. E come io me l’ero immaginato. Un barbone insomma” (*SIT*, p. 182).

<sup>7</sup> “Erano passati vent’anni. O forse di più, non so” (*SIT*, p. 186).

<sup>8</sup> “Magro come un chiodo. Una barba biancastra, incolta, che si lasciava crescere per non doversi rasare, gli mangiava il viso. Dal berretto gli uscivano ciocche di capelli untati. E il suo sorriso, sempre dolce, lasciava intravedere i denti neri, rovinati” (*SIT*, p. 182).

di Avignone Rico cercava di curare il proprio aspetto, per quanto possibile, dopo non c'è più riuscito, e ha finito per invecchiare repentinamente, anche inaspettatamente.

Assieme al nome e all'età, i barboni rinunciano anche al passato. Si tratta di una precisa scelta, di una scissione voluta e consapevole. Evidentemente, pensare a quel che si era rende la vita sulle strade ancora più difficile da sopportare e una cesura netta può essere d'aiuto; Rico e Titì “ne se racontèrent jamais comment, un jour, ils s'étaient retrouvés dans la rue. Ils le savaient, leurs itinéraires, malgré quelques différences, étaient similaires. Alors, tout en fumant des clopes, ils préféraient parler de tout at de rien”<sup>9</sup> (*SOL*, p. 17). Quello che Rico e Titì sapevano l'uno dell'altro era emerso per caso, da qualche accidentale stralcio di conversazione; nessuno dei due, in oltre due anni di amicizia, aveva mai rivolto domande dirette all'altro, né l'aveva sollecitato a raccontare qualcosa di sé. Il passato era stato accuratamente messo da parte, ma “La mort de Titi avait brisé tous les garde-fous qu'il [Rico] s'était patiemment construits entre sa vie présente et sa vie passée”<sup>10</sup> (*SOL*, p. 22). Il flusso dei ricordi ricomincia a scorrere, facendo di nuovo comparire dopo anni d'assenza pensieri che, non più trattenuti, “venaient par vagues, sans ordre”<sup>11</sup> (*SOL*, p. 25): e così si rifanno vivi i momenti trascorsi con Léa, Sophie, Julien, Éric, Julie, Malika. Nel viaggio da Parigi a Marsiglia, Rico ripercorre la propria vita: la sua è la definitiva ricapitolazione del morente. A quarant'anni, l'uomo va nella città portuale precisamente per morire, perché “À crever, autant crever au soleil”<sup>12</sup> (*SOL*, p. 21). L'idea di morte si è installata in lui da quando ha visto il cadavere di Titì e ha realizzato che la stessa fine sarebbe toccata anche a lui: “C'était une illusion de croire qu'il pouvait encore s'en sortir, et même qu'il pouvait continuer à s'aménager un semblant de vie dans la rue”<sup>13</sup> (*SOL*, p. 21); è solo questione di tempo, e neppure di molto. Di qui la partenza: l'amico era ritornato alla stazione metropolitana di Ménilmontant perché era là, nel luogo che era stata la sua ultima casa, che voleva morire (cfr. *SOL*, p. 50); lui, invece, sceglie come ultima dimora la città marittima di Marsiglia, che gli è particolarmente cara.

Per Rico, Marsiglia è la giovinezza; soprattutto, Marsiglia è Léa, la prima ragazza di cui sia mai stato innamorato. L'identità tra la città e la ragazza è dapprima suggerita – il

---

<sup>9</sup> “Non si raccontarono mai come, un giorno, si fossero ritrovati in mezzo alla strada. Sapevano che i loro itinerari, malgrado qualche differenza, erano simili. E allora, fumandosi una cicca, preferivano parlare di tutto e di niente” (*SIT*, p. 21).

<sup>10</sup> “La morte di Titi aveva mandato in frantumi tutte le barriere che [Rico] aveva pazientemente frapposto tra la sua vita presente e la sua vita passata” (*SIT*, p. 25).

<sup>11</sup> “Arrivavano a ondate, in disordine” (*SIT*, p. 28).

<sup>12</sup> “Crepere per crepare, perlomeno crepare al sole” (*SIT*, p. 24).

<sup>13</sup> “Era un'illusione credere di potersela ancora cavare, di potersi rifare uno straccio di vita restando in mezzo alla strada” (*SIT*, p. 24).

racconto dei primi momenti trascorsi con lei va di pari passo con la descrizione del Vieux-Port, di rue Fort-Notre-Dame, dei saliscendi cittadini – e quindi esplicitata chiaramente, fino ad ammettere che è proprio il ricordo di Léa a spingerlo là (“Il était venu à Marseille à cause du souvenir qu’il avait de Léa”;<sup>14</sup> *SOL*, p. 112). Non viene mai spiegato cosa abbia provocato la fine del rapporto tra i due (è uno dei molti dettagli sui quali Izzo sapientemente sorvola), ma la nostalgia per la ragazza e per il tempo trascorso con lei – forse anni, più probabilmente mesi – ha sempre accompagnato Rico, anche durante il matrimonio con Sophie (della quale si sentiva peraltro “fou amoureux”;<sup>15</sup> *SOL*, p. 25); quando, non più totalmente padrone di sé, raggiunge Marsiglia, si reca immediatamente alla casa dove Léa abitava, e pochi giorni prima di morire si convince di averla vista, su un autobus, uguale a com’era vent’anni prima. Rico seguirà le orme di Titì anche nella morte: l’amico si era spento alla fermata del metrò, lui muore sotto un faro, guardando il mare illuminato dal freddo sole mattutino, il sole dei morenti che dà il titolo al romanzo. Entrambi si lasciano morire, come se fossero ormai stanchi della vita: non è la pleurite, è la notizia dell’orribile fine di Sophie che spinge Rico ad andarsene per sempre. Izzo non è interessato a risalire alle cause mediche della morte dei *clochard*: non a caso, l’unica malattia diagnosticata a Rico è sì grave, ma comunque curabile senza particolari difficoltà; lo scrittore fa morire i propri personaggi di stanchezza, di consunzione, perché la vita che conducono conosce un unico possibile epilogo: la morte. Semplicemente, sopravvivere per strada non è possibile per più di un periodo limitato; Titì è resistito otto anni, Rico solo quattro. La vita da senzاتetto è una, con poche differenze: quella di Rico ricalca quella di Titì, come quella di Titì, con ogni probabilità, segue – e anticipa – quella di molti altri senzاتetto; di qui l’inevitabile ciclicità del romanzo, che finisce esattamente come inizia.

Izzo ha molto a cuore il proprio personaggio: l’empatia con Rico è totale, la compassione è autentica. La caduta che lo porta da un impiego ad alto reddito alla strada non è descritta nel dettaglio; lo scrittore tace, per esempio, sui motivi che hanno spinto Rico a diventare fattorino, da rappresentante d’alto livello che era in precedenza. Eppure, tra le sue omissioni, Izzo instilla nel lettore l’impressione che un destino del genere potrebbe capitare a chiunque e che chi finisce in strada sia anche – se non soprattutto – vittima della cattiva sorte, dell’ingiustizia di un mondo iniquo: se Rico perde il posto da fattorino non è per qualche sua mancanza, ma solo perché il motorino gli viene rubato. Potrebbe succedere a tutti. Il fatto scatenante, quello che dà il via alla catena di eventi che

---

<sup>14</sup> “Era venuto a Marsiglia per quel ricordo di Léa” (*SIT*, p. 106).

<sup>15</sup> “Innamorato perso” (*SIT*, p. 28).

conduce alla strada, è l'abbandono della moglie; ancora una volta Rico è incolpevole: Sophie, donna capricciosa e materialista, lo lascia semplicemente perché gli preferisce Alain, uomo ricco e sicuro di sé nonché perfettamente integrato; di lì in avanti le cose precipiteranno irrimediabilmente.

Se la sincerità di Izzo è indubitabile, così come la buona fede che anima la sua opera, lo schematismo con cui vengono tratteggiati alcuni personaggi è fastidioso, al punto di sfiorare il manicheismo. Izzo non arriva all'estremo di dipingere tutti i barboni come buoni e tutti i benestanti come cattivi, ma è pur vero che nel *Sole dei morenti* ricchezza e indifferenza paiono crescere di pari passo; perché calcare la mano a tal punto, per esempio, sull'assoluta insensibilità dell'agiato Éric? Questi, fraterno amico di Rico e suo testimone di nozze, scomparirà completamente dopo la separazione da Sophie: non si farà più vedere e nemmeno telefonerà. Ne esce una figura talmente poco credibile che per lui non si riesce nemmeno a provare antipatia. Allo stesso modo, era davvero necessario descrivere una Sophie così ambiziosa, incapace di guardare oltre allo status sociale e all'annessa esibizione di lusso e ricchezza? Una caratterizzazione più sfumata sarebbe stata opportuna; così com'è, la donna rimane un personaggio fondamentalmente bidimensionale, incapace di suscitare più di un vago interesse. Né funziona meglio il *clochard* cattivo, Dédé: che si guadagna da vivere derubando la gente ai bancomat, certo, ma che finisce davvero fuori carattere quando, nel drammatico finale, rivela di avere violentato e ucciso Sophie a Rennes (oltretutto lo si era perso di vista da tutt'altra parte, a Chalon-sur-Saône). Quanto si è fin lì saputo sull'uomo, ambiguo ma energico e capace di gesti generosi, non giustifica una tale svolta narrativa. Tra i benestanti, o comunque quelli la cui vita può essere definita ordinaria, non si trovano personaggi realmente positivi, con la singola eccezione dell'anonimo vecchietto che dà un passaggio a Rico accompagnandolo fino alla stazione di Vienne (e che compare solo per una pagina<sup>16</sup>); per il resto, *Le soleil des mourants* offre una galleria di caratteri sostanzialmente stereotipati: che si tratti dei canonici ricchi senz'anima o di comuni funzionari, essi si rivelano insensibili, più o meno incapaci di provare compassione; valgano per tutti il controllore e la coppia di poliziotti della stazione La Part-Dieu di Lione, gratuitamente crudeli. Ben più efficaci le caratterizzazioni di due figure femminili, l'angelicata Léa e l'energica Mirjana; la prima incanta per la delicatezza con la quale è tratteggiata, la seconda per l'amalgama di rabbia, disillusione e dolcezza che Izzo ha saputo far convivere in lei. Ciò detto, da un punto di vista narrativo le imperfette rappresentazioni di alcuni personaggi vengono giustificate dalla struttura stessa del

---

<sup>16</sup> Per la precisione, tra p. 137 e p. 138.

romanzo: sebbene il testo sembri per lunghi tratti essere scritto in una classica terza persona a focalizzazione zero, gli sporadici interventi in prima persona ricordano che il narratore ha un'identità precisa, quella di Abdou. Questi racconta quanto gli è stato riferito da Rico, che oltretutto è giunto a Marsiglia, dopo le botte di Avignone, in condizioni mentali tutt'altro che integre; è perfettamente plausibile, quindi, che nel riferire alcuni episodi della propria vita al giovane algerino il senzatetto abbia più o meno consapevolmente semplificato i caratteri delle persone con i quali ha interagito. Quel che invece è meno plausibile è che un ragazzino di quindici anni sia in grado di raccontare (e scrivere) così bene, dimostrando di possedere un linguaggio accattivante e consumate capacità narrative.

Abdou, il ragazzino che ascolta e poi racconta la storia di Rico, è presentato in modo singolare. La prima persona viene introdotta nella narrazione solo dopo una ventina di pagine, in una frase che arriva repentina e coglie di sorpresa: “C'est là que je l'ai rencontré, Rico. À Marseille. Et que j'ai appris tout ce que je sais de lui et de cette chienne de vie, où tout le monde est seul et comme vaincu”<sup>17</sup> (*SOL*, p. 29). Per tutta la prima parte del romanzo Abdou dice poco o niente di sé: sono solo sette – in 188 pagine di romanzo – le volte in cui egli ricorre alla prima persona, e il suo intervento più lungo rimane quello appena citato. Nella seconda parte, che inizia a circa tre quarti del libro, egli assume una precisa fisionomia: “Abdou, c'est moi. Ça fait deux mois que je galère à Marseille. Je suis algérien. D'Alger. J'ai treize ans. Enfin, c'est ce que je dis. J'en ai peut-être quatorze, ou quinze. Comme je n'ai pas de papiers, on est sûr de rien”<sup>18</sup> (*SOL*, p. 191). Da qui in avanti, il tono della narrazione – che ora è interamente in prima persona – cambia. Il linguaggio si fa più frizzante, vivace, anche indisciplinato: più adatto all'età di Abdou, insomma. L'amarezza e il pessimismo che avevano caratterizzato le prima parte dell'opera, ben rappresentati dal primo passaggio citato, rimangono, ma iniziano qui ad alternarsi a considerazioni più leggere e a occasionali, simpatiche volgarità: diventa finalmente plausibile che a parlare sia un adolescente. Se i protagonisti della prima parte erano Rico, Titi e Dédé, qui il ruolo è assunto da Rico e Abdou: i due hanno fatto amicizia e il giovane algerino ha trovato nel barbone una peculiare figura paterna. È lui ad accudirlo, quando ne ha bisogno, ed è lui che gli siede a fianco quando, sotto il faro, vede sorgere il sole dei morenti. Abdou racconta di sé: è arrivato a Marsiglia due mesi prima a bordo di un cargo

---

<sup>17</sup> “È lì che l'ho incontrato, Rico. A Marsiglia. E che ho appreso tutto quello che so di lui e di questa vita schifosa in cui ognuno è solo e già vinto” (*SIT*, p. 32).

<sup>18</sup> “Abdou sono io. Sono due mesi che mi sbatto a Marsiglia. Sono algerino. Di Algeri. Ho tredici anni. Insomma, io dico così. Forse ne ho quattordici o quindici. Siccome non ho documenti, non si è sicuri di niente.” (*SIT*, p. 177).

su cui si è imbarcato come clandestino, dopo che ad Algeri i componenti della sua famiglia sono stati uccisi. Ha viaggiato in sala macchine, sopra le tubature, provocandosi gravi ustioni su tutta la metà sinistra del corpo, viso compreso; ora vive a Marsiglia da vagabondo, appoggiandosi all'associazione dei Jeunes Errants. Il tono della prima parte del romanzo, che tanto ricorda, nel disincanto e nell'amarezza, quello adottato dal Fabio Montale narratore della "trilogia marsigliese", si spiega in parte con la durezza della vita vissuta, ma francamente non convince del tutto: che un tredicenne, per quanto segnato – anche fisicamente – da orribili esperienze, ragioni come un disilluso quarantacinquenne appare improbabile; ancor meno plausibile è che da un certo momento in poi il linguaggio di Abdou cambi, diventando più vivace e meno disciplinato – più simile, quindi, a quel che sarebbe dovuto essere fin dall'inizio. L'ingresso di Abdou nel novero dei personaggi, nell'ultima parte del romanzo, finisce per apparire forzoso e poco spontaneo: l'impressione è che Izzo abbia deciso di inserire il ragazzo nella narrazione solo in un secondo momento, quando la maggior parte dell'opera era stata scritta, e che, a ritroso, l'abbia integrato anche nella prima parte, aggiungendo le poche frasi in prima persona che ne rivelano la presenza.

Si sa che Izzo ha iniziato la stesura del romanzo prima che gli fosse diagnosticato il tumore che l'avrebbe ucciso, e l'ha terminato durante gli ultimi mesi di vita;<sup>19</sup> alla luce di queste informazioni, mi pare verosimile ipotizzare che Abdou sia nato come diretta conseguenza di quel male. Far partecipare alla drammatica vicenda del *Soleil des mourants* un ragazzino che è poco più di un bambino ne accentua l'impatto emotivo, utile per far colpo sul lettore (tra i propositi che si propone il libro vi è senz'altro quello di smuovere le coscienze, denunciando la situazione disperata dei numerosissimi *clochard* francesi); in più, accentua il pessimismo che pervade l'opera, nella sua interezza. Abdou, è chiaro, difficilmente riuscirà a sottrarsi alla sorte di Titì, Rico e di tutti coloro che vivono sulla strada, e quale sia il destino di questi uomini è stato mostrato chiaramente.

*Le soleil des mourants* avrebbe probabilmente richiesto una parziale riscrittura, in modo che l'inserimento di Abdou nella storia avvenisse in modo più spontaneo e meno artificioso; a Izzo è però mancato il tempo per farla. Pressato dall'imminenza della morte, egli ha privilegiato il contenuto rispetto alla forma; precisione formale e raffinatezza letteraria non erano (più) priorità e, impossibilitato a raggiungerle per l'avanzare della malattia, ne ha fatto a meno. Nelle ultime, frenetiche settimane di lavoro lo scrittore doveva lottare contro il male e contro il tempo, ma era sorretto dalla passione: "Gli interrogativi, l'incognita, la paura di non farcela. Nonostante questo stato d'animo, voleva

---

<sup>19</sup> Cfr. Stefania Nardini, *Jean-Claude Izzo. Storia di un marsigliese*, p. 159.

scrivere. E voleva fare presto”<sup>20</sup> (sono parole di Stefania Nardini, autrice della prima – e finora unica – biografia italiana di Izzo). Come già accennato, l’ultimo romanzo dell’autore francese nasce dalla precisa volontà di donare visibilità, tramite un’opera parzialmente documentaristica ma comunque di finzione, a una categoria di persone altrimenti dimenticata; gli spunti cronachistici, già presenti nelle altre opere ma principalmente confinati al *background* delle medesime, diventano qui fondamentali, e per raccontare le abitudini di vita dei senzatetto Izzo ha fatto ricorso a un’ampia documentazione. Le sue intenzioni sono chiaramente dichiarate nella “Note de l’auteur” posta in apertura:

Il serait faux d’affirmer que ce roman est purement imaginaire. Je n’ai fait que pousser à bout les logiques du réel, et donner des noms et inventer des histoires à des êtres que l’on peut croiser chaque jour dans la rue. Des êtres dont le regard même nous est insupportable. C’est dire qu’à lire ces pages n’importe qui peut se reconnaître. Les vivants et les mourants.<sup>21</sup> (*SOL*, p. 5)

C’è, alla base del *Soleil des mourants*, un’urgenza comunicativa che era assente dai precedenti libri, un’urgenza che l’approssimarsi della morte ha probabilmente reso più pressante. Penso che la morte di Rico fosse prevista fin da subito – è nella ciclicità che *Le soleil des mourants* acquisisce il proprio senso – ma che, con l’avanzare della malattia, tra autore e protagonista (morenti entrambi) sia sopravvenuta un’immedesimazione inizialmente non prevista che ha portato il romanzo a diventare il più sentito e accorato tra tutti quelli dello scrittore francese. L’identità che si crea tra il pensiero di Abdou e quello di Rico è la stessa che c’è tra Rico e Izzo, sebbene l’età sia differente. Ciò nonostante – e forse proprio per questo – il romanzo non può dirsi completamente riuscito e, nel suo complesso, rimane inferiore ai precedenti, forse perché eccessivamente finalizzato alla dimostrazione di alcune tesi portanti: che basta un rovescio di fortuna per diventare barboni da uomini di successo che si era, per esempio (è quel che succede a Rico, ma la transizione è troppo automatica, non sufficientemente motivata), o che l’indifferenza nei confronti di chi soffre è direttamente proporzionale all’aumentare della ricchezza (il che sarà senz’altro vero, ma lo è a questi livelli?). Personaggi e situazioni paiono volersi conformare alle suddette tesi senza preoccuparsi troppo della verosimiglianza, finendo per ricostruire una realtà immobile e parziale. Izzo aggredisce la materia con convinzione ed

---

<sup>20</sup> Stefania Nardini, *Jean-Claude Izzo. Storia di un marsigliese*, p. 159.

<sup>21</sup> “Sarebbe falso affermare che questo romanzo è pura immaginazione. Non ho fatto altro che esasperare le logiche del reale e dare nomi e inventare storie per degli esseri che possiamo incrociare ogni giorno per strada. Esseri di cui perfino lo sguardo ci è insopportabile. Voglio dire che leggendo queste pagine chiunque può riconoscersi. I vivi e i morenti.” (*SIT*, p. 5)

energia, ma probabilmente un approccio più analitico e sfumato, che concedesse meno allo schematismo a cui si accennava in precedenza, avrebbe giovato all'equilibrio dell'opera, che sarebbe risultata meglio bilanciata e, per quanto possibile in un lavoro di finzione, obiettiva.

Peraltro, “esasperare le logiche del reale” è esattamente quel che Izzo ha dichiarato di voler fare, e con *Le soleil des mourants* ha scritto il più militante dei suoi romanzi. Il suo atteggiamento ricorda quello del francese Baru (Hervé Baruléa), autore di fumetti tra i migliori contemporanei, il quale ha più volte dichiarato che per far emergere dalla pagina disegnata i sentimenti dei personaggi è necessario “deformare” e “triturare” le loro fisionomie, ampliando la gamma delle possibili espressioni del volto umano:<sup>22</sup> bisogna ricorrere alla finzione per ottenere un convincente effetto di realtà. Lo stratagemma non è nuovo, per Izzo; qui, però, è tutto esasperato, sopra le righe, e non è difficile scorgere nelle parole dell'autore francese l'amarezza per la propria fine imminente: dispiace di doversene andare, e dispiace anche che il mondo che si sta per lasciare sia così povero di pietà, così privo di empatia per chi si ritrova a vivere ai margini. Nel passare prima da Fabio a Rico e poi da Rico ad Abdou lo sguardo dello scrittore s'è fatto ancora più sfiduciato e privo di speranza. Fabio, lo si è visto all'inizio, in qualche modo è sopravvissuto all'ultima pagina di *Solea* e ha trovato il modo di narrare quel che aveva vissuto;<sup>23</sup> nel *Soleil des mourants* è un terzo a raccontare la storia di Rico, perché il *clochard* francese morirà sul serio; in quanto al povero Abdou, mettendo per iscritto la vicenda dell'amico senz'atletto ha anticipato la propria fine, una fine che, come sa bene, non sarà troppo diversa da quella a cui ha appena assistito. Il quarantacinquenne della “trilogia marsigliese” è diventato prima un barbone quarantenne e poi, nella seconda parte del *Soleil des mourants*, un tredicenne, orfano e sfregiato. Izzo è morto dopo aver raccontato un mondo senza speranza.

La scrittura del militante Izzo è sorretta da uno stile efficace e coinvolgente. È proprio per merito di questo stile che l'opera, nonostante gli schematismi e i difetti di cui sopra, funziona: sebbene Izzo non faccia molto per nascondere l'impalcatura che sorregge il tutto, il lettore non vi presta troppa attenzione ed è ben disposto a lasciarsi avvincere e catturare dal crescendo emotivo che caratterizza la vicenda. La drammaticità delle situazioni è sapientemente bilanciata da uno stile stringato e paratattico, molto preciso e incalzante, che garantisce alla narrazione un'immediatezza e una scorrevolezza degne di nota. Come tutte le opere di Izzo, *Le soleil des mourants* è un *page-turner*, e le pecche

---

<sup>22</sup> Cfr. Baru, “L'officina delle idee”, introduzione a *L'autoroute du soleil (L'autoroute du soleil, 2006)*, trad. it. Anastasia Casoni, Bologna, Coconino Press, 2006.

<sup>23</sup> Il risultato di quella narrazione sarà proprio il romanzo *Solea*.

evidenziate non ne pregiudicano la leggibilità. Perché un romanzo di denuncia sia efficace occorre innanzitutto che sia avvincente; questo lo è.

Izzo crede in quel che dice: il punto di vista dei suoi personaggi è il suo, poco o nulla filtrato. L'atteggiamento di chi è stanco della vita e del mondo che caratterizza i suoi protagonisti, debitore di tanta letteratura *hard-boiled*,<sup>24</sup> nasce da una precisa visione del mondo e in questa si rafforza; non è artificioso né è pura finzione letteraria, ma è autentico. Lo confermano la biografia di Izzo e la sua opera, sempre dalla parte degli emarginati e di chi della vita ha potuto vedere solo il peggio. Che il destino di Izzo abbia finito per sovrapporsi, durante la scrittura, a quello di Rico non fa che confermare la buona fede e, perché no, il candore di un autore che credeva a fondo in quel che scriveva. Izzo, romanticamente, confidava nel potere della letteratura e sperava che i libri potessero davvero cambiare il mondo.

---

<sup>24</sup> Ma anche della lezione di autori francesi che rileggono il genere, come il francese Hugues Pagan (che era più giovane di Izzo ma che aveva iniziato a scrivere molto prima).

## Da Sciascia a Izzo: un'analisi comparativa

Dei capitoli che compongono questo libro, il presente è quello che copre il minore intervallo di tempo: si va dal 1988 di *Il cavaliere e la morte* al 1999 di *Le soleil des mourants*, undici anni appena. Diverse, però, le età degli autori, con Sciascia che appartiene a una generazione precedente rispetto a quella di Magnus e Izzo. La localizzazione geografica è fondamentale in tre delle quattro opere: *Il cavaliere e la morte* non potrebbe essere ambientato altrove che in Italia, *Una storia semplice* è anche una storia siciliana e *Le soleil des mourants* porta all'attenzione dei lettori una situazione che, in sé, non è limitata alla Francia – i senzatetto sono ovunque – ma che, nello specifico, fa esplicito riferimento alla realtà locale; diverso, invece, il discorso per “Nel frattempo”, che si svolge a Washington ma che non è legato né a quella città né agli Stati Uniti, e che potrebbe essere ambientato in qualsiasi altra metropoli.

Ciò avviene perché i tre testi in questione sono opere di denuncia che hanno come specifico intento quello di raccontare alcuni aspetti della realtà nella quale i rispettivi autori vivono. Sciascia e Izzo fanno questo senza rinunciare alla libertà narrativa garantita dal fatto che quel che scrivono è comunque finzione: i loro non sono reportage giornalistici, ma semplici romanzi. Ciò permette loro di “esasperare le dinamiche del reale” e di presentare storie che, nella loro esemplarità, contengono un messaggio chiaro e ben preciso; Sciascia lo fa con raffinatezza, Izzo in maniera forse più grossolana ma pur sempre efficace. Da notare che l'autore siciliano torna, per così dire, su una pista già tracciata, riprendendo un genere, il poliziesco, che aveva già frequentato con eccellenti risultati in passato, mentre il francese intraprende una strada parzialmente nuova, scrivendo un libro difficilmente incasellabile in una categoria – qual è il suo genere? – e che, pur presentando alcuni punti di contatto con i precedenti lavori, vi si differenzia nettamente (sia la “trilogia marsigliese” sia *Les marins perdus* erano, in parte o interamente, dei polizieschi; *Le soleil des mourants* non lo è affatto). Del resto, nel 1989 – l'anno della sua morte – Sciascia aveva alle spalle già trent'anni di carriera, durante i quali aveva avuto la possibilità di spaziare tra diversi generi; Izzo, invece, morì nel 2000, quando dal suo primo romanzo erano trascorsi appena cinque anni. Chissà come si sarebbe evoluto il suo stile con il passare del tempo, e verso quali tematiche si sarebbe orientato; certo, in quegli anni qualcosa era già cambiato. Per capirlo è sufficiente confrontare le note dell'autore che aprono i cinque romanzi di Izzo: se in *Total Khéops* (1995) si legge che “Seule la ville est

bien réelle. Marseille”,<sup>1</sup> già in *Solea* la nota recita che “Rien de ce que l’on va lire n’a existé. Mais comme il m’est impossible de rester indifférent à la lecture quotidienne des journaux, mon histoire emprunte forcément les chemins du réel”;<sup>2</sup> infine *Le soleil des mourants*, dove la transizione è quasi completata: “Il serait faux d’affirmer que ce roman est purement imaginaire”.<sup>3</sup> La direzione è chiara: la cronaca è dapprima assente, poi diviene spunto attorno alla quale costruire una storia, infine diventa scheletro stesso dell’opera. Se Izzo avesse potuto continuare a scrivere è probabile che, sempre di più, i suoi scritti sarebbero stati improntati al realismo e avrebbero indagato la realtà, dandogli la possibilità di trovare un punto d’incontro tra le sue due carriere (quella giornalistica e quella letteraria). Non è la stessa evoluzione di Sciascia, che aveva abbracciato l’impegno civile già dal primo romanzo (*Il giorno della civetta*, 1961), ma il punto d’arrivo non è troppo distante.

Al ruolo dello scrittore sia Sciascia sia l’ultimo Izzo assegnano una precisa valenza etica: questi, testimone di quel che accade intorno a sé, ha il compito di raccontare quel che vede; di dire le cose che nota e che scopre nella realtà, per parafrasare il siciliano. Che da testimone lo scrittore si trasformi in accusatore è imputabile ai tempi, che non sono felici e non autorizzano all’ottimismo. Del resto, continuando con le parole di Sciascia, non occorre il dono della profezia per sapere cosa accadrà domani: basta osservare con attenzione il presente. L’ultima occhiata dei due autori al loro Paese e al loro tempo è sconcertante: la Francia ha perso ogni capacità di empatizzare e di provare compassione, l’Italia si trova invischiata in una rete di disonestà e corruzione dalla quale non c’è speranza di districarsi. Appena meno desolante, anche se sarebbe errato considerarlo ottimistico, il ritratto della Sicilia: il presente è tragico e il male pervade quella terra come un cancro; eppure c’è una sia pur tenue speranza, rappresentata dalla buona volontà di alcuni uomini che credono nella giustizia e nella legalità. C’è un’ulteriore similitudine tra Sciascia e Izzo: due dei loro tre protagonisti hanno il destino segnato fin dalle prime battute, e non c’è nulla che possano fare per opporvisi; il loro atteggiamento nei confronti della morte è però differente. Il Vice tenta di ignorarla nonostante la sua vicinanza: si comporta come al solito, facendo quanto può per limitare il dolore e rimanendo fedele, fino

---

<sup>1</sup> Izzo, *Total Khéops*, p. 3.

“Solo la città è veramente reale. Marsiglia” (Izzo, *Casino totale*, p. 5).

<sup>2</sup> Izzo, *Solea*, p. 4.

“Niente di quello che leggerete è esistito. Ma dato che mi è impossibile restare indifferente alla lettura quotidiana dei giornali, la mia storia prende spunto dalla realtà” (Izzo, *Solea*, p. 5).

<sup>3</sup> Izzo, *Le soleil des mourants*, p. 5.

“Sarebbe falso affermare che questo romanzo è pura immaginazione” (Izzo, *Il sole dei morenti*, p. 5).

all'ultimo, all'innato senso del dovere che l'ha spinto a entrare nella polizia; si può dire che il suo tentativo avrà successo, perché sarà proprio il suo eccesso di zelo – e non la malattia – a ucciderlo. Per Rico è diverso: egli sa che la vita che conduce (per strada e ai margini della società) porta inevitabilmente ad avvicinare la morte, e lo dimostra il fatto che la senta arrivare nonostante egli abbia solo quarant'anni. Non si può dire che il senzatetto muoia perché lo vuole, eppure la sua dipartita è in un certo senso misericordiosa, perché avviene nel momento in cui egli ha perso ogni volontà di sopravvivere.

Magnus si distanzia dagli altri anche per il tono della narrazione: mentre con *Le soleil des mourants* e *Il cavaliere e la morte* Izzo e Sciascia optano per dei romanzi cupi e drammatici, l'autore bolognese realizza una storia che, pur contenendo un momento tragico – il suicidio di Sparks –, è fondamentalmente una commedia, per di più ambientata in periodo natalizio. A leggerla senza conoscere la vicenda del fumettista, difficilmente si direbbe che “Nel frattempo”, con quel finale alla Frank Capra, è stata scritta da un uomo morente; eppure, la meno tragica e la più eccentrica delle avventure dello Sconosciuto è stata realizzata proprio nel momento più tragico dell'esistenza del suo autore. Sciascia e Izzo hanno dato la morte ai propri protagonisti; al suo, Magnus ha dato la vita. Tra i quattro testi presi in esame nel capitolo, “Nel frattempo” è in effetti l'unico a non contenere elementi autobiografici: Sciascia trasferisce la propria malattia al protagonista di *Il Cavaliere e la morte* e il proprio pensiero al professor Franzò di *Una storia semplice*, Izzo ha sempre assegnato ai propri personaggi alcuni degli aspetti caratteriali che lo contraddistinguevano (e l'Abdou e il Rico di *Le soleil des mourants* certo non fanno eccezione), ma tra le pagine di “Nel frattempo”, di Magnus non c'è niente (se non l'affinità che univa il creatore alla creatura). C'è, piuttosto, un'esibizione di sentimenti che all'autore bolognese dovevano essere del tutto estranei in quel momento: allegria, positività, ottimismo per il futuro. È la natura stessa dello Sconosciuto a giustificare un simile epilogo: questi, a differenza del Vice o di Rico, è nato come personaggio seriale, con lo scopo di non esaurirsi in un'unica opera, ma di vivere un numero di avventure che, al momento della nascita, era ancora imprecisato. Il legame tra creatore e creatura non era né complesso né problematico: Magnus si dedicava allo Sconosciuto quando gli andava di farlo e, soprattutto, quando aveva qualcosa da raccontare. Ne consegue che nessuna delle sue avventure è stata realizzata per esigenze meramente alimentari, né per la pressante spinta del pubblico; Unknow, insomma, non era né lo Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle né – per rifarsi a un celebre romanzo di Stephen King – la Misery di Paul Sheldon.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. Stephen King, *Misery*, 1987.

Nel 1996 il personaggio esisteva da vent'anni, e per lui Magnus aveva scritto e disegnato le proprie cose migliori: era la sua creatura prediletta, quella di cui più andava orgoglioso. E quando il futuro del fumettista, avviatosi a morire, si è delineato con precisione, egli ha deciso di ribaltare il destino del suo Unknow, scritto fin dal momento della nascita: ha scelto per lui la vita invece della morte, per uno di quei miracoli tipicamente natalizi che, almeno nelle opere di finzione, possono avvenire. L'ultimo saluto tra autore e personaggio è commovente: dopo undici storie dense di malinconia, incubi e momenti tragici, Magnus sceglie di chiudere la fase più importante della carriera dello Sconosciuto con la leggerezza della commedia, disegnandolo con un sorriso sulle labbra.

Una delle caratteristiche che accomuna gli scritti trattati in questo secondo capitolo è la lunghezza: sono brevi, addirittura brevissimi. Fa eccezione *Le soleil des mourants*, ma questo si spiega con il fatto che è l'unico dei quattro testi a essere stato iniziato prima che l'autore scoprisse di essere malato. Ipotizzo che, al momento in cui gli è stato diagnosticato il tumore che poi l'avrebbe portato alla morte, Izzo fosse già avanti nella stesura e che avesse perlomeno superato la metà dell'opera; l'avanzare della malattia l'ha poi costretto a chiudere un po' frettolosamente il romanzo, nella convinzione che una maggior perfezione formale non avrebbe reso lo scritto più efficace di quanto già fosse. *Il cavaliere e la morte*, *Una storia semplice* e "Nel frattempo" sono invece stati iniziati quando Sciascia e Magnus erano già malati; su Izzo si può essere incerti, ma ci sono pochi dubbi che al momento di scrivere gli altri due gli autori fossero perfettamente consapevoli che sarebbero morti di lì a poco. Questo ha influito profondamente sulla natura di tali opere, a partire dalla loro lunghezza: a differenza di quanto accade per Roth, qui gli scrittori non hanno avuto modo di ingannare la morte accumulando parole e pagine, nella speranza che il lavoro da compiere, prolungato a oltranza, li tenesse in vita ancora un po'; al contrario, il timore che la fine, ormai vicina, impedisse di portare a compimento l'opera ha fatto sì che la lunghezza degli scritti fosse rigidamente controllata e facilmente gestibile, e quindi esigua. Al basso numero di parole utilizzate non corrisponde però una povertà di contenuto: i testi in questione sono anzi densi, ricchissimi di spunti. Con la trama escogitata per *Il cavaliere e la morte* e, ancor di più, *Una storia semplice*, Sciascia avrebbe potuto occupare una quantità di pagine molto maggiore; è pur vero che la brevità, in sé, non è un difetto, e i romanzi funzionano egregiamente così come sono. Il discorso vale, sia pure in maniera minore, anche per "Nel frattempo": non è difficile immaginare un ampliamento – sebbene non eccessivo – della storia, che dalle originarie sei tavole sarebbe tranquillamente potuta

passare a dieci o dodici; anche in questo caso, però, il racconto è perfettamente calibrato sull'attuale distanza, e non fa rimpiangere la mancanza di ulteriori pagine.

Brevità e vicinanza con la morte rendono questi testi essenziali, preziosi in ogni parola (o vignetta). Alla loro base c'è un'evidente urgenza comunicativa; c'è la necessità di esprimersi, unita alla volontà degli autori di far sentire ancora una volta la propria voce. Questo si traduce in Sciascia e in Magnus in un perfetto controllo – tanto formale quanto contenutistico – sull'opera, che è misurata e ben rifinita in ogni dettaglio; in Izzo si riscontra invece un'attenzione maggior per il contenuto che per la forma, ma è molto probabile che questo sia dovuto alla lunghezza ben maggiore del suo romanzo e sia pertanto riconducibile a una necessità piuttosto che a una scelta.

Differenti, infine, i destinatari (o lettori impliciti) di questi testamenti letterari: Sciascia e Izzo, con i loro romanzi di denuncia e d'impegno civile, si propongono di raggiungere il maggior numero possibile di lettori, ricorrendo perfino – è il caso di Izzo – a qualche stratagemma di facile effetto che possa aiutare a vendere l'opera (l'inserimento di un bambino sfregiato: impossibile non suscitare pietà); Magnus, all'opposto, scrive un racconto che è destinato agli appassionati dello Sconosciuto e che solo da loro può venire apprezzato fino in fondo. Una mossa certo non motivata da ragioni commerciali, né finalizzata alla ricerca di nuovi acquirenti per il personaggio; l'autore bolognese predica ai convertiti, per così dire. “Nel frattempo” altro non è che un regalo per chi da tanto segue le avventure di Unknow, e magari ne chiedeva di nuove: un gesto d'affetto che coinvolge tanto il personaggio, rinnovato e rimesso in condizioni di agire, quanto i lettori che lo conoscono. Magnus ha realizzato questo raccontino immediatamente dopo la conclusione del “Texone”, dedicando a esso gli ultimi giorni di vita. Disegnando Tex, il personaggio a fumetti più conosciuto e più letto d'Italia, ha raggiunto il vasto pubblico, quello che in gran parte conosceva il nome Magnus solo per sentito dire o che forse lo ignorava del tutto; disegnando la sua ultima storia dello Sconosciuto, si è rivolto (quasi) esclusivamente agli appassionati, a coloro che conoscevano bene sia lui sia la sua opera e che probabilmente lo seguivano da tempo.

CAPITOLO 3  
Lo scrittore e il suicidio



## Lo scrittore e il suicidio

Il terzo capitolo della tesi è dedicato alla morte volontaria. Esso raccoglie le opere di quattro autori che si sono suicidati e che, poco sorprendentemente, mettono in scena nei rispettivi romanzi- testamento le vicende di personaggi che si tolgono la vita. In tre casi su quattro i protagonisti si ispirano a uomini realmente esistiti e realmente suicidatisi; gli scrittori non sono però interessati a una biografia canonica e, piegando la realtà dei fatti ai propri scopi letterari, trasformano i suddetti personaggi in propri credibili (e riconoscibili) alter-ego: il suicidio che raccontano è il proprio. Nel quarto caso il protagonista (anch'egli scoperto alter-ego dell'autore) non muore, ma un suo fallito tentativo di togliersi la vita è ciò da cui parte la storia.

*Le feu follet* (Pierre Drieu la Rochelle, 1931) racconta gli ultimi giorni di vita del parigino Alain. Ispirato alla vera storia del dadaista Jacques Rigaut, il romanzo si svolge durante gli ultimi tre giorni di vita del protagonista: Alain, che in cuor suo ha già deciso di suicidarsi, percorre una personale *via crucis* parigina recandosi da amici e conoscenti con l'intento di trovare qualcosa o qualcuno a cui aggrapparsi per poter continuare a vivere. Non troverà niente e nessuno.

*Dissipatio H.G.* (Guido Morselli, 1973) inizia quando il protagonista, anonimo alter-ego dell'autore, tenta di togliersi la vita. All'ultimo momento, un ripensamento gli fa cambiare idea. Ironia della sorte, la sua sopravvivenza sembra sancire la condanna a morte dell'intera umanità: lui è ancora in vita ma tutto il resto della razza umana è svanito, come volatilizzato. Il romanzo racconta l'esistenza dell'uomo in un mondo deserto, tra riflessioni metafisiche e momenti di abissale solitudine.

Ispirato all'autentico suicidio di un amico dell'autore, "Good Old Neon" (David Foster Wallace, 2004) narra la storia di Neal, un giovane di nemmeno trent'anni ossessionato dal fatto di essere un impostore. La sua intera vita è una frode, un accumulo di menzogne: Neal mente con tutti, dagli amici più intimi agli occasionali conoscenti, offrendo al mondo un'immagine falsa di se stesso. La cosa lo turba a tal punto che, esasperato dall'incapacità di cambiare il proprio atteggiamento, decide di uccidersi, lanciandosi con l'automobile contro un pilone di cemento.

*Suicide* (Édouard Levé, 2008) è la storia di un anonimo "tu", venticinquenne francese, raccontata da un altrettanto anonimo "io" di cui si sa poco o nulla. Il narratore apre il romanzo descrivendo la scena del suicidio di "tu", quindi, in retrospettiva, ripercorre alcune fasi della vita del giovane. L'io narrante è naturalmente Levé, l'autore; il

“tu” a cui egli si rivolge è un amico degli anni dell’adolescenza che s’era realmente tolto la vita vent’anni prima.

Come si sarà notato, dall’elenco di scrittori di cui ho scelto di occuparmi mancano alcuni grossi nomi: su tutti, Ernest Hemingway e Cesare Pavese. Perché quest’esclusione? Occorre premettere che mai come in questo capitolo mi sono trovato di fronte a un problema di abbondanza: gli autori che si sono uccisi sono molti, moltissimi. Volendo limitare il numero di testi a quattro ho dovuto escluderne molti, ma questo mi ha permesso anche di sceglierne alcuni particolarmente significativi, in cui il tema del suicidio è ben presente e notevolmente approfondito. Hemingway è stato uno dei primi nomi che ho preso in considerazione, ma mi sono reso conto che l’ultima opera di narrativa da lui completata è *The Old Man and the Sea*, risalente a nove anni prima della sua morte e a un periodo della sua vita in cui il pensiero suicida ancora non era affiorato (il romanzo è del 1952; Hemingway iniziò a soffrire di depressione nella seconda metà degli anni Cinquanta e si uccise nel 1961). In quanto a Pavese, in lui l’idea di morte era certo più radicata (“For Cesare Pavese [suicide] was as inevitable as the next sunrise”,<sup>1</sup> ha scritto Alvarez), e i legami tra la sua scomparsa e l’ultimo romanzo, *La luna e i falò* (pubblicato nell’aprile del 1950, quattro mesi prima del suicidio) sono avvertibili. Peraltro, si tratta di collegamenti indiretti, suggeriti più che esplicitati apertamente (ciò che invece avviene nei romanzi che ho selezionato); essendo il mio un primo lavoro esplorativo su un argomento tanto vasto, ho preferito concentrarmi su opere in cui la connessione tra scrittura e morte è immediata. Questo criterio mi ha portato a preferire scritti che affrontino il tema in maniera aggressiva ed estremamente diretta; del resto, la scelta non mancava.

Tra le altre esclusioni, segnalo due romanzi che ho preso in considerazioni fino a pochi giorni prima di iniziare la stesura del capitolo: *The Hermit of 69<sup>th</sup> Street: the Working Papers of Norbert Kosky* (Jerzy Kosinski, 1988) e *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* (Walter M. Miller e Terry Bisson, 1997). *The Hermit of 69<sup>th</sup> Street* è l’ultimo romanzo di Kosinski, noto soprattutto per *The Painted Bird* e *Being There* (trasformato da Hollywood in un film di successo), ed è una strana autobiografia interpretata da uno scoperto alter-ego dell’autore (“Its protagonist is Norbert Kosky – Kosinski, as he told interviewers, without the sin”<sup>2</sup>) e integrata da bizzarri episodi quasi fantastici. Più interessante che riuscita, l’opera è penalizzata dallo stile antinarrativo (ci sono continue inserzioni di pensieri e citazioni talora scollegate dalla trama principale che

---

<sup>1</sup> Al Alvarez, *The Savage God*, p. 14.

<sup>2</sup> James Park Sloan, *Jerzy Kosinski. A biography*, New York, Penguin Books, 1996, p. 405.

rendono faticosa la lettura) e dall'eccessiva lunghezza; i riferimenti al futuro suicidio di Kosinski non mancano – un capitolo è dedicato ad alcune celebrità che si sono tolte la vita e il libro si chiude con la morte del protagonista – , ma nel complesso *The Hermit* è meno incisivo e centrato dei testi che ho poi selezionato. *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* è il secondo romanzo di Miller, séguito del fortunato *A Canticle for Leibowitz* (1959). Splendida opera di fantascienza apocalittica, *A Canticle* narra di un lontano futuro che ricorda il Medioevo in cui l'umanità cerca di ricostruire la propria cultura, andata quasi interamente perduta durante una catastrofe nucleare. Il romanzo ebbe grande successo, vinse i più importanti riconoscimenti del settore ed ebbe l'inaspettato effetto di far scomparire dalla scena letteraria Miller, che da quel momento non pubblicò nient'altro. Un silenzio di oltre trentacinque anni che parve interrompersi solo intorno alla metà degli anni Novanta, quando si seppe che l'autore stava lavorando, da tempo e in completa solitudine, a *Saint Leibowitz*. Nel gennaio del 1996, prima di concludere l'opera, Miller si suicidò, lasciando un manoscritto incompleto di circa seicento pagine.<sup>3</sup> Il lavoro venne concluso da Terry Bisson, anch'egli abile autore di fantascienza.<sup>4</sup> In entrambi i *Leibowitz* si parla di suicidio e di eutanasia, il che li avrebbe resi adatti a essere qui trattati; ma il primo è stato scritto in un periodo in cui l'autore era ancora giovane e l'argomento, presumo, gli interessava solo da un punto di vista teorico-speculativo, mentre sul secondo pesa l'apporto probabilmente determinante di Bisson. Nonostante quest'ultimo abbia affermato di non aver cambiato quasi niente dell'originario manoscritto e di essersi limitato a portare a compimento quanto già progettato da Miller, è comunque difficile stabilire quante e quali siano state le effettive modifiche, così come non è possibile capire con chiarezza fino a che punto il finale (tra le parti migliori del libro) sia il frutto delle originarie idee di Miller e se non sia invece attribuibile soprattutto a Bisson. Pertanto, potendo contare su libri altrettanto validi e non meno pertinenti, ho preferito escludere anche *Saint Leibowitz*.

---

<sup>3</sup> Cfr. Giuseppe Lippi, "Un capolavoro ritrovato" e Gianni Montanari, "Il cantore perduto", posfazione a Walter M. Miller, *Un cantico per Leibowitz (A Canticle for Leibowitz, 1959)*, trad. it. Roberta Rambelli, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>4</sup> Bisson ricorda la propria storia e quella di Miller nell'articolo "A CANTICLE FOR MILLER; or, How I Met Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman but not Walter M. Miller", da lui pubblicato sul proprio sito internet. L'articolo può essere letto all'indirizzo <http://www.terrybisson.com/page4/page4.html>.

## Pierre Drieu la Rochelle, *Le feu follet*

Pubblicato nel 1931, *Le feu follet* (in Italia *Fuoco fatuo*) è il meno recente tra i romanzi presi in esame in questo studio. È anche l'unico a non essere stato scritto in prossimità della morte dell'autore, bensì molto tempo prima (la Rochelle si suicidò nel 1945); un'eccezionalità che lo distingue dagli altri ma che, in questo capitolo interamente dedicato agli scrittori suicidi, non rappresenta un ostacolo né un allontanamento dalle linee guida, in quanto è comune che l'ossessione suicida sia radicata da tempo in chi sceglie di togliersi la vita. Lo stesso la Rochelle ricordava con chiarezza il momento in cui in lui erano sorti i primi pensieri suicidi: era il 1913, aveva vent'anni ed era appena stato bocciato all'esame finale dell'École des Sciences Politiques.<sup>1</sup>

*Feu follet* è ispirato al suicidio di Jacques Rigaut, atto sepolcrale e fuori tempo massimo del movimento dadaista (nel frattempo già evolutosi in surrealismo).<sup>2</sup> Rigaut si era sparato al cuore nel 1929: a lui l'amico la Rochelle aveva dedicato la lettera di commiato "Adieu à Gonzague" ("Addio a Gonzague"), scritta di getto il giorno prima del funerale e, forse perché troppo intima e personale, rimasta a lungo impubblicata; quindi, due anni più tardi, ecco questo romanzo, 190 brevi pagine che ripercorrono con intensa partecipazione gli ultimi giorni di vita del parigino Alain.<sup>3</sup> Ancora prima, nel 1924, la Rochelle aveva scritto "La valise vide" ("La valigia vuota"), il primo racconto della raccolta *Plainte contre inconnu* (*Reclamo contro sconosciuto*); già in quell'occasione il dadaista veniva identificato come Gonzague.

La Rochelle è stato un uomo che non ha mai avuto paura di schierarsi, anche su posizioni difficilmente difendibili, e la sua affermazione letteraria è stata a lungo ostacolata dal giudizio morale che è pesato – e tutt'ora pesa – sulle sue idee politiche. La sua biografia spiega e giustifica almeno in parte l'evoluzione del suo pensiero. Poco più che ventenne egli partecipò attivamente alla Grande Guerra, venendone irrimediabilmente segnato sia per le ferite riportate (per tre volte venne ricoverato all'ospedale militare, dove trascorse diversi mesi) sia per l'inconcepibile portata della carneficina. Com'ebbe modo di scrivere in conclusione a *La comédie de Charleroi* (*La commedia di Charleroi*), raccolta di racconti a sfondo bellico pubblicata nel 1934, "Sono partito, non sono più ritornato, questa

---

<sup>1</sup> Cfr. Pierre Drieu la Rochelle, *Fuoco fatuo* (*Le feu follet*, 1931), trad. it. Donatella Pini, Milano, Mondadori, 2008, p. V.

<sup>2</sup> E al romanzo si è fedelmente ispirato Louis Malle per girare nel 1963 *Le feu follet*, uno dei suoi film migliori. Il protagonista è il bravo Maurice Ronet.

<sup>3</sup> La seconda incarnazione letteraria di Rigaut dopo Gonzague, quindi.

volta”.<sup>4</sup> Rientrato dal fronte prese a frequentare la Parigi intellettuale degli anni Venti, stringendo una solida amicizia con, tra gli altri, Louis Aragon e Jacques Rigaut. Nella vita sociale vestì, al pari di Rigaut, i panni del dandy, curando particolarmente l’aspetto esteriore e spendendo molto in vestiti. Inquieto, si sentiva disturbato alla decadenza nella quale stava precipitando l’Europa, e vide nei movimenti totalitaristi che si erano affermati una possibile via d’uscita;<sup>5</sup> nel 1934 si dichiarò pubblicamente fascista e si disse ammiratore di Adolf Hitler; coerentemente con la posizione assunta, scrisse negli anni successivi diversi articoli apertamente razzisti e antisemiti. All’inizio della Seconda Guerra Mondiale appoggiò dapprima il Governo di Vichy ma poi, a conflitto inoltrato, comprese che la destra, inadeguata, aveva fallito, e spostò le proprie simpatie verso la Russia stalinista. Si definiva contemporaneamente rivoluzionario e reazionario, evidenziando la natura ibrida e contraddittoria del proprio pensiero. Dopo lo sbarco alleato in Normandia, il timore di essere processato per collaborazionismo lo convinse che era giunto il momento di suicidarsi: nell’agosto del 1944 fece due tentativi, entrambi sventati da un intervento esterno. Gli venne offerta la possibilità di ritirarsi in Svizzera ma egli preferì rimanere in Francia, nascosto da un’amica in un’abitazione nella campagna parigina. Lì parve recuperare energia e vitalità, ma il suo nascondiglio venne scoperto, fu costretto a trasferirsi nuovamente e, alla notizia che era stato spiccato un mandato d’arresto a suo nome, tornò a Parigi, dove cercò di suicidarsi per la terza volta. Il tentativo fu efficace: la dose di barbiturici assunta, unita al gas respirato, lo uccise. Morì il 15 marzo del 1945.

Ai precoci pensieri suicidi si è già accennato: l’idea di togliersi la vita fu per la Rochelle una costante, tant’è che dichiarò in più occasioni, anche per iscritto, che era sua intenzione morire intorno ai cinquant’anni, prima di invecchiare e di perdere il momento buono.<sup>6</sup> Inoltre, nel corso della propria vita egli trascorse parecchi anni a diretto contatto con due persone che all’idea di suicidio non erano nuove: la prima moglie Colette Jéramec, il cui padre si era tolto la vita dopo che il figlio André (amico d’infanzia di la Rochelle) era morto al fronte, e Jacques Rigaut, che frequentò per circa un decennio. Non è quindi esagerato dire che l’ossessione suicida caratterizzò l’intera esistenza dello scrittore, e che la morte volontaria, cercata con caparbietà e trovata solo alla terza prova, chiuse la sua vita in maniera niente affatto inaspettata.

---

<sup>4</sup> Pierre Drieu la Rochelle, *La commedia di Charleroi (La comédie de Cherleroi)*, 1934), trad. it. Attilio Scarpellini, Roma, Fazi, 2007, p. 224.

<sup>5</sup> “Momentarily, at least, he saw in fascism the apocalypse that, like the Revolution for Malraux, might elevate modern man in his struggle with destiny”. Allen Thiher, “*Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*”, *PMLA (Publications of the Modern Language Association)*, Vol. 88, No. 1 (gennaio 1973), p. 34.

<sup>6</sup> Cfr. Daniele Rocca, *Drieu la Rochelle*, Aosta, Stylos, 2000, p. 324.

È anche per l'impasto tra autentiche vicende biografiche e ossessioni personali che *Feu follet* risulta essere il titolo più importante nella produzione di la Rochelle; anche ma non esclusivamente, perché il romanzo possiede qualità che lo collocano ai vertici della sua opera anche da una prospettiva puramente letteraria. *Feu follet* è sì incentrato su Jacques Rigaut, ma è anche e soprattutto un romanzo sul suicidio, sull'idea di togliersi la vita che, pervasiva, si fa azione. A la Rochelle non interessa raccontare il passato di Alain, e difatti chi sia stato e cos'abbia fatto il giovane nei suoi trent'anni rimane perlopiù ignoto; lo scopo del romanzo è mostrare come il pensiero dell'autoeliminazione, a lungo vagheggiato ed evocato, si concretizzi, fino a portare il suicida a impugnare una pistola, a puntarsela meticolosamente al cuore e a fare fuoco.

Alain, certo, è Rigaut, così come lo era il Gonzague di "La valise vide": l'identità tra i tre è confermata, oltre che dalle sovrapposizioni biografiche (la morte a trent'anni per proiettile al cuore, l'eleganza e la cura dell'aspetto, la frequentazione della Parigi artistica e dissoluta dell'epoca...), dalla lettura di "Adieu à Gonzague", pubblicato in appendice a *Feu follet*. La lettera, vergata sull'onda dell'emozione per la morte di Rigaut, è scritta in seconda persona e rivolta direttamente all'amico; l'unico, debole mascheramento in essa contenuto è il ricorso allo pseudonimo Gonzague, peraltro già noto. "Adieu à Gonzague" rappresenta per *Feu follet* una sorta di ipotesto, perché tutte le tematiche approfondite nel romanzo sono presenti, in nuce, nelle otto pagine dell'appassionata lettera d'addio. Perfino il titolo è prelevato da lì:

Et puis le soir arrivait. Alors tu te droguais, tu te piquais, tu rias, rias, rias. Tu avais des dents pour un ricanement inoubliable: fortes et serrées et solides dans una forte mâchoire, dans une figure au cuir large. Tu rias, tu ricanais; et puis tu tombais mort. Mais tu renaissais, dans ce temps-là, chaque lendemain. Comme un feu follet ou un farfadet des marécages, tu renaissais d'une bulle d'air méphitique. Tu avais le corps d'un triton et l'âme d'un farfadet.<sup>7</sup>

Un ciclo di morte e rinascita quasi magico (il fenomeno stesso dei fuochi fatui è spesso associato a narrazioni di tipo fantastico), interrotto solo dal definitivo colpo di pistola.

---

<sup>7</sup> Pierre Drieu la Rochelle, "Adieu à Gonzague", *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard, 1963, p. 199. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *FEU*. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Donatella Pini, proveniente dall'edizione Mondadori indicata in nota 1; anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla *FUO*.

"Poi arrivava la sera. Allora ti drogavi, ti bucavi, e ridevi, ridevi, ridevi. Avevi denti da sghignazzata indimenticabile: forti e stretti e solidi in una mascella energica, in una faccia dalla pelle spessa. Ridevi, sghignazzavi, e poi stramazzevi morto. Ma rinascevi, a quei tempi, ogni mattina. Come un fuoco fatuo o un folletto delle paludi, rinascevi da una bolla d'aria mefitica. Avevi il corpo di un tritone e l'anima di un folletto." (*FUO*, p. 127)

Peraltro, se è evidente che Alain è un'espansione di Gonzague, la parentela di entrambi con Rigaut è meno stretta. Di Rigaut si sa che, ispirato dalla componente più distruttiva del dadaismo, viaggiava per sua stessa dichiarazione con il suicidio all'occhiello: quand'era ventenne decise che a trent'anni si sarebbe sparato, e tenne fede al proposito inscenando una morte impeccabile, circa due mesi prima del suo trentunesimo compleanno, mentre era vestito con inappuntabile eleganza. Il suo commiato ebbe luogo al termine di una vera e propria cerimonia, completata da un'accurata pulizia, da una meticolosa misurazione – effettuata con l'aiuto di un righello – volta a calcolare con esattezza dove puntare l'arma per essere certi di colpire il cuore, e da una completa vestizione: una versione occidentale del *seppuku*, il suicidio rituale giapponese, regolamentato da azioni e movimenti ben precisi, consolidati da secoli di tradizione.<sup>8</sup> A differenziare i due tipi di morte, le motivazioni che stanno alla radice del gesto: il suicidio di Rigaut è un estremo atto d'affermazione individuale, mentre il *seppuku* rappresenta piuttosto l'annullamento dell'individuo in favore della collettività (il più delle volte ci si uccideva per un bene superiore, quello del clan di appartenenza, in modo da preservarne l'onore con una forma di sacrificio; le colpe dell'individuo potevano anche essere minime – un mancato saluto all'autorità, un presunto affronto nei confronti di chi ha un rango superiore – o addirittura non esserci. Talvolta accadeva infatti che l'ordine di togliersi la vita giungesse dall'alto, per lettera, e che riguardasse persone del tutto incolpevoli). Mentre Rigaut aveva rigidamente programmato modo e ora della propria futura morte con un decennio d'anticipo, *Feu follet* inizia quando Alain non ha ancora maturato la propria decisione e non s'è liberato dagli ultimi dubbi. L'idea del suicidio è certo radicata in lui, ma non è ineluttabile né indifferibile: il momento può essere procrastinato, dilazionato (scegliendo una lenta morte per droga). Alain non ha organizzato il proprio futuro con la stessa meticolosità di Rigaut, e la definitiva decisione sul proprio destino viene presa nel corso degli ultimi tre giorni di vita. Fin dalle prime righe di “Addio a Gonzague” la Rochelle mostra di avere maturato una personale convinzione sul perché l'amico si sia ucciso: Rigaut era una valigia vuota, e nessuno di chi gli stava intorno gli aveva dato qualcosa con cui riempirla. Strano impasto di orgoglio (“Je suis bien heureux que tu te sois tué”<sup>9</sup>, *FEU*, p. 196) e sensi di colpa (“Terrible insuffisance de nos coeurs et de nos esprits devant le cri,

---

<sup>8</sup> Per le informazioni sul *seppuku* cfr. Kazuo Koike e Goseki Kojima, *Lone Wolf & Cub (Kozure Okami, 1970)*, trad. it. Claudia Baglini, Modena, Panini, 2004.

<sup>9</sup> “Sono molto felice che tu ti sia ucciso” (*FUO*, p. 126).

la prière qu’était la tienne”<sup>10</sup>, *FEU*, p. 195), la lettera di la Rochelle esalta e assieme abbatte l’amico, descrivendolo come una persona priva di talento che ha saputo fare solo una cosa: togliersi la vita. Ma l’atto l’ha, in qualche modo, giustificato. Non c’è però accenno al fatto che, nel suicidarsi, Rigaut abbia semplicemente inscenato un copione che era stato messo per iscritto da almeno un decennio e che, con ogni probabilità, anche la vita condotta negli ultimi anni abbia seguito una precisa partitura. Il dandy Rigaut ha fatto della propria esistenza l’ultima opera dadaista. La Rochelle descrive invece un uomo che poteva essere salvato, ed è proprio attorno a questa idea che sviluppa *Feu follet*. Si distacca dal nome Gonzague, già usato due volte,<sup>11</sup> e nel creare Alain pensa naturalmente a Rigaut ma ne arricchisce il ritratto con elementi autobiografici – costanti nell’opera dello scrittore – e finzionali. Il romanzo non è una fedele biografia, bensì il racconto – in gran parte inventato – degli ultimi giorni di vita di un suicida, per caratterizzare il quale la Rochelle ha fatto ricorso al proprio ricordo di Jacques Rigaut. Tra le pagine del libro non si trova quindi Rigaut, ma solo l’immagine di lui e della sua morte che la Rochelle aveva elaborato nei due anni che separano “Adieu à Gonzague” (1929) da *Feu follet* (1931).

La natura essenzialmente finzionale della narrazione è palese fin da subito: il protagonista si aggira per Parigi solo, senza amici-testimoni che l’accompagnino, e per raccontare le sue ultime giornate l’autore ricorre a una focalizzazione zero sfruttata fino in fondo, con frequenti e approfondite incursioni nei pensieri di quasi tutti i personaggi coinvolti nella vicenda. Questi momenti di onniscienza si alternano a lunghi segmenti a focalizzazione interna, nei quali il punto di vista è naturalmente quello di Alain. Molti i momenti in cui il ragazzo rimane in completa solitudine e molti i dialoghi minuziosamente riportati, a conferma che la narrazione non si propone di essere biograficamente attendibile e cronachistica, ma è solo una libera ricostruzione.

Durante gli ultimi tre giorni della propria vita Alain percorre una personale *via crucis* che, da programma, si conclude con la morte. Le tappe sono otto: si inizia in un albergo d’infimo ordine in cui il ragazzo ha appena trascorso la notte in compagnia della ricca fidanzata americana Lydia; è una mattinata di un novembre non troppo freddo (il 4 novembre del 1929, se per le date si fa fede alla biografia di Rigaut). Ci si sposta poi nella casa di salute per malati di nervi del dottor de la Barbinais (seconda tappa), dove Alain si è fatto volontariamente ricoverare con lo scopo di disintossicarsi dall’eroina, e vi si rimane fino alla fine della giornata. Il giovane ha deciso da sé di farne per un po’ la propria

---

<sup>10</sup> “Tremenda insufficienza dei nostri cuori e delle nostre menti davanti al tuo grido, alla tua preghiera” (*FUO*, p. 125).

<sup>11</sup> In “La valise vide” (1924) e “Adieu à Gonzague” (1929).

residenza, ma quel luogo non gli piace, in quanto assomma “les caractères également horribles de la maison de santé et de la pension de famille”<sup>12</sup> (*FEU*, p. 25). Si capisce immediatamente che non sarà lì che egli vincerà la propria dipendenza; in ogni caso, un po’ per far contento il dottore, un po’ perché ritiene che sia effettivamente una buona idea, scrive un telegramma alla moglie Dorothy, fuggita a New York per l’incapacità di gestire il rapporto con il problematico marito. La mattina dopo Alain si reca dal vecchio amico Dubourg (terza tappa) e trascorre con lui buona parte della giornata, occupata principalmente da chiacchiere superflue e inconcludenti. La quarta tappa dell’itinerario conduce da Falet, un fornitore di droga; lì Alain si inietta nelle vene una dose d’eroina, ponendo fine a un periodo d’astinenza che non durava comunque da molto. Se ne va quasi subito e, dopo una brevissima sosta in un bar, trascorre qualche ora nell’abitazione di Praline (quinta tappa), in compagnia della padrona di casa, di Urcel e dell’“affreuse Totote”<sup>13</sup> (*FEU*, p. 132): donne dell’alta società la prima e la terza, poeta il secondo. La serata si conclude dai Lavaux, Cyrille e Solange (sesta tappa). I due, marito e moglie, sono gentili con Alain e gli riservano attenzioni e parole dolci; tuttavia, i loro ospiti paiono non apprezzarlo ed egli ne soffre, perché vorrebbe fare buona impressione. Uscito, entra in un bar (settima tappa) e vi trova Milou, ragazzo che conosceva e che, un po’, gli somigliava; insieme a lui cammina per Parigi, attraversando gli Champs-Élysées. Qui termina la seconda giornata. Per l’ultima scena, che ha luogo nella mattinata del terzo giorno, si torna alla casa di salute (ottava e ultima tappa): Alain si sveglia, legge un po’, riceve una telefonata di Solange. Poi si punta la pistola al cuore. La preparazione al suicidio è spoglia e rapida, occupa solo poche righe. Priva della programmaticità e della ritualità che avevano caratterizzato la morte di Rigaut, la fine di Alain appare legata alla contingenza del momento, collocandosi in rapporto diretto con tutto quel che l’aveva preceduta. Alain muore a causa di quanto ha visto e sentito in quegli ultimi tre giorni; o meglio, Alain muore a causa di quel che non ha visto né sentito, quello che cercava ma non è riuscito a trovare. Il suo suicidio è strettamente legato a quanto ha vissuto nei giorni, nelle ore e nei momenti precedenti. Da notare che la narrazione si interrompe un istante prima dello sparo, forse nel momento esatto in cui il giovane preme il grilletto: un’ulteriore dimostrazione della sovrapposizione tra Alain e la Rochelle (come si può raccontare la propria morte?).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> “Le caratteristiche, egualmente odiose, della casa di salute e della pensione familiare” (*FUO*, p. 13).

<sup>13</sup> “Orrenda Totote” (*FUO*, p. 83).

<sup>14</sup> Cfr. Daniele Rocca, *Drieu la Rochelle*, p. 45.

In *Feu follet* la peregrinazione di Alain ha uno scopo: quello di fargli capire se morire è davvero necessario. Guidato dall'abitudine, il ragazzo ripercorre il consueto itinerario, uguale – con poche variazioni – da ormai un decennio; lo fa per vedere se, nei luoghi che gli sono abituali e attorno ai quali si svolge la sua esistenza, è in grado di trovare un appiglio, qualcosa che lo convinca a rimanere. Parte alla ricerca di un sostegno che non trova. A ogni tappa dell'ultimo viaggio corrisponde una delusione: fin dall'inizio, con Lydia che se ne va per tornare in America e rifiuta il suo ultimo abbraccio, dimostrandosi “*décidément trop faible pour écarter d'Alain ce qu'on lui avait toujours dit être sa fatalité*”<sup>15</sup> (*FEU*, p. 22). Dubourg, l'amico di lungo corso, capisce bene che “*cet homme qui marchait à côté de lui n'avait rien pour se soutenir: ni femme, ni homme, ni maîtresse, ni ami*”<sup>16</sup> (*FEU*, p. 110) e che probabilmente morirà a breve, eppure non trova la volontà per dedicarglisi e, quindi, per salvarlo; assorbito dai suoi studi d'egittologia, arriva addirittura a rifiutare l'ultimo invito di Alain a uscire assieme, quella sera. Le molte parole pronunciate a casa di Praline sono sterili; il teatrino messo in scena da Urcel, Totote e dalla stessa Praline, fatto di battibecchi e ostinate prese di posizione, è futile, riempie il giovane di vergogna, gli fa apparire la vita come una continua umiliazione e gli lascia addosso un desiderio: “*Avant le autres, j'entrerai dans la mort*”<sup>17</sup> (*FEU*, p. 150). Dai Lavaux, Alain si sente attratto dall'energia quasi animalesca che caratterizza due degli ospiti, Brancion e Fauchard, entrambi dei *parvenu* dalle umili origini: invidia la loro forza di volontà, vorrebbe piacer loro come piace alle altre persone presenti nella sala, ma i due (in particolar modo il primo) lo ignorano, ne disdegnano la compagnia, l'allontanano senza riguardo. Alain sente che tutto è finito e cerca estremo rifugio nella bellezza e nella dolcezza di Solange. Con una franchezza aiutata dall'alcol, le si rivolge in modo diretto: “*Écoutez, Solange, vous comprenez, vous êtes la vie. Eh bien, écoutez, la vie, je ne peux pas vous toucher. C'est atroce. Vous êtes là devant moi, et pas moyen, pas moyen. Alors, je vais essayer avec la mort, je crois que celle-là se laissera faire. C'est drôle, la vie, hein? Tu es une jolie femme, bonne, tu aimes l'amour et pourtant nous deux, rien à faire, hein?*”<sup>18</sup> (*FEU*, p. 169). Inizia con il “voi” e finisce con il “tu”, come a voler enfatizzare il bisogno di vicinanza e di contatto che in quel momento avverte. La donna non si scompone

---

<sup>15</sup> “Decisamente troppo debole per allontanare da Alain quello che gli era sempre stato additato come il suo destino” (*FUO*, p. 11).

<sup>16</sup> “Quell'uomo che gli camminava al fianco non aveva nulla a cui sostenersi, né uomo, né donna, né amante, né amico” (*FUO*, p. 68).

<sup>17</sup> “Entrerò nella morte prima degli altri” (*FUO*, p. 94).

<sup>18</sup> “Ascolti, Solange, lei capisce, lei è la vita. Ebbene, ascolti, io la vita non posso toccarla. È atroce. Lei è qui, davanti a me, e non posso, non posso. Allora, tenterò con la morte, credo che lei si lascerà fare. È strana, la vita, eh? Tu sei una bella donna, buona, ami l'amore, eppure, noi due, niente da fare, eh?” (*FUO*, p. 107).

né perde la propria dolcezza, capisce che la goffa e disperata richiesta d'aiuto di Alain è sincera e non c'è simulazione nelle sue parole; e il giovane, finalmente privo di maschere, trova un'onestà a cui prima non si era nemmeno avvicinato: “Je n'ai pas su prendre soin de moi, mais quand même, au moins une fois, quelqu'un aurait dû s'occuper de moi”<sup>19</sup> (*FEU*, p. 170). Solange intuisce la gravità del momento, pensa che forse sia il caso di andare a letto con quel ragazzo, “ça lui remettrait du coeur au ventre”, ma poi i due sono interrotti da Cyrille e da Brancion, che con il suo magnetismo attira sguardo e attenzioni della donna, e “tout était perdu pour Alain”<sup>20</sup> (*FEU*, p. 171). Perfino Milou, nell'ultima fase di questa peculiare *via crucis*, avverte che Alain si trova in una situazione estremamente critica e ha paura di lasciarlo da solo; ma poi, un po' per stanchezza – è notte fonda – un po' per le parole falsamente rassicuranti pronunciate dall'amico, se ne va. L'ultima delusione è di poco precedente al suicidio: dall'America non sono arrivati telegrammi, né da Lydia (partita per nave solo due giorni prima) né da Dorothy. “Le cercle de la solitude armé de pointes intérieures se fait de nouveau sentir. Il faudra bien se tuer”<sup>21</sup> (*FEU*, p. 189). La decisione è presa, però il momento è rimandato; Alain inizia a leggere, e dopo qualche ora gli viene passata la telefonata di Solange che gli ricorda l'invito a pranzare da lei, promettendogli che trascorreranno del tempo assieme, loro due soli. Lui le chiede di Brancion, animato da una sorta di puerile gelosia, e Solange lo definisce “une force de la nature”; di Alain, invece, dice che ha cuore: “Vous avez du coeur”. Per lui non è abbastanza: “Solange ne veut pas de moi. Solange ne m'aime pas. Solange vient de me répondre pour Dorothy. C'est bien fini”<sup>22</sup> (*FEU*, pp. 191-192). Quel “c'est bien fini”, che torna quasi a ogni tappa, ricorre con insistenza sempre maggiore nelle ultime pagine, dove lo si incontra tre volte. Il tradimento finale di Solange (tradimento che peraltro è visto come tale solo dalla mente disturbata di Alain, che a quel punto non ha bisogno che di un pretesto) simboleggia quello delle donne della sua vita, dalle quali fino a quel momento aveva tratto sostentamento da un punto di vista sia affettivo sia economico (non ha un lavoro e sopravvive grazie ai soldi che gli vengono passati; all'inizio del romanzo, Lydia gli dà diecimila franchi). È a causa di questa lunga serie di delusioni e di tentennamenti che l'idea di togliersi la vita, presente fin da subito ma sostanzialmente indefinita, acquisisce

---

<sup>19</sup> “Non ho saputo prendermi cura di me stesso ma qualcuno, almeno una volta, avrebbe potuto occuparsi di me” (*FUO*, p. 107).

<sup>20</sup> “Per dargli fiducia”; “tutto fu perduto per Alain” (*FUO*, p. 108).

<sup>21</sup> “Il cerchio della solitudine armato di punte all'interno si fa nuovamente sentire. Dovrà proprio uccidersi” (*FUO*, p. 120).

<sup>22</sup> “Una forza della natura”; “Solange non ne vuol sapere di me. Solange non mi ama. Solange mi ha risposto per Dorothy. È finita” (*FUO*, p. 121).

concretezza. Per lunga parte di *Feu follet* – fino all’ultima pagina, in cui compare la pistola – la morte è associata alla droga: nel momento in cui, da Falet, Alain ricomincia a iniettarsi eroina, è consapevole di aver iniziato a morire; ma si tratta di un addio lento, dilazionato, che arriverà poco per volta. La definitiva presa di coscienza dell’impossibilità di stringere rapporti umani autentici e profondi con le persone con cui quotidianamente entra in contatto, causata in parte dalla sua mancanza di fermezza e in parte dall’incapacità e dalla scarsa volontà altrui nell’impegnarsi, fa sì che alla lentezza della siringa (“C’est usé, c’est lent, c’est insuffisant”;<sup>23</sup> *FEU*, p. 189) si sostituisca la rapidità della pistola, e il suicidio, da volontà che era, si fa subito atto. Alain non può toccare la vita, è come un fantasma, e la sola cosa che gli rimane per dimostrare di esistere è la morte, definitivo atto d’affermazione: la pallottola è l’unico oggetto con cui può veramente entrare in contatto (“Se heurter enfin à l’objet”;<sup>24</sup> *FEU*, p. 192). Gli serve a dimostrare che la sua intangibilità non è totale. “Drugs may offer the illusion of nothingness, but only a revolver can bring about the nihilistic communion that is to be Alain’s fate”.<sup>25</sup>

Non si può comunque pensare che la decisione di togliersi la vita provenga esclusivamente e interamente dagli ultimi tre giorni: ripercorrendo le abituali tappe della propria vita quotidiana Alain cerca con insistenza un motivo per non uccidersi, ma l’idea di morte è presente in lui fin da prima che il romanzo inizi. Nel suo aspetto fisico, prima di tutto: già nella prima scena il suo volto viene descritto come bello ma emaciato, e il suo corpo è un fantasma (cfr. *FEU*, pp. 17-18). Egli è da subito un morto vivente, uno zombi privo di fisicità: “terribles creusements” e “terribles décharnements” del suo viso scolpiscono da anni “un masque funéraire à même sa substance de vivant”<sup>26</sup> (*FEU*, p. 65). A causa del suo pessimo aspetto chi non lo conosce si sente a disagio guardandolo, lo crede malato (cfr. *FEU*, p. 80). Non si può insomma dire che la morte non aleggi da subito attorno ad Alain, eppure è solo dopo la metà del romanzo che egli si rassegna finalmente a morire (ciò avviene nel momento in cui decide di riprendere a drogarsi), e occorre arrivare alla penultima pagina perché la decisione divenga irrevocabile. Questo non accade perché il giovane si senta particolarmente attaccato alla vita (non ha argomenti validi per sostenere che la vita è bella, e lo dice già all’inizio: cfr. *FEU*, p. 60), bensì perché prima dell’atto definitivo si vuole accertare di non avere altre possibilità: è proprio a questo che serve la sua personale *via crucis*, a dimostrare che non ha motivo per continuare a rimanere al

---

<sup>23</sup> “È superata, è lenta, è insufficiente” (*FUO*, p. 120).

<sup>24</sup> “Scontrarsi, finalmente, con le cose” (*FUO*, p. 121).

<sup>25</sup> Allen Thiher, “*Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*”, p. 37.

<sup>26</sup> “Terribili incavi”; “magrezza paurosa”; “una maschera funebre nella sua sostanza viva” (*FUO*, p. 40).

mondo. Si può forse pensare che Rigaut si sia suicidato con leggerezza, per rispettare una rappresentazione di cui egli stesso aveva realizzato la sceneggiatura con largo anticipo; Alain, invece, si toglie la vita solo dopo un'accurata ricerca, al termine della quale non ha trovato nulla con cui riempire la propria valigia vuota.

L'ultimo viaggio del giovane tra le case e le strade parigine è narrato con rigore e analitica precisione, senza mai scivolare nel sentimentalismo, ma anche con innegabile partecipazione. La Rochelle scrive pagine molto belle ed eleganti, in cui tratta il suicidio con freddezza e familiarità: accompagnando Alain nelle sue inutili peregrinazioni dimostra di comprenderlo, che la propria simpatia è con lui. Non carica il gesto di valenze etiche o eroiche e, in complesso, non dà giudizi espliciti sulle azioni del protagonista; eppure, per quel che si legge in *Feu follet*, si ha davvero la sensazione che per Alain, per come egli è, il suicidio sia inevitabile, e rappresenti una logica conclusione per la sua esistenza. Non c'è realmente motivo perché il giovane rimanga in vita, nella sua condizione di intangibile fantasma: se la valigia rimane vuota è anche perché manca di che riempirla. La Rochelle racconta una Parigi dissoluta e debosciata<sup>27</sup> che, al pari e più di Alain, è priva di forza di volontà: non c'è sostanza in Dubourg, in Praline, in Cyrille. Ognuna delle persone con cui il protagonista entra in contatto potrebbe salvarlo; nessuna lo fa. È chiaro che il giovane sta male e pensa a morire, ma tutti lo lasciano andare, si dimostrano incapaci – perché non vogliono o forse perché non ne sono in grado – di sostenerlo. Mantengono le distanze. Tutti loro, rappresentanti di una società confusa che ancora patisce le conseguenze delle insanabili ferite lasciate dalla Grande Guerra, sono in parte responsabili per la morte di Alain (e, in “Adieu à Gonzague”, anche la Rochelle ammette di sentirsi responsabile per quella di Rigaut). Nell'unica occasione in cui l'oggettività dell'autore viene meno, al punto da spingerlo a ricorrere alla prima persona, egli esprime alcune considerazioni molto amare sull'epoca in cui sta vivendo. Questo avviene durante un dialogo tra Alain e de la Barbinais, alla casa di salute: all'affermazione del giovane di provare “une angoisse perpétuelle”<sup>28</sup> (*FEU*, p. 53), il dottore ribatte che deve tener duro e poco per volta essa s'allontanerà; la risposta provoca l'irritazione di Alain, con conseguente commento di la Rochelle:

Alain détournait les yeux de l'hypocrite. Il savait que le docteur, tout aveuglé qu'il fût par la peur, possédait au moins la science extérieure des médecins médiocres; donc, il mentait comme

---

<sup>27</sup> “The city [...] is the locus of degradation where the decadent must endure his shame.” E poi: “Alain's flesh suffers from the decay that infests his era”. Allen Thiher, “*Le feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*”, pp. 34, 37.

<sup>28</sup> “Una angoscia perenne” (*FEU*, p. 31).

un arracheur de dents. Comment pouvait-il parler de volonté, alors que la maladie est au coeur même de la volonté?

Il y a là, en effet, une grande sottise de notre époque: le médecin fait appel à la volonté des gens alors que sa doctrine nie l'existence de cette volonté, la déclare déterminée, divisée entre diverses déterminations. La volonté individuelle est le mythe d'un autre âge; une race usée par la civilisation ne peut croire dans la volonté. Peut-être se réfugiera-t-elle dans la contrainte: les tyrannies montantes du communisme et du fascisme se promettent du flageller les drogués.<sup>29</sup> (FEU, p. 54)

La civiltà, con i suoi molti condizionamenti, fa sì che la volontà dell'individuo si annacqui, fatichi a esprimersi. Una frase profetica, che spiega e anticipa l'ascesa (peraltro già in corso) dei regimi totalitari che di lì a poco porteranno l'Europa al disastro della Seconda Guerra Mondiale; stupisce, semmai, sapere come a pochi anni di distanza da quest'affermazione lo stesso la Rochelle subirà la fascinazione dell'ideologia fascista e, poi, comunista. In ogni caso, la mancanza di volontà caratterizza l'intera epoca, e non è affatto strano che Alain non riesca a trovare nessuno degli appigli che cerca. La sua morte è la dimostrazione della vacuità del mondo.<sup>30</sup>

La Rochelle si è suicidato nel 1945, a quattordici anni di distanza da *Feu follet*. Che egli appartenesse a quello che Alvarez ha definito "the closed world of suicide" (un mondo con le proprie regole e la propria "irresistible logic",<sup>31</sup> difficilmente penetrabile e comprensibile da chi se ne trovi all'esterno) è, se non evidente, quantomeno percepibile anche dalle pagine di questo romanzo. In un'epoca in cui gli studi sul suicidio erano assai meno numerosi di quanto sarebbero stato in seguito (il più influente era quello che il sociologo Émile Durkheim aveva pubblicato nel 1897, intitolato semplicemente *Le Suicide*), la Rochelle descrive con sorprendente perizia le dinamiche psicologiche che caratterizzano movimenti e pensieri di chi ha in mente di togliersi la vita. L'idea del suicidio si infila tra i pensieri di Alain in modo insinuante, costituendo una tentazione

---

<sup>29</sup> "Alain distolse gli occhi dall'ipocrita. Sapeva che il dottore, per quanto accecato dalla paura, possedeva almeno le conoscenze superficiali dei medici mediocri: dunque, mentiva spudoratamente. Come poteva parlare di volontà, quando la malattia era nel cuore stesso della volontà?"

È questa, in effetti, una grande idiozia della nostra epoca: il medico fa appello alla volontà degli individui mentre la sua dottrina ne nega l'esistenza, e afferma che è condizionata, divisa tra molteplici condizionamenti. La volontà individuale è il mito di un'altra epoca: una razza logorata dalla civiltà non vi può credere. Forse si rifugerà nella violenza: le tirannie montanti del fascismo e del comunismo si ripromettono di flagellare i drogati." (FUE, p. 32).

<sup>30</sup> "Drieu's drug addict, if not a traditionally tragic hero, is emblematic of the modern who finds himself trapped and helpless in a world he did not create". Allen Thiher, "*Le feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero*", p. 40.

<sup>31</sup> Al Alvarez, *The Savage God*, p. 143.

continua che può essere anche relegata in secondo piano ma alla quale, prima o poi, si cederà (non è mai realmente in discussione che il giovane si ucciderà, ma solo il momento in cui questo avverrà); per lui la morte è una presenza costante, nondimeno occorre un evento specifico, per quanto in sé insignificante – la telefonata –, ad azionare l’atto suicida, fino a quel momento rimandato più volte. Il percorso di Alain viene presentato in modo tale che, alla conclusione, le sue azioni non paiano né illogiche né razionali, bensì sensate, perfettamente conseguenti alla situazione nella quale si trova: fantasma in un mondo di mezzi uomini, egli, volendo dimostrare la propria esistenza, non può fare altro che uccidersi. Il suicidio è una via d’uscita praticabile, legittima. Dalle parole di la Rochelle emerge una sincera empatia con Alain e con le sue azioni; nel ritratto del giovane, sentito e profondo, non c’è quasi spazio per la compassione: c’è invece comprensione, e non è difficile scorgere tra le righe del testo una traccia di approvazione (la stessa che due anni prima, in “Adieu à Gonzague”, era enfaticamente declamata: “Mourir, c’est ce que tu pouvais faire de plus beau, de plus fort, de plus.”<sup>32</sup> FEU, p. 206). Tutto ciò dimostra che il mondo mentale di Alain non era estraneo a la Rochelle, ed è anzi probabile che quest’ultimo, trovandosi in sintonia, l’abbia contaminato in misura non indifferente con il proprio. Interessante notare come, nella sovrapposizione tra biografia e autobiografia da cui è costituito *Feu follet*, la Rochelle abbia attribuito ad Alain alcuni aspetti del proprio carattere che, probabilmente, non appartenevano al modello Rigaut, e abbia finito con l’anticipare degli eventi dei quali egli stesso, oltre un decennio più tardi, sarebbe stato protagonista. Si sa che Rigaut ha personalmente distrutto la maggior parte dei propri scritti, e quel che si è salvato è stato pubblicato postumo; alla produzione letteraria dell’alter-ego Alain non viene fatto cenno, ma si dice che aveva imparato “à mépriser la littérature”<sup>33</sup> (FEU, p. 76) e che, in ogni caso, comporre gli è estremamente faticoso: l’atto di scrivere gli provoca “crainte et [...] inhibition”<sup>34</sup> (FEU, p. 75). Eppure, durante la sera della prima giornata, egli impugna la penna per scrivere il telegramma a Dorothy, e la cosa lo fa sentir meglio, lo spinge perfino a recuperare la cartellina nella quale ha racchiuso alcuni vecchi testi, abbozzi mai terminati. Li rilegge, pensa di proseguirli. Quel che accade poi lo sorprende. “Il prit son stylo, hésita, s’enhardit, toucha le papier, le marqua. Minute

---

<sup>32</sup> “Morire è ciò che potevi fare di più bello, di più forte, di più” (FUO, p. 132).

<sup>33</sup> “A disprezzare la letteratura” (FUO, p. 46).

<sup>34</sup> “Timore e [...] inibizione” (FUO, p. 46).

émouvante: Alain se rapprochait de la vie”<sup>35</sup> (*FEU*, p. 76). Sembra che la scrittura sia in grado di salvarlo, di ritardare (forse indefinitamente) il momento del suo commiato:

Puisqu’il en éprouvait le bienfait imprévu, il aurait pu concevoir dès lors la fonction de l’écriture qui est d’ordonner le monde pour lui permettre de vivre. Pour la première fois de sa vie, il mettait un semblant d’ordre dans ses sentiments et aussitôt il respirait un peu, il cessait d’étouffer sous ces sentiments qui étaient simples, mais qui s’étaient embrouillés, qui s’étaient noués, faute d’être dessinés. N’allait-il pas entrevoir qu’il avait eu tort de jeter le manche après la cognée et d’assurer, sans y avoir beaucoup regardé, que le monde n’est rien, qu’il n’a aucune consistance?<sup>36</sup> (*FEU*, pp. 76-77)

La rivelazione, che coglie impreparato lo stesso Alain, apre prospettive nuove e, per un momento, in lui balena l’idea che la sua sorte possa essere modificata radicalmente; ma la pausa dall’angoscia è solo momentanea e di lì a poco, repentinamente e inaspettatamente come era iniziata, termina:

Mais il fut vite fatigué, il avait complété deux ou trois pages, il n’en avait jamais tant fait. La petite caravane de mots, qui portait le mince bagage de désirs dont il aurait pu fournir sa raison d’être, qu’il avait si longtemps abandonnée au milieu du désert du papier, à peine l’avait-il remise en marche, que déjà il la laissait s’arrêter et se recoucher dans le blanc.

En posant sa plume, il se dit qu’il y reviendrait demain.<sup>37</sup> (*FEU*, p. 77)

Naturalmente il giorno dopo Alain non scriverà, e le parole di quel pomeriggio rimarranno le ultime da lui vergate.

Nei passaggi citati c’è molto di la Rochelle, la cui intera opera letteraria parte dall’autobiografia: il bisogno che Alain ha di ordinare il mondo sulla carta, così da farlo apparire razionale e sensato, è anche il suo. È sua la convinzione che la scrittura offra salvezza e basti a giustificare l’esistenza, a prolungare la sopravvivenza; allo stesso modo,

---

<sup>35</sup> “Prese la penna, esitò, si fece coraggio, toccò la carta, fece un segno. Sottile emozione: Alain si riaccostava alla vita” (*FUO*, p. 46).

<sup>36</sup> “Poiché ne aveva un beneficio imprevisto, avrebbe potuto allora concepire la funzione dello scrivere, consistente nell’ordinare il mondo così da consentirgli di vivere. Per la prima volta nella sua vita, conferiva una sembianza d’ordine ai suoi sentimenti, e subito respirava un po’, cessava di soffocare sotto quei sentimenti che erano semplici, ma si erano ingarbugliati, che si erano annodati per non essere stati espressi. Non si sarebbe reso conto di aver fatto male a gettare la spugna, e ad affermare, prima di essersi guardato intorno, che il mondo non è niente, che non ha alcuna consistenza?” (*FUO*, p. 47)

<sup>37</sup> “Ma presto si stancò, aveva scritto due o tre pagine, non aveva mai fatto tanto. La piccola carovana di parole, che portava l’esile bagaglio di desideri con cui avrebbe potuto rifornire la sua ragion d’essere, e che egli aveva abbandonato per tanto tempo nel deserto del foglio, l’aveva a stento rimessa in cammino e già si fermava, si ricorricava nel bianco della pagina.

Posando la penna, si disse che avrebbe ripreso l’indomani.” (*FUO*, p. 47).

è sua anche la consapevolezza che la tregua fornita dalla letteratura può essere solo temporanea, e l'idea di suicidio può essere ricacciata indietro solo per un limitato periodo di tempo. Per Alain la parentesi si chiude in poche ore mentre per la Rochelle durerà molto più a lungo, ma l'epilogo sarà lo stesso. Due mesi dopo lo sbarco in Normandia, quando gli alleati sono alle porte di Parigi, la Rochelle tenta due volte il suicidio. Durante il successivo periodo trascorso in campagna, sereno e relativamente felice, il suo recupero di forza ed energia vitale è strettamente connesso all'attività letteraria: in quelle settimane egli lavora alacremente al romanzo *Mémoires de Dirk Raspe*, nel quale reinterpreta la figura di Van Gogh. La ritrovata creatività non dura però a sufficienza per permettergli di portare a termine l'opera: costretto ad abbandonare l'abitazione, proseguirà la stesura per un altro po' e poi l'interromperà. "Avevo la nausea di Dirk e di me stesso in Dirk e di Dirk in me stesso: ora, non combatto mai contro la nausea né contro la stanchezza"<sup>38</sup> (*FUO*, p. X): parole con cui la Rochelle rivela che, ancora una volta, ha messo qualcosa di se stesso nella caratterizzazione del proprio protagonista, ma che il suo tentativo di ricostruire una forma d'ordine è fallito ed egli non è più in grado di combattere (cioè di scrivere). È una resa definitiva: egli sa bene che, abbandonata la penna, le barriere fraposte fra sé e la morte si sgretoleranno al minimo assalto, ma la tregua è finita e non può fare nulla per prorogarla. Di lì a poco, la notizia che è stato spiccato un mandato di cattura ai suoi danni fornirà il pretesto che aspettava, e lo scrittore si suiciderà. Ciò che accade ad Alain nelle pagine di *Feu follet* prefigura, su scala minore, quel che accadrà a la Rochelle quattordici anni dopo: la stessa effimera tranquillità per merito della letteratura, la stessa illusione di salvezza, la stessa impossibilità di sconfiggere completamente l'ossessione suicida che pervade il pensiero. Una sovrapposizione che evidenzia in maniera inequivocabile la parentela tra personaggio e autore e li qualifica entrambi come appartenenti al "closed world of suicide".

---

<sup>38</sup> La frase proviene dalla cronologia posta in apertura all'edizione italiana di *Fuoco fatuo*; non sono riuscito a risalire all'originale francese, pertanto la cito solo in traduzione.

## Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*

Tra i grandi sottovalutati nella letteratura italiana del ventesimo secolo, Guido Morselli (Bologna 1912 - Varese 1973) è stato sfortunato protagonista di un peculiare caso letterario, nonché di uno dei più grossolani errori di valutazione compiuti di recente dall'editoria italiana.<sup>1</sup> Durante un trentennio di attività egli scrisse romanzi, racconti, saggi e perfino una commedia teatrale, ma mentre era in vita riuscì a vedere pubblicati solo due saggi (stampati negli anni Quaranta grazie al contributo economico del padre, dirigente d'impresa). Il resto della sua produzione venne sistematicamente ignorato dai molti editori ai quali sottopose i propri scritti, ottenendo una lunga serie di rifiuti.<sup>2</sup> Nel 1973 Morselli si suicidò con un colpo di pistola alla tempia. L'anno successivo, Adelphi – che fino a quel momento aveva rifiutato più volte gli scritti dell'autore – mandò alle stampe *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, composto tra 1966 e 1967. Fu un imprevisto successo. Tra 1974 e 1980, senza seguire l'ordine cronologico,<sup>3</sup> l'editore milanese pubblicò sette romanzi; un ottavo, in realtà il primo a essere stato scritto, è uscito nel 1998. Nel 2002, sempre per Adelphi, è comparso il primo – e finora unico – volume di una ristampa integrale che mira a proporre, per la prima volta nell'esatto ordine di composizione, le opere complete dell'autore; oltre a quelli già noti, esso contiene anche un romanzo inedito (il che porta a nove il loro numero totale).

Ripercorrere la biografia di Morselli<sup>4</sup> significa incontrare un intellettuale autodidatta e introverso fino all'autoreclusione. Alla laurea in giurisprudenza, conseguita nel 1935 principalmente per assecondare la volontà paterna, seguì il servizio militare e una breve esperienza lavorativa; quindi, nel 1938, Morselli ottenne dal padre un modesto vitalizio che gli permise di vivere senza lavorare, dedicandosi a tempo pieno allo studio e alla scrittura. Dopo gli anni della guerra, trascorsi tra Piemonte, Lombardia e Calabria,

---

<sup>1</sup> Giorgio Manganelli parla di una “tragica avventura nella quale è incorsa la nostra editoria”. Paolo Di Stefano, “Ecco Morselli opera prima”, *Corriere della sera*, 22 aprile 1995, p. 25.

<sup>2</sup> Rifiuti, pare, motivati da criteri ideologici e non qualitativi: “La cosa più importante – e grave – è che il rifiuto di tutta la sua narrativa si basava non su criteri letterari ed estetici, ma su criteri ideologici e contenutistici, che tutti ormai conoscono dopo aver letto postume tutte le sue opere”. Gianfranco De Turris, “La lotta contro il tempo di Guido Morselli”, *Rivista di studi italiani*, anno XXVII, No. 2 (dicembre 2009), p. 7.

<sup>3</sup> “Gli editori lo hanno ucciso, poi appena morto hanno cominciato ad approfittarne. L'immagine dello scrittore, infatti, è completamente falsata dall'ordine con cui sono stati proposti i suoi libri”: sono parole di Maria Corti. Paolo Di Stefano, “Ecco Morselli opera prima”, *Corriere della sera*, 22 aprile 1995, p. 25.

<sup>4</sup> Per le notizie bio-bibliografiche su Morselli i miei riferimenti sono stati Simona Costa, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981 e Marina Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003, ma anche il sito internet ufficiale dedicato a Guido Morselli, il cui indirizzo è <http://www.guidomorselli.it/>.

iniziò progressivamente a isolarsi dalla società: prima trascorse un periodo in completa solitudine a Varese (il resto della famiglia era a Milano), poi, a partire da un proprio progetto, fece costruire dal padre una piccola abitazione nella località di Santà Trinità al Sasso, a Gavirate (Varese), dove si trasferì nel 1952. Trascorse a Gavirate la quasi totalità del ventennio successivo, coltivando una solitudine destinata a sfociare nell'autoreclusione e in una leggera forma di antropofobia (o fobantropia, per ricorrere al termine che egli stesso utilizzava). Abbandonò Santa Trinità solo nel dicembre del 1972, pesantemente infastidito dallo scorrazzare di una banda di motociclisti nei dintorni, e tornò a risiedere a Varese. Si suicidò durante la notte tra il 31 luglio e l'1 agosto 1973, con un colpo di pistola alla tempia. Lasciò un messaggio per la Questura di Varese: "Non ho rancori".<sup>5</sup>

*Dissipatio H.G.* è l'ultimo romanzo di Morselli, scritto tra il marzo e l'aprile del 1973.<sup>6</sup> Fu il quinto a essere pubblicato, nel 1977. La sua natura testamentaria venne evidenziata fin da subito, come dimostra questa recensione dell'epoca (a firma di Antonio Porta):

Con questo ultimo libro il "caso" Morselli assume, a mio parere, una dimensione del tutto nuova, supera i confini della vicenda dello scrittore di enorme talento trascurato dall'editoria e dal mondo della cultura [...] per assumere definitivamente i connotati di una profezia che Morselli ha voluto sigillare con un colpo di pistola lo stesso anno (il 1973) in cui ha scritto «Dissipatio». La scomparsa dell'umanità, letteralmente volatilizzata, è l'indagine simmetrica della scomparsa dello scrittore, come è agevole notare; ma tutto quello che è seguito da quell'anno "fatale" non ha fatto che metterne in evidenza la verità.<sup>7</sup>

La vicenda prende avvio da un tentativo di suicidio. L'anonimo protagonista, un solitario che risiede in un villaggio a poca distanza dalla grande città da lui ribattezzata Crisopoli, progetta di togliersi la vita gettandosi in un isolato lago di montagna, situato in fondo a una grotta. Al momento di saltare ha un ripensamento, che non ha motivazioni mentali ma puramente fisiche: "85 chilogrammi di sostanza vivente non ubbidivano" perché "consci, a modo loro, della sentenza secondo cui morire è cambiare materia", e loro non lo volevano

---

<sup>5</sup> Viene spontaneo pensare all'analogo messaggio lasciato dal suicida Pavese (che a sua volta citava il "Per favore, niente pettegolezzi" di Majakovskij): "Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi." Cfr. Cesare Segre, "Il mestiere di scrivere addio", Corriere della sera, 25 agosto 2000, p. 27.

<sup>6</sup> Cfr. Simona Costa, *Guido Morselli*, p. 111.

<sup>7</sup> Antonio Porta, "La scomparsa dell'umanità", Giornolibri, allegato a Il Giorno, 2 marzo 1977, p. 1.

fare.<sup>8</sup> Al ritorno in paese, la progressiva scoperta (anticipata dalla citazione su riportata): gli uomini si sono letteralmente volatilizzati. Dapprima il protagonista pensa a una repentina e improbabile emigrazione di massa, ma poco per volta scopre che neanche a Crisopoli e nel resto del mondo è possibile rintracciare anima viva. Le trasmissioni televisive e radiofoniche si sono interrotte alle due di mattina del 2 giugno; alle telefonate, effettuate dagli apparecchi ancora funzionanti, nessuno dà risposta. L'uomo, dannato o forse salvato, si convince di essere rimasto solo, e dopo un periodo quasi euforico – non ha legami solidi né amicizie che rimpianga – inizia a essere assalito da un'angoscia montante: quella solitudine è troppa anche per lui. Viene colto da allucinazioni: gli pare di sentire le parole di Karpinsky, il medico che, dieci anni prima, aveva curato la sua nevrosi ossessiva.<sup>9</sup> Karpinsky era il suo unico amico, morto otto anni prima in un incidente all'ospedale psichiatrico distrettuale dove lavorava. *Dissipatio H.G.* si chiude con un finale sospeso, in un momento di serenità: seduto al centro di Crisopoli, il protagonista aspetta. In tasca ha un pacchetto di Gauloises, le sigarette preferite da Karpinsky.

La trama, assai semplice, è costruita attorno uno spunto tipico della fantascienza apocalittica: l'estinzione (totale o parziale) dell'umanità.<sup>10</sup> Questo genere letterario<sup>11</sup> si concentra solitamente sul racconto del processo di estinzione o sulla lotta per sopravvivere che, ad apocalisse avvenuta, coinvolge i superstiti. L'originalità del lavoro di Morselli sta nel fatto che di fantascientifico, nel modo in cui tale spunto viene sviluppato, non c'è assolutamente niente: la scomparsa degli uomini è istantanea e presumibilmente indolore, e non lascia la minima traccia; il romanzo copre un periodo di tempo di circa un mese e mezzo, troppo poco perché il protagonista incontri difficoltà di ordine pratico che ne ostacolino la sopravvivenza; anzi, durante queste settimane l'uomo riesce perfino a ingrassare. Nessuna spiegazione di carattere scientifico per giustificare la simultanea volatilizzazione di oltre cinque miliardi di persone: l'unico sopravvissuto non ha “velleità

---

<sup>8</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 2010, p. 25. D'ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *DHG*.

<sup>9</sup> “Karpinski [...] discende certamente, come la costellazione di personaggi a lui simili dei precedenti romanzi, da quell'ufficiale medico che dello scrittore fu unico e indimenticabile amico durante la sua permanenza in Calabria negli anni della guerra”. Simona Costa, *Guido Morselli*, p. 121.

<sup>10</sup> Spunto che è stato sfruttato anche da alcuni celebri episodi della prima stagione della serie televisiva *The Twilight Zone (Ai confini della realtà)*: “Where Is Everybody?” (primo episodio; in Italia “La barriera della solitudine”) e “Time Enough at Last” (ottavo episodio; in Italia “Tempo di leggere”). Morselli poteva averli visti entrambi, in quanto erano stati trasmessi in Italia rispettivamente il 14 gennaio 1971 e il 14 aprile 1962 (in ordine inverso e a grande distanza l'uno dall'altro, quindi, nonostante entrambi fossero stati trasmessi in USA nel 1959).

<sup>11</sup> Sul quale mi sono soffermato nel capitolo introduttivo.

di scienza” (*DHG*, p. 58) né di fantascienza, le sue ipotesi sono piuttosto di natura metafisica e filosofica ed è soprattutto per gioco intellettuale che prova a formularle.

Volatilizzazione, perché. Vediamo: potrebbe essere un reagire della Natura, o di un’extranatura, alla materialità di cui ‘loro’ vivevano. Materialismo subumano, a detta dei moralisti. [...]

Un mondo tutto corpo, credente solo nella tangibilità, viene scorporato. Contraria per contraria expiantur. – Ma io non ho mai ammesso espiazioni. O castighi o vendette, a livello temporale né più in su.

Preferisco giocare il gioco dialettico. Se promuovo i contrari a opposti, ho (in termini press’a poco equivalenti): il materialismo del reale, e dei realisti, che si oppone allo spiritualismo dell’ideale e degli idealisti. Tesi, antitesi e, come sintesi, la volatilizzazione dei corpi, appunto. (*DHG*, pp. 60-61)

Il fenomeno stesso, per come s’è verificato, non respinge tali azzardi dialettici: la scomparsa degli uomini è stata asettica, pulita, sterile. Non c’è sangue, non ci sono cadaveri in putrefazione a testimoniare la loro passata presenza: tutti se ne sono andati in un istante, lasciando cadere al suolo quel che avevano in mano. I letti nei quali dormivano (la volatilizzazione ha avuto luogo alle due di notte) recano ancora un’impronta, ma del corpo di chi li occupava non c’è traccia. In un accesso di bizzarra pudicizia, hanno portato con sé anche quel che indossavano in quel momento.<sup>12</sup>

Il protagonista, si è visto anche nel brano citato, si riferisce fin da subito agli altri esseri umani come ‘loro’: “Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di ‘loro’” (è il suggestivo *incipit* del romanzo; *DHG*, p. 9). Così facendo, li riunisce tutti in un’indistinta e anonima massa nella quale non c’è spazio per l’individualità e, al contempo, dimostra di considerarli estranei, quasi alieni. ‘Loro’ formano un gruppo di cui lui non fa parte: se n’era separato da vivo, andando a rifugiarsi in una casupola di montagna lontana dai centri abitati, e ancor più definitivamente se n’è staccato ora, unico uomo rimasto sulla faccia della Terra.

Quale sia il nome del protagonista non è mai rivelato, anche se verrebbe da chiamarlo Guido. La sua età è invece indicata con chiarezza: la vicenda prende il via nella notte tra l’1 e il 2 giugno di un anno non specificato (potrebbe essere indifferente il 1972 o

---

<sup>12</sup> La scomparsa della razza umana è argomento di conversazione tra un Folletto e uno Gnomo in “Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo”, una delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. In quel caso gli uomini si sono estinti “Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l’un l’altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell’ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male”. Giacomo Leopardi, “Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo”, *Operette morali*, Milano, Stella, 1827, p. 47 (edizione digitalizzata da Google Books).

il 1973, ma anche un anno di poco precedente o successivo), alla vigilia del suo quarantesimo compleanno. Egli stesso si presenta, poco per volta, soffermandosi su diversi aspetti del proprio carattere: “No, non sono Alceste le Misanthrope, sono, a intervalli, fobantropo, ho *paura* dell’uomo, come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto” (*DHG*, p. 45). Questa paura si manifesta nel ricercato isolamento: egli abita, solo, in una casa di montagna, poco distante dal paesino di Widmad, e riduce al minimo i contatti con gli altri, evitando in particolar modo la detestata Crisopoli. I suoi unici vicini sono la domestica Frederica e il marito Giovanni, custode e pastore: persone schive e di poche parole. Il 2 giugno era ancora lontano e lui già si figurava “una creazione tutta deserta”. Si definiva da sé un solipsista, spiegando così il significato del termine:

Hegel ha sognato una realtà in sé e per sé, io sognavo una realtà con me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono. [...]

Allo stadio finale di una contemplazione abbastanza perversa, riuscivo a persuadermi per davvero di essere solo. Solo nel mondo. In gergo filosofico si chiama, salvo errore, solipsismo: l’individuo io, e la sua visione delle cose, nessun altro, niente altro. Ma la filosofia non mi interessava (non mi ha mai molto interessato). Io ‘vivevo’ questo. (*DHG*, pp. 51-52)

Così, la scomparsa della razza umana lo lascia in un primo momento indifferente, addirittura soddisfatto. L’unica persona che potrebbe rimpiangere, Karpinsky, è morta otto anni prima, e degli altri non gli importa molto. In un passaggio che riassume meravigliosamente il suo pensiero, il suo disinteresse per la sorte dei suoi simili emerge in tutta la sua portata: “La notte del 2 giugno ha fatto cessare la vita pensante, e dunque la Storia. Può darsi. Frattanto, è cessato anche di piovere, e io ne approfitto per salire la rotabile, e poi la mulattiera, verso malga Ross, e il problema della fine della Storia non mi preoccupa troppo” (*DHG*, p. 97). “Monade intellettuale senza aperture né impegni” (*DHG*, p. 30) e unico abitante del “pianeta-io” (*DHG*, p. 70) egli ritiene di essere pienamente sufficiente a se stesso.

È perfettamente logico – nonché funzionale alla narrazione – che un simile protagonista narri la propria vicenda in prima persona, filtrando con il proprio sguardo e il proprio linguaggio (peraltro preciso e analitico) la realtà in cui si muove. In tale contesto una rigida focalizzazione interna è non solo efficace, ma è pressoché indispensabile. Funziona bene anche il tempo presente usato per buona parte della narrazione, per quanto in alcuni punti esso faccia traballare l’“effetto realtà” (“In questo momento [...] sono in

piscina [...], ho spugna e sapone con me, mi lavo con scrupolo”; *DHG*, p. 140). Di certo, mentre è in acqua non può scrivere. Per giustificare la propria dimestichezza con le parole, il narratore rivendica un passato come giornalista e un presente da scrittore, seppure caratterizzato da un difficile rapporto con gli editori; la scrittura rimane comunque un’attività privilegiata, tant’è che al momento di trasferirsi in un’altra abitazione, verso la fine del romanzo, tra le poche cose che porta con sé c’è anche la macchina per scrivere. Dice di aver avuto dei “trascorsi eruditi” (*DHG*, p. 81) di cui, nella narrazione, fornisce ampia prova, ma successivamente afferma anche – poco verosimilmente – di non aprire un libro, vecchio o nuovo, da anni (cfr. *DHG*, p. 139). È a quest’erudizione che si deve il suggestivo titolo del romanzo: *Dissipatio Humani Generis* – poi abbreviato dallo stesso narratore in *Dissipatio H.G.* – è il titolo di un’opera del filosofo neoplatonico Giamblico da lui letta parecchio tempo prima eppure ricordata con precisione, nella quale si fa appunto riferimento alla scomparsa per “evaporazione” o “nebulizzazione” (*DHG*, p. 81) dell’intero genere umano. Tale opera è in realtà immaginaria e “l’ascendenza [del titolo] è da individuare in un filosofo medioevale, Salviano da Treviri”.<sup>13</sup> Le citazioni dotte non si fermano a Giamblico: nelle pagine del romanzo se ne trovano a decine, e si passa senza soluzione di continuità da Hegel a Stendhal, da Marx a Pasolini, da san Tommaso a Thoreau. Un’erudizione estremamente vasta che, in taluni passaggi, appesantisce la narrazione, ma che riesce comunque nell’intento di dare concretezza e supporto teorico alle incessanti riflessioni che animano il pensiero del protagonista.

Il paesaggio descritto da Morselli è facilmente identificabile come quello alpino, e non è difficile scoprire che dietro a Crisopoli, definita “la capitale del Capitale” (*DHG*, p. 151), si cela la città di Zurigo. La prova più evidente è fornita dal nome dell’aeroporto cittadino, chiamato Teklon: il nome è un trasparente anagramma del Kotlen di Zurigo. In *Dissipatio H.G.* “Crisopoli incarna uno dei centri motori del Monopolio, uno dei cervelli del Sistema (capitalistico), forse il suo ‘stomaco’ più potente”; il protagonista la detesta senza saperne bene il motivo: forse per “incompatibilità organica”, per “atavismo di montanaro”, per “sottofondo di obiezioni moralistiche” (*DHG*, p. 76).

Come si diceva, non sarebbe errato attribuire al protagonista del romanzo il nome Guido: c’è molto, in lui, di Morselli. C’è la paura degli uomini da cui, negli ultimi anni della propria autoreclusione, viene colpito (e che gli impedisce di fronteggiare i motociclisti che scorrazzano nei paraggi della sua abitazione, spingendolo ad abbandonarla); c’è il passato da giornalista e il presente da scrittore, con le annesse

---

<sup>13</sup> Simona Costa, *Guido Morselli*, p. 112. Oltre a quest’accenno, l’autrice non dice altro sull’argomento.

difficoltà nel trovare un editore disposto a pubblicarlo; c'è l'importanza della scrittura, insostituibile accompagnamento delle sue giornate; c'è l'erudizione, dovuta ad anni di studio e a una non comune curiosità intellettuale; c'è l'idea del suicidio come possibile – e poi unica – via d'uscita; c'è perfino la modalità con cui togliersi la vita. Il protagonista di *Dissipatio H.G.*, di ritorno dal lago sotterraneo dove il suo corpo non è stato sorretto dalla medesima volontà suicida della mente, tenta di uccidersi con la propria pistola, una Browning; non ci riesce, perché prima il dito non esercita sul grilletto una sufficiente pressione e poi l'uomo cade in uno strano sonno. Pochi mesi più tardi, sarà proprio con una Browning che Morselli si toglierà la vita, sparandosi alla tempia. L'anonimo narratore (e, con lui, l'autore) dimostra ripetutamente che il tema del suicidio lo interessa: cita più volte – anche per contestarne le idee – il sociologo Émile Durkheim, autore del già citato studio *Le Suicide* (1897), e nel farlo, a dimostrazione della familiarità con la sua opera e con gli argomenti presi in esame, lo tratta quasi con affetto, rivolgendosi a lui come al “vecchio Durkheim” (*DHG*, p. 21; Durkheim vecchio non era, visto che scrisse *Le Suicide* a nemmeno quarant'anni e morì prima dei sessanta). Difficile considerare puramente finzionali le parole del narratore quando, rivivendo la camminata che l'ha portato al lago in cui progettava d'annegarsi, riflette così: “La verità è, che chi manca un suicidio, lo fa (Durkheim qui non ci arriva) illudendosi che esista una terza via, e invece tertium non datur: il tuffo nel sifone, o il rituffo nel quotidiano. Dove tutto ha conservato il suo ritmo, tranquillo, fatale, e sei tu che devi affrettare il passo per annullare l'intervallo” (*DHG*, p. 32). “La verità è”: dietro a tali affermazioni c'è una sicurezza dettata dall'esperienza, e una conoscenza del tema che non si limita all'accademia o al semplice studio. Il protagonista di *Dissipatio H.G.* non parla esplicitamente di precedenti tentativi di suicidio, ma un unico, fugace accenno fa comprendere che questa è già la terza volta in cui medita di uccidersi; tornando a casa dopo il mancato tuffo nel lago egli descrive le proprie sensazioni, affermando di non sentirsi né codardo né irresoluto: è solo infastidito. “Chi ha conosciuto questi differimenti (commutazioni di pena, io li chiamavo, dopo due precedenti esperienze), non si meraviglierà” (*DHG*, p. 27). Un mancato suicidio è una commutazione di pena: come se la condanna a morte diventasse ergastolo, quindi; il rituffo nel quotidiano, per quanto possa essere considerato preferibile al suicidio, non è mai piacevole. In quanto a Morselli, le sue biografie non riferiscono di passati tentativi di togliersi la vita, pertanto non ci si può spingere fino ad attribuire a lui le “precedenti esperienze” vissute dal narratore di *Dissipatio*.

Neanche l'età del protagonista è causale; egli decide di togliersi la vita la mattina del 2 giugno perché quello è il giorno del suo quarantesimo compleanno, una ricorrenza alla quale non voleva arrivare: “È un passaggio, quello ai quaranta, che dalla maturità degrada all'anzianità; io volevo andarmene 39enne, sia pure anagraficamente” (*DHG*, p. 23). Anche per Morselli il raggiungimento dei quarant'anni aveva valenza simbolica: dimostrandosi in linea con le convinzioni del suo protagonista, egli ha depositato le proprie volontà testamentarie (regolarmente aggiornate e integrate negli anni successivi) a un notaio di Varese quando era ancora trentanovenne, ed è stato nell'anno dei quaranta che s'è trasferito al podere di Santa Trinità, con l'intenzione di rimanervi. E come non ritrovare Morselli nell'amara ironia che contraddistingue l'episodio della “mucca bibliofaga”? Il sopravvissuto di *Dissipatio H.G.* si reca nel rispostiglio di casa per prendere una bracciata di legna e vi trova una delle vacche di Giovanni che sta pacificamente mangiando un libro, un breve trattato che egli stesso aveva scritto anni prima intitolato *Psicologia del cosmo*. L'episodio lo fa sorridere e provoca in lui “una specie di tenerezza riconoscente”: accarezza “la bestia, che si nutrive fuor di metafora del [suo] pensiero fatto verbo e rilegato in cartone”, e pensa che avrebbe potuto recuperarlo l'indomani al momento della mungitura, “finalmente remunerativo” (*DHG*, p. 40). La fascinazione per la morte volontaria accomuna autore e personaggio, e non mancano similitudini nemmeno tra le cause dei rispettivi suicidi. Il protagonista di *Dissipatio* illustra con la razionalità che gli è consueta i motivi per cui intende uccidersi: “Per il prevalere del negativo sul positivo. Nel mio bilancio. Una prevalenza del 70 per cento” (*DHG*, p. 19). Poco dopo è più specifico: “Avevo deciso di uccidermi, anzitutto perché ero vittima di una mafia. E dalla mafia non c'è scampo, lo sapevo”. Si tratta del “racket della «diagnosi precoce»” (*DHG*, p. 20), per usare le sue esatte parole: andato da un medico per farsi curare un lieve disturbo, è stato da questo mandato da uno specialista, e poi da un radiologo, e poi da un altro specialista e via dicendo, in una progressione kafkiana dalla quale, dopo quasi tre anni, ancora non è uscito. Il che costringe l'uomo a una serie ininterrotta di visite e ad altrettante angoscianti attese di un verdetto che, ogni volta, teme funesto. Lo scopo di tutto ciò è “l'asservimento di folle di uomini e donne a una classe. O clan, o corporazione” (*DHG*, p. 21). L'innesco del suicidio, ovvero l'evento che spinge l'uomo a passare dal pensiero all'azione, è l'imminente costruzione di un viadotto sulla valle del torrente Zemmi (dove l'uomo risiede, a quasi 1.400 metri d'altitudine), con corredo di raccordi, rampe d'accesso e motel (*DHG*, p. 22). Elementi architettonici maestosi e invasivi, che priveranno la zona della sua impervia purezza, sradicando forzatamente l'anonimo protagonista dalla solitudine di cui s'era

volutamente circondato. La convinzione di non saper resistere all'invasione della civiltà guida i suoi passi e lo conduce di fronte al lago di montagna. Le motivazioni per cui Morselli s'è tolto la vita non sono state enunciate con altrettanta chiarezza; è però certo che i continui rifiuti a cui gli editori sottoponevano i suoi romanzi gli risultavano sempre più difficili da accettare, e che le scorribande dei motociclisti intorno alle sue proprietà lo disturbarono profondamente, al punto da spingerlo ad abbandonare la casa in cui risiedeva da vent'anni. Il testo del biglietto d'addio vergato poco prima dello sparo, "Non ho rancori", lascia piuttosto intendere che i motivi per serbare rancore non gli mancassero. Non credo sia azzardato scorgere l'ombra dei reiterati respingimenti subiti dai suoi manoscritti nella descrizione delle angherie che il protagonista del romanzo subisce dal "racket della diagnosi": lunghe attese angosciose, aspettando un verdetto mai definitivo; e poi, subito dopo, occorre ricominciare tutto daccapo. Allo stesso modo, l'invasione dello spazio privato subita dal personaggio riecheggia quella di cui è stato vittima lo stesso Morselli (che abbandona Santa Trinità nel 1972, proprio mentre sta iniziando *Dissipatio H.G.*). Si può concludere che il suicidio al quale va incontro il protagonista del romanzo è provocato da situazioni che, per quanto fittizie, hanno un preciso corrispettivo nella vita dell'autore bolognese; non è quindi sbagliato riconoscere nel modo in cui questi muove il proprio personaggio un preciso sintomo della sofferenza psicologica che, a pochi mesi di distanza, lo avrebbe portato a togliersi la vita. L'uomo che agisce tra le pagine del romanzo è indubbiamente una versione alternativa dello stesso Morselli: è un alter-ego che esaspera senz'altro le caratteristiche dell'originale ma che fondamentale vive e pensa come lui, condivide parte del suo passato e delle sue esperienze, prende le stesse decisioni. Ecco perché viene naturale pensare che anch'egli si chiami Guido.

Il motore della vicenda è un mancato suicidio: ma è poi certo che sia davvero mancato? Innegabilmente, dal momento del doppio fallimento si entra in territori prevalentemente metafisici, con un protagonista che non cessa d'interrogarsi sull'effettiva natura della realtà in cui si trova a vivere dopo il 2 giugno. Non che essa manchi di concretezza, ma è troppo inspiegabile e inverosimile perché la sua mente, analitica e razionale, riesca ad accettarla. Per provare che il mondo è realmente autentico e non frutto di un bizzarro sogno egli ragiona, si interroga, si rifà alla polemica tra Cartesio e Pascal; eppure questo non basta a togliere ogni residuo dubbio. Il suo timore, lo si sarà intuito, è che tutto quel che è accaduto dopo la salita al lago non sia altro che "una frode della superbia solipsistica" (*DHG*, p. 109). L'anonimo sopravvissuto si sente come il protagonista del celeberrimo e citatissimo racconto di Ambrose Bierce "An Occurrence at

Owl Creek Bridge”,<sup>14</sup> in cui un soldato sudista viene impiccato e, negli istanti immediatamente precedenti alla morte, sogna che la corda si spezzi, permettendogli di salvarsi e di tornare a casa dalla moglie; in realtà il cappio gli ha spezzato l’osso del collo e lui penzola morto dal patibolo. Possibile – si chiede il superstite di *Dissipatio H.G.* – che una Browning, arma di rara efficienza, faccia cilecca? Possibile che la chiazza di sangue che, la mattina del 2 giugno, ha visto sul cuscino sia dovuta alla testata presa sul basso soffitto della grotta e non al buco del proiettile? Possibile che sia ancora vivo e che tutto questo non sia che un incubo solipsistico, un elaborato scherzo orchestrato dal suo cervello morente? Più si prosegue nella lettura più i dubbi del protagonista si estendono al lettore; Morselli, del resto, è estremamente abile nell’insinuare incertezza e nel non dare risposte definitive. Queste le parole con le quali fa raccontare al narratore il tentativo di spararsi:

Sono andato a prenderla, la mia ragazza dall’occhio nero, mi sono ridisteso sul letto con lei. Ho premuto la bocca sulla sua, a lungo.

L’ho sollecitata col dito, una prima volta. Non abbastanza a fondo. E una seconda volta, sempre con la bocca sulla sua. Non la terza, perché d’un tratto l’ombra mi ha avvolto. E la quiete.

Avevo preso sonno, un sonno mortale. (*DHG*, p. 28)

L’ombra, la quiete, il sonno improvviso e mortale: forse, al secondo tentativo, il grilletto è andato fino in fondo. Subito dopo, però, Morselli riporta sapientemente la narrazione a un solido realismo, facendo riferimento alla sicura concretezza degli oggetti con cui il protagonista viene a contatto dopo il risveglio: ci sono il pane, il burro e la marmellata dell’abbondante colazione; c’è l’auto ribaltata i cui fari accesi l’uomo scorge dalla finestra di casa, nell’oscurità del cielo piovoso; ci sono gli scarponi e il bastone con il puntale ferrato. I dubbi vengono momentaneamente accantonati, per essere ripresi più tardi e divenire via via più consistenti in prossimità della conclusione. Certo è che dal 2 giugno in avanti il mondo è capovolto, come è ben simboleggiato da un efficacissimo passaggio che trova spazio a poche pagine dall’inizio (si fa riferimento alla vettura incidentata avvistata poche righe fa): “‘Prima’, erano gli incidenti d’auto che toglievano la vita: in quel momento, fu il togliersi della vita (il suo sottrarsi, svanire) a produrre l’incidente. La vittima è la macchina, solo essa” (*DHG*, p. 13). Questa realtà sembra conformarsi appieno ai desideri dell’unico superstite: finalmente solo, può godere della completa solitudine che

---

<sup>14</sup> Ma Morselli non cita né Bierce né il racconto.

in precedenza andava ricercando (ciò alimenta naturalmente i dubbi che non di realtà si tratti, bensì di un surrogato mentale). Tra i miliardi di persone scomparse, l'unica con cui gli piacerebbe avere ancora a che fare è Karpinsky, morto anni prima; puntualmente, di lì a poco inizierà a udirne la voce, vittima di inspiegabili allucinazioni auditive. Morselli non dà risposte: se il romanzo racconti la vera estinzione della razza umana e la sopravvivenza di uno degli individui meno indicati a rappresentarla, oppure il sogno di un suicida morente non viene rivelato; nondimeno, quale che sia l'ipotesi corretta, il viaggio nella psiche dell'uomo è affascinante e sottilmente inquietante. Occorre comunque notare che, nell'una e nell'altra ipotesi, il viaggio metafisico compiuto dal protagonista conduce alla medesima destinazione, ovvero alla scoperta che nemmeno il più solitario dei "fobantropi" può sopportare un isolamento assoluto senza che la sua mente inizi a vacillare e che il bisogno di contatti umani si faccia sentire; pertanto, scoprire se l'avventura che sta vivendo sia reale o immaginaria rimane ai fini della narrazione una questione d'importanza secondaria.

*Dissipatio H.G.* è anche l'insospettabile storia di come il protagonista, attraverso un'esperienza estrema, riesca poco per volta a sconfiggere la propria antropofobia e a superare il solipsismo. Il tentato suicidio fallisce, eppure l'uomo ha successo nello staccarsi dai propri simili (sono loro a scomparire). Dopo l'iniziale smarrimento arriva la soddisfazione per essere "enfin seul" (*DHG*, p. 52), finalmente libero da ogni sgradita compagnia. In effetti il mondo, senza uomini, sta ancora bene; anzi, sta meglio di prima, e gli animali sono liberi di scorrazzare dove prima non osavano avventurarsi: "Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro" (*DHG*, p. 56).<sup>15</sup> In un'inarrestabile e cinica progressione, a questa considerazione ne seguono altre che criticano e poi disprezzano apertamente la società e la maggior parte degli scomparsi, morti in vita (in quanto impassibili, ignoranti, privi di memoria storica): poiché "'loro' non erano necessari né utili" (*DHG*, p. 89) egli, unico rappresentante dell'umanità, afferma che "continuarli, o sostituirli, non è un'impresa da farmi tremare, non farebbe tremare nessuno. In fin dei conti non avevano troppe pretese, né ambizioni" (*DHG*, pp. 85-86). Il rimpianto per la scomparsa di miliardi di persone è racchiuso in queste parole: non c'è, semplicemente. Il cambiamento giunge inaspettato, preceduto da una constatazione: il protagonista si trova alla Malga dei Ross, a due ore di marcia dalla propria abitazione, e si rende conto che il

---

<sup>15</sup> Qui Morselli pare citare Leopardi: "Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi." Giacomo Leopardi, "Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo", *Operette morali*, Milano, Stella, 1827, p. 50.

paesaggio, oggettivamente più bello che in passato, non lo emozione ma lo lascia del tutto inerte. Realizza così che era proprio la presenza dell'uomo a rendere speciale quei luoghi: ora il silenzio che li caratterizza può essere trovato ovunque, anche tra gli edifici della città, e lo stesso vale per la solitudine. La natura era luogo ricco di fascino e di bellezza perché, pur essendo inviolabile (dagli altri), era al contempo violabile (da lui stesso): era l'unico luogo dove rifugiarsi, ma ora che tutto è rifugio essa ha perso la propria originaria ragion d'essere.

È il preludio a una realizzazione ben più destabilizzante: la razza umana gli manca, e la sua volatilizzazione non è stata altro che un "miracolo orrendo" (*DHG*, p. 103). L'antropofobia si trasforma prima in nostalgia e poi in solitudine arrivando infine all'angoscia: la paura dell'uomo e la ricerca dell'isolamento non hanno più significato, ora che l'uomo è scomparso e che ogni luogo è isolato. A completamento del processo di trasformazione, l'ultimo uomo sulla Terra fa quello che chiunque altro, al posto suo, avrebbe fatto subito: parte alla ricerca di altri sopravvissuti, magari minatori (ovvero persone che, come lui, al momento della volatilizzazione si trovassero all'interno di una grotta). Non trovandone si trasferisce nella detestata Crisopoli, e per dare alla città parvenza di vita decora la piazza del Municipio con una ventina di manichini prelevati al Grande Emporio, scegliendoli tra i più realistici (cfr. *DHG*, pp. 121-122). Pensa di nuovo al suicidio: ma tale gesto presuppone un destinatario, qualcuno da punire o ammaestrare, ed essendo (letteralmente) solo al mondo non può nemmeno uccidersi (*DHG*, p. 135). Le allucinazioni auditive, connesse al ricordo di Karpinsky, paiono giungere in precisa risposta al bisogno di umanità che ora, a fine romanzo, assale il protagonista. Nella scena conclusiva, l'uomo trova una parvenza di serenità nella paziente e speranzosa attesa dell'amico:<sup>16</sup> seduto lungo un viale di Crisopoli osserva i dintorni e vede che uno strato di terriccio si è depositato sull'asfalto; su di esso crescono piccole piante selvatiche.

L'allucinante esperienza riesce a cambiare il protagonista, probabilmente in meglio: ma perché questo avvenga occorre un evento irripetibile e sconvolgente, nonché scientificamente inspiegabile. Solo in condizioni estreme l'uomo riesce a cambiare la propria condizione e, con essa, la propria visione del mondo: e nel finale, immobile e con un pacchetto di sigarette in tasca, aspetta che si avveri l'impossibile (ovvero che un morto torni in vita). Mi pare che l'immagine che Morselli offre di sé tra le righe di *Dissipatio H.G.* sia quella di una persona rassegnata, irrimediabilmente prigioniera di una condizione dalla quale solo la morte potrà liberarla. Il romanzo prende il via da un tentato suicidio e si

---

<sup>16</sup> Ma sono le allucinazioni ad alimentare tale speranza.

sviluppa in un ambiente di vita-morte nel quale un uomo, per quanto solitario sia, non può riuscire a sopravvivere: ma se la gente lo terrorizza e l'isolamento lo angoscia, quali alternative gli rimangono? Le tematiche dell'opera, il periodo di composizione e la costruzione di un protagonista che richiama da vicino lo stesso Morselli fanno sì che *Dissipatio H.G.* possa essere considerato a pieno titolo come il romanzo-testamento dello scrittore bolognese: è un libro che prelude alla sua morte fotografando in maniera tanto precisa quanto desolata la sua condizione nell'ultimo anno di vita, ma è anche un lascito duro e non privo di rancore che esprime un giudizio severo e mai conciliante nei confronti dell'umanità intera; con l'eccezione di Karpinsky (non a caso, ucciso anni prima in una lite tra infermieri), l'autore non risparmia nessuno, nemmeno se stesso. L'ultimo sopravvissuto è testimone di come il mondo, senza la presenza dell'uomo, prosperi; ma poco per volta si rende conto che anche lui fa parte di quell'umanità che tanto disprezzava, e non può vivere al di fuori di essa. Paradossalmente, il protagonista vede cambiare tutto ma non la propria condizione, che rimane sostanzialmente immutata: per lui non c'è posto ora, come non c'era posto prima. Non è difficile scorgere dietro a tutto questo lo sguardo di Morselli, un uomo che vede davanti a sé la propria fine e che, con atto solipsistico degno del suo protagonista, la estende all'intera umanità, prendendo lucidamente atto che dalla sua presente situazione non c'è via di fuga. Che al mancato suicidio del personaggio faccia tristemente seguito quello riuscito dell'autore non è affatto sorprendente.

Ci ci potrebbe infine chiedere cosa spingesse Morselli, nel 1972, a scrivere ancora, dopo che da venticinque anni non veniva pubblicato niente di suo. Nove romanzi rifiutati sono moltissimi: perché insistere tanto? Perché, come il protagonista di *Dissipatio*, anche per chi vive nell'isolamento comunicare con i propri simili è una necessità di cui non si può fare a meno, e per un intellettuale introverso e affetto da antropofobia – come Morselli – il modo migliore di comunicare è proprio scrivere. I suoi romanzi erano stati sempre rifiutati, fino a quel momento, ma c'era comunque la speranza che, modificando lo stile o rivolgendosi a qualche altro editore, trovassero finalmente la via della pubblicazione. E quindi l'autore bolognese insisteva, inviando molteplici copie della stessa opera e poi, dopo che nessun tentativo era andato a buon fine, scrivendone un'altra, spinto dallo stesso amore per la letteratura e dalla stessa necessità di esprimersi, di comunicare con il mondo. Finché la volontà di stabilire un contatto ha avuto la meglio sulle delusioni causate dai ripetuti rifiuti editoriali, ritengo che nel “bilancio” di Morselli il positivo sia prevalso sul negativo; quando, poco prima del sessantunesimo compleanno, l'amarezza per la propria condizione di scrittore impubblicato s'è sommata all'impossibilità di trascorrere il tempo

in serenità nella casa-rifugio di Santa Trinità, il prevalere della negatività ha probabilmente indotto l'uomo a prendere la sua Browning e a mettere in pratica quel suicidio fin lì solo vagheggiato.

## David Foster Wallace, “Good Old Neon”

I really don't know if the Bad Thing is really depression. I had previously sort of always thought that depression was just sort of really intense sadness, like what you feel when your very good dog dies, or when Bambi's mother gets killed in *Bambi*. I thought that it was that you frowned or maybe even cried a little bit if you were a girl and said, “Holy cow, I'm really depressed, here,” and then your friends if you have any come and cheer you up or take you out and get you ploughed and in the morning it's like a faded color and in a couple days it's gone altogether. The Bad Thing – which I guess is what is really depression – is very different, and indescribably worse. [...]

I'll tell what I think the Bad Thing is like. To me it's like being completely, totally, utterly sick. I will try to explain what I mean. Imagine feeling really sick to your stomach. Almost everyone has felt really sick to his or her stomach, so everyone knows what it's like: it's less than fun. OK. OK. But that feeling is localized: it's more or less just your stomach. Imagine your whole body being sick like that: your feet, the big muscles in your legs, your collar-bone, your head, your hair, everything, all just as sick as a fluey stomach. Then, if you can imagine that, please imagine it even more spread out and total. Imagine that every cell in your body, every single cell in your body is as sick as that nauseated stomach. Not just your own cells, even, but the *e. coli* and *lactobacilli* in you, too, the mitochondria, basal bodies, all sick and boiling and hot like maggots in your neck, your brain, all over, everywhere, in everything. All just sick as hell. Now imagine that every single *atom* in every single cell in your body is sick like that, sick, intolerably sick. And every proton and neutron in every atom... swollen and throbbing, off-color, sick, with just no chance of throwing up to relieve the feeling. Every electron is sick, here, twirling off balance and all erratic in these funhouse orbitals that are just thick and swirling with mottled yellow and purple poison gases, everything off balance and woozy. Quarks and neutrinos out of their minds and bouncing sick all over the place, bouncing like crazy. Just imagine that, a sickness spread utterly through every bit of you, even the bits of the bits. So that your very... very *essence* is characterized by nothing other than the feature of sickness; you and the sickness are, as they say, “one.”

That's kind of what the Bad Thing is like at its roots. Everything in you is sick and grotesque. And since your only acquaintance with the whole world is through parts of you – like your sense-organs and your mind, etc. - and since these parts are sick as hell, the whole world as you perceive it and know it and are in it comes at you through this filter of bad sickness and becomes bad. As everything becomes bad in you, all the good goes out of the world like air out of a big broken balloon. There's nothing in this world you know but horrible rotten smells, sad and grotesque and lurid pastel sights, raucous or deadly-sad sounds. Intolerable open-ended situations lined on a continuum with just no end at all...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> David Foster Wallace, “The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing”, *The Amherst Review*, Vol. XII, 1984, pp. 28-29. Di seguito la traduzione italiana, a firma di Giovanna Granato e proveniente da David Foster Wallace, “Il pianeta Trillafon in relazione alla cosa brutta”, *Questa è l'acqua*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 68-69.

Questo lungo estratto proviene dal racconto “The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing”, comparso nel 1984 sulla rivista universitaria *The Amherst Review*. È il primo scritto pubblicato da David Foster Wallace, che all’epoca era ventiduenne e si firmava semplicemente David Wallace (il “Foster”, cognome materno, è stato aggiunto in seguito). È anche un significativo saggio delle sue capacità letterarie, qui acerbe ma riconoscibili: pur se così giovane Wallace è già un pregevole affabulatore, capace di intrattenere il lettore su qualsiasi argomento e assai abile nel giocare con le parole. Intensamente autobiografico (è, in sostanza, una sorta di diario personale), “Planet Trillaphon” racconta di uno studente ventunenne che, affetto da depressione, tenta goffamente il suicidio gettando diversi apparecchi elettrici nella vasca in cui sta facendo il bagno, trascorre un periodo di osservazione in ospedale e alla fine, su consiglio del medico che lo ha in cura, lascia la Terra per mezzo degli antidepressivi (tra cui il Tofranil, da lui regolarmente storpiato nel “trillaphon” che dà il titolo al racconto). Il pianeta Trillaphon su cui egli si ritrova a vivere altro non è che il mondo com’è percepito da chi assume

---

“Non so davvero se la Cosa Brutta sia davvero depressione. Prima avevo sempre pensato che la depressione fosse come una tristezza davvero profonda, tipo quella che ti prende quando muore il tuo bravo cagnolino, o quando in *Bambi* uccidono la madre di Bambi. Pensavo che t’imbronciassi un po’ e magari se eri una femmina versavi qualche lacrimuccia dicendo: – Per la miseria, sono davvero depressa, – ma poi vengono gli amici, se ce li hai, a tirarti su il morale e a rimetterti in sesto e poi al mattino è come un colore sbiadito e dopo un paio di giorni chi se lo ricorda più. La Cosa Brutta – e mi sa che la depressione è questo e nient’altro – è molto diversa, è indescrivibilmente peggio.

[...] Voglio raccontarvi cos’è secondo me la Cosa Brutta. Per me è come una nausea completa, totale, assoluta. Cercherò di spiegarvi meglio. Immaginate di avere una nausea davvero tremenda che parte dallo stomaco. Quasi tutti hanno avuto una nausea davvero tremenda, perciò tutti sanno come ci si sente: è tutt’altro che divertente. OK. OK. Ma quella è una sensazione circoscritta: si accentra grossomodo intorno allo stomaco. Immaginate che tutto il corpo abbia la nausea: i piedi, i grossi muscoli delle gambe, le clavicole, la testa, i capelli, ogni cosa, tutto nauseato come uno stomaco in subbuglio. Poi, se ci riuscite, vi pregherei di immaginare la stessa sensazione ancora più diffusa e totale. Immaginate che ogni cellula del vostro corpo, ogni singola cellula del vostro corpo stia male come quello stomaco nauseato. E non solo le cellule, ma anche gli e.coli e i lactobacilli, i mitocondri, i corpi basali, tutti con la nausea a ribollire infiammati come larve nel collo, nel cervello, ovunque, dappertutto, in ogni cosa. E tutti con una nausea da morire. Ora immaginate che ogni singolo atomo di ogni ogni singola cellula del corpo abbia quella stessa nausea, una nausea insopportabile. E ogni protone e neutrone di ogni atomo... gonfio e pulsante, malaticcio, nauseato, senza speranza di vomitare per liberarsi da quella sensazione. Ogni elettrone ha la nausea, perde l’equilibrio e sbarella negli orbitali da luna park inondati da un turbino screziato di gas velenosi gialli e viola, tutto stordito e sbarellante. Quark e neutrini fuori di testa che schizzano nauseati dappertutto, impazziti. Immaginate questo, immaginate una nausea diffusa capillarmente in ogni vostro minimo frammento, perfino nei frammenti dei frammenti. Di modo che la vostra essenza, la vostra... quintessenza è caratterizzata unicamente dalla nausea; voi e la nausea siete, come si dice, «una cosa sola».

Ecco pressapoco cos’è in sostanza la Cosa Brutta. Tutto in voi è nauseato e paradossale. E siccome l’unica conoscenza che si ha del mondo intero passa attraverso le varie parti del corpo – tipo gli organi sensoriali, la mente, ecc. – e siccome queste parti hanno una nausea da morire, il mondo intero che voi percepite, conoscete e abitate vi arriva filtrato da questa brutta nausea e diventa brutto. E tutto diventa brutto in voi, tutto il bello esce dal mondo come l’aria esce da un pallone rotto. Di questo mondo conoscete solo mefitiche puzze di marcio, visioni tristi e paradossali dai lividi colori pastello, suoni aspri o di una tristezza mortale, situazioni insopportabili e indefinite disposte in un continuum senza fine...”

medicinali: un luogo ovattato e sonnolento ma anche elettrico, psichedelico. Quella narrata in queste venti splendide pagine è, con poche modifiche, la storia di David Wallace, colpito dalla depressione in giovane età e sopravvissuto a un tentato suicidio quand'era ancora adolescente. La straordinaria carriera letteraria dello scrittore inizia da qui e di qui non si allontanerà mai troppo, perché quando egli si toglierà la vita impiccandosi, ventiquattro anni dopo, sarà proprio a causa della depressione, tenuta a lungo sotto controllo ma mai sconfitta. Dal proprio privilegiato punto di vista, il narratore di "Planet Trillaphon" ha già le idee ben chiare riguardo al suicidio:

All this business about people committing suicide when they're "severely depressed;" we say, "Holy cow, we must do something to stop them from killing themselves!" That's wrong. Because all these people have, you see, by this time *already* killed themselves, where it really counts. By the time these people swallow entire medicine cabinets or take naps in the garage or whatever, they've already been killing themselves for ever so long. When they "commit suicide," they're just being orderly. They're just giving external form to an event the substance of which already exists and has existed in them over time. Once you realize what's going on, the event of self destruction for all practical purposes exists. There's not much a person is apt to do in this situation, except "formalize" it, or, if you don't quite want to do that, maybe "E.C.T."<sup>2</sup> or a trip away from the Earth to some other planet.<sup>3</sup>

A leggere oggi il brano, a tre anni dalla morte dell'autore, si capisce il perché dei ripetuti tentativi di togliersi la vita (almeno tre): tenuto in ostaggio dalla malattia, Wallace era consapevole già nel 1984 di come il proprio destino fosse scritto e di come le possibilità di sfuggirvi fossero esigue. La consapevolezza non è mai venuta meno con il passare del tempo, e a riprova di ciò la sua narrativa è popolata da personaggi affetti da depressione, da nevrotici, da suicidi. A uno di questi, la Katherine Gompert di *Infinite Jest* (il libro di oltre mille pagine che ha reso celebre Wallace e che di recente è stato incluso dalla rivista TIME

---

<sup>2</sup> "Electroconvulsive therapy", comunemente detta elettroshock.

<sup>3</sup> Wallace, "The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing", p. 30.

"Facciamo tante storie quando chi ha una «grave depressione» si suicida; diciamo: – Per la miseria, dobbiamo fare qualcosa per impedire che si suicidino! – Errore. Perché, vedete, tutte quelle persone a quel punto si sono *già* uccise, nel senso che conta per davvero. Quando scolano interi armadietti di medicine, schiacciano un pisolino in garage o che so io, si sono già uccisi da un pezzo. Quando «si suicidano» si dimostrano semplicemente coerenti. Danno semplicemente forma esteriore a un fatto la cui sostanza in loro esiste già da molto tempo. Una volta che ti rendi conto di quello che sta succedendo, il fatto dell'autodistruzione esiste sotto tutti gli aspetti pratici. Rimane ben poco da fare in una situazione simile, a parte «formalizzarla», altrimenti, se non è quello che volete, c'è sempre la TEC o un viaggio che dalla Terra vi porta su un altro pianeta". Wallace, "Il pianeta Trillafon in relazione alla cosa brutta", p. 71.

nell'elenco dei migliori 100 romanzi in lingua inglese dal 1923 a oggi<sup>4</sup>), è dedicato un passaggio che, in seguito alla morte dell'autore, è stato più volte – e non a torto – citato:

The so-called 'psychotically depressed' person who tries to kill herself doesn't do so out of quote 'hopelessness' or any abstract conviction that life's assets and debits do not square. And surely not because death seems suddenly appealing. The person in whom its invisible agony reaches a certain unendurable level will kill herself the same way a trapped person will eventually jump from the window of a burning high-rise. Make no mistake about people who leap from burning windows. Their terror of falling from a great height is still just as great as it would be for you or me standing speculatively at the same window just checking out the view; i.e. the fear of falling remains a constant. The variable here is the other terror, the fire's flames: when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors. It's not desiring the fall; it's terror of the flames. And yet nobody down on the sidewalk, looking up and yelling 'Don't!' and 'Hang on!', can understand the jump. Not really. You'd have to have personally been trapped and felt flames to really understand a terror way beyond falling.<sup>5</sup>

Il punto di vista qui espresso attualizza e integra quello di "Planet Trillaphon", rimanendo all'interno di un pensiero assolutamente coerente. Come nel caso delle citazioni precedenti, il brano sembra estratto da un saggio sull'argomento, piuttosto che da un'opera di finzione. Wallace, è chiaro, parla di cose che conosce bene e nel farlo attinge abbondantemente dalla propria esperienza. Se si scorre la sua bibliografia si possono trovare titoli come "The Depressed Person", "Suicide as a Sort of Present" (racconti della raccolta *Brief Interviews with Hideous Men*<sup>6</sup>), *Oblivion* (l'ultima opera di narrativa a essere pubblicata). Alla conclusione del discorso tenuto al Kenyon College, nel 2005, egli si rivolge ai giovani laureati dicendo loro che la "Verità", quella che dovranno riuscire a comprendere, ha poco

---

<sup>4</sup> Ovvero da quando esiste TIME. Cfr. Lev Grossman e Richard Lacayo, "All-TIME 100 novels", TIME, 16 ottobre 2005.

<sup>5</sup> David Foster Wallace, *Infinite Jest*, New York, Little, Brown, 1996, p. 696.

"La persona che ha una cosiddetta «depressione psicotica» e cerca di uccidersi non lo fa aperte le virgolette «per sfiducia» o per qualche altra convinzione astratta che il dare e l'avere della vita non sono in pari. E sicuramente non lo fa perché improvvisamente la morte comincia a sembrarle attraente. La persona in cui l'invisibile agonia della *Cosa* raggiunge un livello insopportabile si ucciderà proprio come una persona intrappolata si butterà da un palazzo in fiamme. Non vi sbagliate sulle persone che si buttano dalle finestre in fiamme. Il loro terrore di cadere da una grande altezza è lo stesso che proveremmo voi o io se ci trovassimo davanti alla stessa finestra per dare un'occhiata al paesaggio; cioè la paura di cadere rimane una costante. Qui la variabile è l'altro terrore, le fiamme del fuoco: quando le fiamme sono vicine, morire per una caduta diventa il meno terribile dei due terrori. Non è il desiderio di buttarsi; è il terrore delle fiamme. Eppure nessuno di quelli in strada che guardano in su e urlano «No!» e «Aspetta!» riesce a capire il salto. Dovresti essere stato intrappolato anche tu e aver sentito le fiamme per capire davvero un terrore molto peggiore di quello della caduta." David Foster Wallace, *Infinite Jest*, trad. it. di Edoardo Nesi, Torino, Einaudi, 2006, p. 835.

<sup>6</sup> Conosciuto in Italia come *Brevi interviste con uomini schifosi*, Torino, Einaudi, 2000.

a che fare con “morality, or religion, or dogma, or big fancy questions of life after death. The capital-T Truth is about life *before* death. It is about making it to 30, or maybe 50, without wanting to shoot yourself in the head”.<sup>7</sup> Non esattamente quel che ci si aspetterebbe da un discorso di laurea, che di prassi dovrebbe essere incoraggiante e pieno di positività. L’intera opera di Wallace, nella sua totalità, è un testamento, una sorta di reiterata lettera d’addio scritta da un uomo che non ha mai fatto mistero della propria situazione e della propria vocazione suicida. Sarebbe sbagliato affermare che, quando il 12 settembre del 2008 s’è tolto la vita, la notizia è stata accolta come una sorpresa: ci sono stati sgomento e dolore per la scomparsa di una delle voci più originali della letteratura americana, ma chi conosceva lui e la sua opera non può aver provato troppo stupore. Efficace la titolazione di un articolo commemorativo pubblicato dal Buffalo News il 16 settembre: “Suicide of David Foster Wallace: A shock but not a surprise”. Del resto, come si può rimanere sorpresi dalla morte di un uomo che, a poco più di vent’anni, parlava con tale sicurezza e familiarità di depressione e di suicidio?

Dovendo scegliere tra i testi che si prestavano a essere analizzati nel presente capitolo, ho optato per “Good Old Neon”, ovvero il quinto degli otto racconti di cui è composto *Oblivion* (2004), ultima opera di narrativa pubblicata da Wallace (l’ultimo libro a sua firma a comparire mentre era in vita è stato *Consider the Lobster*, raccolta di saggi del 2005). Non è l’unico testo di *Oblivion* nel quale affiora il tema del suicidio, ma è senz’altro il più significativo: esso narra infatti la storia di un uomo che si è appena suicidato. O che sta per suicidarsi. O che si è suicidato dieci anni prima. “Good Old Neon” è un racconto complesso e ambizioso, a tratti ostico, che nelle sue quarantun pagine racchiude molte delle ossessioni letterarie tipiche di Wallace (autore che in effetti ha sempre scritto opere complesse, ambiziose e ostiche). Tutto inizia con una dichiarazione perentoria: “My whole life I’ve been a fraud”.<sup>8</sup> Il narratore, che si esprime in prima persona, parla di sé e introduce il proprio disturbo: è un uomo che in vita sua ha sempre mentito e ha sempre ingannato gli altri, offrendo loro un’immagine di sé lontana da quella

---

<sup>7</sup> David Foster Wallace, “This Is Water”. Il testo integrale del discorso è stato pubblicato con il titolo “A Speech by the late David Foster Wallace” a p. 2 del Guardian Review, allegato di The Guardian del 20 settembre 2008.

“La morale, la religione, il dogma o le grandi domande stravaganti sulla vita dopo la morte [...]. La Verità con la V maiuscola riguarda la vita *prima* della morte. Riguarda il fatto di toccare i trenta, magari i cinquanta, senza il desiderio di spararsi un colpo in testa” (Wallace, *Questa è l’acqua*, p. 155).

<sup>8</sup> David Foster Wallace, “Good Old Neon”, *Oblivion*, New York, Little, Brown, 2004. D’ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla “GON”. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Giovanna Granato, proveniente dall’edizione Einaudi: David Foster Wallace, “Caro vecchio neon”, *Oblivio*, Torino, Einaudi, 2004; anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla “CVN”.

“Per tutta la vita sono stato un impostore” (“CVN”, p. 169).

reale se non addirittura antitetica. Il mondo conosceva una persona fasulla, costruita a tavolino. Dopo due pagine, una precisazione: “I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies” (“GON”, p. 171).<sup>9</sup> Con un’azzardata prolessi, volta ad anticipare il finale del racconto, egli ci dice che si è suicidato, trovandosi così nell’inverosimile posizione di narratore che si appresta a raccontare la propria morte; inoltre, rivela di avere un interlocutore a cui si rivolge familiarmente, in seconda persona. Dopodiché la storia prosegue: l’uomo, che si chiama Neal, ha provato in molti modi a curare il proprio disturbo della personalità, ricorrendo anche ad antidepressivi ed elettroshock, e ha quindi deciso di andare in psicanalisi dal dottor Gustafson. Nello studio del medico Neal rivive vari episodi passati nei quali la sua natura di impostore si è rivelata appieno, indicando in quattro anni l’età in cui ha cominciato a mentire consapevolmente. Formula il paradosso dell’impostura: più cerchi di piacere agli altri e più sei costretto a fingere; più fingi e meno ti piaci; meno ti piaci e più ti sforzi per piacere agli altri. Cerca di giustificarsi per lo stile grossolano con cui si esprime, e questo lo porta a individuare un altro paradosso:

Many of the most important impressions and thoughts in a person’s life are ones that flash through your head so fast that *fast* isn’t even the right word, they seem totally different from or outside of the regular sequential clock time we all live by, and they have so little relation to the sort of linear, one-word-after-another-word English we all communicate with each other with that it could easily take a whole lifetime just to spell out the contents of one split-second’s flash of thoughts and connections<sup>10</sup> (“GON”, pp. 150-151).

Una riflessione non inedita, che ha interessato molti scrittori prima di lui (James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, per citare i più celebri); vale comunque la pena di notare, in Wallace, l’importanza assegnata al fattore cronologico. Il narratore prosegue con le proprie osservazioni, suggerendo al lettore accorto in che direzione si muoverà la storia:

---

<sup>9</sup> “Lo so che questa parte è noiosa e probabilmente ti annoia, ma si fa assai più interessante quando arrivo alla parte in cui mi uccido e scopro quello che succede subito dopo che una persona muore” (“CVN”, p. 171).

<sup>10</sup> “Nella vita di una persona la maggior parte dei pensieri e delle impressioni più importanti attraversano la mente così rapidi che *rapidi* non è nemmeno la parola giusta, sembrano totalmente diversi o estranei al cronometro che scandisce regolarmente la nostra vita, e hanno così pochi legami con quella lingua lineare, fatta di tante parole messe in fila, necessaria a comunicare fra di noi, che dire per esteso pensieri e collegamenti contenuti nel lampo di una frazione di secondo richiederebbe come minimo una vita intera” (“CVN”, p. 180).

The internal head-speed or whatever of these ideas, memories, realizations, emotions and so on is even faster, by the way – exponentially faster, unimaginably faster – when you’re dying, meaning during that vanishingly tiny nanosecond between when you technically die and when the next thing happens, so that in reality the cliché about people’s whole life flashing before their eyes as they’re dying isn’t all that far off<sup>11</sup> (“GON”, p. 151).

Siamo ancora in territorio Bierce (per così dire)? Non esattamente, come si vedrà a breve. Da qui, in ogni caso, si procede verso il paradosso centrale, ovvero la necessità di usare comunque le parole per comunicare: una sequenza di parole che si dispiegano nel tempo, una dopo l’altra, in un ordine che dà loro significato. Conscio dell’assurdità della situazione, il narratore chiede al silenzioso interlocutore: “If I really did kill myself, how can you even be hearing this? Meaning am I a fraud?”<sup>12</sup> (“GON”, p. 152). Il racconto prosegue e Neal ammette che anche con l’analista finge, del tutto incapace (pirandellianamente) di sfuggire alla propria natura. Seguono altri aneddoti sul passato da impostore, fino a quando Gustafson intuisce che dietro all’impossibilità di essere sincero si può nascondere un’incapacità congenita di amare. Neal trova nell’ipotesi formulata dal medico un modo inedito di guardare al proprio problema e per un po’ si sente rincuorato, cova perfino la speranza di guarire. È l’innocua battuta di una *sitcom* televisiva a fare precipitare gli eventi: sentendo un personaggio – un’analista – che si lamenta con il partner dopo aver trascorso tutta la giornata con degli yuppie che frignavano perché non riuscivano ad amare, Neal realizza che la propria situazione è un cliché, e che tutta la storia dell’incapacità di provare amore era l’ennesimo autoinganno. Decide di uccidersi schiantandosi con l’automobile sulla spalla di cemento di un ponte. Scrive un lungo biglietto di suicidio all’amata sorella Fern e, dopo aver rievocato alcuni momenti del loro rapporto, sale in macchina e parte. “Now we’re getting to the part where I actually kill myself. This occurred at 9:17 PM on August 19, 1991, if you want the time fixed precisely”<sup>13</sup> (“GON”, p. 173). L’anonimo interlocutore di Neal è regolarmente interpellato, a ricordare che è per suo interesse che si sta raccontando tutta la vicenda. Mentre la spalla del ponte si avvicina, ecco la rivelazione:

---

<sup>11</sup> “La velocità mentale interna o quello che è di queste idee o ricordi, percezioni o emozioni e via dicendo è perfino più veloce – esponenzialmente più veloce – in punto di morte, cioè durante quel nanosecondo così minuscolo e sul punto di sparire che separa il momento in cui si muore tecnicamente da ciò che avviene subito dopo, perciò in realtà il cliché sull’intera esistenza che scorre come un lampo davanti agli occhi di chi è in punto di morte non è poi così peregrino” (“CVN”, p. 181).

<sup>12</sup> “Se mi fossi ammazzato per davvero, come faresti a sentire certe cose? Nel senso che sono un impostore” (“CVN”, p. 182).

<sup>13</sup> “E siamo arrivati alla parte dove mi uccido per davvero. È successo il 19 agosto del 1991, alle 9,17 di sera, se vuoi sapere l’ora esatta” (“CVN”, pp. 206-207).

What it's like to die [...]? This is what everyone wants to know. And you do, trust me. Whether you decide to go through with it or not, whether I somehow talk you out of it the way you think I'm going to try to do or not. It's not what anyone thinks, for one thing. The truth is you already know what it's like. You already know the difference between the size and speed of everything that flashes through you and the tiny inadequate bit of it all you can ever let anyone know. As though inside you is this enormous room full of what seems like everything in the whole universe at one time or another and yet the only parts that get out have to somehow squeeze out through one of those tiny keyholes you see under the knob in older doors. As if we are all trying to see each other through these tiny keyholes.

But it does have a knob, the door can open. But not in the way you think. But what if you could? Think for a second – what if all the infinitely dense and shifting worlds of stuff inside you every moment of your life turned out now to be somehow fully open and expressible afterward, after what you think of as you has died, because what if afterward now each moment itself is an infinite sea or span or passage of time in which to express it or convey it, and you don't even need any organized English, you can as they say open the door and be in anyone else's room in all your own multiform forms and ideas and facets?<sup>14</sup> (“GON”, p. 178)

Quanto intuito precedentemente in alcuni fugaci accenni si rivela esatto: Neal sta parlando a Neal, ed è a se stesso che sta rivolgendo il lungo monologo che costituisce il racconto. La coscienza dell'uomo, entrato nell'infinitamente dilatabile nanosecondo che segue l'istante della morte, parla al se stesso che, nell'istante immediatamente precedente, si sta schiantando con l'auto. È entrato nella sua/propria stanza, per così dire. Dalla posizione lucida e serena di chi si trova fuori dal tempo propriamente detto, riflette sull'identità individuale e sul materiale da cui è formata, e alla domanda “What if no time has passed at all?”<sup>15</sup> (“GON”, p. 179) scinde il racconto in due. Un asterisco rimanda a una corposissima nota a piè di pagina in cui la voce narrante invita a interrogarsi sul modo e sulla velocità

---

<sup>14</sup> “Com'è morire[...]? È quello che vogliono sapere tutti. Anche tu, dammi retta. Che ti decida ad andare sino in fondo o meno, che io ti dissuada in qualche modo come pensi che cercherò di fare o meno. Intanto, non è come si pensa. La verità è che sai già com'è. Conosci già la differenza fra l'ammontare e la velocità di tutto quello che ti balena dentro e quella parte infinitesimale e inadeguata che riusciresti a comunicare. Come se dentro di te ci fosse questa enorme stanza piena si direbbe di tutto quello che prima o poi è presente nell'universo e invece le uniche parti che ne emergono devono in qualche modo essere spremute attraverso uno di quei piccolissimi buchi della serratura che si vedono sotto il pomello delle vecchie porte. Come se pensassimo di vederci fra di noi attraverso quei minuscoli buchi.

Ma un pomello ce l'ha, la porta si può aprire. Ma non nel modo che pensi tu. E anche se ci riuscissi? Pensaci un attimo: e se tutti i mondi infinitamente densi e mutevoli dentro di te ogni istante della tua vita a questo punto si rivelassero in qualche modo completamente aperti ed esprimibili dopo, dopo la morte di quello che ritieni essere *te*, e se dopo questo momento ciascun istante fosse in sé un mare o uno spazio o un tratto di tempo infinito in cui esprimerlo o comunicarlo, senza neanche il bisogno di una lingua organizzata, e ti bastasse come si suol dire aprire la porta e trovarti nella stanza di chiunque altro in tutte le tue multiformi idee e sfaccettature?” (“CVN”, pp. 211-212)

<sup>15</sup> “E se il tempo non fosse passato?” (“CVN”, p. 212)

con cui il tempo trascorre e sull'artificialità di ogni sua forma di misurazione: "So think for a second: What if there's really no movement at all? What if this is all unfolding in the one flash you call the present, this first, infinitely tiny split-second of impact [...]?"<sup>16</sup>("GON", p. 179n). La frase successiva prosegue il discorso e fornisce inoltre una spiegazione al titolo, fin qui difficile da comprendere:

If in fact this now is infinite and never really passes in the way your mind is supposedly wired to understand pass, [...] not only your whole life but every single humanly conceivable way to describe and account for that life has time to flash like neon shaped into those connected cursive letters that businesses' signs and windows love so much to use through your mind all at once in the literally immeasurable instant between impact and death, just as you start forward to meet the wheel at a rate no belt ever made could restrain – THE END.<sup>17</sup> ("GON", p. 179n)

È proprio qui, nell'unica nota, che una parte del racconto si chiude, con quell'inequivocabile "THE END" (della vita di Neal? Del racconto del suicidio?). Ma la narrazione principale prosegue, riallacciandosi alla questione delle difficoltà comunicative e all'immagine delle porte che, in vita, non si possono aprire. Il tono della voce si fa aspramente consolatorio: "And you think it makes you a fraud, the tiny fraction anyone else ever sees? Of course you're a fraud, of course what people see is never you. And of course you know this, and of course you try to manage what part they see if you know it's only a part. Who wouldn't? It's called free will, Sherlock"<sup>18</sup> ("GON", p. 179). Poi si ritorna alla morte, con una descrizione dell'attimo stesso del trapasso che termina con queste parole: "The reality is that dying isn't bad, but it takes forever. And that forever is no time at all"<sup>19</sup> ("GON", p. 180). La vicenda principale si è conclusa, ma rimane ancora da giustificare narrativamente l'utilizzo di una voce narrante appartenente a un defunto. Per farlo Wallace ricorre a una coda metanarrativa nel quale introduce un nuovo

---

<sup>16</sup> "Perciò pensaci un istante: e se non ci fosse affatto movimento? E se tutto questo si svolgesse in quel baleno che chiami presente, questa prima, infinitesimale frazione di secondo dell'impatto [...]?" ("CVN", p. 212n-213n)

<sup>17</sup> "Se questo ora è di fatto infinito e niente passa in realtà nel modo in cui la tua mente è a quanto pare programmata a capire passa, [...] non solo la tua intera esistenza ma ogni singolo modo umanamente concepibile di descrivere e motivare quell'esistenza ha il tempo di balenare come il neon in forma di lettere corsive unite come quelle che le insegne e le vetrine amano tanto usare tutte assieme nella tua mente nell'istante letteralmente incommensurabile fra l'impatto e la morte, proprio mentre muovi incontro al volante a una velocità che nessuna cintura al mondo potrebbe frenare – FINE." ("CVN", p. 213n)

<sup>18</sup> "E tu pensi che faccia di te un impostore, quella minima frazione che agli altri è dato scorgere? Certo, sei un impostore, certo, quello che gli altri vedono non sei mai tu. E tu certo lo sai, e tu certo cercherai di manovrare quella parte che vedono se sai che è solo una parte. Chi non lo farebbe? Si chiama libero arbitrio, caro il mio Sherlock" ("CVN", p. 213).

<sup>19</sup> "La realtà è che morire non è brutto, ma dura per sempre. E per sempre non rientra nel tempo" ("CVN", p. 213).

personaggio: se stesso. Lo fa sempre dal punto di vista di Neal, o meglio da quella parte di lui che si trova fuori dal tempo:

The big picture, as they say, in which the fact is that this whole seemingly endless back-and-forth between us has come and gone and come again in the very same instant that Fern [la sorella di Neal] stirs a boiling pot for dinner, and your stepfather packs some pipe tobacco down with his thumb, [...] and David Wallace blinks in the midst of idly scanning class photos from his 1980 Aurora West H.S. yearbook and seeing my photo and trying, through the tiny little keyhole of himself, to imagine what all must have happened to lead up to my death in the fiery single-car accident he'd read about in 1991 <sup>20</sup> (“GON”, p. 180).

La mente del personaggio Wallace è attraversata dal ben noto turbine di pensieri impossibili da organizzare mentre egli prova a sovrapporre il Neal dei propri ricordi, un ragazzo di un anno più grande più lui che frequentava la sua stessa scuola, a quello che dieci anni più tardi si sarebbe suicidato in quel modo. Wallace ricorda un Neal “with the seemingly almost neon aura around him all the time of scholastic and athletic excellence and popularity and success with the ladies”<sup>21</sup> (“GON”, p. 180), classico *teenager* felice, estroverso e istintivo; cosa c’era dietro quell’immagine, evidentemente fasulla e parziale? “Good Old Neon” è la risposta a questa domanda, oltre che una possibile trascrizione – né l’unica né la migliore – di un flusso di pensieri avvenuto in maniera sostanzialmente involontaria e durato il tempo di un battito di palpebre, perché poi David Wallace (il personaggio) si rende conto che troppi anni sono passati da quando ha conosciuto Neal e che tale esercizio mentale è sterile e velleitario; cerca quindi di bloccare i propri pensieri, “the realer, more enduring and sentimental part of him commanding that other part to be silent as if looking it levelly in the eye and saying, almost aloud, ‘Not another word.’”<sup>22</sup> (“GON”, p. 181). E qui il racconto finisce davvero. La voce narrante è fino in fondo quella

---

<sup>20</sup> “Dal quadro d’insieme, come si suol dire, risulta che tutto questo apparentemente interminabile andirivieni fra noi due ha fatto avanti e indietro nello stesso istante in cui Fern mescola una pentola che bolle sul fuoco per il pranzo, e il tuo patrigno schiaccia il tabacco della pipa con il pollice, [...] e David Wallace sbatte le palpebre mentre sfoglia oziosamente le foto dei corsi sull’annuario scolastico della scuola superiore Aurora West del 1980 e vede la mia foto e cerca, attraverso il piccolo buco della serratura di se stesso, di immaginare cosa possa essere successo per portarmi a morire tra le fiamme dell’incidente d’auto di cui aveva letto nel 1991” (“CVN”, p. 214).

<sup>21</sup> “Circondato da un’aureola che sembrava al neon di superiorità scolastica e atletica e di popolarità e successo con le donne” (“CVN”, p. 214).

<sup>22</sup> “La parte più reale, tollerante e sentimentale di lui a imporre all’altra parte di tacere come se la guardasse negli occhi dicendo, quasi a voce alta: «Non una parola di più.»” (“CVN”, p. 215)

di Neal ma il meccanismo che le sta dietro è reso trasparente, e anche all'interno dell'opera la paternità della scrittura è attribuita a Wallace.<sup>23</sup>

“Good Old Neon” parla di suicidio, di difficoltà comunicative e dell'inadeguatezza del linguaggio come mezzo d'espressione, della paradossalità dell'esistenza, dell'impossibilità di essere veramente se stessi, della necessità di fingere, della presenza di un mondo interiore che solo in minima parte può affiorare all'esterno e che, in ogni caso, non potrà mai essere conosciuto a fondo se non dal diretto interessato. Temi ricorrenti nell'opera dell'autore, tant'è che in buona parte sono contenute anche nel primo “Planet Trillaphon”. “Good Old Neon” è puro Wallace: è un raffinato esercizio intellettuale, un gioco cerebrale non banale caratterizzato dalla prolissità e dalla presenza di passaggi estenuanti e di non immediata comprensione (occorre più di una rilettura per afferrarne il significato), nonché da un tentativo di ampliare le classiche modalità espressive (qui c'è la scissione della storia con una conclusione in nota, in altri casi – come in *Consider the Lobster* – c'è un ampio utilizzo di riquadri, frecce, simboli grafici). L'autore faticava a contenere e a regolamentare la propria foga creativa: lo testimoniano significativamente le oltre mille pagine di *Infinite Jest*, romanzo virtualmente infinito<sup>24</sup> che in origine era assai più lungo e che è stato portato alla definitiva foliazione dopo un pesante lavoro di *editing*. Come sempre Wallace affronta temi estremamente seri e complessi con stile brioso e vivace e con la consueta scrittura carica d'energia, rivelandosi stranamente divertente. La depressione ha sempre fatto parte delle sue tematiche ma non ha mai coinvolto il suo stile letterario, che è stato più volte definito – e non a torto – comico.

“Good Old Neon” ricostruisce quindi l'ipotetica vita di un vecchio compagno di scuola di Wallace, a partire dal ricordo ormai sbiadito che lo scrittore ha di lui. Il punto di partenza per tale opera di reinvenzione è il Neal del 1981, studente apparentemente felice e sicuro di sé; l'arrivo è il Neal che dieci anni più tardi si schianta volontariamente contro la spalla di un ponte. Per colmare il decennale vuoto e per capire come da A (il 1981) Neal sia potuto giungere a B (il 1991) Wallace ricorre alla fantasia e alla propria esperienza di persona depressa, che da vent'anni ricorre agli psicofarmaci. Neal, il cui problema

---

<sup>23</sup> A proposito del finale di “Good Old Neon”, riporto le interessanti osservazioni di Luca Berta: “È David Wallace l'alienato, lo sdoppiato che parla con se stesso. Egli è consapevole del paradosso, dell'impossibilità di essere un altro, dell'impossibilità di esprimere nel linguaggio lineare il fuori dal tempo della morte dell'altro, ma cerca – coscientemente – di non abbandonarsi a questa consapevolezza che conduce al silenzio, benché il conflitto ricorsivo delle consapevolezza lo faccia ricadere nel paradosso. Come portare al racconto l'altro che non c'è, se ogni parola lo tradisce (non è la sua voce, il suo proprio punto di vista) [...]? Bisognerebbe che il racconto potesse non dire nulla.” Luca Berta, “Il neon di David Foster Wallace e il punto di vista dell'aldilà”, *Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari*, anno I, No. 1, 2006, p. 50.

<sup>24</sup> Nessuna delle vicende in esso raccontate inizia né termina: tutte proseguono e, a fine volume, si interrompono; la sua struttura è aperta in entrambe le direzioni.

principale è l'incapacità di convivere con l'innata propensione alla menzogna, soffre di alcuni tipici sintomi della depressione quali il disinteresse per la propria attività e per i successi ottenuti e i ricorrenti pensieri suicidi, poi concretizzatisi nella corsa verso il ponte. Anche il tentativo di curarsi con l'elettroshockterapia cui si fa cenno all'inizio proviene dalla biografia di Wallace. Neal racconta poi a Gustafson che a volte, durante la giornata, aveva come l'impressione di essere addormentato e che "none of this was even real"<sup>25</sup> ("GON", p. 156); una sensazione che ricorda quella di chi, stordito dalle pillole, si trova nell'ovattato e sonnolento mondo di Trillaphon (si torna quindi al Wallace ventenne). La sovrapposizione fra Neal e David viene del resto esplicitata quando i due sono resi protagonisti di scene del tutto simili: prima si legge di Neal che stira la divisa in vista di un incontro di baseball (presumibilmente durante la *high school*) e, nel farlo, si sente estremamente teso alla prospettiva di dover far bene durante la partita (cfr. "GON", p. 156); poi, appena prima della chiusura del racconto, a trovarsi nella medesima situazione è il David del 1981 (diciannovenne, quindi), che stira l'uniforme pensando a come comportarsi per non rivelare la propria vera natura di persona titubante e impacciata a chi di lì a poco lo guarderà giocare (cfr. "GON", p. 181). Il che non fa altro che confermare quel che già s'era intuito: per ricreare il Neal del 1991 e i processi mentali che l'hanno portato al suicidio, Wallace ha pensato a se stesso. Ulteriori punti di contatto possono essere rintracciati se, facendo riferimento alla biografia dell'autore, si mette a confronto il suo suicidio con quello di Neal: le modalità con le quali i due si sono tolti la vita sono diverse – volontario incidente d'auto contro impiccagione – ma, nell'aspetto rituale che ha caratterizzato la preparazione al gesto, è possibile riscontrare alcune similitudini, tant'è che il suicidio letterario del 2004 precorre in parte quello effettivo del 2008. Neal:

It had been a hot, wet August, and if I went through with killing myself I wouldn't ever get to feel the incremental cooling and drying that starts here around mid-September, or to see the leaves turn or hear them rustle along the edge of the courtyard outside S. & C.'s floor of the building on S. Dearborn, or see snow or put a shovel and bag of sand in the trunk<sup>26</sup> ("GON", p. 174).

---

<sup>25</sup> "Niente [fosse] più reale" ("CVN", p. 187).

<sup>26</sup> "Era stato un agosto caldo e umido, e se mi fossi ammazzato non avrei dovuto sopportare l'avanzata del freddo e dell'aridità che da queste parti comincia verso metà settembre, né vedere le foglie che cambiano colore né sentirle frusciare ai bordi del cortile sulla spianata davanti all'edificio della S. & C. che si affacciava su South Dearborn, né vedere la neve né mettere un badile e un sacco di sabbia nel bagagliaio" ("CVN", pp. 207-208).

Un punto di vista certo condiviso da Wallace, che si è suicidato il 12 settembre. Prima di salire in auto Neal scrive una lettera alla sorella Fern per spiegare sommariamente le ragioni del proprio gesto e per evitare, per quanto possibile, che lei sia disturbata dai sensi di colpa. Concentrato come sempre su quel che gli altri penseranno di lui, anche in quegli ultimi momenti si preoccupa dell'impressione che farà la lettura del biglietto, prestando molta attenzione ai dettagli della messinscena (sceglie di scrivere l'indirizzo e di affrancare anche se la lettera non sarà spedita, la ripone con cura in una posizione significativa e in modo che Fern la possa trovare facilmente). Anche Wallace ha scritto un lungo biglietto alla moglie e, nello stesso garage in cui si è impiccato, ha lasciato in bella vista una pila di fogli di circa duecento pagine: una corposa sezione del romanzo che stava scrivendo ormai dal 2000, *The Pale King*. Durante le ultime ore ci aveva lavorato e l'aveva riordinato, sapendo che sarebbe stato trovato di lì a poco.<sup>27</sup> Da segnalare anche la frase sui "logicians" pronunciata dal narratore: "That's why it's the logical paradoxes that really drive people nuts. A lot of history's great logicians have ended up killing themselves, that is a fact"<sup>28</sup> ("GON", p. 167). La matematica e la logica erano tra le passioni di Wallace, il quale, oltre che in inglese, si era laureato in filosofia con una tesi sulla logica modale.

Oltre a queste somiglianze, significative ma comunque parziali, fino a che punto il problema di Neal ricalca quello di David Wallace? Il protagonista di "Good Old Neon" è un impostore, sta vivendo in una recita. Non riesce a essere se stesso, non sa nemmeno cosa voglia dire; la situazione gli risulta insostenibile e per questo decide di uccidersi. Wallace ha raccontato la propria storia di depressione già nel 1984, in "Planet Trillaphon", e già all'epoca aveva individuato chiaramente le uniche due possibilità che gli rimanevano: o una cura a base di antidepressivi o il suicidio (ovvero: la formalizzazione di un'autodistruzione già in atto). Citando Morselli, *tertium non datur*: o pasticche o morte; rimanendo nel territorio del racconto, questo significa che o si sceglie la vita su Trillaphon o la morte sulla Terra. Wallace ha optato per la prima possibilità e ha provato a curarsi: si è – per così dire – trasferito. Il suo primo racconto si apre appunto con la dichiarazione che il narratore prende gli antidepressivi ormai da un anno. Il che significa 1983 (o 1982, se, com'è probabile, il racconto è stato composto nel 1983). Su Trillaphon tutto è andato bene, per quanto possibile quando ci si trova in esilio: ha scritto degli splendidi libri, si è sposato, ha insegnato. Dopo oltre vent'anni di cura ininterrotti, nel 2007 Wallace ha iniziato a

---

<sup>27</sup> Questi e altri particolari della biografia di Wallace provengono dal lungo e documentatissimo articolo di D.T. Max "The Unfinished", pubblicato su *The New Yorker* il 9 marzo 2009.

<sup>28</sup> "I paradossi logici mandano la gente ai matti. Un sacco di grandi logici nel corso della storia hanno finito per uccidersi, questo è un fatto" ("CVN", p. 200).

sospendere i medicinali, uno dopo l'altro: la decisione è stata motivata dai problemi di stomaco e di pressione provocati dal Nardil, nonché dalla convinzione che le pasticche interferivano con la sua creatività e gli impedivano di proseguire la stesura di *The Pale King*. Da quel momento la sua situazione è costantemente peggiorata: dimagriva, era in uno stato di perenne tensione e comunque non scriveva. Preoccupato, nel 2008 ha quindi ripreso a prendere medicinali ma non ha ottenuto significativi miglioramenti; nemmeno le sedute di elettoshock hanno avuto successo. Di lì a pochi giorni è arrivato il 12 settembre. Sulla Terra non si poteva vivere, e il ritorno a Trillaphon è fallito. È sorprendente rendersi conto di come un Wallace poco più che ventenne avesse delineato con assoluta precisione i confini della propria malattia (e, con essa, della propria vita) e ne scrivesse con disarmante sincerità. E in quanto al mentire? Probabile che lo facesse, che l'abbia fatto per buona parte del periodo trascorso sotto antidepressivi: del resto, l'aveva detto subito che la vita, su Trillaphon, non era come sulla Terra e che su quel pianeta le percezioni erano alterate, un surrogato di quelle reali. Per convincere gli altri di trovarsi con loro sulla Terra, invece che in un luogo simile eppure diverso, dai contorni ovattati e non chiaramente definiti, occorreva mentire. Non è nemmeno strano che l'abitudine alla menzogna – a un certo tipo di menzogna, perlomeno – si sia poi trasformata in professione: lo scrittore è il mentitore per eccellenza, uno che per vivere inventa storie. Storie che, nel suo caso, riuscivano a trattare argomenti drammatici con linguaggio oltremodo divertente e mai deprimente: a leggerla dopo il suicidio (che ha inequivocabilmente inverato quelli che si credeva – o meglio, si sperava – fossero solo espedienti narrativi sapientemente utilizzati) l'impressione è che la narrativa di Wallace, con i suoi continui e corposi inserti autobiografici, fosse il frutto di un compromesso, che rivelasse ma al tempo stesso nascondesse. Che dicesse qualcosa ma non tutto; che simulasse, insomma. Immagino che Wallace avvertisse nettamente lo sdoppiamento tra il proprio reale stato d'animo – la propria interiorità, per così dire – e l'immagine di sé che presentava all'esterno, quella cioè di uomo atletico, sportivo e di successo: capelli lunghi, fisico massiccio e bandana, aveva l'aspetto di uno sportivo, di un lottatore professionista. Eppure, nonostante a vederlo fosse il ritratto dell'americano di successo, la verità era che per lui la situazione era la stessa che nei primi anni Ottanta; volendo restare in vita, le alternative erano sempre quelle due: o Trillaphon o morte.

Non c'è dubbio che il problema del linguaggio che tanto affascina e coinvolge il Neal *post-mortem* provenga direttamente da Wallace: durante la sua intera carriera egli si è infatti confrontato con le limitazioni – o comunque quelle che lui considerava tali – della

canonica struttura-racconto. Egli ha sempre cercato di ampliare e di dilatare il limitato spazio della pagina, facendo per esempio larghissimo uso di note (quelle di *Infinite Jest*, raccolte a fondo volume, occupano un centinaio di pagine) o ricorrendo a riquadri e simboli grafici che spezzino l'ordine della lettura e lo rendano meno lineare del solito. Wallace faticava a comprimere il flusso delle proprie parole e a ordinarlo in maniera semplice e chiaramente comprensibile, e talora la leggibilità ne risentiva: in alcuni suoi racconti – per esempio in “Oblivion” – si possono incontrare parentetiche lunghissime, di una pagina o più, che rendono pressoché impossibile afferrare alla prima lettura il significato di quel che ci si sta sforzando di decifrare.<sup>29</sup>

La necessità di esprimersi e di far emergere il turbinio di idee che si muoveva nella mente di Wallace era comunque troppo forte perché egli si lasciasse bloccare dalla consapevolezza che la limitatezza del linguaggio – della scrittura, in questo caso – non avrebbe mai potuto restituire la vastità dei processi mentali che stavano alla base dei suoi racconti, dei saggi, dei romanzi; così, egli cercava regolarmente di forzare i limiti del mezzo espressivo, spesso riuscendoci. Il che rende molte delle sue opere di difficile lettura, per quanto sia impossibile, mentre si fatica sulla pagina, non percepire chiaramente la dirompenza della sua penna, la portata del suo estro narrativo. Estro che effettivamente non è troppo difficile percepire come alieno – trillaphoniano, certo – , tanta è la bizzarria di alcuni accostamenti di parole, l'apparente impenetrabilità di alcune fittissime pagine in cui si mischiano (con una libertà sorprendente) filosofia, logica, matematica e formule chimiche, la fredda eccentricità di alcune situazioni (vedi l'incipit di *Infinite Jest*). La scrittura era fondamentale, per Wallace, e ha avuto un ruolo nella sua fine: è stata anche la speranza di uscire dal blocco creativo che gli impediva di proseguire *The Pale King* a convincerlo a interrompere la cura antidepressiva, con la funesta conseguenza di portarlo al suicidio. Le sue ultime ore di vita sono state dedicate alla sistemazione del manoscritto dell'ultimo, incompiuto romanzo, come se a quella sfortunata (perché disordinata e incompleta) creazione avesse voluto infondere quel che ancora rimaneva della sua vitalità.

La parte conclusiva di “Good Old Neon” è la più interessante, quella in cui il racconto dischiude la maggior parte della propria bellezza. L'immagine del mondo interiore visto come una stanza che può comunicare con le altre stanze solo attraverso il

---

<sup>29</sup> A proposito di “Good Old Neon”, l'entusiasta recensore dell'Observer ha così commentato la non immediatezza di alcuni passaggi: “Rejecting ‘one-word-after-another word English’, Foster Wallace's idiosyncratic prose captures the ‘internal head-speed’ of those rapidly losing the plot, mimicking the loopy narratives of their self-defeating involutions” (Anita Sethi, “Set to Stun”, The Observer Review, allegato a The Observer, 1 agosto 2004, p. 16). “Mimicking”? Nel 2004 ci si poteva credere, ma nel 2011, dopo il suicidio di Wallace, è difficile parlare di pura imitazione e di semplice reinvenzione letteraria.

bucio della serratura, efficacissima nella sua semplicità, è un'esemplare raffigurazione delle limitazioni con le quali ci si deve confrontare in vita, ed è suggestiva l'idea che la morte sblocchi le serrature permettendo di ottenere finalmente piena comprensibilità. Questo pone ciascun uomo nella condizione di dover operare, mentre è in vita, una selezione: cosa far passare dall'esiguo spazio che ognuno ha a disposizione? Scegliere implica escludere, rinunciare consapevolmente ad alcuni aspetti di sé che non sono meno autentici di quelli – forzatamente pochi – che si è deciso di esibire. Mostrarsi nella propria interezza è impossibile, e quel che si sceglie di essere è il risultato di una cernita che, da un certo punto di vista, assomiglia a una menzogna: tutti mentono, quindi, ma lo fanno per necessità, per l'impossibilità di dire tutta la verità. Il che giustifica Neal e, con lui, anche Wallace, attenuando le colpe derivanti dalle loro imposture; quest'ultimo si trovava inoltre in una situazione doppiamente difficile: oltre a dover spremere gli elementi costitutivi della sua personalità da un piccolo buco della serratura (come fanno tutti), egli doveva anche far sì che tale selezione si conformasse alle regole di vita della Terra, in modo da poter stabilire dei corretti rapporti con gli "autoctoni" che si trovavano a interagire con lui (e questo è un compito solo suo, assegnatogli dalla malattia). È come se il suo buco della serratura fosse stato molto più piccolo del normale.

Il suicidio di David Foster Wallace, come scritto dal Buffalo News, non è stato una sorpresa. Vent'anni di attività letteraria costellati di chiari indizi l'avevano abbondantemente preceduto. Semmai, sono stati proprio quei vent'anni la sorpresa: Wallace, il depresso più divertente del mondo letterario, ha trasformato il proprio problema in una fonte d'ispirazione, l'ha esibito con sfacciataggine, ha simulato una capacità di gestione che, si è poi visto, non possedeva se non in parte. Malattia e creatività hanno trovato in lui un punto di contatto, sono riuscite a interagire, e non è da escludere che la prima abbia influito positivamente sulla seconda. La voce di quest'inconfondibile autore è stata identificata da subito come una delle più originali e riconoscibili della letteratura americana contemporanea: amato dai critici come dai lettori, che hanno riconosciuto in lui un talento tanto raro quanto particolare, Wallace ha raccontato se stesso e l'America con piglio divertito ma sempre lucido e analitico, diversificando molto la propria produzione e riuscendo comunque a mantenere degli elevati standard qualitativi. Che scrivesse di filosofia, di logica, del mondo dello spettacolo o di sport (uno dei suoi ultimi saggi, apparso sul New York Times, si intitola "Roger Federer as Religious Experience" ed è dedicato al tennis, da lui praticato in giovane età e sempre seguito con passione), Wallace giocava con le parole con il medesimo entusiasmo, con un vigore immutato, con la serietà

di fondo di chi credeva all'importanza del proprio mestiere e cercava di farlo al meglio. Può essere stato un mentitore – “a fraud” – , ma non c'è dubbio che la sua passione per la scrittura fosse assolutamente autentica.

## Édouard Levé, *Suicide*

Nato a Parigi nel 1965, Édouard Levé intraprende studi economici ma il suo interesse verso le arti figurative lo porta a dedicarsi dapprima alla pittura e quindi, dalla metà degli anni Novanta, alla fotografia, che rimarrà fino alla morte la sua occupazione principale. Tra i libri pubblicati *Homonymes*, *Pornographie*, *Rugby*, *Quotidien*. All'inizio del ventunesimo secolo Levé inizia ad affiancare l'attività di scrittore a quella di fotografo. Tra il 2002 e il 2008 escono *Oeuvres*, *Journal*, *Autoportrait* e l'ultimo *Suicide*. La sua opera, sia come fotografo sia come scrittore, è estremamente coerente ed è caratterizzata da un'ostinata derivatività: alla base dei suoi libri c'è sempre del materiale preesistente, riletto da Levé in maniera originale. Limitandoci ai titoli già citati, *Homonymes* è una raccolta di fotografie di persone comuni con nomi celebri; *Pornographie* una serie di immagini di persone regolarmente vestite ma in posizioni pornografiche; *Rugby* propone foto di modelli in abiti comuni e pose rugbystiche; *Quotidien* reinterpreta alcune celebri foto del passato ricorrendo ancora a persone comuni in abbigliamento quotidiano. In quanto ai testi letterari, *Oeuvres* è un elenco di 533 opere immaginarie che Levé avrebbe progettato con la speranza di poterle in futuro realizzare, in realtà una sorta di biblioteca immaginaria alla Rabelais; *Journal* (2004) raccoglie autentici articoli di giornale dai quali sono stati cancellati i riferimenti a persone, date e luoghi originariamente citati; *Autoportrait* (2005) è composto da una lunga serie di pensieri introspettivi in prima persona disposti in ordine apparentemente casuale e scollegati l'uno dall'altro, ispirati dai luoghi visitati durante un viaggio negli Stati Uniti; *Suicide*, unico romanzo propriamente detto, narra il suicidio di un amico, risalente a vent'anni prima.<sup>1</sup> Ogni creazione dell'artista francese è in parte ipertesto, riscrittura, reinvenzione. Quel che è eccezionale o comunque fuori dal comune viene riportato a una dimensione convenzionale; nei suoi libri il gesto straordinario diviene ordinario, trapiantandosi nel quotidiano e perdendo così la propria unicità.

Introdurre *Suicide* significa parlare della morte di Édouard Levé. Il dattiloscritto fu consegnato all'editore che aveva pubblicato i precedenti libri dell'autore francese il 5 ottobre del 2007; esso consiste in una lunga lettera nel quale il narratore, utilizzando una confidenziale seconda persona singolare, si rivolge a un amico morto suicida vent'anni prima, ricostruendo quel che della sua immagine ancora ricorda. L'8 ottobre una telefonata dello stesso editore confermò a Levé che il romanzo sarebbe stato pubblicato. Il 15 ottobre

---

<sup>1</sup> Per le notizie bio-bibliografiche su Levé, cfr. Hannah Tennant-Moore, "The Spectator", n+1, anno 5, No. 10 (giugno 2011) e Hugo Wilcken, "Last Things", Frieze, anno XX, No. 134 (ottobre 2010).

2007 Levé si impiccò in un locale di casa propria; accanto al corpo aveva lasciato tre affettuose lettere d'addio che peraltro nulla spiegavano delle motivazioni del suicidio, indirizzate alla moglie, ai genitori e all'editore.<sup>2</sup> Coerentemente con il resto della sua carriera, anche il gesto estremo di Levé è stato imitazione: il suo suicidio riecheggia inevitabilmente quello dell'anonimo amico, avvenuto vent'anni prima ma attualizzato dal recentissimo romanzo. Con la propria morte volontaria Levé ha inestricabilmente legato testo e contesto: non si può leggere *Suicide* senza pensare che è stato seguito a distanza ravvicinata dalla reale scomparsa dell'autore, così come non si può pensare alla scomparsa dell'autore senza che il pensiero corra al romanzo che lo preannunciava in modo chiaro e inequivocabile. Ciò significa che *Suicide* non potrà mai essere una lettura innocente: lo è stata per un'unica persona, ovvero il redattore della casa editrice che ha avuto il compito di scorrerlo per verificare la sua pubblicabilità; tutti gli altri saranno inevitabilmente condizionati dalla consapevolezza che vita e arte si sono drammaticamente sovrapposte e tra le righe del testo cercheranno forse di scovare qualche elemento che permetta di capire un gesto che è, di per sé, inspiegabile. Gli editori che hanno pubblicato il romanzo hanno evidenziato fin dalla copertina la coincidenza tra la sorte del personaggio e quella dell'autore, con la legittima speranza che la curiosità suscitata aiutasse a vendere meglio l'opera: l'elegante edizione italiana di *Suicide* – titolo che è stato fedelmente tradotto con *Suicidio*<sup>3</sup> – riporta sulla sovraccoperta questa breve nota: “Il 5 ottobre Edouard Levé consegna un dattiloscritto al suo editore. Il titolo è **Suicidio**. Dieci giorni dopo Edouard Levé si toglie la vita.” Conciso ed efficace. Poco più sotto, autore e titolo. L'edizione statunitense mette in copertina un etereo primo piano realizzato con la tecnica del puntinismo, nero su bianco: è un'opera senza titolo dello stesso Levé e si tratta probabilmente di un autoritratto. Le notizie sulla morte dell'autore aprono la quarta di copertina: “Edouard Levé delivered the manuscript for his final book, SUICIDE, just a few days before he took his own life. SUICIDE is not, then, simply another novel – it is, in a sense, the author's own oblique, public suicide note, a unique meditation on this most extreme of refusals”.<sup>4</sup> Più discreta l'edizione francese, che presenta il libro con una foto di

---

<sup>2</sup> Cfr. Luigi Offeddu, “Edouard Levé, Il desiderio della fine”, *Corriere della Sera*, 17 novembre 2008, p. 37.

<sup>3</sup> Édouard Levé, *Suicidio* (*Suicide*, 2008), trad. it. Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2008.

<sup>4</sup> Édouard Levé, *Suicide* (*Suicide*, 2008), translated by Jan Steyn, Champaign (IL), Dalkey Archive Press, 2011. Il recensore del libro per il *Guardian* sembra non aver gradito del tutto la presentazione, o perlomeno la sua crudezza: “Suicide is packaged as directly as pornography. Its title leaves no room for ambiguity. Its marketing holds out the promise of voyeurism.” Christopher Byrd, “Suicide by Edouard Levé – review”, *Guardian Review*, allegato a *The Guardian*, 1 luglio 2011, p. 10.

Levé<sup>5</sup> e limita le notizie biografiche alle ultime due righe della quarta di copertina: “Edouard Levé s’est suicidé dix jours après avoir remis son manuscrit à son éditeur”.<sup>6</sup> Una sobrietà ammirevole. Non si possono comunque accusare gli editori di cinismo o di mancanza di rispetto: è stato l’autore stesso a collegare così strettamente le proprie vicende a quelle del protagonista, e scindere realtà e finzione non sarebbe corretto. Ritengo che non sia sbagliato considerare il romanzo e il suicidio come due atti della medesima opera: il primo introduce il secondo, e il secondo completa il primo. L’uno aiuta a capire meglio l’altro, in un ricercato rapporto di complementarità.

*Suicide* è la lettera che un narratore anonimo scrive a un amico ugualmente anonimo morto suicida a venticinque anni, rivolgendosi a lui come “tu”;<sup>7</sup> il lettore è spontaneamente portato a identificare la figura del narratore interno con quella di Levé e ad attribuire quindi veridicità alla vicenda ricordata. Ciò nonostante la focalizzazione utilizzata non è interna, come si potrebbe supporre, ma zero: chi scrive ha libero accesso ai pensieri e agli stati d’animo del protagonista, sui quali si sofferma con analitica precisione. È una scelta significativa, rivelatrice dei reali intenti di Levé: solitamente, chi si trova in una posizione di narratore interno/testimone – come il Chick/Bellow di *Ravelstein* – utilizza una focalizzazione interna (per cui racconta ciò a cui ha personalmente assistito). Il ricorso alla focalizzazione zero, abbinato oltretutto all’impiego di una prima persona singolare, crea un effetto inconsueto, dando vita a una strana figura di narratore che è in possesso di una precisa identità individuale ma che al contempo è onnisciente (mentre di solito le due cose si escludono). Il che conferma che a Levé non interessa affatto comportarsi da biografo e scrivere un’attendibile resoconto della vita dell’amico (del resto, ne nasconde perfino l’identità): egli vuole piuttosto effettuare un’approfondita ricognizione nella mente di un suicida, partendo da un supporto reale – una persona che si è davvero uccisa – ma senza farsi vincolare troppo dall’oggettività dei fatti. La mente di un suicida viene così ricostruita da un altro suicida: inevitabile che in una simile situazione il “tu” e l’“io” si sovrappongano, si mischino e si confondano, con la figura del protagonista che finisce per assomigliare a quella dell’autore/narratore. Il romanzo diventa quindi parzialmente autobiografico: autobiografia che non è da ricercarsi negli eventi ricordati,

---

<sup>5</sup> Un’opera senza titolo del 2003 appartenete alla raccolta *Rugby*.

<sup>6</sup> Édouard Levé, *Suicide*, Paris, Gallimard, 2008. D’ora in avanti, nel caso di citazioni da questo libro, il numero di pagina sarà indicato direttamente nel testo, tra parentesi, preceduto dalla sigla *SF*. In nota verrà riportata la traduzione italiana di Sergio Claudio Perroni, proveniente dall’edizione Bompiani indicata in nota 2; anche in questo caso, alla citazione seguirà tra parentesi il numero di pagina, preceduto dalla sigla *SI*.

<sup>7</sup> Una scelta stilistica che fa pensare all’inquisitorio “tu” adottato da Michel Butor per *La modification* (1957).

che provengono con ogni probabilità dalla reale biografia dell'amico morto vent'anni prima, bensì nelle accurate descrizioni degli stati d'animo che caratterizzano l'aspirante suicida, il cui pensiero riprende in parte – impossibile quantificare in che percentuale – quello del narratore, e quindi quello di Levé.

La scena iniziale è quella del suicidio, descritto con elegante freddezza:

Un samedi au mois d'août, tu sors de chez toi en tenue de tennis accompagné de ta femme. Au milieu du jardin, tu lui fais remarquer que tu as oublié ta raquette à la maison. Tu retournes la chercher, mais au lieu de te diriger vers le placard de l'entrée où tu la ranges d'habitude, tu descends à la cave. Ta femme ne s'en aperçoit pas, elle est restée dehors, il fait beau, elle profite du soleil. Quelques instant plus tard, elle entend la décharge d'une arme à feu. Elle accourt à l'intérieur de la maison, elle crie ton nom, remarque que la porte de l'escalier qui conduit vers la cave est ouverte, y descend et t'y trouve. Tu t'es tiré une balle dans la tête avec le fusil que tu avais soigneusement préparé. Tu as laissé sur la table une bande dessinée ouverte sur une double page. Dans l'émotion, ta femme s'appuie sur la table, le livre bascule en se refermant sur lui-même avant qu'elle ne comprenne que c'était ton dernier message.<sup>8</sup> (*SF*, p. 9).

Il narratore si rivolge all'amico in seconda persona, come se l'interlocutore fosse presente e si trovasse vicino a lui; il suo discorso è strutturato come un monologo ma è invece un soliloquio, in quanto rivolto a un uomo che è morto molti anni prima. Da qui in avanti il narratore ripercorre la vita del suicida seguendo il flusso dei propri pensieri e dei propri ricordi: l'ordine cronologico non è rispettato e si procede per suggestioni, alternando sparsi frammenti di poche righe ed episodi di maggiore rilevanza; il più lungo, il dettagliato resoconto di un viaggio di tre giorni a Bordeaux, occupa quindici pagine.<sup>9</sup> Così, senza una vera trama, procede l'opera, che si conclude con la riproposizione di una raccolta di terzine attribuite al protagonista e ritrovate dalla moglie in un cassetto. Le rime, scarne ed essenziali, seguono con poche varianti la struttura soggetto/complemento/predicato ("La

---

<sup>8</sup> "Un sabato d'agosto esci di casa in tenuta da tennis insieme a tua moglie. Mentre attraversate il giardino le fai notare che hai dimenticato la racchetta. Torni a prenderla, ma, anziché dirigerti verso l'armadio dell'ingresso dove la tieni di solito, scendi nella tavernetta. Tua moglie non se ne accorge, è rimasta in giardino, c'è bel tempo, si gode il sole. Dopo qualche istante sente un colpo di arma da fuoco. Si precipita in casa, grida il tuo nome, vede che la porta della tavernetta è aperta, scende, e ti trova. Ti sei sparato in bocca col fucile che avevi appositamente preparato. Hai lasciato sul tavolo un libro di fumetti aperto su una doppia pagina. Nell'emozione, tua moglie si appoggia al tavolo e fa cadere il libro, che si richiude prima che lei possa capire quale fosse il tuo ultimo messaggio." (*SI*, pp. 5-6).

<sup>9</sup> Da p. 44 a p. 58 in *SF*, da p. 44 a p. 60 in *SI*.

vie m'est proposée / Le nom m'est transmis / Le corps m'est imposé"<sup>10</sup>; *SF*, p. 103) e ricordano i passaggi più sintetici del precedente *Autoportrait*.

La ricostruzione presentata dal narratore è perlopiù invenzione, com'è evidente fin da subito. Questo, nelle parole di Levé, è quel che accade immediatamente dopo la scoperta del cadavere: "Ta femme pousse un cri. Personne d'autre que toi n'est là pour l'entendre. Vous êtes seuls dans la maison. Elle se jette sur toi en pleurant, et frappe ton buste d'amour et de rage. Elle te prend dans ses bras et te parle"<sup>11</sup> (*SF*, p. 10). Il narratore non è presente, quindi si deve supporre che, per essere a conoscenza di quanto accaduto in questa circostanza, si sia in seguito incontrato con la donna e si sia fatto raccontare gli eventi della giornata. Poco più avanti, però, arriva questa specificazione: "Je n'ai pas revu ta femme, je la connaissais à peine. Je l'ai rencontrée quatre or cinq fois. Quand vous vous êtes mariés, nous ne nous fréquentations plus"<sup>12</sup> (*SF*, p. 11). Quel "je n'ai pas revu" è vago: non l'ha più rivista da quando? Nel libro non si parla di incontri tra i due: la donna viene perlopiù ignorata, e anche nella descrizione del funerale, a cui ella senz'altro partecipa, ci si limita a soffermarsi sui genitori del suicida. Levé scrive che le terzine riportate in fondo al volume gli sono state consegnate dalla moglie, quindi si sa che tra lei e il narratore c'è stato almeno un incontro, presumibilmente posteriore al funerale di cui sopra. Non è impossibile che in tale circostanza l'uomo si sia fatto raccontare qualche dettaglio sul triste ritrovamento del cadavere, ma pare alquanto improbabile che la descrizione sia stata tanto dettagliata e intima, specie considerando che la donna aveva a che fare con una persona che precedentemente aveva incontrato solo quattro o cinque volte. Ma è lo stesso utilizzo della focalizzazione zero a smascherare – per così dire – Levé: la noncurante onniscienza con la quale si addentra nei pensieri del protagonista e ne esplora gli stati d'animo rende palese la natura fittizia della biografia. Una simile dimestichezza con il mondo interiore del protagonista è possibile solo se quanto si sta leggendo è per la maggior parte inventato. Ciò detto, si sa che Levé ha effettivamente avuto un amico che s'è poi tolto la vita, e a conferma di ciò c'è anche un fugace accenno di *Autoportrait*. Il romanzo fornisce pochi elementi cronologici, ma essi sono comunque sufficienti per risalire alla data di nascita del ragazzo, che è il 1962. Levé era di tre anni più giovane; il momento del loro incontro – ma non le circostanze in cui questo è avvenuto – è indicato con precisione dal narratore, che ricorda di aver visto l'amico per la prima volta quando questi aveva diciassette anni (nel

---

<sup>10</sup> "La vita mi è proposta / Il nome mi è trasmesso / Il corpo mi è imposto" (*SI*, p. 109).

<sup>11</sup> "Tua moglie lancia un grido. A parte te non c'è nessuno che possa sentirlo. Siete soli in casa. Ti si butta addosso piangendo, ti riempie di pugni d'amore e di rabbia. Ti prende fra le braccia e ti parla" (*SI*, p. 6).

<sup>12</sup> "Non ho più rivisto tua moglie, la conoscevo appena. L'avevo vista quattro o cinque volte. Quando vi siete sposati, tu e io non ci frequentavamo più" (*SI*, p. 7).

1979, quindi). Nel libro è contenuto un unico altro riferimento temporale: il protagonista è andato a vivere con la moglie quando aveva ventun'anni, ovvero nel 1983. Al momento del matrimonio Levé e l'anonimo amico non si frequentavano più, il che significa che il loro rapporto è durato circa quattro anni, tra il 1979 e il 1983. In tale periodo di tempo vanno quindi collocati i ricordi attorno ai quali è costruito *Suicide*; è probabile che essi siano perlopiù autentici, per quanto può essere autentico un ricordo vecchio di almeno ventiquattro anni. La memoria è fallace, e dove essa non arriva si ricorre alla fantasia: di qui l'innesto di corposi inserti liberamente ricostruiti e il ricorso alla focalizzazione zero.

Dalle pagine di *Suicide* emerge innanzitutto un'inconfondibile fascinazione per la morte volontaria: a testimoniarla non sono tanto le frasi roboanti che ogni tanto compaiono ("Ton suicide fut d'une beauté scandaleuse";<sup>13</sup> *SF*, p. 19), quanto piuttosto i ripetuti accenni al fatto che è stata proprio la fine del ragazzo a rendere speciale la sua vita. Come dice il narratore, "Ton suicide est devenu l'acte fondateur [...]. Ta dernière seconde a changé ta vie aux yeux des autres"<sup>14</sup> (*SF*, p. 34); per tutti gli altri la fine ha avuto l'effetto di far rileggere al negativo quello che l'aveva preceduta e di rattristare il passato ("Tu avais, por ton suicide, attristé ton passé"<sup>15</sup>; *SF*, p. 98), ma per lui l'ha semmai abbellito, ammantando la figura del giovane di una sorta di sacralità che prima non possedeva.<sup>16</sup> È proprio il suicidio a caratterizzarne in positivo il ricordo, a distinguerlo dalla massa indistinta delle molte persone conosciute negli anni dell'adolescenza; "autrefois lointain, distant et ténébreux, tu rayonnes à présent près de moi"<sup>17</sup> (*SF*, p. 15); e ancora: "Aimer quelqu'un à partir de sa mort, est-ce de l'amitié?"<sup>18</sup> (*SF*, p. 17). Levé non è innamorato di chi che ha compiuto il gesto, ma del gesto in sé; non è l'uomo che ha reso unico il gesto, ma il gesto che ha reso unico l'uomo. Se questi fosse sopravvissuto, sarebbe divenuto uno dei tanti e sarebbe stato dimenticato. Il suicidio ha reso inscindibile un legame che, in vita, non era così solido, come dimostrato dal fatto che i due s'erano progressivamente persi di vista; in seguito alla morte un'amicizia come molte altre, nata in un periodo – quello tra i quattordici e i diciotto anni – in cui si conosce e si dimentica in fretta, è stata retrospettivamente riletta ed esaltata, acquistando nel ricordo una particolare valenza che nella realtà essa non possedeva. Di qui la decisione presa da Levé di dedicare la propria

---

<sup>13</sup> "Il tuo suicidio è stato di una bellezza scandalosa" (*SI*, p. 16).

<sup>14</sup> "Il tuo suicidio è diventato l'atto fondante [...]. Il tuo ultimo istante ha cambiato la tua vita agli occhi degli altri" (*SI*, p. 33).

<sup>15</sup> "Col tuo suicidio, avevi rattristato il tuo passato" (*SI*, p. 104).

<sup>16</sup> Il che non è troppo diverso da quel che accade a la Rochelle, per cui la figura di Rigaut acquista spessore soprattutto dopo la morte.

<sup>17</sup> "Tu, che un tempo eri distante e tenebroso, oggi risplendi accanto a me" (*SI*, p. 12).

<sup>18</sup> "È amicizia amare qualcuno a partire dalla sua morte?" (*SI*, p. 14).

ultima, testamentaria opera di narrativa a una persona appartenente a un passato piuttosto lontano e con cui, all'epoca, non aveva un rapporto particolarmente stretto. Nell'ultimo periodo di vita, in cui l'ossessione suicida è evidentemente più forte che in passato, il pensiero di Levé si rivolge al ragazzo che, vent'anni prima, l'ha anticipato nell'uscita di scena; apprestandosi a seguire la sue orme, l'autore prova per lui un affetto complice e sente finalmente di capirlo. La scelta di dedicargli l'ultimo libro appare quindi logica, consequenziale: Levé si mette nei panni del suicida, ne rilegge le azioni alla luce della sensibilità di chi sta per compiere lo stesso gesto. Diventa lui nella finzione, nell'attesa di divenirlo anche nella realtà. Certo non stupisce che *Suicide* sia stato letto anche come un messaggio d'addio: in effetti, cos'altro potrebbe essere? L'arte di secondo grado di Édouard Levé, che ha fatto della reinvenzione la propria cifra stilistica, mette in scena la propria fine con quest'opera in due atti che rilegge, riscrive e reinterpreta il suicidio prendendo spunto da un lontano – e forse neanche troppo importante – fatto di cronaca, pescato dal pozzo dei ricordi. La coerenza del percorso artistico lascia stupefatti.

Più difficile capire fino a che punto le motivazioni che portano alla morte il “tu” di *Suicide* rispecchino quelle dello scrittore. Il protagonista ricorda una versione aggiornata dell'Alain di *Feu follet*:<sup>19</sup> come lui è impenetrabile, le cose non riescono a toccarlo. È un uomo che, pur avendo molte ragioni per rimanere in vita – “Tu avais une famille, une femme, des amis, une maison”<sup>20</sup> (*SF*, p. 71) –, non trova in nessuna di queste un appiglio sufficientemente solido a cui aggrapparsi, e finisce per suicidarsi quasi per curiosità: “Tu ne craignais pas la mort. Tu l'as devancée [...]. Tu n'as pas nié la vie, mais affirmé ton goût pour l'inconnu en pariant que si, de l'autre côté, quelque chose existait, ce serait mieux qu'ici”<sup>21</sup> (*SF*, p. 22). Il concetto è più volte ribadito: il suicidio come ricerca di una felicità che in vita è negata. Colto, introverso e curioso, il protagonista è solitario ma non rifugge i contatti umani; solo, essi non bastano a rendergli gradevole l'esistenza. Il ragazzo attraversa le giornate come un automa, apparentemente privo di emozioni e di reali interessi; il suo carattere è comunque garbato e gentile, e si ha l'impressione che sia stato principalmente per educazione che egli non si è ucciso prima di quanto ha fatto. La totale apatia del giovane è accuratamente mascherata, in modo che all'esterno essa non sia completamente percepibile: in questo non c'è malizia, ma solamente la volontà di non rendere penosa a chi gli sta accanto la sua vicinanza. Si lascia trascinare dagli eventi e

---

<sup>19</sup> Ma non ci sono prove (né testuali né extratestuali) che Levé abbia letto la Rochelle.

<sup>20</sup> “Avevi una famiglia, una moglie, degli amici, una casa” (*SI*, p. 74).

<sup>21</sup> “Non temevi la morte. L'hai anticipata [...]. Non hai negato la vita, hai affermato il tuo amore per l'ignoto scommettendo che lì, ammesso che esistesse qualcosa, sarebbe stato meglio di qui” (*SI*, p. 19).

spesso lascia che sia il caso a decidere per lui, senza che sia una qualche logica a motivare le sue scelte. Consapevole di essere malato va a farsi visitare, e il medico riconosce in lui i sintomi della depressione. Gli prescrive degli antidepressivi. Uno dopo l'altro il ragazzo prova tre medicinali diversi, ma tutti e tre gli provocano gravi disturbi: i primi due procurano sonnolenza, sensazione di estraneità e perdita di memoria (conducendolo sul pianeta Trillaphon di David Foster Wallace); il terzo causa eccitazione e imprevedibili sbalzi d'umore. Il tentativo è stato portato avanti per mesi, ma alla fine ha preferito rinunciare: “Un peu de bonheur factice méritait-il de perdre ton libre arbitre? Tu décidas d'en finir avec ces béquilles chimiques, qui te dédoublaient ou t'abrutissaient”<sup>22</sup> (*SF*, p. 77). Senza stampelle, però, uno storpio non riesce a camminare. Fedele alla descrizione del depresso illustrata in “Planet Trillaphon”, il protagonista di *Suicide* diviene un morto in vita. A conferma di ciò Levé inserisce nella narrazione una sequenza di efficace banalità: durante una passeggiata notturna il giovane si trova a passare davanti a un cimitero e, sentendosi irresistibilmente attratto dal luogo, decide di entrarvi, scavalcando il muro di cinta. Tra le tombe si sente sicuro, come se appartenesse a quel luogo: “Tu te sentais étranger à toi-même, mais familier de cet endroit peuplé de défunts. Tu avais rarement éprouvé ce sentiment: être déjà mort”<sup>23</sup> (*SF*, p. 69). Oltre a questa, nel libro c'è un'altra scena dalla forte valenza simbolica, situata nelle ultime pagine: in un negozio di abiti usati, il protagonista compera un paio di eleganti scarpe usate in pelle nera. “La cuir, de qualité, était à peine usé, mais portait l'empreinte de l'ancien propriétaire. L'avant des chaussures était plié selon la forme de ses pieds, similaires aux tiens. Lorsque tu les essayas dans le magasin, elles s'adaptèrent parfaitement à ta morphologie, comme si tu les avais portées pendant des mois”<sup>24</sup> (*SF*, p. 94). L'acquisto non è stato motivato da reale necessità, ma dall'istinto, come se trovare quelle calzature fosse stato un segno. Durante un meeting informativo tenutosi pochi giorni dopo, il ragazzo si rende conto che una donna lo sta insistentemente fissando, e di lì a poco gli si avvicina chiedendogli di parlargli. La donna gli rivela che le scarpe che egli indossa sono “celles qu'elle avait offertes à son neveu et que sa mère avait mises en vente après qu'il se fut suicidé”<sup>25</sup> (*SF*, p. 96). Il protagonista

---

<sup>22</sup> “Che senso aveva sacrificare il tuo libero arbitrio per un po' di felicità posticcia? Hai deciso di farla finita con quelle stampelle chimiche, che ti sdoppiavano o ti abbrutivano” (*SI*, p. 81).

<sup>23</sup> “Ti sentivi estraneo a te stesso ma familiare a quel luogo abitato da defunti. Essere già morto: una sensazione che non ricordavi di aver mai provato” (*SI*, p. 72).

<sup>24</sup> “La pelle, di ottima qualità, era ancora perfetta, ma conservava l'impronta del vecchio proprietario. La parte anteriore delle scarpe si era sagomata secondo la forma dei suoi piedi, simili ai tuoi. Quando le hai provate si sono adattate perfettamente alla tua morfologia, come se le avessi calzate per mesi” (*SI*, p. 100).

<sup>25</sup> “Quelle che aveva regalato a suo nipote, e che la madre aveva messo in vendita dopo che il ragazzo si era suicidato” (*SI*, p. 102).

calza le scarpe di un suicida e scopre di trovarle confortevoli, come se fossero state fatte su misura per lui. La scena, certo inverosimile, funziona bene.

Episodi a parte, fino a che punto la situazione di autore e personaggio coincideva? Anche Levé era stato colpito dalla depressione e si sentiva morto in vita, al punto di trovare nel suicidio l'unica via d'uscita praticabile? Personalmente non esiterei a rispondere di sì alla domanda, ma lo farei sulla base delle sensazioni provocate in me dalla lettura: le notizie biografiche che si possono reperire sull'autore non dicono di eventuali malattie. Del resto, una delle caratteristiche che accomunano i suicidi è la loro tendenza a mentire (anche in buona fede, come il protagonista di *Suicide*), quindi è possibile che, pur soffrendo Levé di depressione, in pochi fossero a conoscenza della cosa. Quel che è certo è che lo stile del romanzo è freddo e distaccato, sempre controllato. L'austera eleganza della lingua dà vita ad alcuni passaggi letterariamente suggestivi, caratterizzati però dalla totale mancanza di emotività. La controllata freddezza della narrazione emerge particolarmente nella sequenza del funerale, dal quale ho estrapolato questo significativo passaggio:

Au milieu de la messe, quelqu'un s'est mis à respirer fort. Je ne voyais pas d'où venait le halètement. On aurait dit une bête sauvage prise dans un cul-de-sac après une longue traque. Des gens se sont levés pour porter ton frère et l'allonger sur une rangée de chaises. Ses pleurs s'étaient transformés en crise nerveuse. Quelques minutes plus tard, alors qu'il continuait de sangloter, ta sœur a été prise du même vertige. On l'a allongée aussi. Deux bêtes égarées dans la tristesse de ton enterrement. Ta mère tenait encoure debout. Le prêtre, perturbé, continuait son sermon. À la sortie, les gens n'osaient se regarder, comme s'ils se sentaient coupables. De quoi? Ta mère, tête baissée, avançait lentement en prenant appui sur le bras de ton beau-père. Ton père, en retrait, se sentait le plus coupable. Mais sa culpabilité fut ton ultime humiliation: il s'appropriait ta mort en s'en rendant responsable.<sup>26</sup> (*SF*, pp. 31-32)

La scena, per la quale lo scrittore avrebbe potuto far ricorso a toni melodrammatici o comunque accesi, è raccontata con cronachistica precisione e con analitico distacco. Non c'è la minima empatia per i fratelli dell'amico, paragonati ad animali selvaggi, e per il padre, osservato con cinismo. Lo sguardo è gelido. Quest'atteggiamento si può motivare in

---

<sup>26</sup> “A metà messa qualcuno ha cominciato ad ansimare. Non riesco a capire da dove provenisse quell'affanno. Sembrava un animale selvaggio, intrappolato dopo un lungo inseguimento. Alcune persone si sono alzate per aiutare tuo fratello a distendersi su una fila di sedie. Il suo pianto si era trasformato in una crisi di nervi. Dopo qualche minuto, mentre lui continuava a singhiozzare, tua sorella è stata presa dalla stessa vertigine. Hanno fatto distendere anche lei. Due animali smarriti nella tristezza del tuo funerale. Tua madre si reggeva ancora in piedi. Il prete, turbato, continuava a predicare. All'uscita, le persone evitavano di guardarsi, come se si sentissero colpevoli. Di che? Tua madre avanzava lentamente a capo chino, appoggiandosi al braccio di tuo suocero. Tuo padre, in disparte, si sentiva il più colpevole. Ma la sua colpevolezza è stata la tua ultima umiliazione: si appropriava della tua morte rendendosene responsabile.” (*SI*, pp. 30-31)

due modi: o con la volontà di replicare l'anedonia e la mancanza di sentimenti tipici del protagonista, o riconoscendo in tale sguardo il sintomo di una situazione che rispecchia quella narrata (in altre parole, l'io narrante – Levé – si troverebbe nelle stesse condizioni del “tu” di cui sta scrivendo). La seconda possibilità mi sembra la più plausibile: è quel che è successo dopo la conclusione del libro a giustificarla. La vicinanza tra suicidio fittizio e suicidio reale lascia anzi pensare che la prossimità della morte sia stata lo stimolo fondamentale, senza il quale il romanzo non sarebbe stato scritto. Essa ha influito sia sulla scelta dell'argomento sia sullo stile trasparente e scarno adottato per la narrazione. Levé vuole morire e quindi scrive: ormai disinteressato alla vita, crede ancora nella bontà del proprio lavoro e quindi irreggimenta e sfrutta l'istinto suicida, trasformandolo nelle 120 pagine di *Suicide*.

L'ipotesi secondo la quale il romanzo può essere letto come una sorta di lettera di suicidio è stata prevista dallo stesso autore, tant'è che una scena pare anticiparla e farvi diretto riferimento. Nel racconto del ritrovamento del cadavere, citato in apertura, si riferisce come la moglie abbia fatto cadere il fumetto che il marito, prima di togliersi la vita, aveva lasciato aperto su una precisa pagina. Cadendo, l'albo si è chiuso e il presunto messaggio contenuto in quella pagina si è perso. Il padre, nella speranza di scoprirlo, ha imparato a memoria testi e immagini: “Il cherche la page, et dans la page, la phrase que tu avais choisie”<sup>27</sup> (*SF*, p. 13). Quindi ha comprato decine di copie del fumetto, che regala ai conoscenti del figlio con la possibile speranza che loro lo possano aiutare; la ricerca, però, non ha fortuna, e quale fosse la sequenza che il ragazzo aveva scelto per commentare le proprie azioni rimane ignoto. Viene spontaneo pensare a *Suicide* come all'equivalente di quell'albo: quello di Levé è probabilmente un invito a non sforzarsi troppo nell'individuare le pagine e le righe che spieghino il perché dell'atto suicida, in quanto tale atto è in sé inspiegabile e non potrà mai essere capito da chi si trovi al di fuori del “closed world of suicide”. Un passaggio, in chiusura, pare commentare direttamente l'incomprensibilità dell'istinto suicida e l'impossibilità di chiunque a reprimerlo. Sono parole dal chiaro suono autobiografico che invitano il lettore a sostituire la seconda persona con la prima, trasformando il “tu” in un “io” e attribuendo così il pensiero a Levé:

Tu savais que certains de tes proches se sentiraient coupables de n'avoir pas anticipé ton choix de mourir, et qu'ils déploreraient de n'avoir pu t'aider à vouloir vivre. Mais tu pensais qu'ils se trompaient. Personne d'autre que toi ne pouvait te donner plus de goût pour la vie que pour la mort. Tu imaginais de scènes où quelqu'un tentait de t'égayer, comme une mère prend son

---

<sup>27</sup> “Cerca la pagina, e nella pagina cerca la frase che avevi scelto” (*SI*, p. 9).

enfant mélancolique par la main et lui montre des objets qu'elle croit joyeux. La répulsion qui s'emparait alors de toi ne venait pas du rejet que tu aurais éprouvé pour la personne bienveillante, ni de la nature des objets de jolie qu'elle t'aurait montrés, mais de ce que l'envie de vivre ne pouvait t'être dictée. Tu ne pouvais pas être heureux sur commande, que l'ordre te soit donné par quelqu'un d'autre ou par te-même.<sup>28</sup> (*SF*, pp. 93-94).

Affermazioni che, nella loro ineluttabilità, rendono vano ogni tentativo di psicoterapia, ogni assunzione di antidepressivi: quando manca, la voglia di vivere non si può imporre. Non c'è dubbio che tali parole esprimano lo stato d'animo che caratterizza colui che, in quel momento, le ha scritte. Esse fungono da duplice assoluzione: assolvono chi ha scelto di morire invece che di vivere, che davvero si vede preclusa ogni altra via d'uscita ed è impotente a migliorare la propria situazione, e assolvono la moglie, i genitori, gli amici del suicida, in quanto non c'è nulla che essi avrebbero potuto fare per convincere l'uomo – Levé – a rimanere in vita. Chi ha deciso di uccidersi non può essere fermato, e non è una questione di carenze affettive o di insoddisfazione professionale; è che il mondo, a prescindere da come esso sia, smette a un certo punto di diventare il luogo in cui ci si vuole trovare. Non so se questo sia vero in senso assoluto; però questo è quanto dice Levé, motivato forse dal desiderio di risparmiare dolorosi sensi di colpa a chi gli sarebbe sopravvissuto (in primo luogo la moglie).

Una delle tematiche che caratterizzano *Suicide* è quella della finzione, già emersa nell'analisi di "Good Old Neon". Il protagonista deve mentire, deve mostrarsi come non è; questo avviene perché egli deve (e vuole) rapportarsi a un mondo da cui si sente comunque estraneo e perché non intende preoccupare – o anche solo mettere a disagio – chi gli sta vicino. Indicativo un episodio: invitato a cena da alcuni amici, il protagonista arriva e si sente chiedere come va; è il classico saluto di circostanza, non una domanda alla quale sia richiesta risposta sincera. Ciò nonostante il ragazzo replica istintivamente: "Male". La parola, pronunciata con inequivocabile serietà, provoca sconcerto, e allora lui, resosi conto della spiacevolezza della situazione, si impegna per offrire di sé un'immagine serena, assumendo "un visage de circonstance, qui, s'il ne contribuait pas à l'euphorie, ne la

---

<sup>28</sup> "Sapevi che chi ti voleva bene si sarebbe sentito in colpa per non aver previsto la tua decisione di morire, e si sarebbe rammaricato di non aver potuto aiutarti a voler vivere. Ma era un'idea sbagliata. Nessuno, a parte te, poteva darti più piacere per la vita che per la morte. Immaginavi scene in cui qualcuno tentava di rallegrarti, come la madre che prende per mano il figlio malinconico e gli mostra oggetti che crede divertenti. A quel punto la repulsione che si impadroniva di te non dipendeva da un rigetto nei confronti di quella persona affettuosa, né dal tipo di occasioni di gioia che ti avrebbe offerto, ma dal semplice fatto che la voglia di vivere non poteva esserti imposta. Non potevi essere felice a comando, chiunque fosse a impartirti l'ordine, qualcun altro o tu stesso." (*SI*, pp. 99-100).

détruisait pas par son indifférence”<sup>29</sup> (*SF*, p. 42). L’impostura è quotidiana, diviene ordinaria amministrazione, si finisce per considerarla normale. Gli amici a cui il protagonista confessa la propria depressione (collegandola perlopiù a giornate ed episodi specifici) si stupiscono, si dicono addirittura sbalorditi: non se n’erano mai accorti. Solo la notte, con il buio e con la solitudine che ripara dal contatto con le persone, egli trova un po’ di serenità: può togliersi la maschera. La quotidiana impostura è perpetrata fino all’ultimo, con la messinscena – crudele, ad assistervi dall’esterno – della quale è vittima la moglie. La sequenza, presentata in apertura, è commentata anche più avanti, in un’isolata e decontestualizzata scheggia che si infiltra tra discorsi di tutt’altro tenore,<sup>30</sup> nella parte conclusiva del libro. Anche qui le parole rivolte al personaggio possono essere lette come una preventiva confessione, una dichiarazione d’intenti di un autore che di lì a poco si sarebbe trovato nella medesima situazione del proprio protagonista:

Tu as prémédité ta fin. Tu avais conçu le scénario pour qu’on retrouve ton corps immédiatement après ta mort. Tu ne voulais pas qu’il reste seul pendant des jours à se décomposer, et qu’on le retrouve pourri comme celui d’un solitaire oublié. Tu fis violence à ton corps vivant, mais tu ne voulais pas que, mort, on le retrouve victime d’autres dégradations que celles que tu lui avais infligées. Tu fis en sorte d’apparaître à ta femme et à ceux qui emporteraient ton corps tel que tu l’avais prévu.<sup>31</sup> (*SF*, p. 83).

A ben vedere il passaggio citato riguarda Levé ancora più di quanto riguardi l’amico suicida: quest’ultimo, sparatosi in bocca, ha deturpato il proprio cadavere più di quanto abbia fatto lo scrittore, che – impiccandosi – ha certo avuto un maggior controllo sullo scenario che poi la moglie si sarebbe trovata davanti agli occhi, più asettico e ordinato.<sup>32</sup>

L’inganno del suicida è portato avanti in buona fede: alla base c’è la convinzione – la consapevolezza – che rivelare la verità sarebbe improduttivo, in quanto non modificherebbe la condizione di chi intende togliersi la vita e aumenterebbe le difficoltà di

---

<sup>29</sup> “Un’espressione di circostanza che, pur non contribuendo all’euforia, non la distruggesse con l’indifferenza” (*SI*, p. 42).

<sup>30</sup> Il brano precedente riguarda la passione dell’interlocutore per l’esercizio fisico, quello successivo le sue abilità come interlocutore.

<sup>31</sup> “Hai premeditato la tua fine. Avevi concepito lo scenario in modo che il tuo corpo venisse ritrovato subito dopo la morte. Non volevi che restasse a decomporsi per giorni, e che lo trovassero putrefatto come quello di un solitario dimenticato da tutti. Hai fatto violenza al tuo corpo vivo, ma non volevi che, morto, lo trovassero vittima di oltraggi diversi da quelli che gli avevi inflitto. Hai fatto in modo di apparire a tua moglie, e a chi avrebbe portato via il tuo corpo, così come avevi previsto.” (*SI*, p. 88).

<sup>32</sup> Peraltro anche l’impiccagione è deturpante, sebbene lo sia meno. Una divertente e surreale discussione su quale sia il modo migliore per suicidarsi senza rovinare troppo il proprio cadavere è contenuta nel farsesco romanzo del finlandese Arto Paasilinna, *Piccoli suicidi tra amici* (*Hurmaava joukkoitsemurha*, 1990), trad. it. Maria Antonietta Iannella e Nicola Rainò, Milano, Iperborea, 2006.

chi ha a che fare con lui; in sostanza, dire il vero non cambierebbe la situazione se non in peggio. Ciò detto, è perfettamente comprensibile che una vita di finzione diventi a un certo punto insopportabile: mentire a chiunque, compresi coloro che più ci si sente vicini, deve comportare disistima, frustrazione, sconforto. Rimane un'ultima domanda a cui vorrei provare a dare risposta: come si conciliano la morte di Levé e le sue considerazioni sulla riscrittura al negativo di cui viene fatto oggetto il passato di chi commette suicidio? Agli occhi di chi sopravvive, chi si toglie la vita in giovane età rende l'ultimo atto quello fondante della sua intera esistenza. Tutto verrà riletto alla luce di quel gesto. Convinto di ciò, Levé ha organizzato scrupolosamente il momento della propria dipartita e lo ha inserito all'interno del proprio percorso artistico. Il suicidio è diventato esso stesso un'opera, la sua ultima esibizione; è stato insomma contestualizzato. Non appare come qualcosa di scollegato e autonomo, bensì come una componente – importante e definitiva – di un cammino iniziato negli anni Novanta, con la fotografia. L'autore francese ha così trasformato l'atto di togliersi la vita in qualcosa di creativo, anziché di esclusivamente (auto)distruttivo. *Suicide* è il risultato di tale processo: un romanzo che nasce dall'urgenza suicida e ne è diretta conseguenza. Scopo del testo non è quello di rendere omaggio a un amico morto vent'anni prima, bensì quello di descrivere con razionalità e analiticità, da un punto di vista interno, una personalità suicida. Levé, che non possiede le doti letterarie del David Foster Wallace visto precedentemente, evita saggiamente di lanciarsi in azzardate metafore e di esplorare territori metafisici, puntando invece su una narrazione accurata e oggettiva, addirittura spietata nella sua analitica freddezza. Alla fine ottiene il risultato voluto: non so fino a che punto la cosa sia cercata, ma nei passaggi più incisivi il gelo del linguaggio riesce a far percepire chiaramente il vuoto interiore che si impossessa di chi è entrato nel mondo del suicidio; di chi, per citare Wallace, deve ancora formalizzare la propria morte ma ha già smesso di vivere.

## Da la Rochelle a Levé: un'analisi comparativa

I quattro testi trattati nel capitolo toccano due secoli, il ventesimo e il ventunesimo; tuttavia, con l'eccezione del primo (risalente al 1931), essi coprono un periodo di tempo abbastanza limitato, di poco superiore ai trent'anni. Li unisce la sorte toccata agli autori, suicidatisi dopo la scrittura delle opere analizzate in un lasso di tempo che va dai dieci giorni (Levé e *Suicide*) ai quattordici anni (la Rochelle e *Feu follet*). Drieu la Rochelle si è tolto la vita conseguentemente al crollo dell'ideologia nazista, nella quale aveva in un primo momento creduto, e al fallimento del governo di Vichy; Guido Morselli in seguito ai continui rifiuti a cui venivano sottoposte le sue opere e alla forzata interruzione dell'isolamento in cui si era ritirato; David Foster Wallace e, probabilmente, anche Édouard Levé sono stati vittime della depressione.<sup>1</sup> Levé, il più giovane, aveva al momento della morte 42 anni; Morselli, il più anziano, 61.

Secondo la classificazione di Émile Durkheim, stilata nel 1897 ma ancora tenuta in larga considerazione e usata regolarmente come base per le successive sottocategorizzazioni, un suicidio può essere egoistico, altruistico, anomico e fatalistico. Queste, in breve, le caratteristiche delle diverse tipologie: il suicidio egoistico avviene quando l'individuo non è adeguatamente integrato nella società ma, al contrario, si ritrova abbandonato a se stesso e ai propri mezzi. Il suicidio altruistico, all'opposto, interessa coloro che sono talmente assorbiti dal gruppo di cui fanno parte da fare propri i suoi obiettivi e la sua identità; essi sono disposti a togliersi la vita per senso di dovere, in modo da non contravvenire a ciò in cui il gruppo in questione crede. Il suicidio anomico coinvolge l'individuo che si trova a sopportare un repentino e inaspettato cambiamento della propria posizione sociale – sia in positivo sia in negativo – e non riesce a gestirlo. Il suicidio fatalistico è associato all'eccesso di regolamentazione e di controllo della società, da cui consegue che l'individuo non ha modo di esprimersi liberamente. Da sociologo, Durkheim ha individuato nella società e nella difficoltà ad adattarvisi la principale ragione per cui si decide di togliersi la vita. Provando ad applicare questa categorizzazione agli autori di questo capitolo, si potrebbe definire il suicidio di la Rochelle come anomico (essendo stato motivato da un netto cambiamento del suo status sociale: da uomo di cultura a ricercato) e quello di Morselli come egoistico (incapacità di integrarsi nella società); più difficile abbinare a una di queste quattro voci Wallace e ancor di più Levé, la fine dei quali

---

<sup>1</sup> Per alcune informazioni sulla depressione, cfr. G. Dunn, P.C. Sham e D.J. Hand, "Statistics and the Nature of Depression", *Journal of the Royal Statistical Society*, Vol. 156, No. 1 (1993), pp. 63-87.

è principalmente attribuibile al *taedium vitae* provocato dalla depressione. I primi due, insomma, si sono tolti la vita per il problematico rapporto con la società civile e con i suoi cambiamenti, mentre gli altri due per un malessere interno che nulla aveva a che fare con quanto accadeva attorno a loro (entrambi erano ben integrati: benestanti, sposati, piuttosto noti).

Ai quattro reali suicidi degli autori ne corrispondono quattro raccontati, che coinvolgono i protagonisti dei libri: tre di questi sono stati effettivamente portati a termine, mentre il quarto è stato solo progettato ma (apparentemente) non realizzato. Quest'ultimo, corrispondente alla *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, fa parte di una storia di pura fantasia, mentre gli altri tre prendono spunto da autentici fatti di cronaca: la Rochelle esamina la morte di Jacques Rigaut, avvenuta nel 1929; Wallace scrive di Neal, alter-ego di un uomo che studiava nel suo stesso istituto e che s'era tolto la vita nel 1991; Levé romanza la fine di un anonimo "tu", amico degli anni giovanili, avvenuta nel 1987. Un personaggio pubblico e due appartenenti invece alla sfera privata degli autori, quindi. Questo avrebbe dovuto limitare la libertà di manovra di la Rochelle, che volendo scrivere di Rigaut si sarebbe dovuto attenere ai fatti – piuttosto conosciuti – della sua biografia; lo scrittore francese ha però aggirato il problema ricorrendo a due espedienti: ha impiegato un alter-ego che mascherasse almeno in parte la vera identità del suo protagonista e, in aggiunta, ha escluso dalla narrazione la sua vita pubblica e artistica. Il romanzo si svolge interamente negli ultimi tre giorni di vita di Alain/Rigaut, trascorsi tra la casa di salute dove cercava di curare la sua dipendenza dalla droga e le abitazioni di alcuni amici parigini; gli sguardi al passato sono pochi e fugaci, e di chi fosse Alain precedentemente rivelano assai poco. Ne consegue che, al pari di Wallace e Levé, anche la Rochelle si prende diverse libertà, proponendo una ricostruzione delle giornate precedenti al suicidio che, seppur guidata da quel che ricorda dell'amico, è in gran parte fittizia.

*Feu follet*, "Good Old Neon" e *Suicide* prendono spunto da eventi reali, ma, come ci si rende conto dopo poche pagine, nessuno dei tre autori è interessato a scrivere un'attendibile biografia dei rispettivi protagonisti. Farlo richiederebbe infatti una narrazione oggettiva, a focalizzazione esterna, che non consentirebbe di addentrarsi nella mente dei personaggi ma permetterebbe tutt'al più di ipotizzare, di formulare ipotesi. La Rochelle, Wallace e Levé, ognuno a modo proprio, sono invece interessati a entrare nel cervello del suicida, ad analizzare la situazione psicologica di chi sceglie di togliersi la vita; così facendo finiscono per parlare anche di se stessi, perché la propensione alla morte volontaria è un aspetto che condividono con i protagonisti delle opere. I tre scritti sono

molto diversi, ma tutti forniscono un ritratto pertinente e convincente della personalità irrimediabilmente compromessa di chi è prossimo al suicidio. I testi sono ben scritti e ugualmente interessanti: *Feu Follet* per l'esemplare scavo psicologico, "Good Old Neon" per l'esuberante inventiva e *Suicide* per il raggelante distacco con cui affronta il tema; è proprio quest'ultimo a suscitare una maggior impressione, in quanto la freddezza stilistica che contraddistingue certi passaggi non può lasciare indifferente il lettore, permettendogli di intuire con inedita efficacia il vuoto interiore che la prossimità della morte scava in chi ha deciso di togliersi la vita. I ricordi che stanno alla base delle vicende fungono da guida e da orientamento, ma non sono mai vincolanti; in un caso essi sono recenti (la morte di Rigaut e la stesura di *Fuoco fatuo* differiscono di due soli anni), mentre negli altri due si situano in un passato piuttosto lontano (sia "Good Old Neon" sia *Suicide* sono stati scritti dopo vent'anni dagli eventi narrati). La Rochelle ha atteso due anni per scrivere *Feu follet* perché aveva necessità di distanziarsi temporalmente da quanto accaduto: Rigaut era suo amico, l'aveva frequentato a lungo. Il tempo trascorso gli ha giovato: il romanzo è narrato con misura e pacatezza, privo degli slanci enfatici che caratterizzavano "Addio a Gonzague" (scritto immediatamente dopo il suicidio). Per quanto riguarda Wallace e Levé, è lecito chiedersi come mai essi tornino su un simile argomento dopo tanto tempo. L'autore americano lo fa per caso, se si può prestare fede alla giustificazione riportata nel racconto: si è ritrovato incidentalmente a sfogliare un vecchio annuario scolastico, sul quale ha visto la foto di quel vecchio conoscente poi ucciso in un incidente stradale, e il pensiero è corso automaticamente a lui. Il francese, invece, è già entrato nel "mondo del suicidio": ha deciso di uccidersi e, prima di farlo, incanala l'energia distruttiva in un atto costruttivo, quello di scrivere un romanzo che, basandosi su un fatto di molto prima, gli dia modo di parlare della propria fine.

Il caso di Morselli non è meno interessante degli altri: unico a narrare una vicenda completamente inventata che, specie all'inizio, sfiora la fantascienza, egli rende il proprio alter-ego protagonista di una storia di solitudine e solipsismo dalla quale emerge un forte disagio che appartiene tanto all'autore quanto al personaggio. Il suo anonimo eroe è l'unico dei quattro a non morire, per quanto sia lecito nutrire qualche dubbio sulla sua effettiva sopravvivenza: e se tutta il romanzo non fosse altro che un delirio solipsistico originato nell'ultimo barlume di pensiero di un morente? Comunque sia, il (tentato?) suicidio è motore dell'intera vicenda; come per Morselli, Durkheim parlerebbe di suicidio egoistico: il protagonista è un uomo che non si è integrato e che anzi disprezza la società, non trovando in essa aspetti positivi. Difficile racchiudere in una categoria durkheimiana gli

altri personaggi: Alain, Neal e il “tu” di *Suicide* sono caratterizzati dall’apatia dei depressi, incapaci come sono di trovare qualcosa che davvero li lega al mondo e per cui valga la pena rimanere in vita. Con la parziale eccezione di Alain (non così simile a la Rochelle), la loro situazione riflette quella dei rispettivi autori. Tornando a Morselli, si può comunque notare come il suo romanzo, nonostante le differenze, sia legato agli altri dal fatto che anch’esso esplora a fondo la mentalità di un suicida: che il protagonista rimanga in vita è poco più di un accidente, in quanto egli ha già tentato di uccidersi tre volte (e lo farebbe ancora, se non avesse paura, in un mondo disabitato, di veder cadere nel vuoto il suo gesto). La Rochelle, Wallace e Levé hanno bisogno di decine (se non di centinaia) di pagine per far intuire perché i loro personaggi si tolgano la vita; Morselli lo rivela esplicitamente in due righe: il suo protagonista vuole morire perché nel suo personale bilancio il negativo prevale sul positivo. Nondimeno, il resto dell’opera è dedicato a illustrare la personalità suicida dell’unico personaggio, che emerge con una chiarezza paragonabile a quella delle altre tre opere. Se egli non muore è per una serie di circostanze eccezionali (la pistola che fa cilecca, la successiva scomparsa dell’intero genere umano al posto suo), ma la sua propensione al suicidio non è affatto inferiore a quella di Alain o di Neal.

Le quattro opere condividono la tematica principale e la serietà con la quale trattano l’argomento, ma non si può fare a meno di notare come due di queste siano caratterizzate da un estremo realismo che mai rinuncia alla verosimiglianza (*Feu Follet* e *Suicide*), mentre le rimanenti due utilizzano degli spunti tipici della letteratura fantasy/fantascientifica (*Dissipatio H.G.* e “Good Old Neon”). Il romanzo di la Rochelle e quello di Levé sono strutturati in maniera simile: in entrambi i casi l’autore ha un amico che si è suicidato, e dopo un certo periodo di tempo decide di dedicare un romanzo al suo ricordo. A diversificarli, lo sviluppo: in *Fuoco fatuo* il tempo dell’avventura è molto limitato, ridotto a tre giorni, mentre *Suicide* si estende lungo tutti i venticinque anni di vita dell’anonimo “tu”. Il punto di vista adottato è diverso: la Rochelle sceglie un narratore esterno, Levé si trasforma in personaggio per narrare la storia in prima persona; curiosamente, entrambi utilizzano una focalizzazione zero (che nel caso di Levé suona bizzarra, creando suggestive sovrapposizioni tra l’“io” narrante e il “tu” protagonista). A raccontarne la trama, *Dissipatio H.G.* e “Good Old Neon” sembrerebbero racconti fantastici; a leggerli, si scopre come l’elemento *fantasy* – pur presente – non è preponderante. L’espedito narrativo che li accomuna è quello del racconto ipotetico: entrambe le storie potrebbero non essere accadute veramente. La possibilità che *Dissipatio*

*H.G.* sia solo un sogno, una visione originata da un cervello che di lì a un istante si spegnerà, è paventata dallo stesso protagonista; Morselli non la conferma né la smentisce, mantenendo il lettore nell'incertezza. Alcuni indizi farebbero pensare che proprio di visione si tratta, ma spetta a chi legge trarre le conclusioni del caso. Se lo spunto è degno di un'opera di fantascienza apocalittica, lo sviluppo è realistico e antispettacolare, e rinuncia a sfruttare le suggestioni suggerite dall'incipit. In "Good Old Neon" Wallace infrange le barriere del tempo e inventa una narrazione postuma: un suicida racconta la propria storia dopo essersi ucciso.<sup>2</sup> Il racconto è la fluente trascrizione di una narrazione istantanea: tutta la storia ha origine dalla massa di pensieri che attraversano la mente di Neal al momento della morte, a loro volta completamente contenuti nel rapidissimo volo cerebrale compiuto dal David Wallace personaggio mentre sta sfogliando un annuario scolastico. Un complesso ma stimolante gioco di scatole cinesi che riflette sulle possibilità del linguaggio, oltre che sulle contraddizioni e sulle incoerenze della personalità suicida del protagonista.

"Good Old Neon" affronta in modo diretto una tematica che interessa almeno tre delle quattro opere, ovvero quella della menzogna. Chi si toglie la vita è abituato a mentire: lo fa perché non vuole che chi gli sta vicino possa cogliere l'intera portata del suo malessere e ne venga disturbato; lo fa perché chi sopravvive non si colpevolizzi,<sup>3</sup> lo fa perché vuole apparire migliore di quello che è; lo fa, anche, perché non vuole essere fermato. Questo vale soprattutto per chi è colpito da depressione: la malattia, come raccontato da Wallace in uno scritto giovanile, è poco incline a perdonare, e chi la subisce in forma grave vede la morte come una desiderabile via d'uscita. Rimangono a questo punto due possibilità: o ci si cura (e, pur tenendo sotto controllo la depressione, ci si vede costretti ad adattarsi allo sconvolgimento sensoriale causato dai farmaci), o si prova a sopravvivere con le proprie forze, per quanto ciò sia possibile. In entrambi i casi si mente: nel primo si deve fingere di avvertire come reale e familiare un luogo percepito come alieno ed estraneo, nel secondo di trovarsi a proprio agio in una vita quotidiana che, dopo un po', si finisce per detestare. I protagonisti di "Good Old Neon" e *Suicide*, depressi, sono degli impostori: uno mente per trasmettere un'immagine vincente di sé e mascherare così il suo disinteresse per tutto ciò che lo circonda; l'altro perché si sforza di conformarsi alla società (nella quale peraltro è ben inserito), di adeguarsi a uno stile di vita convenzionale

---

<sup>2</sup> Nel cinema la cosa non è altrettanto inusuale: un morto è il narratore della propria storia già in *Sunset Boulevard* (in Italia *Viale del tramonto*), film di Billy Wilder del 1950. In tempi più recenti, è il protagonista di *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) a narrare le vicende precedenti al proprio decesso (e probabilmente si tratta proprio di una citazione del film di Wilder).

<sup>3</sup> Anche se è probabile che questo avvenga in ogni caso: se il suicida ha confessato il proprio desiderio di togliersi la vita, chi gli sopravvive si colpevolizzerà per non essere riuscito a fermarlo; se il suicida ha taciuto, chi gli sopravvive si colpevolizzerà per non essere riuscito ad accorgersi del suo malessere.

fatto di famiglia, amicizie, serate mondane. Entrambi portano avanti la recita per anni, fino a quando raggiungono il punto di rottura; entrambi muoiono giovani, rispettivamente a ventotto e venticinque anni. Wallace e Levé sopravvivono più a lungo, ma anch'essi si tolgono la vita in giovane età: l'americano a quarantasei anni, il francese a quarantadue. In *Feu follet* il tema della menzogna è presente ma rimane sullo sfondo: Alain è anch'egli impostore, in quanto più volte dichiara di sentirsi bene e dà appuntamenti che non potrà rispettare, ma in realtà non inganna nessuno. Le persone con cui entra in contatto si rendono conto delle sue condizioni, si preoccupano per lui; eppure, non lo fermano né lo sostengono, lasciandolo a se stesso. Lo rincuorano a parole e poi gli permettono di andarsene, consegnandolo alla sua ossessione suicida. Alain si trova in una situazione opposta rispetto a quella di Neal e del "tu" di Levé: mentre le menzogne di questi due sono efficaci e riescono a convincere chiunque, quelle del *dandy* risultano deboli, ma nessuno si preoccupa di smascherarle. Alain finge di star bene e i suoi mici fingono di crederci; così, il suo suicidio non risulta né inaspettato né sorprendente, a differenza di quelli di Neal e di "tu", che sgomentano amici, parenti, conoscenti. L'unico a non mentire è il protagonista di Morselli: non lo fa perché non ne ha bisogno. Egli si è messo da sé in condizione di non dover ricorrere alla menzogna: vive solo, ha ridotto al minimo i contatti umani, non parla quasi con nessuno.

L'ambientazione dei quattro testi risulta importante solo nel caso di *Dissipatio H.G.*: la critica alla società capitalistica portata avanti dal protagonista è rafforzata dal fatto che egli risieda vicino a una delle città simbolo del sistema economico capitalistico, Zurigo (da lui chiamata Crisopoli). Per il resto, non c'è molto da segnalare: la Parigi che fa da sfondo a *Feu follet* è senz'altro importante, ma non ha un particolare significato nella fine di Alain; in quanto a Neal e al "tu" di *Suicide*, le loro vicende si sarebbero potute svolgere in qualsiasi altra località e poco o nulla sarebbe cambiato.

Infine, qualche considerazione sui suicidi dei quattro autori. L'unico ad aver scelto una modalità di morte dolce è stato la Rochelle, che è ricorso all'abbinamento di asfissia e avvelenamento (il doppio metodo è frequente, specie quando si associano – come in questo caso – mezzi che talora falliscono); Morselli, Wallace e Levé hanno invece deciso per un suicidio dalle modalità violente: il primo si è sparato alla testa, gli altri due si sono impiccati. Impiccagione e arma da fuoco sono metodi tipici dei maschi adulti, che statisticamente li preferiscono alla fine meno traumatica rappresentata dall'avvelenamento. Sono anche i metodi più efficaci, quelli più definitivi, sostenuti da una forte volontà di morte. Facile notare come il metodo di uccisione sia diverso a seconda delle patologie che

hanno portato al gesto: al suicidio anomico corrisponde l'avvelenamento/asfissia, all'egoistico il colpo d'arma da fuoco, alla depressione l'impiccagione. Quattro singoli casi sono peraltro troppo pochi per trarre conclusioni significative, e del resto che due persone su quattro abbiano scelto l'impiccagione non rappresenta un'anomalia, in quanto si tratta del metodo di gran lunga più usato per togliersi la vita.<sup>4</sup> Se individuare le motivazioni che portano un uomo al suicidio – la malattia, un cambiamento nello status sociale, un dolore insostenibile – è relativamente semplice, spiegare il gesto, in sé, è assai più difficile. Il meccanismo per cui dalla disperazione si passa all'irrefrenabile volontà di morire non è ancora stato compreso, nonostante siano stati fatti diversi tentativi in tale direzione. Alla fine non resta che concludere prendendo atto dell'impossibilità di afferrare il significato profondo e autentico di un gesto destinato a rimanere parzialmente inspiegabile; come ha sostenuto Alvarez nel già citato studio sul suicidio, la realtà è che “the closer the theory gets to the facts of any case, the more complex it becomes and the less the act is explained. The best it can do is illuminate the profound ambiguity of motives even when they seem clear-cut”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> I dati ISTAT relativi ai suicidi in Italia nel 2009 (gli ultimi a essere stati pubblicati) dicono che, su 2343 uomini che si sono tolti la vita nell'anno, 1056 hanno scelto l'impiccagione, 394 la precipitazione e 372 l'arma da fuoco. Nelle donne l'ordine viene invertito: su 643 suicidi 215 sono provocati da precipitazione, 182 da impiccagione e solo 27 da arma da fuoco. Le statistiche possono essere consultate al sito <http://www.istat.it/it/archivio/suicidi>.

<sup>5</sup> Al Alvarez, *The Savage God*, p. 132.

APPENDICE  
CAPITOLO 4  
(In)consapevolezza di morire



## **(In)consapevolezza di morire**

Questo quarto capitolo contiene alcuni dei testi che per primi m'erano sembrati adatti a essere inclusi in un lavoro sui romanzi-testamento e che poi, quando i confini di tale lavoro si sono meglio definiti, hanno rischiato di rimanerne esclusi. Si troveranno nell'ordine *Palomar* (Italo Calvino, 1983), *Gli ultimi giorni di Pompeo* (Andrea Pazienza, 1987) e *Camere separate* (Pier Vittorio Tondelli, 1989): testi che sono stati stralciati dai tre capitoli principali nei quali ho voluto suddividere la trattazione dell'argomento, ma che, per bontà e attinenza, sarebbe stato un peccato non tenere in considerazione. Per questo i romanzi sono tre e non quattro: originariamente ognuno di essi era destinato a un diverso capitolo – *Palomar* al primo, *Camere separate* al secondo e *Gli ultimi giorni di Pompeo* al terzo – ma poi, dato che tale inserimento sarebbe stato un po' forzato, ho preferito parlarne in questa sezione, una sorta di appendice che ho chiamato "(in)consapevolezza di morire" proprio per evidenziare la natura allo stesso tempo preveggente e inconsapevole dei libri in questione. In quanto a *Camere separate*, il romanzo è stato scritto da un autore che era con ogni probabilità malato di AIDS ma che in quanto tale si trovava comunque in una situazione sospesa, di relativa incertezza, e che poteva legittimamente nutrire la speranza di sopravvivere più a lungo di quanto poi è stato. Ne consegue che la connessione tra l'opera di Tondelli e la morte dell'autore è evidente; lo è meno per Pazienza, molto meno per Calvino (ma di questo di parlerà più approfonditamente nel conclusivo commento al capitolo).

*Gli ultimi giorni di Pompeo* e *Camere separate* hanno fatto parte dell'elenco dei testi che avrei potuto trattare fin da subito, ovvero da quel 2009 in cui ho iniziato a occuparmi dell'argomento; *Palomar* c'è entrato più tardi, per buon ultimo: è stata solo un'attenta rilettura (che mi ha permesso di cogliere alcuni aspetti che precedentemente non avevo notato) a convincermi a inserirlo, sia pure in questo capitolo in appendice. Essendo questa la sezione più eccentrica, e quindi dai confini meno definiti, vi avrebbero potuto trovare posto anche opere particolari: tra quelle che maggiormente m'è costato escludere segnalo il fumetto *La Nuit, La notte*, realizzato nel 1976 dal francese Philippe Druillet. Opera di fantascienza angosciante e nichilista, è stata realizzata mentre la moglie di Druillet stava morendo e risente pesantemente del cupo stato d'animo dell'autore: il finale, disegnato dopo la scomparsa della donna, è una sconnessa sarabanda di immagini realizzate con certissima minuzia, un'orgia grafica dall'enorme potenza visiva. L'esclusione è dovuta al fatto che si tratta di un fumetto realizzato in memoria, influenzato non dalla

morte di sé – dell'autore – ma dalla morte del tu, per così dire; il romanzo non è quindi un testamento, bensì una manifestazione di dolore e di cordoglio per la fine di una persona cara; il che, seppure interessante e non del tutto estraneo all'ambito della mia ricerca, mi avrebbe allontanato dal nucleo della medesima.

Tra i titoli presi in considerazione c'erano poi *Rigodon* (Louis-Ferdinand Céline, 1961), *Passavamo sulla terra leggeri* (Sergio Atzeni, 1995), *Curriculum mortis* (Enrico Emanuelli, 1967), *La via* (Fabrizia Ramondino, 2008), *Petrolio* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *L'odore del sangue* (Goffredo Parise, 1979): libri che sono stati scritti da autori in buona salute (per quanto non tutti fossero giovani: la Ramondino aveva settantadue anni e Céline sessantasette) e che nonostante questo sono stati tutti pubblicati postumi. Céline è morto il giorno dopo aver terminato il manoscritto di *Rigodon*,<sup>1</sup> Atzeni circa un mese dopo aver finito *Passavamo sulla terra leggeri*,<sup>2</sup> *La via* è arrivato in libreria due giorni dopo l'improvvisa morte di Fabrizia Ramondino<sup>3</sup> e né Emanuelli né Pasolini hanno fatto in tempo a concludere le rispettive opere. Particolare il caso di Parise, che scrisse *L'odore del sangue* a cinquant'anni, dopo un attacco cardiaco, e lo mise da parte in attesa di future revisioni che mai furono effettuate. Il romanzo venne pubblicato solo nel 1997, a oltre un decennio dalla scomparsa di Parise. Quel che mi ero chiesto nel momento in cui avevo iniziato a interessarmi a queste opere era se fosse possibile individuare una connessione tra scrittura e morte imprevista; se, insomma, leggendo queste pagine fosse possibile trovarvi qualche forma di premonizione dell'imminenza della fine. La risposta che mi sono dato è stata incerta: sì e no. Sì, perché alcuni di essi (su tutti *Rigodon*, che peraltro è un romanzo di guerra) abbondano di immagini funeree e di morte; no, perché il legame tra vicenda biografica e trama è talvolta troppo labile (*Passavamo sulla terra leggeri*, *La via*), e la sensazione è che sia possibile individuarlo solo a posteriori, ovvero partendo dalla consapevolezza che chi ha scritto il libro in questione è morto subito dopo averlo terminato.

Non c'è dubbio, invece, che di morte parlino *Palomar*, *Pompeo*, *Camere separate*: il primo lo fa in maniera discreta ma evidente, il secondo con aggressività, il terzo con mesta delicatezza. La mia scelta è caduta su di loro per due motivi: innanzitutto per la loro

---

<sup>1</sup> Cfr. p. V della prefazione di Massimo Raffaeli a Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>2</sup> Giovanna Cerina, nella nota introduttiva al romanzo (Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 5), scrive che Atzeni aveva concluso il manoscritto nell'agosto del 1995, il mese prima di morire.

<sup>3</sup> Rispettivamente, 23 e 25 giugno 2008. Cfr. l'articolo (non firmato) "Muore la scrittrice Fabrizia Ramondino: raccontò le inquietudini di Napoli", pubblicato dal Corriere del mezzogiorno il 25 giugno del 2008.

evidente attinenza con l'argomento, assai superiore a quella dei diretti "concorrenti"; poi perché si tratta di opere che per diversi motivi ho letto con piacere.

## Italo Calvino, *Palomar*

Romanzo-testamento particolare, *Palomar*: è effettivamente l'ultima opera di narrativa di Calvino, ma quand'è uscita, nel 1983, questi era ancora in ottima salute; la maggior parte dei brevi racconti che lo compongono, inoltre, erano stati scritti negli anni precedenti, a partire dal 1975. Perché definirlo romanzo-testamento, quindi? Essenzialmente perché si tratta dell'opera più apertamente autobiografica di Calvino, nella quale questi ripercorre la vita di un protagonista che è dichiarato alter-ego e ne racconta perfino la morte. *Palomar* è quindi un'opera-vita, definitiva e conclusiva. La gestazione è stata lunga e il romanzo s'è fatto poco per volta, nel corso di otto anni. Questa la storia di com'è nato *Palomar*: è il 1974 quando il cinquantunenne Calvino inizia una collaborazione con il Corriere della Sera destinata a concludersi cinque anni più tardi. Si incarica di tenere una rubrica nella quale troveranno spazio racconti, resoconti di viaggio (come quelli in Messico e Giappone del 1976), scritti d'attualità politica. Il primo agosto del 1975 la rubrica viene intitolata *L'osservatorio del signor Palomar* e, partendo con "La corsa delle giraffe", inizia a ospitare saltuariamente i brevi racconti di cui è protagonista l'omonimo personaggio, un meditabondo uomo sui cinquant'anni nel quale Calvino ritrae se stesso. L'anno successivo la rubrica cambia nome, diventando *Taccuino del signor Palomar*. Nel 1977 i racconti si trasferiscono alle riviste Approdo letterario e La Battana, dove proseguiranno fino al 1979. In quell'anno lo scrittore interrompe la collaborazione con il Corriere e inizia a lavorare per Repubblica, curando una rubrica del tutto simile a quella che teneva sul quotidiano milanese.

Nel *Palomar* del 1983 è quindi confluito del materiale proveniente da fonti eterogenee: alcuni racconti erano già apparsi tali e quali su quotidiani e riviste, altri erano gli adattamenti di testi originariamente in prima persona, altri ancora erano stati scritti appositamente per la pubblicazione in volume.<sup>1</sup> Non tutto ciò che era stato presentato nell'*Osservatorio* e nel *Taccuino* è presente in *Palomar*, anzi: "Solo un piccolo numero di questi [racconti] erano adatti a entrare nel libro, cioè quelli basati su un certo tipo di attenzione a campi d'osservazione limitati – una giraffa allo zoo, un'onda che batte sulla spiaggia, la vetrina d'un negozio – che diventa racconto attraverso un'ossessione di completezza descrittiva" (*PAL*, p. VII). Così, quello che sarebbe potuto essere un romanzo

---

<sup>1</sup> Per i dati bio-bibliografici i testi di riferimento sono la Cronologia curata da Mario Barenghi e Bruno Falcetto e pubblicata in apertura a Italo Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994 (che d'ora in citerò non in nota a piè di pagina ma direttamente nel testo, tra parentesi, indicandolo con la sigla *PAL*) e il saggio di Francesca Serra *Calvino* (Roma, Salerno, 2006).

assai più corposo divenne un libretto smilzo ma denso, che supera di poco le cento pagine e che conta, in tutto, ventisette racconti di lunghezza variabile (dalle due alle sei pagine).

L'autobiografismo cui si accennava poco fa emerge in maniera chiara e incontrovertibile già dalla lettura del libro: Palomar ha moglie e una figlia (come Calvino), è vissuto a Roma e Parigi (come Calvino), ha visitato Messico e Giappone (come Calvino), fa un mestiere che non è un mestiere come tutti gli altri e che potrebbe essere proprio quello dello scrittore (di lui si dice che «lavora», tra virgolette, in “luoghi e atteggiamenti che si direbbero del più assoluto riposo” – *PAL*, p. 22); inoltre, si è visto come alcuni dei testi fossero già apparsi sui quotidiani, in prima persona e “interpretati” da Calvino. A togliere ogni eventuale dubbio residuo giungono le parole pronunciate dallo scrittore in un'intervista rilasciata a Lietta Tornabuoni: “[Palomar] è la proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza”.<sup>2</sup> E poi, in un servizio apparso sul telegiornale di Rai2: “[Palomar] è una parte di me stesso”.<sup>3</sup> In queste due interviste Calvino spiega anche la provenienza del nome che ha voluto assegnare al proprio alter-ego: Palomar deriva dal californiano Mount Palomar, sede di un osservatorio astronomico all'interno del quale si trova uno dei più sofisticati telescopi al mondo. C'è dell'ironia nell'attribuzione di questo nome a un uomo miope, ma non v'è dubbio che il signor Palomar sia un osservatore fine e scrupoloso, e che l'osservazione costituisca il nucleo stesso del romanzo di cui è protagonista. Di lui Calvino dice che “è un personaggio che guarda le cose vicine come se fossero lontanissime e le cose lontane come se fossero vicine”.<sup>4</sup> In effetti, l'osservazione ravvicinata ottiene in *Palomar* l'effetto di distanziare ciò che si osserva, facendolo sembrare alla fine inafferrabile e più distante di quanto fosse all'inizio: “C'è tutto un mondo che si allontana non appena Palomar si mette a guardarlo, e soprattutto si allontana un'idea dell'esterno come immediatezza facilmente catturabile, giudicabile, manipolabile”.<sup>5</sup> A proposito della scelta del nome, Calvino si è così espresso:

Mi piaceva per il simbolo e anche per il suono. C'è il problema di come pronunciarlo: gli americani dicono Pàlomar, ma essendo un termine di origine spagnola mi sembra più giusto dire Palomàr. Significa colombaia, e questo con il libro non c'entra. A me, la prima

---

<sup>2</sup> Lietta Tornabuoni e Italo Calvino, “Calvino, l'occhio e il silenzio”, *La Stampa*, 25 novembre 1983, p. 3.

<sup>3</sup> Intervista di Carlo Cavaglià a Italo Calvino trasmessa al TG2 del 29 novembre 1983, visionabile integralmente sul sito della Rai (<http://www.rai.tv>).

<sup>4</sup> Lo afferma nel corso del servizio del TG2 citato in nota 3.

<sup>5</sup> Gianni Celati, “Palomar, nella prosa del mondo”, *Nuova corrente*, anno XXXIV, No. 100 (1987), p. 228.

associazione di parole che mi fa venire in mente è il palombaro: il personaggio è come un palombaro che s'immerge nella superficie.<sup>6</sup>

L'attenzione alla superficie delle cose è per Palomar il punto di partenza (e spesso anche d'arrivo, visto che non riesce ad andare oltre). L'attività prediletta del personaggio è presentata in un brano che si trova a poche pagine della fine del libro, quando ormai tutti hanno capito in cosa consiste. Nel brano intitolato "Il mondo guarda il mondo" egli decide che di lì in avanti si dedicherà a "guardare le cose dal di fuori" (*PAL*, p. 100), ma non tutte le cose: solo quelle che in qualche modo, con "un segno, un richiamo, un ammicco" (*PAL*, p. 101), gli faranno capire che possiedono un significato che vale la pena di esplorare. E quindi, Palomar guarda (e Calvino descrive). Perché lo fa? Perché cerca di capire la realtà e per farlo vuole (deve) attenersi a ciò che vede; è la diffidenza verso gli altri sensi tipica dell'uomo contemporaneo che fa sì che questi si concentri sulla vista, nella speranza che in essa vi sia quel tanto di oggettività che basta a chiarirsi le idee. Il fatto è che il mondo è troppo complesso e caotico per comprenderlo nella sua interezza, e allora Palomar prova a scomporlo in frammenti più piccoli, abbastanza piccoli perché li si possa esaminare a fondo. Il suo rapporto con il mondo passa attraverso l'osservazione di un'onda, la meticolosa analisi di un fazzoletto di terra del suo prato, lo studio di uno stormo d'uccelli in volo sul cielo di Roma. La minuzia con la quale Palomar esamina i fili d'erba del giardino di casa sua è degna del fisico che si interessa a un fenomeno naturale per formulare una legge che lo spieghi. L'osservazione minuziosa del dettaglio apre la strada a considerazioni e riflessioni che vanno oltre la concretezza dell'oggetto, ne espandono i confini fisici e talora infrangono le barriere temporali, ricollegandolo con un passato remoto o connettendolo a un futuro ipotetico e distante. Ma questo non serve: comprendere il particolare non permette a Palomar di intravedere l'universale; non riesce quindi a mettere in relazione il dettaglio con il quadro d'insieme. La sua relazione con il mondo non diviene meno problematica di quanto fosse all'inizio.

*Palomar* è composto da ventisette (tre alla terza) □ racconti divisi in tre sezioni che a loro volta sono divise in tre sottosezioni, ognuna delle quali comprende tre racconti. La struttura ternaria riflette le tre aree tematiche alle quali sono abbinati (peraltro non troppo rigidamente) i singoli testi, ed è illustrata dallo stesso Calvino nell'apparato paratestuale del romanzo: agli 1 corrisponde un'esperienza visiva, i 2 caratterizzano un'esperienza antropologica che coinvolge dati visivi ma anche linguaggio, significati e simboli, i 3

---

<sup>6</sup> Vedi l'intervista citata in nota 2.

riguardano un'esperienza speculativa in cui si prendono in esame il cosmo, il tempo e l'infinito, il rapporto io/mondo e le dimensioni della mente. In sintesi l'1 è descrizione, il 2 racconto e il 3 meditazione. È una suddivisione elastica, da prendere *cum grano salis*: anche nel primo brano, numerato 1.1.1 e quindi, teoricamente, costruito solo sulla descrizione di un'esperienza visiva, compaiono elementi speculativi (Palomar si chiede se partendo dall'osservazione di un'onda non possa giungere al risultato “di capovolgere il tempo, di scorgere la vera sostanza del mondo al di là delle abitudini sensoriali e mentali” – *PAL*, p. 9); in ogni caso, la progressione c'è ed è innegabile, così come la natura esclusivamente speculativa degli ultimi tre racconti (che non partono dall'osservazione ma sono puro gioco mentale). C'è la volontà di strutturare il tutto secondo un ordine preciso, come in una specie di piano. I racconti erano nati come entità autonome e in parte lo sono rimasti: sono tutti autoconclusivi e non c'è continuità tra l'uno e l'altro. L'unico che non potrebbe essere spostato dalla posizione in cui si trova è l'ultimo, che termina con la morte di Palomar, ma tutti gli altri sarebbero tranquillamente interscambiabili. Si sa, del resto, che essi sono stati concepiti in un ordine diverso da quello nel quale appaiono, e che il primo a essere stato scritto si trova al sedicesimo posto. Oltretutto, niente fa pensare che essi compaiano in ordine cronologico: nell'appena citato primo racconto, “La corsa delle giraffe”, l'unica figlia del signor Palomar è una “bambina” (*PAL*, p. 72), mentre in “Palomar sul terrazzo”, che lo precede, la figlia in questione sembra essere sposata (visto che tra i familiari si nomina un marito: *PAL*, p. 48). E quindi, a cosa si deve l'ordine definitivo degli scritti che costituiscono *Palomar*? La mia ipotesi è che la loro collocazione miri a richiamare le diverse fasi della vita dell'uomo. Si comincia infatti dall'acqua, elemento da cui è iniziata l'evoluzione della nostra specie ma anche liquido amniotico, nel quale esistiamo prima di venire al mondo, e si prosegue con un seno di donna, primo punto di riferimento per ogni neonato. Poi c'è il sole, energia vitale; quindi il merlo e il prato (la scoperta della natura). Successivamente ci si stacca dalla terra su cui si posano i piedi e si alzano gli occhi al cielo (la luna, i pianeti, le stelle). Nella parte centrale dell'opera – corrispondente alla parte centrale dell'esistenza – la sezione intitolata *Palomar in città* prende in esame la vita cosiddetta borghese: la casa in cui si abita (il terrazzo da cui si osservano la città, il geco, gli storni), la quotidiana routine della spesa (il grasso d'oca, i formaggi, la macelleria), di nuovo la natura ma stavolta in cattività (lo zoo). La sezione conclusiva rispecchia la parte contemplativa della vita, quella nella quale, meno pressati da occupazioni terrene, si ha il tempo di perdersi in pensieri, in meditazioni anche fini a se stesse. Per la terza volta torna la natura, declinata in maniera ancora differente: ora è quella

esotica ed estranea, poco familiare. Tocca poi al ruolo occupato in società, alle riflessioni sui giovani, all'analisi della propria soggettività, al gioco intellettuale che dalla morte simulata conduce a quella reale. Nell'ultimo racconto, "Come imparare a essere morto", trova spazio un fugace ma indicativo riferimento alle onde del primo ("Forse essere morto è passare nell'oceano delle onde che restano onde per sempre", *PAL*, p. 108), come ad avvertire che il cerchio (della vita) sta per essere chiuso. Dalla nascita alla morte: *Palomar* è finito. Chiaramente, gli oggetti osservati e descritti dal signor Palomar non vengono messi in relazione con ciò che rappresenterebbero: la riflessioni suscitate dall'onda poco o nulla hanno a che vedere con la nascita, e lo stesso vale per il seno di donna. Ciò nondimeno, la numerazione secondo la quale Calvino ha riordinato i propri racconti mi pare motivata proprio da questa finalità, e gli oggetti ai quali il suo trasognato alter-ego dedica le proprie meditazioni, posti in questa precisa sequenza, non possono non richiamare i vari momenti dell'esistenza umana. Non credo che Calvino pensasse alla cosa quando, nel 1975, iniziò a scrivere del signor Palomar per la terza pagine del *Corriere*; ma al momento della pubblicazione in volume, nel 1983, la selezione dev'essere stata guidata da questo criterio. La stessa struttura tripartita rafforza l'ipotesi. Per questo ho definito *Palomar* un'opera-vita, e per questo lo considero un romanzo-testamento. Peraltro, lo stesso Calvino lo considerava un punto fermo, la chiusura di una fase della propria carriera. Lo testimonia questo brano, estratto da un'intervista rilasciata a Gregory Lucente nel 1984:

CALVINO. [...] *Palomar* affronta una problematica diversa [da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*], soprattutto quella dei fenomeni non-linguistici. Cioè, come si può leggere qualcosa che non è scritto, per esempio le onde del mare?

LUCENTE. Dopo questo libro, le tematiche del lettore e dell'attività della lettura che Lei ha presentato in forma autocosciente, continueranno ad essere presenti nel Suo lavoro?

CALVINO. Non lo so. Per ora quelle tematiche sembrano esaurite. Forse troveranno modi di espressione nuovi, ma per il momento credo di aver posto fine al tema della lettura.<sup>7</sup>

Quella che sarebbe dovuta essere solamente la fine di una fase è tristemente diventata la fine di una carriera e di una vita. Ci sono comunque pochi dubbi che quell'ultimo romanzo fosse già nel 1983 un punto d'arrivo. A un paio d'anni dalla morte di Calvino, la natura testamentaria di *Palomar* – sulla quale pesa certo molto il racconto conclusivo – è stata evidenziata anche da Gianni Celati:

---

<sup>7</sup> Gregory L. Lucente, "Un'intervista con Italo Calvino", in *Nuova corrente*, p. 379.

La pagina finale ci lascia con una improvvisa mossa di congedo da tutto quel che precede. Ma l'intero libro mi appare a distanza, racconto per racconto, come un lungo congedo: sia per i ritmi rallentati con cui ogni volta ci si allontana da una immagine, sia perché l'inconcludenza del pensiero del signor Palomar ci permette di lasciare dietro di noi le cose di cui si parla, senza più sentirle come oggetti di sapere, temi di vita o furbizie d'autore, ma finalmente come punti di silenzio su cui non abbiamo l'obbligo di pronunciarci.<sup>8</sup>

Pur non condividendo del tutto il pensiero di Celati, concordo sul fatto che *Palomar* sia un'opera di congedo: scrivere è anche un modo per fissare su carta il proprio pensiero prima di allontanarsi, voltando pagina per passare ad altro. Come emerge dall'intervista succitata, Calvino l'avrebbe fatto, se la sorte gliel'avesse concesso.

Tra i passaggi di *Palomar* che più hanno affascinato i critici c'è comprensibilmente il finale, costituito dal già citato "Come imparare a essere morto". È l'unico dei racconti che non può essere spostato dalla posizione che occupa, quella conclusiva: l'unico, cioè, nel quale la trama orizzontale (ovvero quella che dovrebbe legare tra loro i capitoli dell'opera) ha un'effettiva importanza. In quello che è il brano più apertamente speculativo del libro il signor Palomar prova a immaginare d'essere morto, il che si traduce nell'ipotizzare un mondo senza di lui, "in cui le cose avvengono indipendentemente dalla sua presenza e dalle sue reazioni" (*PAL*, p. 108). La morte stabilisce anche un punto d'arrivo, facendo assumere all'individuo uno status che non può più essere modificato. Il che significa che quel che è stato è stato, e non c'è più la possibilità di influire su di esso; la trama della propria vita si è dipanata, e da morti si può solo guardarla dall'esterno. Questa passività totale è un'evoluzione naturale per il signor Palomar, che fino a quel momento si è limitato a osservare e a tacere, pronunciando pochissime e misurate parole. Dall'inazione all'impossibilità di agire il passo non è troppo lungo. Di pensiero in pensiero Palomar finisce a riflettere sulle possibili forme di sopravvivenza, sul perpetuarsi della memoria, sul futuro dell'umanità e sulla sua estinzione:

Palomar pensando alla propria morte pensa già a quella degli ultimi sopravvissuti della specie umana o dei suoi derivati o eredi: sul globo terrestre devastato e deserto sbarcano gli esploratori d'un altro pianeta, decifrano le tracce registrate nei geroglifici delle piramidi e nelle schede perforate dei calcolatori elettronici; la memoria del genere umano rinasce dalle sue ceneri e si dissemina per le zone abitate dell'universo. E così di rinvio in rinvio si arriva al momento in cui sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo

---

<sup>8</sup> Gianni Celati, "Palomar, nella prosa del mondo", p. 227.

supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile.

«Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine.» Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore. (*PAL*, p. 111-112)

Come valutare questa conclusione? Suggestiva l'interpretazione datane da Stefano Tani:

C'è qui un progetto di scrittura come forma di eternità in cui il fantastico gioco di Shahrazād viene portato alle estreme conseguenze. Ma nessuna forma di eternità è accessibile all'universo, e la scrittura non salva dalla annichilazione. Poter pensare il tempo che passa, anche oltre la propria morte e fino alla fine dell'universo, non è che una conciliazione simbolica della tragicità del tempo, letteralmente un passa-tempo senza efficacia reale. Imparare ad essere morto è dunque la stessa cosa che imparare ad essere vivo, imparare ad accettare il tempo che passa e consuma senz'altro riscatto che la possibilità di essere pensato e raccontato, provvisoriamente e perché non sappiamo fare altro, perché non possiamo farne a meno. Raccontare la vita è almeno l'attività idealmente illimitata che allontana l'ansia della morte, perché è ciò che la vita deve essere, è ciò che è naturale fare. Quando Palomar giunge a questa strenua soluzione, ironicamente non può che fulmineamente morire [...], a riprova di come la scrittura, che sottrae simbolicamente la vita all'ordine e alle ansie del tempo, non possa sostituirsi alla vita. Eppure Calvino ci dice che l'estrema possibilità della ragione è *morire scrivendo*, momenti in cui scrittura della vita e vita si incontrano e si fondono nel nulla, pervengono insieme al filo dell'orizzonte, alla dissolvenza *ad infinitum*, come ultima paradossale sintesi.<sup>9</sup>

Parole che servono da ideale commento a Roth, a Bukowski, all'intera mia tesi: la scrittura come vana aspirazione all'eternità ma anche come unico antidoto all'angoscia della morte, come consapevole (e forse auspicabile) auto-inganno.

Sulla chiusura di *Palomar*, ecco anche l'opinione di Alberto Asor Rosa:

Calvino arriva a posare lo sguardo su di una cosa decisiva, che prima non c'era, e che poi non avrebbe potuto più andarsene, quale che fosse destinata ad essere la sua ricerca successiva, se mai ce ne fosse stata una. Oltre le strutture mentali Calvino scopre la contemplazione dell'essere: quello che sta prima (o dopo) che l'uomo, con la sua infaticabile e inesauribile attività disgiuntiva e associativa, lo abbia sistemato, catalogato, neutralizzato in sistemi logici ed espressivi. E la scoperta finale – l'addio di Calvino al mondo delle righe scritte e della carta stampata – è questa: oltre il pensiero, c'è l'essere, e con l'essere c'è la fine dell'essere, e con la

---

<sup>9</sup> Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990, pp. 113-114.

fine dell'essere c'è la fine del pensiero, della parola, del segno, delle forme, ecc.; ossia la contemplazione, lucida e disincantata, del limite insuperabile di ogni conoscenza umana, anche la più raffinata e profonda. Al di là della conoscenza c'è la vita: e questa va per suo conto, non ubbidisce a regola intellettuale alcuna, e per giunta è destinata anch'essa a finire, e né la vita né la sua fine avranno a occhi umani alcun senso.<sup>10</sup>

Riconoscere la finitezza e la sostanziale insensatezza di ogni umana esperienza equivale a morire; giunto alla fine del proprio percorso di conoscenza, Palomar non può fare altro che andarsene.

Dal canto mio, ritengo che “Come imparare a essere morto” chiuda in maniera perfettamente coerente e nemmeno troppo sorprendente il percorso iniziato con “Lettura di un’onda”: il tema è sempre quello, ovvero l’incapacità di venire a patti con la complessità del mondo. Che si tratti di un’onda o un pezzo di formaggio o un fazzoletto d’erba o dei resti di un’antica civiltà messicana, non si può mai avere la certezza di conoscere davvero qualcosa e la realtà rimane (parzialmente o completamente) inafferrabile. Il cammino verso la conoscenza è sistematicamente frustrato: Palomar abbandona la spiaggia irritato e confuso, balbetta e s’incanta davanti alla formaggiaia, riflette sull’universo invece di strappare le erbacce, la pietra tolteca gli provoca un cortocircuito mentale. Peraltro questa conoscenza imperfetta e frammentaria è l’unica forma di conoscenza possibile: aspirare a qualcosa in più vuol dire illudersi. Tutto quel che si può fare è accettare che quel poco di realtà che si riesce ad afferrare sia parziale, incompleta, soggettiva: vista cioè da una prospettiva limitata, quella dell’individuo. “Forse l’io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar” (*PAL*, p. 101). Come Calvino, Palomar è miope e ha bisogno di occhiali: così, il mondo riceve del mondo un’immagine sfocata e un po’ distorta. Pensandosi morto, l’uomo rinuncia al proprio ruolo di intermediario: ma il mondo può guardare il mondo solo attraverso l’io, e quando quest’io non c’è più – è morto – ogni conoscenza e ogni descrizione sono impossibili. A sancire ciò, la morte di Palomar, risultato dell’ultimo, incauto tentativo. Il fallimento più amaro, la definitiva frustrazione di una pretesa di conoscenza che mai si potrà realizzare. La ricerca dell’oggettività estrema – l’assunzione del punto di vista di un morto – ha quest’estrema conseguenza. Palomar ha portato la lingua oltre i confini del linguaggio, ha cercato di dire ciò che non può essere detto. L’impossibilità dell’individuo di comprendere realmente le cose – di immergersi come il palombaro nella superficie – è costante dell’intero *Palomar*, ed emerge in tutta

---

<sup>10</sup> Alberto Asor Rosa, “Natura e struttura”, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 158-159.

chiarezza alla fine del bellissimo racconto “Dal terrazzo”, che apre la seconda sezione del romanzo: “Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude, – ci si può spingere a cercare quel che c’è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile” (*PAL*, p. 51).

Tra le molte tematiche affrontate in *Palomar* una delle principali, nonché delle più interessanti, è quella della solitudine: il signor Palomar è un’entità a se stante, quasi una monade intellettuale (per citare Morselli). L’interazione con gli altri è ridotta al minimo se non evitata, perché rischia di procurare disagio o imbarazzo (vedi anche “Il museo dei formaggi”). Il mezzo privilegiato per comunicare con chi si ha vicino, la parola, è trascurato: Palomar non smette di pensare, cogitare e meditare, ma “passa settimane e mesi interi in silenzio” (*PAL*, p. 92). A guardarlo dall’esterno vedremmo solo un uomo silenzioso e dallo sguardo attento, che molte volte pare in procinto di aprir bocca ma che quasi sempre la richiude senza che ne sia uscito un fiato. “Questo piccolo uomo non riconosce familiare la sua stirpe, dispersa nel cosmo: nonostante tutti i suoi tentativi e la passione che lo muove, il diario di Palomar registra un monologo solitario dove la presenza dell’altro è marginale come nella pazzia solitaria del collezionista”,<sup>11</sup> come sottolinea Fabio Pierangeli. Gli altri esseri umani sono una presenza occasionale, e spesso la loro comparsa serve solo a evidenziare la differenza con Palomar. Gli uomini non sono mai diretto oggetto di osservazione: lo sono parzialmente (“Il seno nudo”) o sono presenza in secondo piano (“Serpenti e teschi”), importanti in quanto permettono di approfondire un ragionamento che da loro prescinde. L’incomunicabilità non risparmia nemmeno la moglie, che compare in un unico racconto (“Il fischio del merlo”) e che coinvolge il marito in uno scambio di battute nel quale nessuno dei due riesce davvero a capire cosa voglia dire l’altro, in quanto la donna si esprime con frasi allusive e sibilline e l’uomo con borbottii spezzati e inconcludenti. Dal prossimo, Palomar riceve solamente incomprendimento: quando, la notte, guarda il cielo dalla spiaggia, gli si fa intorno una “piccola folla” che “sorveglia [...] le sue mosse come le convulsioni d’un demente” (*PAL*, p. 44); quando, nel negozio di formaggi, viene riportato alla realtà dalla formaggiaia che lo sollecita a ordinare, i clienti che lo seguono nella fila “scuotono il capo con l’aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade” (*PAL*, p. 67); e quando, fuori dallo zoo, cerca di condividere le proprie considerazioni sul gorilla albino appena visto “non riesce a farsi ascoltare da nessuno” (*PAL*, p. 75). I silenzi di Palomar vengono scambiati per

---

<sup>11</sup> Fabio Pierangeli, *Italo Calvino. La metamorfosi e l’idea del nulla*, Catanzaro, Rubbettino, 1997, p. 168.

demenza: è questo il destino dell'intellettuale in un mondo che intellettuale non è. L'uomo ha degli amici, che compaiono – non di persona ma all'altro capo del telefono, interlocutori invisibili – in “L'invasione degli storni”; ma si tratta appunto di amici, ovvero di un circolo assai ristretto di persone che si sono scelte a vicenda e che condividono idee, punti di vista, passioni (come quella per il volo degli uccelli). Conscio delle proprie difficoltà a rapportarsi con gli altri, in “L'universo come specchio” Palomar si propone l'obiettivo di raggiungere l'armonia sia con il genere umano sia con il sistema delle galassie, ma decide di partire da quest'ultimo perché “col suo prossimo ha troppi problemi” (*PAL*, p. 104). Lo scoglio da superare, se ne rende conto, è che prima di conoscere gli altri ha bisogno di conoscere se stesso, e Palomar non si comprende molto bene. Deciso a migliorarsi e a colmare le proprie lacune, si ripromette di puntare “il suo telescopio sulle orbite tracciate dal corso della sua vita anziché su quelle delle costellazioni” (*PAL*, p. 106). Realizza che l'universo altro non è che “lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi” (*PAL*, p. 106). Poco sorprendentemente, il risultato di questa scoperta è che improvvisamente l'universo stesso pare diventato un “meccanismo inceppato, [...] pericolante, contorto, senza requie come lui” (*PAL*, p. 106). Un racconto superbo che fa da anticamera all'ultimo capitolo, a quell'impossibile tentativo di osservazione oggettiva visto poco fa con cui Palomar prova a oltrepassare – a bypassare – se stesso, pensandosi morto; il che causa la sua autentica morte. Dell'autobiografismo di *Palomar* s'è già detto: ma in quale misura, mi chiedo, la solitudine del protagonista rispecchia quella di *Calvino*? Non molto, penso; o meglio, non è questo il punto: ciò che *Calvino* vuole evidenziare è a parer mio l'incompatibilità di un personaggio come il signor Palomar, uomo che fa del silenzio la propria privilegiata modalità espressiva, con “un'epoca e un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi” (*PAL*, p. 92). Egli vive le proprie avventure sul piano mentale piuttosto che su quello fisico e si morde la lingua tre (o sei) volte prima di pronunciare una singola parola, è dedito alla contemplazione anziché all'azione, tace per timore che quello che ha da dire sia frainteso. Nella società non c'è un ruolo per lui: in fin dei conti è un emarginato. Solo poche e selezionate persone lo possono capire. E allora, più che la gente, Palomar si dedica ad ascoltare il linguaggio della natura e delle cose, cercando il proprio posto nel cosmo, piuttosto che nella società. Il finale tentativo di riavvicinarsi al prossimo è non solo inutile ma, come si è visto, addirittura deleterio. Palomar e *Calvino* si assomigliano, quindi una sovrapposizione è possibile e forse opportuna; quel che emerge dalla lettura è che anche *Calvino*, come il suo personaggio, avrebbe avuto la tentazione di rinchiudersi in una

fortezza interiore, e che era ugualmente preoccupato di “colmare l’abisso che vedeva spalancarsi sempre di più tra la realtà e i principi” (*PAL*, p. 98). Tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta Calvino si è rifugiato nell’“oggettività sensoriale”,<sup>12</sup> privilegiando così il fattore descrittivo, per rimpiazzare “l’assenza di modelli interpretativi di carattere più generale, che si sono rivelati sempre più inani a far capire e a rappresentare gli aspetti essenziali del mondo contemporaneo”.<sup>13</sup> La morte di Palomar che chiude il romanzo – e il percorso dello scrittore – sancisce in un certo senso il fallimento di Calvino: l’oggettività è irraggiungibile, e il mondo contemporaneo, a cui si guarda con sospetto e con timore (per descrivere la narrativa dell’ultimo Calvino, Asor Rosa parla di “accenti apocalittici”), è destinato a rimanere inafferrabile nonostante i tentativi di catturarlo.

In chiusura, qualche annotazione sul linguaggio adottato in *Palomar*. Per descriverlo ricorro a un bel passaggio di Pier Vincenzo Mengaldo, tratto dagli Atti di un convegno internazionale dedicato a Calvino tenutosi a Firenze nel 1987:

Ciò che in prima analisi appare culto della precisione analitica e della sfumatura, rimonta certamente a un rapporto fra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà concepito sotto il segno, insieme deludente e salutare, dell’indeterminazione. Atteggiamento a sua volta polivalente se non ambiguo, perché muove in pari tempo dalla percezione dell’irriducibile complessità del mondo (e anche del suo caos), da cautela nell’interpretarlo e da una sorta di eudemonismo intellettuale che esalta il gioco in se stesso delle congetture, alternative, sfumature, contraddizioni. In ogni caso ne è sollecitato quello che abbiamo chiamato relativismo linguistico: la lingua non può dire tutto e subito, ma *forse* riesce a dire *qualcosa*, a patto di circuirlo e quasi corteggiarla con assidua pazienza, disposti allo scacco.<sup>14</sup>

Da parte mia, mi limito a giudicare il linguaggio con un aggettivo: adeguato. Come nota Mengaldo, è inevitabile che le avventure intellettuali dell’indeciso e tentennante signor Palomar vengano narrate con stile “cautelativo e possibilistico”, adottando una trasparenza stilistica che conferma quanto la realtà che si osserva, pur ridotta a semplici e concreti oggetti, sia comunque sfuggente e non semplice da definire. Calvino narra le vicende del proprio alter-ego con indubbia comprensione ma anche con un pizzico d’ironia che comporta un minimo di distacco, concedendosi di tanto in tanto qualche sorriso; Palomar, dall’altro lato della pagina, pare invece prendersi molto sul serio e sorride ancor meno di quanto parli. Presumo che sia stata proprio la volontà di mantenere una certa distanza e di

---

<sup>12</sup> Alberto Asor Rosa, “Natura e struttura”, p. 154.

<sup>13</sup> Alberto Asor Rosa, “Natura e struttura”, p. 153.

<sup>14</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, “La lingua dello scrittore”, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 221.

evitare eccessive sovrapposizioni con *Palomar* a far sì che Calvino sia ricorso a una narrazione in terza persona, anziché in prima. La scelta di utilizzare narratore esterno (spesso a focalizzazione interna, talvolta a focalizzazione zero) in luogo di uno interno permette inoltre di gestire con maggior libertà i personaggi e finanche di raccontarne, come in effetti avviene, la morte.

*Palomar* è un romanzo-testamento atipico, come sostenuto in apertura: è stato scritto da un autore in buona salute che non immaginava sarebbe morto nemmeno due anni dopo la pubblicazione. Tale libro rappresenta peraltro un punto fermo, un punto d'arrivo: lo è in quanto conclude una fase della carriera di Calvino iniziata almeno all'inizio degli anni Settanta, quando egli iniziò a scrivere quelli che poi sarebbero stati conosciuti come "racconti dei cinque sensi", e lo è perché si chiude con la morte di un protagonista che dello scrittore è un dichiarato alter-ego. E se un romanzo parzialmente autobiografico termina con la scomparsa del protagonista si è autorizzati a pensare che, da qualche parte, ci fosse nella mente dell'autore un barlume di consapevolezza – o anche solo una vaga sensazione – che di lì a non molto la sua sorte avrebbe ricalcato quella del personaggio. O almeno, a diciannove anni di distanza dalla scomparsa di Italo Calvino, questa è la lettura che mi pare più suggestiva.

## Andrea Pazienza, *Pompeo*

Come l'inesorabile scorrere degli anni avrebbe dimostrato, erano solamente due ragazzi avvolti in una pazzia che avrebbe, uno dopo l'altro, cancellato dalla faccia della terra i loro amici e quella che credevano la parte più brillante della propria generazione. Anno dopo anno avrebbero visto morire i loro coetanei di ventisette, ventotto, trenta, trentadue anni. Per overdose, per delirio alcolico, per infarto, per collasso, per assassinio. E quando la vita sembrava avere preso definitivamente il sopravvento con matrimoni, carriere ben avviate, lavoro di successo ecco che il passato tornava inesorabilmente, un giorno, una notte, durante un viaggio, a colpire fatalmente come l'esito di una colpa non condonata.<sup>1</sup>

Questa sezione si apre con una citazione di Pier Vittorio Tondelli, autore che verrà trattato approfonditamente nella terza parte del capitolo. I due ragazzi cui si fa riferimento nel testo sono Leo e Thomas, protagonisti di *Camere separate*; tra i coetanei che avrebbero visto morire ci sono anche Stefano Tamburini e Andrea Pazienza. Tamburini e Pazienza facevano parte del gruppo dei "cannibali", ovvero i giovani fumettisti italiani che, tra il 1976 e il 1979, realizzarono i nove numeri della rivoluzionaria rivista Cannibale:<sup>2</sup> oltre a loro c'erano anche Massimo Mattioli, Filippo Scòzzari e Gaetano 'Tanino' Liberatore. Il periodico non ebbe grande successo di vendite ma fu immediatamente notato dagli addetti ai lavori: Oreste del Buono, nel 1977, ne parlò entusiasticamente su Linus (di cui era il direttore). Tamburini, fra tutti il meno ricordato, fu l'anima del gruppo: fu lui ad aver l'idea di Cannibale, e nel 1980 fu tra i fondatori (assieme a Scòzzari e Vincenzo Sparagna) di Frigidaire, fondamentale rivista che, in una nuova incarnazione ma sempre diretta da Sparagna, sopravvive ancora oggi. Per Cannibale e Frigidaire Tamburini, grafico notevolissimo, impaginava, curava rubriche, recensiva, scriveva, disegnava. Il suo personaggio più celebre è senz'altro l'androide Ranxerox, costruito con pezzi di fotocopiatrice (da qui il nome<sup>3</sup>) e protagonista di fumetti deliranti e violenti ambientati in un'improbabile Roma futuristica. Per le prime avventure di Ranxerox, apparse su Cannibale, Tamburini curò sia testi sia disegni; poi, per Frigidaire, si limitò a scrivere le storie e lasciò che a disegnarle fosse Liberatore, illustratore di straordinario talento dallo stile dettagliato e iperrealistico. I cinque erano poco più che esordienti dalle grandi

---

<sup>1</sup> Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 104-105.

<sup>2</sup> Il nome Cannibale è un omaggio all'omonima rivista dadaista, ideata da Francis Picabia nel 1920 e uscita per due soli numeri.

<sup>3</sup> In un primo momento il nome del robot era proprio Rank Xerox, come l'omonima fotocopiatrice, ma la minaccia di querele da parte della filiale italiana della ditta che produceva il macchinario, timorosa che il proprio nome venisse associato a un personaggio le cui avventure erano un "concentrato di violenza, oscenità e turpiloquio", spinse Tamburini a cambiare la grafia del nome (che rimase peraltro riconoscibile).

capacità, chi dotato di eccellenza tecnica e chi di forza di volontà e inventiva, e insieme diedero vita a una stagione artisticamente felice in cui il fumetto italiano ottenne risonanza internazionale (gli albi di Ranxerox vennero tradotti in molte lingue, tra cui Stati Uniti e Giappone; il personaggio è tutt'ora amatissimo in Francia).<sup>4</sup> Il talento più completo emerso dal gruppo dei “cannibali” fu senz'altro quello di Andrea Pazienza, un giovane pugliese che frequentava l'università al DAMS di Bologna. Nato nel 1956, si era trasferito nel capoluogo emiliano nel 1974 e aveva iniziato a pubblicare fumetti sul numero di Alteralter (seconda incarnazione del supplemento di Linus originariamente chiamato Alterlinus) dell'aprile 1977. La sua prima opera, tutt'ora considerata uno dei suoi capolavori, è *Le straordinarie avventure di Pentothal*, romanzo autobiografico surreale e onirico realizzato in condizioni di totale anarchia creativa e basato sia sul classico *Little Nemo in Slumberland* (Winsor McCay, 1905) sia sulle recenti sperimentazioni del francese Jean Giraud/Moebius, che realizzava fumetti senza trama basandosi esclusivamente su suggestioni visive. Pentothal, il cui vero nome è Andrea, è uno smaccato alter-ego di Pazienza: un universitario di poco più di vent'anni che racconta in prima persona la Bologna di fine anni Settanta tra droga, esami non dati e impegno civile (il “movimento del '77”). La rivoluzione di Pentothal sta prima di tutto nel linguaggio: le storie di cui è protagonista sono composte perlopiù da frammenti indipendenti di una pagina, poi ricomposti in maniera da dar loro una debole forma di coerenza; sono viaggi interiori, rapidi flash nei quali si alternano diversi stili narrativi e grafici. Inutile cercare una trama nelle avventure di Andrea: non la si troverà. Splendide *splash pages* si alternano a pagine fitte di vignette, intermezzi umoristici sono seguiti da miniepisodi tragici, a particolareggiati primi piani di grande realismo sono inframezzati espressivi ritratti caricaturali. Non solo Pazienza disegnava in *Pentothal* tutto quello che gli passava per la testa, ma lo disegnava esattamente come gli passava per la testa, senza preoccuparsi di dotare le immagini di una trama che le giustificasse e che le collegasse l'una all'altra. Era pura sperimentazione, sorretta però da un'indiscutibile abilità nel disegno che, in certi casi, trasforma le tavole del fumetto in veri e propri quadri, piccole opere d'arte d'immediata comunicatività.<sup>5</sup> Le avventure di Pentothal proseguirono fino al 1981; nel frattempo Pazienza iniziò a collaborare al settimanale satirico Il male, per cui realizzò un gran numero di vignette, e a Frigidaire, per il quale diede vita al gelido Zanardi, liceale crudele

---

<sup>4</sup> Per questa e altre notizie relative al gruppo dei “cannibali” il testo di riferimento è l'appassionante ricordo di quegli anni a firma di Filippo Scòzzari, *Prima Pagare, poi Ricordare. Da «Cannibale» a «Frigidaire». Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Coniglio Editore, 2004.

<sup>5</sup> Cfr. Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

e dal naso a becco che è senz'altro il suo personaggio più inquietante. Riferendosi a “Pacco”, la sua seconda apparizione, Paziienza parlò di Zanardi in questi termini: “Il personaggio ha [...] superato l'autore: arrivato alle ultime due vignette<sup>6</sup> mi sono accorto di aver giocato, forse, con un personaggio più grande di me. In modo tale da rendermi difficile spiegare le sue azioni”.<sup>7</sup> In una copertina del Male disegnò Sandro Pertini, il quale fu talmente divertito dalla cosa da invitare la redazione a pranzo al Quirinale (ma Paziienza non venne avvisato della cosa e non andò); da lì in poi il presidente, visto con crescente simpatia, fu protagonista di numerose vignette e di un divertente fumetto composto da tavole autoconclusive intitolato *Pertini partigiano*. Per l'occasione Paziienza inventò la coppia comica formata da Pert e Paz: il primo è un vecchietto piccolo e dinamico, il secondo un giovanotto allampanato e non molto sveglio. Inutile dire a chi sono ispirati i due. L'autore pugliese era rapidamente diventato una celebrità: la sua fama non si limitava al mondo del fumetto e tra le sue collaborazioni dell'epoca si segnalano quelle con Federico Fellini (per cui realizzò la bellissima locandina del film *La città delle donne*, del 1980) e con Roberto Vecchioni (sue le copertine di tre album e di altrettanti singoli). All'apice del successo egli arrivò a essere l'autore di fumetti meglio pagato in Italia;<sup>8</sup> le sue opere comparivano su Tango, Comic Art, Orient Express, Zut, Frizzer, Corto Maltese: le riviste più importanti del settore, nonché quelle che più contribuirono alla diffusione del fumetto d'autore.

Nel 1985 Alteralter iniziò a pubblicare i capitoli di un nuovo lavoro, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, drammatico racconto delle ultime ore di vita di un tossicodipendente. La storia rimase in sospeso quando la rivista chiuse, a fine anno; per leggerne la conclusione fu necessario aspettare l'ottobre del 1987, quando l'opera completa venne pubblicata in volume. Nel frattempo, un tragico avvenimento aveva spezzato il gruppo degli ex-cannibali: nell'aprile del 1986 Stefano Tamburini, forse l'amico più caro che Paziienza avesse nel mondo del fumetto, era stato trovato morto nella propria abitazione di Roma per overdose d'eroina.

Il fumettista pugliese, intanto, continuava a scrivere e disegnare grandi storie: i suoi ultimi lavori, entrambi apparsi su Comic Art, furono il nuovo capitolo delle avventure di Zanardi, uno splendido racconto alternativo interamente a colori intitolato “Zanardi

---

<sup>6</sup> In cui Zanardi colpisce alla testa con un mattone, ferendolo senz'altro gravemente, un personaggio da cui aveva precedentemente subito un torto.

<sup>7</sup> Andrea Paziienza, *Zanardi. Edizione critica*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, p. 97.

<sup>8</sup> Per le notizie bio-bibliografiche su Paziienza i testi di riferimento sono i seguenti: Rudi Ghedini, *Andrea Paziienza. I segni di una resa invincibile*, Torino, Bradipolibri, 2005, e Oscar Glioti, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Paziienza*, Roma, Fandango Libri, 2009.

medievale”, e “Storia di Astarte”, incompiuto capolavoro dedicato al cane da guerra di Annibale purtroppo interrottosi dopo sole dieci pagine. Andrea Pazienza morì a Montepulciano, dove abitava da quattro anni con la moglie Marina Comandini (anch’ella fumettista e sua collaboratrice) nella notte tra il 15 e il 16 giugno 1988, a trentadue anni. Le cause del decesso non furono dapprima rese note, ma da subito circolò la voce, poi confermata, che come l’amico Tamburini anch’egli fosse morto per overdose d’eroina.

Pazienza, celebrato già in vita come uno dei migliori fumettisti italiani se non mondiali, divenne dopo la prematura scomparsa ancora più noto e ancora più amato. Iniziarono a uscire volumi che raccoglievano la moltitudine di vignette realizzate in oltre un decennio d’attività, antologie, monografie, edizioni critiche (tra le quali si segnalano quelle davvero pregevoli della Baldini & Castoldi). Nessuna raccolta filologica ha finora riproposto la sua opera omnia, ma questo è dovuto principalmente alla difficoltà di reperire il materiale originale, sparso ovunque e finito in mano di parenti, amici, conoscenti, collezionisti. Divertito il commento di Enrico Brizzi sulla questione: “Andrea, rifiutando il precetto biblico, sparse il seme: disegni in regalo, opere appena terminate che diventavano oggetti di baratto, schizzi lasciati qua e là”.<sup>9</sup> Alla memoria di Pazienza sono stati dedicati il Centro Fumetto di Cremona (luogo vitale e aperto alle novità che sponsorizza giovani autori di talento e possiede una fornitissima “fumettoteca”), una scuola elementare (a Foggia), una scuola materna (a Treviso), un anfiteatro (a Modena), due piazze (a Roma e a San Benedetto del Tronto), un istituto d’arte (a Foggia), una via (a Napoli), un lungomare (a San Menaio di Puglia, dove i Pazienza possiedono una casa estiva); in un parco di Ravenna è stato scoperto un busto di Zanardi dal sorriso cinico. Nel 2001 Stefano Mordini ha diretto un documentario sui primi anni di attività dell’artista intitolato *Paz ’77*; nel 2002 Renato De Maria è stato regista di *Paz!*, lungometraggio dedicato a Zanardi e Pentothal. Pazienza, insomma, è tutt’altro che dimenticato, ma non si può certo dire che la fama sia immeritata: il pugliese è stato infatti uno degli autori più dotati mai emersi dal mondo del fumetto italiano. A lasciare strabiliati è prima di tutto la sua straordinaria abilità tecnica: chi ha avuto modo di vederlo disegnare racconta di come egli fosse in grado di realizzare tavole complicatissime a un primo tentativo e direttamente a pennarello, senza commettere errori;<sup>10</sup> indubbie anche le sue capacità di sceneggiatore: egli alternava con massima disinvoltura i più diversi registri, e nelle sue storie si poteva passare senza soluzione di continuità dal comico al tragico (il che accade spesso con Zanardi). Così era Pazienza:

---

<sup>9</sup> Enrico Brizzi, “Non mettete Pazienza in Frigidaire”, *La Stampa*, 10 luglio 1997, riportato in Ghedini, p. 61.

<sup>10</sup> Cfr. Felice Cappa, “La foresta dei segni”, in Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, p. 151.

difficile fare una classifica indicando le sue opere migliori, tanti e tali sono gli splendidi fumetti da lui realizzati in oltre un decennio d'attività. Uno dei più significativi è senz'altro *Gli ultimi giorni di Pompeo*, il suo impressionante romanzo-testamento. Realizzato tra 1984 e 1986 (come dimostrano le date apposte agli originali) da un autore giovane e in ottime condizioni di salute, sarebbe stato difficile farlo rientrare in uno dei tre precedenti capitoli (forse, con una forzatura, avrei potuto inserirlo in quello sui suicidi, visto che Karl Menninger definisce la morte in seguito ad alcolismo o tossicodipendenza come “chronic suicide”<sup>11</sup>); ma d'altronde, come negare la natura testamentaria dell'opera? Era certo il caso di trattarla, e quindi lo faccio in questo particolare capitolo-appendice.

Tornando alla citazione iniziale di Tondelli, nel 1988 per Paziienza “la vita sembrava avere preso definitivamente il sopravvento”: sposato da due anni, egli viveva in una località incantevole e si trovava in una fase felice della propria vita professionale. I testimoni dei suoi ultimi anni ne parlano come di un allegro edonista che stava però diventando dipendente dalla droga, spinto forse dall'istinto all'autodistruzione che caratterizzava quella che Tondelli ha definito “la generazione del '77 bolognese”. Lo scrittore correggese ha dedicato ad Andrea Paziienza un omonimo, pregevole saggio nel quale ne commenta la scomparsa; eccone un corposo estratto:

Vorrei [...] scrivere una specie di ballata per un amico che non è più, un'ode per un artista che, al pari di tanti altri coetanei, si è bruciato inseguendo quella particolare follia che solo i grandi talenti conoscono, uno spreco di energia e di vita che fatalmente accorcia i tempi dell'esistenza, li dimezza, li azzerà. Così, mentre lo si piange, è necessario porsi la solita, ottusa, domanda: “A chi appartiene la vita di un artista?”. Ognuno può rispondere come crede.

Vorrei raccontare del carattere solare e generosissimo di Andrea (che regalava a chiunque tavole e disegni); della sua ospitalità, che offriva disinteressatamente a chi aveva conosciuto magari solamente la sera prima; della sua passione [...] per le grandi auto iperaccessoriate. [...]

Certo, potrei raccontare tutto questo; ma quello che invece sento con urgenza – contro quel po' di ipocrisia beatificante che si è scatenata alla notizia della sua morte – è una sorta di stonatura esistenziale, forse anche politica e generazionale. Poiché, e di questo sono certissimo, Andrea Paziienza è riuscito a rappresentare, in vita, e ora anche in morte, il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria, la disperazione di una generazione che solo sbrigativamente, chiameremo quella “del '77 bolognese”. [...]

È che con la vitalità, il gusto della beffa e della provocazione, l'ingenuità, le ragazzate di quel movimento, Andrea ha pure assorbito le mitologie negative degli anni settanta. Non tanto sul fronte politico, quanto su quello ben più esteso, e nel quale tutti, prima o poi, abbiamo transitato, dello svacco e dello scazzo. E allora: guadagnare tanto per buttare via tutto, non

---

<sup>11</sup> Cfr. Al Alvarez, *The Savage God*, p. 155.

pensar mai al futuro, non fare mai progetti, vivere alla giornata, avere orrore di costruirsi una carriera, provare ribrezzo dei ruoli professionali, identificarsi completamente con la bohème del proprio lavoro artistico, unire le ragioni della vita a quelle dell'arte. In sostanza giocare, con il proprio talento, alla roulette russa. Strapazzarlo, gettarlo, immiserirlo, sprecarlo, dannarlo, sapendo di poterlo ritrovare intatto il giorno dopo, ancora più brillante e sgargiante.

È questo che la morte di Andrea mi mette davanti, spietatamente: il lato negativo di una cultura e di una generazione che non ha mai, realmente, creduto a niente, se non nella propria dannazione. Nonostante il successo, nonostante l'equilibrio raggiunto nell'oasi di Montepulciano, nonostante il matrimonio, Andrea è morto – probabilmente per overdose – come uno dei tantissimi suoi coetanei, come uno di quei ragazzi che meglio di ogni altro aveva interpretato e saputo raccontare. In tutto questo c'è, a mio parere, una grandezza straordinaria, anche se costruita sulle miserie del quotidiano, e una coerenza che solo gli ipocriti possono biasimare.

Molti altri, vittime e interpreti di quegli anni, sono scomparsi. C'era qualcosa che non andava allora, ed era il mito dell'autodistruzione. Qualcuno ne è saltato fuori, qualcun altro no e ha pagato carissimo. “Ogni vita è quella che doveva essere”, scriveva Pavese. Allora sia resa lode a chi ci sta precedendo lassù.<sup>12</sup>

Sfogliando *Gli ultimi giorni di Pompeo* (a cui d'ora in avanti mi riferirò semplicemente come *Pompeo*) una cosa risulta subito evidente: Paziienza ha accuratamente occultato parte della sua abilità con il pennino. Nelle 117 pagine del *graphic novel* – il più lungo mai realizzato dall'autore pugliese – non si trovano virtuosismi grafici né vignette particolarmente dettagliate: c'è invece un tratto scarno e spesso, apparentemente realizzato con un pennarello a punta grossa. Alcuni disegni sono perfino imprecisi, approssimativi. Non dubito che le tavole di *Pompeo* siano state effettivamente realizzate in fretta, senza curarsi troppo delle rifiniture, ma tale aspetto è il risultato di una precisa scelta espressiva: Paziienza voleva che quelle pagine finite assomigliassero a quelle di un diario. Alcune tavole sono state addirittura disegnate su fogli a quadretti, sui quali sono ben visibili le cancellature di scolorina.<sup>13</sup> Uno scritto di Marina Comandini, intitolato “Un mucchio di quaderni” e posto in postfazione al volume, spiega così la scelta del marito:

Un mucchio di quaderni e molti fogli sparsi, ecco come si presenta *Pompeo* dal vero. Nessuna “ufficialità”, solo il resoconto istintivo di un'esperienza personale. Di quella che doveva *sembrare* una esperienza personale. Per questo Andrea ha usato di proposito qualsiasi tipo di foglio assomigliasse a un diario, e chiesto in fase di stampa di non cancellare righe e quadretti.

---

<sup>12</sup> Pier Vittorio Tondelli, “Andrea Paziienza”, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 209-211.

<sup>13</sup> Per esempio in Andrea Paziienza, *Pompeo*, Perugia, Edizioni Di, 1997, p. 55. D'ora in avanti le citazioni da *Pompeo* verranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, precedute dalla sigla *POM*.

Un diario narrato sul filo del tempo che scorre in diretta. Una scrittura e un disegno fatti di slanci e segni forti e immediati e non “risistemati”. Degli appunti. (*POM*, p. 127)

Il fatto è che Pompeo non si limita a sembrare un’esperienza personale: lo è. Pompeo è un alter-ego di Paziienza esattamente come lo era Pentothal (non è un caso che i tre nomi inizino con la stessa lettera), e del resto lo stesso autore l’aveva candidamente dichiarato in un passaggio delle due pagine manoscritte che concludono l’opera: “Pompeo è, forse, l’alter ego invecchiato [di Pentothal]” (*POM*, p. 124). E Pentothal si chiamava Andrea.

Che Pompeo sia un testo fortemente autobiografico è dichiarato fin da subito: non solo la fisionomia del protagonista si rifà chiaramente a quella di Paziienza (seppure deformandola leggermente a causa dello stile caricaturale adottato<sup>14</sup>), ma nella prima tavola, una specie di prologo che precede l’inizio vero e proprio della storia, si vede il giovane che legge un complicato passaggio di un libro di Alessandro Serpieri su *The Waste Land*, commentandolo con un sibillino “...Bastardo...”. Serpieri era uno degli insegnanti del DAMS; Paziienza l’aveva più volte criticato per il linguaggio ampolloso e per la scarsa disponibilità a guardare la realtà (ovvero quello che accadeva nella Bologna di fine anni Settanta fuori dalle aule universitarie).<sup>15</sup> La sequenza è scollegata dal resto della storia, e serve principalmente a stabilire una connessione – la prima di molte – tra il vissuto del personaggio e quello dell’autore.

La trama è semplice: tutto prende il via con Pompeo che si inietta nelle vene un’overdose di eroina, e mentre la droga entra in circolo inizia un lungo *flashback* che riporta a ventisette ore prima e che occupa la maggior parte del libro (ovvero 86 pagine). Vi si raccontano le peregrinazioni del giovane per una spettrale ma riconoscibile Bologna in cerca di dosi, i corsi pomeridiani come insegnante alla locale Scuola di fumetto, l’umiliazione subita da un poliziotto che dà il via alla decisione di togliersi la vita. Poi si torna all’inizio, al Pompeo che aspetta di morire e che invece, beffardamente, viene salvato dalla “vecchina delle pulizie” (*POM*, p. 105). Dimesso, Pompeo torna a casa ma si sente sempre più male: la vita di tutti i giorni, segnata dalla continua ricerca della droga, gli sembra intollerabile. Squilla il telefono: è la madre che lo chiama dalla Puglia. La conversazione tra i due è straziante, perché la donna ignora le intenzioni del figlio e parla del più e del meno, mentre dall’altra parte della cornetta il giovane, ritratto da Paziienza in alcuni primi piani di grande intensità (cfr. *POM*, p. 110 e 112), pronuncia parole di saluto

---

<sup>14</sup> Ma è una caricatura inquietante, sinistra, luciferina.

<sup>15</sup> Cfr. Felice Cappa, “Al DAMS di Bologna”, in Andrea Paziienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, p. 142.

che sa essere definitive. Poi Pompeo prende l'automobile, passa da una farmacia per comprare un antidolorifico (altra umiliazione subita dal farmacista di turno) e guida fino in Toscana, quindi esce dall'autostrada a Chiusi-Chianciano Terme e si dirige al limitare di un bosco. Lì parcheggia l'auto, prende dal baule le catene e getta le chiavi. Si addentra tra gli alberi, muovendosi con sicurezza, sceglie una betulla che sovrasta un dirupo, vi assicura la catena che poi si passa attorno al collo. Così si concludono *Gli ultimi giorni di Pompeo*:

Era lì seduto e pensava.

Pensava che erano i suoi ultimi pensieri.

E a chi poteva o doveva dedicarli.

Sentiva la sua faccia e il vento e la terra. Sorrise. Uno sbuffo dalle sue labbra spazzò via un minuscolo insetto dalle catene... Ecco, le catene gli facevano paura.

Qualche lacrima, per prendere un po' di tempo?

Si buttò come fosse stato, all'improvviso, spintonato. (*POM*, p. 123)

In *Pompeo* l'autobiografia è ovunque: la vicenda, situata temporalmente in tre imprecisate giornate della primavera del 1984 (cfr. *POM*, p. 57), si apre a Bologna e si chiude in Toscana, in un bosco che si trova presumibilmente nei dintorni di Montepulciano (l'uscita autostradale di Chiusi-Chianciano Terme è vicina alla località); nel 1984, anno in cui il fumetto è stato iniziato, Paziienza si trovava a Bologna e nel 1986, quando l'ha terminato, abitava a Montepulciano. A p. 32 viene nominato Igort (ovvero Igor Tuveri), affermato fumettista nonché fondatore della bolognese "Scuola di Fumetto e Arti Grafiche Zio Feininger", dove Paziienza ha effettivamente insegnato tra 1983 e 1984 e dove con ogni probabilità insegna anche Pompeo, a sua volta un artista famoso (cfr. *POM*, p. 67). Nell'ultima telefonata, la madre suggerisce a Pompeo di andare nella casa di San Menaio<sup>16</sup> per riposarsi un po'. Poco prima di suicidarsi il giovane pensa al fratello, che in precedenza era stato con lui in quel bosco (e Paziienza aveva un fratello minore, Michele). E poi c'è la consueta familiarità con la droga, in particolar modo l'eroina. Molte sono le vignette e le storie brevi che l'autore pugliese aveva precedentemente dedicato alla tossicodipendenza, che può essere anzi considerata uno dei suoi argomenti prediletti. Mi limito a segnalare "Detective mama", sette tavole comparse su *Orient Express* nel dicembre del 1983 e poi raccolte nel volume *Tormenta* (Siena, Editori del Grifo, 1992): Paziienza, parodiando una

---

<sup>16</sup> Dove c'è l'abitazione estiva della famiglia Paziienza.

rubrica educativa, indica con indubbia perizia quali sono i segnali da cui una madre può capire se il figlio si droga. È un fumetto “didattico”, in cui i caricaturali disegni corredano il testo; lo compongono quindici lapidarie sentenze, ognuna delle quali introdotta da un grosso “Se”. Per esempio: “SE Tra le sigarette ve n’è una (o +) con il filtro spappolato, ecco che vs. figlio si fa le pere di eroina o/e cocaina”.<sup>17</sup> Impressiona la tavola finale, una documentatissima legenda che spiega nel dettaglio le affermazioni precedenti; questo il commento relativo alla frase succitata: “Dall’ovatta del filtro si ricava una pallina che a sua volta farà da filtro “igienico” tra l’ago e l’acqua satura di droga”.<sup>18</sup> *Tormenta* contiene anche un bel racconto realizzato da Pazienza con la collaborazione dell’amico Marcello D’Angelo, originariamente apparso (anch’esso nel dicembre del 1983) sulla rivista Corto Maltese: “Il segno di una resa invincibile”. Esso risulta interessante soprattutto perché tratta la tematica del suicidio, poi approfondita in *Pompeo*, e costituisce quindi una sorta di ipotesto per il successivo *graphic novel*. Introdotto da una voce narrante (riportata in un elegante lettering<sup>19</sup> corsivo) che poi si scopre appartenere a uno dei protagonisti, racconta di quattro giovani amici appassionati di fotografia; uno di questi, Michele, è dotato di grande talento ma a differenza degli altri è disinteressato al denaro e a una carriera professionale. Poco per volta Michele sembra cambiare: è sempre più svuotato, indifferente a tutto. Nel narratore si fa strada “l’atroce certezza”<sup>20</sup> che il ragazzo mediti il suicidio. Gli amici gli stanno vicini, chi con l’intento di fermarlo chi principalmente per capire quel che sta passando, finché una mattina Michele viene trovato morto per arresto cardiaco. La storia si conclude con quest’ultima riflessione: “Osservando la sua foto sulla tomba, mi chiesi se il cuore fosse davvero un muscolo involontario e se quella morte non fosse IL SEGNO DI UNA RESA INVINCIBILE”.<sup>21</sup> Fin troppo facile individuare un parallelismo tra la storia del giovane dotato ma incapace di vivere e quella di Pazienza, disegnatore di enorme talento dedito all’eroina; si può anche immaginare che D’Angelo, sceneggiatore della storia, si sia ritratto nei panni del narratore, colui che cerca di comprendere le ragioni dell’amico ma non può fare nulla per fermarlo; il finale, del resto, suggerisce proprio questo: se una persona decide di morire, ogni sforzo per impedirglielo è vano. Per quanto se ne sa Pazienza non si è suicidato – a differenza del suo Pompeo – ma è

---

<sup>17</sup> Andrea Pazienza, “Detective mama”, *Tormenta*, Siena, Editori del Grifo, 1992, p. 38.

<sup>18</sup> Andrea Pazienza, “Detective mama”, p. 41.

<sup>19</sup> Ovvero le parole (in questo caso scritte a mano ma realizzate anche con macchine per scrivere o, in tempi recenti, a computer) che compaiono all’interno delle nuvolette dei fumetti e che riportano pensieri e parole dei personaggi.

<sup>20</sup> Andrea Pazienza, “Il segno di una resa invincibile”, *Tormenta*, p. 85.

<sup>21</sup> Pazienza, “Il segno di una resa invincibile”, p. 87.

morto per un'overdose involontaria; peraltro, una tossicodipendenza come la sua, che con rare pause continuava da forse un decennio, era in sostanza un suicidio differito; citando Tondelli, l'autore pugliese giocava a roulette russa con il proprio talento.

Credo che *Pompeo* possa essere letto come una lucida premonizione: dopo aver raccontato con cronachistica precisione la propria attuale vita, Pazienza ha immaginato come sarebbero finite le cose se non fosse riuscito a cambiare qualcosa. Quando il *graphic novel* è stato terminato, nel 1986, l'autore abitava nell'oasi di serenità di Montepulciano ed era certo più sereno che nel 1984 in cui l'aveva iniziato, a Bologna; forse il fumettista pugliese considerava quell'opera come una specie di monito, un *memento mori* che gli ricordasse quali erano i rischi a cui andava incontro. Si era esposto in prima persona con un romanzo grafico di rara intensità autobiografica, ora gli toccava dimostrare che di sola finzione si trattava. Il che non gli è purtroppo riuscito.

L'importanza di *Pompeo* non si ferma però all'incrocio tra narrazione e realtà biografica, ma va ben oltre: Pazienza, artista superbo, ha realizzato per questo romanzo alcune delle proprie pagine migliori. Poco importa che i disegni, presi da sé, non eguagliano i virtuosistici livelli delle migliori tavole di *Pentothal* o di *Zanardi*: *Pompeo* è l'opera di un autore di grande maturità espressiva, che dimostra di possedere perfetta padronanza del medium fumetto. Così, leggendo questo *graphic novel* si potranno incontrare alcune scene in cui è l'aspetto grafico a prevalere (le immagini contano più delle parole), altre in cui a predominare è l'aspetto letterario (le parole contano più delle immagini) e altre ancora in cui la forza della narrazione scaturisce dalla perfetta complementarità tra testo e disegno (le immagini contano quanto le parole). Qualche esempio: il primo caso si verifica a p. 65, quando in due vignette a sviluppo orizzontale si vede Pompeo che assume le fattezze di un inquietante e sibilante serpente; l'espressione degli occhi, tra il perfido e il malinconico, non cambia. In quel momento il giovane si trova da un *pusher* ed è in attesa che gli venga consegnata una partita di droga; l'intuizione grafica sorregge la sequenza, peraltro commentata da un balloon tutt'altro che insignificante: "Sono in balia della feccia del pianeta, della peggio gente, e passo tra di loro la maggior parte del mio tempo, dò relazione alle merde, permetto a chiunque di importunarmi, basta che abbia la roba... E un tempo, ero così schizzinoso...". Il secondo caso si può trovare a p. 72: la maggior parte dello spazio è occupata dalle nuvolette, mentre i disegni mostrano alcuni dettagli del volto di Pompeo. Il monologo interiore del giovane è forse il più conosciuto e citato del fumetto:

Vivo sulla lama, mi com/muovo nei bassifondi, parlo coi ricercati dallo Stato, brigo, mi procuro e dilapido milioni, poi, rischio, **mi struggo**, mi umilio, mi arrendo, poi mi **faccio**, e **tutto torna bello, più splendente di prima!**

L'alternativa è la birreria, il lavoro, il risparmio, il normale sfaldarsi del corpo, **lo studio**, **l'amor**[qui le parole sbordano dalla nuvoletta e sono incomplete]**cerca**, lo scemo naturale, il simpatico, l'antipatica, due + due fa quattro, sveglia alle otto, viaggi, incidenti in pullman, Milano, cene d'affari, e non valgono quei personaggi più di quell'altri, mutuati della felicità. Palle anche lì, palle peggio di qua. Vuoi mettere risorgere, risorgere, risorgere, risorgere..lle peggio di qua.

Vuoi mettere risorgere, risorgere, risorgere, RISORGERE, RISORGERE...

Qui l'importante è quanto si legge, piuttosto che quanto si vede. Il terzo caso si verifica in una delle sequenze emotivamente più intense dell'opera, quella in cui Pompeo incontra una pattuglia di polizia. Il giovane è seduto nella propria auto, fermo, e sta fumando una sigaretta quando un poliziotto in borghese gli si avvicina pistola alla mano, gli intima di scendere, gli controlla i documenti e gli ordina di calarsi i pantaloni. Pompeo si oppone, reagisce, viene schiaffeggiato. Un secondo poliziotto, rimasto in vettura, chiama il collega dicendogli di lasciar perdere; l'altro obbedisce e sale sulla volante. Prima di andarsene, dice a Pompeo: "E ingrassa, un po'... Che fai schifo. Buonanotte" (*POM*, pp. 79-80). I due poliziotti hanno visto un ragazzo trasandato e macilento e l'hanno subito riconosciuto come tossicodipendente, ma hanno deciso di lasciarlo perdere dopo avergli inflitto un'umiliazione. La macchina della Polizia si allontana e Pompeo reagisce con rabbia: piange, è furibondo, urla. "E SE AVESSI LA LEUCEMIA? EH? STRONZI!!" (*POM*, p. 80). Dagli occhi paiono uscire due saette. Poi sale sull'auto e parte, correndo, diretto non si sa dove, la fisionomia che ancora ricorda quella di un rettile. La sua espressione, in tutta la sequenza (che è composta perlopiù da primi piani), riesce a fare perfino paura: poche volte Paziienza è stato in grado di raggiungere una simile intensità narrativa. La disperata rabbia del giovane si esprime tanto attraverso gli occhi quanto attraverso le parole, che integrano e giustificano la triste ferocia dello sguardo; muta, la scena perderebbe molta della propria forza, e lo stesso accadrebbe se non ci fossero le immagini a mostrare lo sconvolto viso di Pompeo. Nella loro diversità strutturale, sono tre sequenze ugualmente straordinarie.

Le vicende di Pompeo sono commentate da un lucido narratore che, in terza persona, illustra e integra quanto si vede nei disegni. Come sempre in Paziienza, i diversi registri linguistici si alternano e si sovrappongono: alcuni brani sono di grande eleganza, altri abbondano di gergalismi e giochi di parole, di fantasiose invenzioni verbali. Notevole

il racconto dell'attraversamento cittadino in automobile, corredato dalle immagini di un impassibile Pompeo che guida calmo, sigaretta e occhiali da sole: "Pompeo è nel traffico, segue una bizzarra strategia topografico stradale, taglia, scorcia, sensovieta, supera, s'incanala, viadotta, inversiona. Alla fine, è quasi dall'altra parte della città, e il centro non l'ha nemmeno sfiorato. A sentir lui si fa mooolto prima così. Dove passa è tutto uno strombazzo cattivo. Nulla freccia quando accosta, e frena sì che si ferma, in rara posizione, tutto sul marciapiede" (*POM*, p. 21). Una lingua inventiva e libera ma anche colta, che in seguito cita Majakovskij (chiamato familiarmente Majak), Blok, i dadaisti. La commistione non è solamente letteraria ma anche grafica: Pompeo è quasi sempre ritratto con stile caricaturale, con un naso troppo grande, eppure non si ride mai, e i suoi lineamenti, nonostante il tratto apparentemente infantile con cui sono raffigurati, sono tutt'altro che rassicuranti. Molto efficace anche la drammatica sequenza nella quale Pompeo, in un momento di delirante disperazione, viene consolato nientemeno che da un allampanato Topolino (*POM*, pp. 87-88): la figura del topo antropomorfo, che presa singolarmente potrebbe portare al sorriso, finisce invece per accentuare il sentimento di desolazione di cui la scena è pervasa.

Scrivendo e disegnando *Pompeo* Andrea Pazienza ha ritratto il proprio presente e ha previsto il proprio futuro. Pur ribadendo la mia convinzione che alla base dell'opera ci fosse prima di tutto la volontà di non finire allo stesso modo dello sventurato personaggio, trovo impossibile non leggere in quel suicidio disegnato un lucido presagio. Forse raffigurare una simile morte voleva essere anche un modo per esorcizzarla; forse, nella tranquillità di Montepulciano, Pazienza credeva di aver scongiurato un simile destino; le cose sarebbero però andate diversamente e da qualche parte lui se lo sentiva. È proprio questa l'impressione che lascia la lettura della postilla manoscritta che chiude Pompeo: è un testo malinconico, a tratti commovente, e sa di commiato:

Cari Voi che mi avete seguito sin qui. Così finisce l'ultima puntata di Pompeo e, presumo, anche un lungo capitolo della mia vita.

Questi s'era aperto "fumettisticamente" nel settantasette con Pentothal (del quale Pompeo è, forse, l'alter ego invecchiato), e, tra alti e bassi chiude adesso, nove anni dopo.

Anni che, come si dice, sono "volati". In questi anni ho scoperto diverse cosucce. Intanto, di non essere un genio.

Perché sì, lo confesso, da ragazzo ci speravo. Invece no, sono un fesso qualsiasi. Però, c'è sempre un però, è vero, sono un disegnatore eclettico. Un disegnatore ecletto-sfaticato. Poi ho scoperto di non essere attendibile, e di non essere tante altre cose, deficienze a volte gravi delle quali chiedo a qualcuno di perdonarmi. [...]

Ora che vivo in campagna come un cretino non sono più depresso e quindi saluto volentieri gli amici che mi rimangono qua e là nelle città. Le amiche soprattutto.

Di me, volendo, si può dire tutto il male che si vuole, però tante di quelle cose non sono vere.

Capisco viceversa la delusione di qualcuno quando si è accorto che il fumettaro per cui tifava altri non era che il fesso di cui sopra.

Ora, naturalmente, che sono fesso me lo posso dire io da solo, perché sono sempre in grado di stracciare il novanta per cento dei vostri.

Però (di però ce ne possono essere i pacchi), non ho mai pensato al soldo, mentre disegnavo, casomai subito prima, o subito dopo, mai durante. Voglio dire che alla fine ho sempre fatto quel che ho voluto, senza badare acché 'ste cose si potessero rivendere di su o di giù.

Ora che vivo in campagna i ragazzi di qui mi chiamano “vecchio Paz” e, faccio per dire, ho ventinove anni.

Andrea Pazienza (*POM*, pp. 124-125)

## Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*

Sono da poco passati vent'anni dalla morte di Pier Vittorio Tondelli, il 16 dicembre del 1991, e la mia impressione è che ci si stia dimenticando di lui. Correggio, città natale, l'ha ricordato con eventi e manifestazioni, ma a livello nazionale la ricorrenza è passata perlopiù inosservata. Eppure Tondelli, negli anni Ottanta, era un nome noto e dalle grandi potenzialità commerciali: *Rimini*, il suo libro di maggior fortuna, superò in breve tempo le 100.000 copie vendute e divenne uno dei maggiori successi commerciali del 1985. Anche la critica ha riconosciuto l'importanza del correggese, identificandolo come un valido autore che, sebbene morto a soli trentasei anni, è stato comunque in grado di lasciare un'impronta profonda nel panorama culturale italiano. Dei suoi quattro romanzi i migliori sono *Altri libertini*<sup>1</sup> e *Camere separate*, tra loro diversissimi: il primo è una vivacissima ed energica raccolta di racconti scritti di getto, in poco più di un mese,<sup>2</sup> da un esordiente venticinquenne; il secondo è il malinconico e sommesso romanzo-testamento di un trentaquattrenne che si avvia a morire.

*Camere separate* è uscito nella primavera del 1989, circa due anni e mezzo prima della morte per AIDS di Tondelli; si sa che egli aveva iniziato a scriverlo nella seconda metà del 1988, ma non si sa se all'epoca sapesse di essere malato e da quanto. Le notizie biografiche dicono unicamente di un ricovero all'ospedale di Reggio Emilia nell'estate del 1991; poi, qualche mese dopo, la sua scomparsa: Tondelli se n'è andato a sorpresa, sottovoce, senza pubbliche dichiarazioni o annunci che ne anticipassero e ne motivassero la dipartita. A differenza di quanto fatto proprio in quei mesi da alcuni famosi personaggi pubblici,<sup>3</sup> egli decise di tacere sulle proprie condizioni di salute; scelta che può essere stata motivata da un comprensibile bisogno di intimità e di riservatezza ma anche dal tardo riavvicinamento al cattolicesimo. Tondelli, cresciuto in ambiente cattolico da una famiglia osservante, era un omosessuale che aveva poco per volta abbandonato la pratica religiosa

---

<sup>1</sup> Un libro che per Tani è “la *summa* di un decennio di libertà e di confusione, di collettivismo e trasgressione”. Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, p. 200.

<sup>2</sup> Per questa e altre notizie biografiche i riferimenti sono la *Cronologia* di Fulvio Panzeri contenuta in Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Milano, Bompiani, 2001, e l'eccellente sito internet che il Comune di Correggio ha dedicato a Tondelli, consultabile all'indirizzo <http://tondelli.comune.correggio.re.it/>.

<sup>3</sup> Negli ultimi mesi del 1991 si parlò molto di AIDS: il 7 novembre il celebre cestista statunitense Earvin “Magic” Johnson indisse una conferenza stampa nella quale dichiarò di essere sieropositivo e il 23 novembre il cantante inglese Freddie Mercury rilasciò un comunicato stampa nel quale confermava – la voce circolava da tempo – di essere malato di AIDS; morì il giorno successivo. Fatti che ebbero grande rilevanza internazionale. Poi, il 16 dicembre, la scomparsa di Tondelli.

per una “inconciliabilità di fondo fra la sua vita e il suo misticismo”,<sup>4</sup> e che pure avvertiva “la presenza del sacro come qualcosa di tangibile nella realtà” (CS, p. 97). Nei mesi precedenti alla morte si riscoprì cattolico, al punto da progettare un libro – poi mai realizzato – dal titolo *Sante Messe*. Non stupisce che, in una condizione interiore certo combattuta, egli abbia preferito mantenere il silenzio sulla malattia di cui stava morendo, l’AIDS, un morbo che all’epoca non era molto conosciuto e che nell’accezione comune veniva considerato “peccaminoso” (in quanto semplicisticamente connesso a una condotta moralmente ambigua). Se nel Ventesimo secolo la morte è sempre stata nascosta, quella per AIDS lo era doppiamente. Di fatto, negli ultimi mesi del 1991 solo i parenti stretti e pochi amici intimi erano al corrente delle reali condizioni di Tondelli e, dopo la sua scomparsa, la famiglia negò ripetutamente che egli fosse morto di AIDS.<sup>5</sup>

La natura testamentaria di *Camere separate* è evidente: nonostante sia stato scritto da un autore nemmeno trentacinquenne, il tono malinconico e a tratti elegiaco che contraddistingue il romanzo è quello di chi si sta accomiando dal mondo e guarda alla propria intera esistenza con sguardo tristemente nostalgico, consapevole che di lì a poco se ne dovrà andare. La storia si sviluppa intorno alla morte di Thomas, amatissimo compagno dello scrittore Leo (il protagonista), e si conclude con l’annuncio di un’altra futura morte a questa speculare, ovvero quella dello stesso Leo. In mezzo si rivivono episodi di un passato più o meno recente: gli anni giovanili, gli amori che hanno preceduto Thomas, i viaggi per l’Europa. Leo è un riconoscibilissimo alter-ego di Tondelli: è alto come lui, miope come lui, ha la stessa età e la stessa data di nascita,<sup>6</sup> è anch’egli scrittore, è anch’egli omosessuale. Se *Camere separate*, nella sua interezza, assomiglia a un testamento, la frase conclusiva anticipa lucidamente il futuro di Tondelli, accennando alla sua fine:

Fra qualche ora si imbarcherà sul jumbo, leggerà qualche pagina, ascolterà della musica e si addormenterà per svegliarsi, pochi istanti dopo, nella luce accecante del nuovo giorno. Ma fra qualche ora, forse fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent’anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l’addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un’ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell’ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c’è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta, per grazia di Dio onnipotente, anche per

---

<sup>4</sup> Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2010, p. 98. D’ora in poi le citazioni da *Camere separate* saranno indicate direttamente nel testo, tra parentesi, precedute dalla sigla CS.

<sup>5</sup> Cfr. Giovanni Dall’Orto, “Con le ali tarpate”, *Babilonia*, anno XI, No. 97, febbraio 1992, pp. 21-23.

<sup>6</sup> Tondelli è venuto al mondo il 14 settembre, Leo in “un giorno di fine estate” (CS, p. 57).

lui e la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i usoi Vondel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio. (CS, p. 216)

A leggerla a posteriori una simile conclusione, con i suoi accenni alle cure e ai letti d'ospedale, lascia pochi dubbi sul fatto che, al momento di scriverla, Tondelli fosse già malato e sapesse che il proprio destino avrebbe ricalcato quello di Thomas. Peraltro il brano è caratterizzato da un'indeterminatezza ("fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni") che probabilmente ha in un primo momento impedito di leggerlo in maniera esplicitamente autobiografica e ha indotto lettori e critici a ritenere che solo di finzione narrativa si trattasse. È proprio quest'indeterminatezza che mi ha spinto a spostare *Camere separate* in questo capitolo-appendice: originariamente l'avevo collocato nel secondo, dedicato agli scrittori che, gravemente malati, scrivono a ridosso della propria morte. Non è tanto la distanza temporale dal momento del decesso – due anni e mezzo – a importare, quanto piuttosto la particolarità della malattia contratta da Tondelli, l'AIDS, il cui decorso non è sempre prevedibile con precisione. Se guarire è impossibile, è difficile sapere per quanto tempo si potrà sopravvivere con la malattia ed è lecito sperare che il momento della morte disti anni, se non decenni; il che è perfettamente compatibile con il brano che chiude il romanzo, in cui non si mette in dubbio la (relativamente) prossima dipartita di Leo ma solo il momento in cui questa avverrà. Per fare solo un esempio, il già citato "Magic" Johnson, ex giocatore di pallacanestro, ha dichiarato di essere affetto da AIDS nel 1991 ed è tutt'ora vivo (e, a quanto si sa, in buone condizioni). Mentre scriveva *Camere separate* Tondelli sapeva che non sarebbe sopravvissuto a sufficienza per diventare vecchio, ma sapeva anche che la morte non sarebbe arrivata subito e gli avrebbe lasciato il tempo di terminare agevolmente il libro che stava componendo; egli si è pertanto trovato a lavorare in condizioni diverse da quelle di Raviola/Magnus o Izzo, che sono stati costretti a garaggiare con la morte per riuscire a terminare le rispettive opere, e volendo trattare il suo ultimo, bellissimo romanzo, ho preferito farlo in un capitolo separato.

Come si diceva, Leo è Pier Vittorio Tondelli. Lo pseudonimo adottato non vuole affatto nascondere l'identità, e del resto il libro nasconde poco o nulla; semmai rivela, essendo il primo nel quale l'omosessualità del correggese viene apertamente suggerita. Il romanzo è certo il più autobiografico tra quelli di Tondelli: come si spiega quindi il ricorso

a una terza persona e a un narratore esterno (seppure a focalizzazione interna<sup>7</sup>)? Una plausibile risposta è stata data da Mauro Vianello:

La terza persona consente quel minimo di distanza necessaria ad impedire la completa inclusione del motivo autobiografico negli altri temi: una narrazione in prima persona, con una materia così compromessa col proprio vissuto, avrebbe probabilmente pesato in maniera eccessiva sul carattere romanzesco del libro, nuocendo [...] al suo equilibrio. La creazione di Leo è anche un modo per liberarsi definitivamente dell'identificazione autore-narratore (spesso personaggio se non protagonista) di cui Tondelli è stato fatto segno fin dai tempi di *Altri libertini*: l'adozione di una terza persona per il materiale più autobiografico finora comparso nei suoi romanzi ne ribadisce implicitamente la finzione letteraria, segnalando la necessità di un filtro che attenui certe facili – ma a volte anche semplicistiche – identificazioni.<sup>8</sup>

Il che è senz'altro vero: scrivendo in terza persona Tondelli può trattare con più libertà una materia letteraria delicata – la più delicata da lui mai affrontata –, evitando di comprometersi con l'“io”; al tempo stesso, la terza persona funziona meglio della prima anche da un punto di vista letterario, in quanto aumenta la distanza tra narratore e personaggi e ottiene l'effetto di ammantare l'intero testo di un'atmosfera plumbea e livida, tanto nostalgica quanto funerea. L'anonima voce narrante fraseggia con eleganza e autocontrollo ma con evidente partecipazione, raggiungendo in alcuni passaggi – l'inizio, la descrizione del primo rapporto sessuale tra Leo e Thomas, l'epilogo – notevoli vette di lirismo e di mesta intensità. Una prima persona, più comune in questo genere di narrazioni, non avrebbe avuto altrettanta efficacia.

La figura di Leo e quella di Tondelli non devono essere completamente sovrapposte, questo va da sé: *Camere separate* è pur sempre un'opera di finzione e non un'autobiografia. Intervistato da Fulvio Panzeri nell'agosto del 1989, a distanza di pochi mesi dall'uscita del romanzo, Tondelli ne parlò così:

Questo libro lo vedo un po' come la coscienza di tutto quello che ho fatto finora. Questo aumenta il suo carattere autobiografico-diaristico. Vorrei però precisare che, benché ci siano la mia sensibilità, la mia vita, forse anche degli episodi, delle riflessioni, il libro ha uno svolgimento assolutamente romanzesco. Probabilmente è proprio questo che lo accentua. Ho sentito il bisogno, dopo aver fatto tre o quattro libri e dopo dieci anni di lavoro, di riflettere sul

---

<sup>7</sup> Alcuni brevi passaggi, per esempio l'ultimo paragrafo di p. 198, sono a focalizzazione zero, ma si tratta di eccezioni: per la quasi totalità del romanzo la focalizzazione è interna, e il punto di vista adottato è naturalmente quello di Leo.

<sup>8</sup> Mauro Vianello, “Camere separate. La fine del viaggio”, in *Studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni e Fulvio Panzeri, Parma, Monte Università Parma, 2002, p. 368.

perché la mia vita poteva andare in una direzione piuttosto che in un'altra. O quanto il fatto della solitudine e della contemplazione nei confronti della realtà avesse a che fare proprio col tipo di lavoro che è quello della scrittura. Queste sono un po' le motivazioni.

Poi c'è la messinscena romanzesca: allora si prende un personaggio che diventa solo. Prima però aveva qualcuno, poi questo qualcuno muore e allora si tirano tutte le conseguenze, quindi si riflette sulla morte, sull'elaborazione del lutto...<sup>9</sup>

Il fatto che in *Camere separate* Tondelli abbia messo molto di sé va di pari passo con l'inserimento di elementi puramente romanzeschi. Immagino che l'autobiografia sia da ricercare principalmente nella figura di Leo e la finzione in quella di Thomas; in sostanza, Tondelli avrebbe calato il vero se stesso in un contesto parzialmente inventato. Basta conoscere almeno un po' della biografia dell'autore romagnolo per rendersi conto che alcuni episodi del libro, come quello del viaggio in Canada per il convegno internazionale su Kerouac, sono basati su fatti reali (Tondelli vi partecipò nell'ottobre del 1987), e che brani come quello in cui Leo monetizza i risultati della propria attività di scrittore (cfr. *CS*, pp. 93-94) potrebbero provenire direttamente dal diario di Tondelli. Difficile, invece, stabilire quanto ci sia di vero in Thomas, ma in fin dei conti la cosa non ha fondamentale rilevanza: il romanzo racconta sì la sua storia, ma conoscere lui non è altro che un modo per conoscere meglio Leo/Tondelli.

*Camere separate* inizia e termina con il protagonista in volo, a bordo di un aeroplano: assieme a pochi altri individui, egli si trova separato – appunto – dal resto del mondo. È un'immagine simbolica: la diversità di Leo e il suo essere appartato dalla quasi totalità della comunità umana vengono dichiarate subito, dopo poco più di una pagina di testo: “Lui si sente sempre più solo, o meglio, sempre più diverso” (*CS*, p. 8). Suddiviso in tre sezioni, o movimenti, il libro rappresenta un lungo percorso di autoanalisi: alle prese con una problematica elaborazione del lutto, Leo ripensa a se stesso. Avverte il bisogno di ridefinirsi, e per farlo deve capire bene chi è e com'è diventato quel che è: così guarda al proprio passato, ricorda le infatuazioni giovanili e i primi amori, gli anni trascorsi al paese natale, il rapporto con la scrittura. Il tutto termina con una ricomposizione che è anche una dissoluzione: il narratore racconta di come il protagonista, in Canada per il convegno di cui sopra, abbia ritrovato la disponibilità affettiva che credeva perduta con Thomas (“Il desiderio è rinato”, *CS*, p. 215), ma non c'è neppure il tempo di gioirne perché, voltata la pagina, il libro si conclude con la malinconica sentenza finale di cui si è già parlato. Leo è

---

<sup>9</sup> Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, pp. 46-47.

tornato finalmente a vivere, dopo un lutto portato per oltre tre anni, ma al tempo stesso si prepara (serenamente) a morire.

Forse per Tondelli scrivere *Camere separate* non è stato altro che un modo per venire a patti con l'AIDS e con la conseguente consapevolezza di una morte non più indefinitamente lontana, ma concreta e più vicina di quanto si vorrebbe. Perché una cosa è sapere che si dovrà morire, un'altra è scoprire che questo avverrà a breve tempo. “[Il romanzo] È la storia di una fedeltà a se stessi. Rappresenta la ricerca dell'essere in un momento in cui sembra non esista più niente, che tutto muoia e tutto cambi”.<sup>10</sup> Viene da pensare che Tondelli, pronunciando queste parole, si stesse riferendo alla propria reale condizione piuttosto che a quella fittizia di Leo e Thomas. I due momenti che chiudono l'opera – il ritorno del desiderio e l'annuncio della morte – diventerebbero strettamente collegati, consequenziali perfino: tornare a vivere, per il tempo che ancora rimane, significa esattamente aver accettato il proprio destino. Tondelli l'accetta, e nel farlo trova una serenità sorprendente: ci si stupisce che l'autore di *Camere separate*, che con tanta lucidità sa guardare dentro se stesso e che si descrive con sincerità perfino commovente, abbia solo trentaquattro anni. Se non fosse per i continui accenni all'età, verrebbe da considerarlo molto meno giovane.

Nella propria difficilissima condizione di uomo che sta morendo, Tondelli è sostenuto dalla grande passione per la scrittura. Questa risulta essere l'attività centrale per la sua intera esistenza: è come se, piuttosto che raccontare per vivere, egli vivesse per raccontare. Indicativo, a tale proposito, un episodio situato alla fine del primo movimento e ricordato in *flashback*: Leo, poco più che ventenne, sale in macchina con due sconosciuti e va con loro a comprare della droga. Lui non fa uso di droghe pesanti e non sa chi siano i due né dove stiano andando, eppure li accompagna perché “la sua immaginazione era stata eccitata e questa era una ragione sufficiente. Avrebbe voluto scriverne; andare, vedere e tornarsene poi indietro a raccontare. Era una ragione sufficiente. Aveva vent'anni e aveva bisogno di storie” (CS, p. 41). Finisce in un casolare abbandonato pieno di giovani tossici, dal quale dopo un po' vorrebbe andar via; i suoi accompagnatori non sono però in condizioni di riportarlo indietro ed egli teme di dover passare lì la notte. Si preoccupa non tanto per la propria sicurezza, mai realmente in pericolo, quanto piuttosto perché “doveva tornarsene a casa, a scrivere. Aveva un dovere da compiere” (CS, p. 44). L'esigenza di scrivere è a monte dell'intera esperienza: la vita alimenta la scrittura, che è ciò che davvero conta. Più di dieci anni dopo, il trentatreenne Leo è ancora di quell'idea: in Canada,

---

<sup>10</sup> Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, p. 54.

commosso ed entusiasta per la celebrazione di Kerouac a cui ha assistito, riflette “sul fatto che la sua vita è ormai troppo indistricabilmente legata allo scrivere; e che questa sola cosa gli importa e è questa, non lui, a dirigere gli spostamenti interiori della sua vita” (CS, pp. 211-212). La connessione tra il suo stato di uomo separato, che partecipa stando fuori – la terza persona di *Camere separate* –, e la sua carriera artistica è stretta, indissolubile: è vero che “scrivere è rendersi soli, [...] interrogarsi fino a trovare una propria singolarità”,<sup>11</sup> come sostiene Enrico Palandri, ma è anche vero che è la solitudine a nutrire la scrittura, come ricordato da Tondelli in un suggestivo brano dedicato agli anni dell’apprendistato di Leo (ovvero quelli precedenti alla pubblicazione del primo romanzo).

Non realizzò niente di concreto, né un’opera, né un rapporto. Non si rendeva conto che la sofferenza lo stava arricchendo e che il suo sviluppo avveniva in direzione dell’interiorità. Avrebbe preferito fare l’amore, divertirsi, espandersi in circuiti emotivi e alleanze politiche e invece si trovava a lavorare, nella contrazione e nella compressione, al mistero della propria solitudine ignaro che, così facendo, si avvicinava alla vena più solida di quella realtà separata che definiamo arte. (CS, pp. 141-141)

Da notare come l’arte venga definita una “realtà separata”, ricorrendo allo stesso aggettivo utilizzato per il titolo (e che, per esteso, connota la condizione di Leo). La sofferenza e la solitudine sono state rielaborate in scrittura e attraverso la scrittura Leo/Tondelli ha raggiunto l’arte, che a sua volta alimenta la sua diversità e la sua solitudine. È un circuito chiuso, che si nutre da sé. Leo se ne rende conto, come ammette nelle ultime, bellissime pagine del romanzo:

La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato, non è tanto il fatto di non avere un lavoro, né una casa, né un compagno, né figli, ma proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone, come lui ha sempre creduto, finendo ogni volta con il rompersi la testa, ma proprio nell’elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c’è. (CS, p. 212)

E quindi Leo si vergogna di quel che scrive, al punto che, un po’ imbarazzato e un po’ infuriato, vorrebbe prendere a pugni uno sconosciuto che, in metropolitana, scorge leggere un suo libro: nella sua opera mette tanto di sé che vedendo un estraneo usufruirne si sente

---

<sup>11</sup> Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Bari, Laterza, 2005, p. 64. Palandri è l’autore di *Boccalone* (1979), uno dei romanzi che, assieme ad *Altri libertini*, ha aperto la stagione dei nuovi autori degli anni Ottanta.

quasi violato. Gli pare di non avere nemmeno un lavoro (vedi la citazione) e se gli chiedono qual è la sua professione tentenna, non sa bene che rispondere. Nonostante tutto questo, egli prova un'insopprimibile "necessità di raccontare qualcosa a qualcuno" (CS, p. 95), tant'è che progetta di realizzare libri per poche decine di selezionate persone, amici che già lo conoscono e ai quali non teme di mostrarsi come realmente è. L'identificazione fra Leo e Tondelli è qui totale: riguardo allo scrivere, il correggese dichiara di averlo "sempre sentito [...] come una situazione che imbarazza e che, anche nei rapporti sociali, è considerata assolutamente sconveniente";<sup>12</sup> in quanto ai libri per pochi intimi, si tratta di un progetto effettivamente realizzato: *Biglietti agli amici*, agile volumetto (ventiquattro pagine) del 1986 stampato in poche centinaia di copie e di cui esiste anche una ridottissima tiratura privata, corredata da dediche manoscritte dallo stesso autore. Tondelli è uno strano impasto di timidezza e sfrontatezza: tanto riservato e introverso nella vita privata quanto aperto e franco tra le pagine dei propri libri.

Interrogandosi sulla propria contraddittorietà, Leo arriva a ipotizzare che "forse, tutta la sua vita, il suo essere separato, non è altro [...] che una elaborata messa in scena della propria, inestinguibile, volontà di svanimento; la spettacolarizzazione pubblica di un complesso di colpa, di un'angoscia che lui ha sentito forse fin dal primo giorno in cui ha aperto gli occhi al mondo, e cioè che non sarebbe mai stato felice" (CS, p. 213), ma l'amarrezza di tale considerazione viene mitigata dalla successiva rinascita del desiderio e dalla constatazione, innegabile nella sua banalità, che la vita continua e che può ancora riservare momenti di felicità. Sarebbe un peccato lasciarsi sfuggire. *Camere separate* si conclude con l'accettazione dell'attuale condizione, con una consapevolezza nuova e completamente raggiunta che permette al protagonista di predisporre a vivere al meglio l'ultima fase della sua esistenza. Per superare la morte di Thomas – e, forse, per rassegnarsi alla prossimità della propria – Leo ha dovuto "ricapitolare tutto quanto il suo passato e la sua vita per rinascere" (CS, p. 86); tale ricapitolazione ha dato esito positivo, poiché una finale rinascita c'è stata. Non è strano, alla luce di quanto detto poco fa, che un simile procedimento di autoanalisi passi attraverso la scrittura: come la stesura di una fittissima corrispondenza tra Leo e Thomas eternava e rafforzava l'esistenza del loro amore, facendo sì che "la loro limitatissima e circoscritta vita sconfinasse ai bordi dell'epico" (CS, p. 177), così la composizione di un libro autentica e riafferma il percorso interiore compiuto da Leo e, assieme a lui, da Tondelli (che sublimerà la propria esperienza in quello che è probabilmente il suo miglior romanzo, *Camere separate*).

---

<sup>12</sup> Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, p. 43.

Dove autore e personaggio differiscono è nelle motivazioni che li spingono a scrivere, o comunque a riepilogare le rispettive esistenze. Leo lo fa principalmente per Thomas, per ricordare l'entità che loro due, assieme, hanno costruito: Leo-con-Thomas. La ricostruzione finisce per abbracciare l'intera esistenza dello scrittore, ma tutto è rivisto in funzione del giovane amante e della sua prematura scomparsa. In quanto a Tondelli, non sono affatto convinto che anch'egli abbia avuto un proprio Thomas da celebrare; mi pare piuttosto che egli abbia scritto in primo luogo per se stesso, con l'intento primario di fare un bilancio della propria esistenza; esigenza motivata, credo, dalla scoperta di aver contratto l'AIDS. La sua speranza è quella di trovare una logica nella strada fin lì percorsa: egli si augura che i pezzi sparsi della vita passata, guardandoli a posteriori, possano essere ricomposti fino a formare un quadro coerente e sensato. Mi auguro di non far torto a nessuno nell'attribuire a Thomas una consistenza puramente letteraria, ma la mia impressione, lo ribadisco, è che si tratti di una figura in parte o interamente fittizia e che il lutto da lui rappresentato sia simbolico: piangendo l'amante scomparso Tondelli piange prima di tutto se stesso. Gli oltre tre anni necessari per superare la morte di Thomas potrebbero quindi corrispondere al periodo che è servito allo scrittore per accettare la propria malattia. Chissà: forse è un'ipotesi azzardata, e *Camere separate* è interamente costruito su esperienze autobiografiche (nel brano d'intervista precedentemente citato Tondelli lo nega, ma agli scrittori non si può prestare del tutto fede). In un caso e nell'altro, l'opera si chiude con un pugno di pagine assieme dolci e amare che dimostrano che il lutto – reale o simbolico che sia – è stato infine elaborato, anche se c'è voluto molto tempo. Non la si può definire una conclusione felice, in quanto Leo/Tondelli sta morendo; però, date le premesse, la considero comunque positiva: in simili circostanze, l'accettazione permette di raggiungere una relativa serenità d'animo che è anche un'apertura a quel poco di vita che ancora rimane.

L'esigenza che ha dato vita a *Camere separate* è probabilmente la stessa che ha originato *Un weekend postmoderno*, ambizioso progetto realizzato in collaborazione con Fulvio Panzeri che si proponeva di riunire in due corposi volumi, il primo dedicato alle *Cronache* e il secondo ai *Racconti*, tutti gli scritti saggistici, letterari e giornalistici prodotti da Tondelli nel corso degli anni Ottanta. “L'idea principale, più che estetica, è un'idea ordinativa. Risponde al bisogno, dopo dieci anni di lavoro, di fare un bilancio, per vedere quello che si è fatto e come lo si è fatto”:<sup>13</sup> si vogliono tirare le somme, per così dire. Chiaro che il cambio di decennio – il primo volume di *Un weekend postmoderno* è uscito

---

<sup>13</sup> Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, p. 48.

nel 1990 – era una valida motivazione per intraprendere un lavoro di questo tipo, ma immagino che la malattia sia stata uno stimolo non secondario: riunire tutti gli scritti di Tondelli in un'unica opera che li presentasse in ordine cronologico significava dotarli di una cosiddetta trama orizzontale, contestualizzarli e rafforzarne pertanto il significato.

Tra gli argomenti di *Camere separate* su cui in genere non ci si sofferma ce n'è uno che ritengo meriti un approfondimento, ovvero la malattia di Thomas. Di cosa muoia il giovane tedesco non viene esplicitamente detto: si sa che sul letto d'ospedale appare consunto e smagrito, e che si tratta di un male che non lascia scampo. Potrebbe essere un tumore, ma non è da escludere che si tratti proprio di AIDS: tale è l'ipotesi di Joseph Cady, che inserisce *Camere separate* tra i romanzi compresi nella voce "AIDS Literature" del volume enciclopedico *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, uscito nel 1995. Un'idea che in seguito la critica gay ha fatto propria e che in effetti ha senso (sebbene niente, nel romanzo, vi faccia esplicito riferimento). Ai fini narrativi determinare quale sia la malattia del giovane non ha una grossa importanza, in quanto le possibili implicazioni dell'aver contratto il virus dell'AIDS (il rischio di contagio, per esempio) vengono accuratamente evitate; rimane il fatto che immaginare un Thomas che muore proprio per questo motivo permetterebbe di leggere in maniera diversa le ultime righe del romanzo, stabilendo un'intima connessione tra la passata scomparsa del giovane amante e quella futura di Leo. Inoltre, se il male che porta alla morte Thomas è lo stesso che di lì a un paio d'anni decreterà la fine di Tondelli, si rafforza la possibilità che su quel letto d'ospedale lo scrittore veda se stesso e che il reale destinatario del canto funebre che è *Camere separate* sia proprio lo scrittore.

In conclusione, alcune brevi annotazioni stilistiche: la scrittura di Tondelli, elegante e molto controllata, ha il raro pregio di suonare sincera. Mai retorica né banale, essa possiede allo stesso tempo pregnanza e leggerezza: intensa e scorrevole, essa simula in più frangenti la lingua parlata senza che questo ne intacchi la dignità letteraria. Come ha scritto Palandri, "lo stile è il suo [di Tondelli] personaggio migliore".<sup>14</sup> Il rigido controllo stilistico non penalizza l'emotività, né la terza persona raffredda la narrazione; anzi, tanta è la partecipazione dell'anonimo narratore alle vicende di Leo che non sarebbe strano se nella memoria di chi ha letto il romanzo la terza persona si tramutasse in prima e il narratore, da esterno che è, diventasse nel ricordo interno. Degna di nota anche la delicatezza con il quale è affrontato un tema non semplice, specie nell'Italia degli anni Ottanta, come quello dell'amore omosessuale. L'accento è comprensibilmente posto sull'amore e non sul sesso

---

<sup>14</sup> Enrico Palandri, *Pier*, p. 48.

degli innamorati; quando Leo rifiuta la convivenza con Thomas, tra le sue motivazioni ne compaiono alcune che prescindono dal genere dei due conviventi e si potrebbero adattare, con minime modifiche, a qualsiasi coppia eterosessuale: “Sarebbero riusciti ad accettare, dignitosamente, virilmente, l’invecchiamento non solo del proprio corpo, ma del proprio sogno e quindi del proprio amore?” (CS, p. 174). Nelle parole di Tondelli quello tra i due giovani è insomma un rapporto assolutamente normale. A conferma di ciò, chiudo citando un bel brano (estrapolato ancora una volta dal meritevole libro-intervista di Panzeri) nel quale lo scrittore correggese tocca anche l’argomento religione; sono parole che, se possibile, impreziosiscono ulteriormente *Camere separate*, soffermandosi su alcuni degli intenti che ne hanno guidato la stesura:

Questo è un romanzo in cui senti il senso religioso, proprio perché il grande dolore per la perdita dell’amante spinge il protagonista verso gli altri nello scoprire quello che unisce nel profondo la propria interiorità a quella degli altri. [...]

Ho voluto dire che bisogna passare attraverso uno scavo interiore. Molti libri hanno parlato di questo libro come di una confessione: è vero, c’è, ma non in senso cattolico, per liberarsi o per arrivare all’assoluzione di qualcosa, ma per giungere alla scoperta delle motivazioni profonde, certamente della colpa, ma anche di tutto il bene che è dentro di noi, nella nostra storia.

La storia d’amore di Leo e Thomas è vista come l’archetipo di qualsiasi storia d’amore, alla quale bisognerebbe accostarsi proprio col senso di qualcosa che arricchisce. Forse più che di religiosità e di sacro, a questo punto si potrebbe parlare anche di pietà. Mi interessa ricercare una «pietas» latina, verso le cose. Non si tratta di semplice compassione o di retorica, ma di sentire quello che, al di là delle differenze, unisce proprio la specie, l’umano.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Fulvio Panzeri e Generoso Picone, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, p. 73.

## Da Calvino a Tondelli: un'analisi comparativa

I tre romanzi qui trattati compaiono in ordine cronologico: *Palomar* è del 1983, *Pompeo* del 1987 e *Camere separate* del 1989. Tale ordine si rivela il migliore anche perché stabilisce una progressione: ad aumentare non è solo l'anno della data di composizione, ma anche la consapevolezza della vicinanza della morte. Italo Calvino, che dei tre era nettamente il più anziano (aveva all'epoca sessant'anni, contro i trentuno di Paziienza e i trentaquattro di Tondelli), ha scritto in un momento in cui non aveva alcun motivo di immaginare che di lì a due anni sarebbe morto: per quanto la sua età non fosse più giovanile, egli era in buone condizioni di salute e in piena attività. Concludere un'opera con un capitolo intitolato "Come imparare a essere morto" nel quale si uccide il proprio alter-ego può voler dire che l'argomento interessa, che ci si pensa: ma questo, immagino, avviene prima di tutto per una questione d'età e non per una reale consapevolezza che il momento del definitivo commiato è vicino. Andrea Paziienza si trovava in una situazione diversa: giovane e perfettamente sano, faceva uso di droghe – in particolar modo di eroina – da tempo. Non so fino a che punto la sua fosse una reale dipendenza: pare che si sia più volte disintossicato e abbia trascorso lunghi periodi senza farvi ricorso; in ogni caso la sua storia con la droga era iniziata in giovane età e non si era mai del tutto interrotta. *Pompeo* testimonia inequivocabilmente come egli sapesse che la sua vita sarebbe potuta finire così, con un'overdose che, seppure involontaria, tanto ricorda un suicidio. Pier Vittorio Tondelli ha composto *Camere separate*, interamente o in parte, quand'era malato di AIDS. Non si sa in che momento preciso egli abbia scoperto di esserne affetto, ma leggendo il suo ultimo romanzo si ha la netta sensazione – che in alcuni passaggi diventa pressoché certezza – che egli fosse pienamente consapevole di dover morire di lì a non molto. Va comunque detto che l'AIDS ha un decorso che può essere anche molto lungo (in certi casi dura decenni); Tondelli, pur sapendo di essere condannato, si sentiva sì nella vicinanza della fine, ma non nell'imminenza (condizione nella quale si trovavano invece gli autori visti nel secondo capitolo).

Fino a che punto questi testi anticipano, nelle modalità, la fine dei rispettivi autori? Il signor Palomar muore improvvisamente, in un istante, e a Calvino non interessa dire di cosa. Alla morte istantanea per cause naturali si associano generalmente l'attacco cardiaco e l'ictus, e proprio di quest'ultimo, seppure non istantaneamente, se n'è andato il grande autore italiano. Che si tratti di preveggenza o semplice coincidenza, una similitudine c'è. Paziienza è morto per overdose, e proprio iniettandosi un'overdose Pompeo, il suo alter-

ego, aveva in un primo momento tentato il suicidio (ma era stato salvato ed era quindi ricorso a una più tradizionale e sicura impiccagione); nella finzione come nella realtà, la distruzione di sé è provocata dall'eroina. Non era certo difficile, per un autore tanto attirato dalla droga come Pazienza, vedersi morto proprio per questo motivo, quindi nessuna delle svolte narrative di *Pompeo* può dirsi sorprendente; in ogni caso, ancora una volta, la finzione ha anticipato la realtà. Diversamente sono andate le cose per Tondelli, che verosimilmente scriveva mentre sapeva già cosa l'aspettava; il suo non è un romanzo che prevede la morte ma è piuttosto un lungo percorso d'accettazione alla base del quale c'è una precisa consapevolezza. Vale la pena di notare come Tondelli non faccia mai riferimento all'AIDS ma come la malattia, sia pure a un livello sotterraneo e non immediato, sia tra le tematiche portanti di *Camere separate*. Thomas potrebbe essersene andato anche per un tumore, per quel che ci viene detto, ma alla luce del futuro che avrebbe atteso Tondelli è davvero difficile pensare che, pallido e smagrito sul letto d'ospedale, il giovane tedesco stia morendo per un banale cancro. Togliere l'AIDS da *Camere separate* significa privarlo di parte del suo significato, e bene ha fatto Joseph Cady a inserire l'opera tra i testi della cosiddetta "AIDS literature".

Tra gli elementi che accomunano le opere, il fatto che la collocazione geografica delle vicende non sia fondamentale ai fini della trama. Sia in *Palomar* sia in *Camere separate* i protagonisti viaggiano molto e toccano diverse località: Italia, Francia, Messico e Giappone nel primo caso, Italia, Germania, Spagna e Canada nel secondo. Rimane il fatto che nonostante la sua mobilità i viaggi del signor Palomar sono prima di tutto mentali, tant'è che lo spunto per le sue meditazioni viene sì dalle rovine tolteche viste in Messico, ma anche dal volo degli uccelli osservati dal terrazzo di casa; in quanto a Leo e Thomas, la loro storia d'amore vuole essere archetipica, pertanto la sua localizzazione geografica non è rilevante: se invece di Italia e Germania i due giovani fossero provenuti da Stati Uniti e Giappone, la vicenda si sarebbe potuta ugualmente raccontare. Pompeo vive a Bologna e muore in Toscana, ma le sue vicissitudini di giovane artista schiavo dell'eroina si sarebbero potute ambientare in qualsiasi altra città: Milano, Londra, Berlino. Se le località non sono importanti ai fini della trama, in tutti e tre i romanzi esse hanno però una funzione ben precisa, ovvero quella di collegare il vissuto dei protagonisti a quello dei tre autori. Il signor Palomar è Calvino, e quindi vive negli stessi luoghi e visita gli stessi Paesi; Leo è Tondelli, e come Tondelli è un correggese che ha viaggiato molto; Pompeo è Pazienza, e quindi è un pugliese che ha frequentato il DAMS e ha un'abitazione a

Montepulciano (dove poi Pompeo andrà a morire: scelta che nel *graphic novel* non viene spiegata e che appare comprensibile solo attingendo alla biografia dell'autore).

Come in tutte le opere trattate in questo lavoro, l'autobiografia è quindi elemento basilare: i protagonisti dei tre romanzi assomigliano molto ai rispettivi autori, tant'è che li si può considerare dei perfetti alter-ego. Pertanto, nei libri è entrata molta verità: tutti e tre gli scrittori, a modo loro, si espongono parecchio. Calvino adatta per *Palomar* alcuni brani di cui era originariamente protagonista; Tondelli affronta, per la prima volta in modo così diretto, il tema della propria omosessualità e dà vita a un Leo che condivide buona parte del suo passato; Pazienza torna sull'argomento della propria tossicodipendenza ma lo fa con un'intensità e una partecipazione precedentemente neppure sfiorati. Questi ultimi due si rivelano estremi e coraggiosi, in quanto l'omosessualità e la dipendenza da droga erano argomenti piuttosto scabrosi, nell'Italia degli anni Ottanta. Il fatto che in tutti e tre i casi si racconti in terza persona con un narratore esterno non attenua minimamente l'impatto degli scritti, né li fa percepire come meno autentici.

Diversi gli esiti a cui si giunge: Calvino e Pazienza hanno scelto di far morire le loro versioni cartacee, Tondelli si è fermato prima ma ha comunque annunciato la futura scomparsa – situata in un indefinito momento futuro – di Leo. In *Palomar* e *Pompeo* le vittime sono i protagonisti, mentre in *Camere separate* è il co-protagonista, Thomas; la scomparsa di quest'ultimo è però l'anticipazione di quella dello stesso Leo, come il narratore si premura di farci sapere nel toccante finale. Lo sguardo più disturbante è senz'altro quello di Pazienza: prima di tutto per la lucidità quasi rassegnata con cui ha disegnato la propria fine, ma anche per la spietata oggettività – quasi brutale, in alcuni frangenti – con la quale ha dipinto un personaggio nel quale, lo sapeva benissimo, tutti avrebbero riconosciuto lui stesso. Se di tentato esorcismo si è trattato – il che non mi pare improbabile –, non è purtroppo andato a buon termine.

Il tono adottato per la narrazione è molto diverso: Calvino è pacato e riflessivo, sempre molto controllato, ironico; il suo è il linguaggio della commedia. Pazienza è aggressivo e violento, istintivo ed emotivo; *Pompeo* è un dramma a tinte forti. Tondelli non è meno controllato di Calvino ma è assai più malinconico, mesto, cinereo; il libro è una moderna elegia. Non c'è un testo che risulti più efficace degli altri due: di Calvino risalta la consueta eleganza formale, di Pazienza la completezza artistica, di Tondelli la matura serenità. Sono opere che possono essere considerate tra le migliori dei rispettivi autori.

L'ironia si fa notare più per l'assenza che per la presenza: se non è una sorpresa che Calvino vi faccia talora – non spesso – ricorso e che Tondelli, nella propria condizione,

non la utilizzi affatto, stupisce invece che *Pompeo*, nonostante l'aspetto caricaturale dei personaggi, ne sia del tutto privo. Paziienza aveva già realizzato fumetti dall'andamento fortemente drammatico se non tragico (alcuni Zanardi, o il già citato "Segno di una resa invincibile"), ma questi potevano contare su disegni dall'aspetto realistico. Se ci si limitasse a guardarle senza leggere le nuvolette, alcune tavole di *Pompeo* sembrerebbero appartenere a un fumetto umoristico: personaggi dai lineamenti deformati, espressività esasperata, visi buffi; eppure, mai una volta si ride o si sorride: tutto è molto serio. Neanche nelle scene più tragiche le fisionomie riacquistano le naturali proporzioni: il naso di Pompeo rimane troppo grosso, i comprimari hanno facce inverosimili. L'inusuale accostamento funziona egregiamente: il fatto che la maschera del protagonista sia talora buffa acuisce il contrasto con il vortice senza speranza nel quale egli precipita una pagina dopo l'altra. Pompeo è un *cartoon* tragico per cui è facile empatizzare, ed è anche per l'aspetto con cui ci viene presentato che alla fine ci si commuove per la sua sorte.

Non è una novità che un disegno grottesco o comunque non strettamente realistico sia utilizzato per illustrare storie d'impianto drammatico: è quel che accade, per esempio, con lo Sconosciuto visto nel secondo capitolo; qui, però, la situazione è diversa. Magnus, l'autore delle avventure di Unknow, aveva un tratto che tendeva spontaneamente al comico/grottesco: piuttosto di forzarlo con il rischio di ottenere risultati insoddisfacenti ha preferito disegnare con il consueto stile, con esiti che si sono rivelati ampiamente positivi. Paziienza, invece, era un autore che padroneggiava estremamente bene il disegno realistico ma che, per la propria opera più drammatica, ha deciso volutamente di adottare un registro tendenzialmente caricaturale. Una scelta che ha dato vita a un lavoro graficamente strano, nel quale Paziienza è riuscito comunque a ottenere quella spontaneità diaristica che si era prefissato come obiettivo e in cui la deformazione – comunque non eccessiva – a cui sono stati sottoposti volti e fisici dei personaggi non attenua mai l'intensità con cui il lettore partecipa alle loro vicende.

*Palomar*, *Pompeo* e *Camere separate* sono opere di solido realismo. Il signor Palomar è sempre mostrato in situazioni quotidiane, della massima tranquillità; i suoi voli pindarici danno l'impressione che egli si muova in spazi enormi, perfino sconfinati: ma il movimento è solo cerebrale e di fatto lui è sempre lì, immobile, probabilmente con lo sguardo concentrato e assorto. Pompeo si muove in un sottobosco di degrado e schiavitù mentale che Paziienza racconta con dovizia di particolari, senza rinunciare a crudi dettagli; in quando a Leo, il mondo omosessuale da lui frequentato viene descritto da Tondelli con un'oggettività talora brusca, in modo da fornirne un'immagine credibile e non idealizzata.

Alcune considerazioni sulla lunghezza dei testi: alla brevità di *Palomar*, frutto della selettività di Calvino nell'assemblare i racconti che lo compongono (e che erano in origine molto più numerosi), corrisponde la relativa lunghezza di *Pompeo* e *Camere separate*. Non che si tratti di romanzi fiume: 117 pagine il primo, 210 il secondo. Il *graphic novel* di Paziienza è però il più lungo da lui realizzato (*Pentothal* conta in tutto 128 tavole, ma non c'è dietro una trama unitaria e non la si può considerare un'unica storia) e Tondelli s'è preso esattamente lo spazio di cui aveva bisogno (e anche di più, a sentire alcuni critici<sup>1</sup>), senza mai affrettare la narrazione (che anzi procede con ritmo meditativo e pacato). Nessuno dei tre ha insomma lavorato in fretta, a dimostrazione che la morte anticipata nel testo non pareva essere così vicina; questo vale anche per Tondelli, che seppure ammalato sapeva che la natura del male gli avrebbe concesso il tempo sufficiente a terminare l'opera.

L'età degli autori, infine: mentre Calvino era sensibilmente meno giovane (era nato nel 1923), Tondelli e Paziienza erano pressapoco coetanei: del 1955 il primo, del 1956 il secondo. I due si conoscevano e si apprezzavano reciprocamente e, per quanto fossero caratterialmente diversi, hanno condiviso la fine prematura. Tondelli, nel parlare di Paziienza, ha citato il "mito dell'autodistruzione" e ha sottolineato come molti giovani della loro generazione fossero morti tragicamente; di lì a tre anni, tra i ragazzi di talento andatisene anzitempo ci sarebbe stato anche lo stesso Tondelli. Il fumettista pugliese e lo scrittore correggese non si assomigliavano troppo, lo ribadisco: uno era esuberante, sregolato e spesso sopra le righe, mentre l'altro era posato, misurato, metodico; eppure, ho la sensazione che il mito dell'autodistruzione abbia sfiorato anche il più tranquillo Tondelli, e che nella sua morte si possa intravedere – magari in misura piccola, se non minima – un'ombra suicida. Non so come egli abbia contratto l'AIDS e quindi ignoro se la malattia sia stata il risultato di una vita sessuale sregolata o sia stata piuttosto lo sfortunato risultato di un incidente, di un tragico imprevisto in anni in cui il morbo non era conosciuto com'è ora; è lo stesso Tondelli, però, a parlare verso la fine di *Camere separate* dell'"inestinguibile volontà di svanimento" (CS, p. 213) da cui il suo alter-ego Leo era posseduto. Chissà, allora, che quella malattia non sia stata in qualche modo cercata, forse inconsciamente, magari senza desiderarla apertamente ma comunque accettando la possibilità che essa potesse arrivare. Tondelli non era Paziienza; forse, però, tra i due c'erano più punti di contatto di quanti ne appaiano a prima vista.

---

<sup>1</sup> Per esempio Grazia Cherchi, autrice della recensione apparsa su *Panorama* del 23 luglio 1989 (e riportata in *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, p. 139). Secondo la Cherchi "[*Camere separate*] avrebbe dovuto essere scorciato di un buon terzo".

## Conclusion



## Da Roché a Levé: Un'analisi comparativa

La sezione finale di questa ricerca è dedicata a una comparazione che prenda in esame, contemporaneamente, tutti i libri fin qui trattati; vorrei insomma tentare di fare con l'intero *corpus* di testi quello che finora ho fatto, in conclusione di ogni capitolo, con le opere in esso contenute. Al termine di tale lavoro sarà possibile individuare qualche linea di demarcazione e formulare qualche valutazione conclusiva che permetta di identificare e riconoscere con relativa chiarezza l'atteggiamento di chi, in prossimità della propria morte, decida di scriverne.

I testi analizzati sono in tutto quindici; due sono racconti, i rimanenti tredici sono romanzi (per quanto i due di Sciascia siano talmente brevi che li si potrebbe tranquillamente considerare racconti). Due i fumetti, uno dei quali – di sei sole pagine – è l'opera più breve tra quelle prese in esame. La lunghezza è molto variabile: il secondo racconto, "Good Old Neon", è di 41 fitte pagine, e in quanto ai romanzi si va dalle 56 paginette in piccolo formato (11 x 18 cm) di *Una storia semplice* alle circa 1500 dei quattro volumi di *Mercy of a Rude Stream*. Con un'unica eccezione si tratta di opere di narrativa, che raccontano cioè una storia di finzione; a differenziarsi è solamente *The Captain is Out to Lunch and The Sailors Have Taken Over the Ship*, sorta di diario di bordo tenuto dal capitano Bukowski.

L'elemento che unisce degli scritti tanto diversi è quello che ha fatto sì che essi si trovino accostati in questo studio: la presenza della morte. La si può incontrare in due livelli: uno narrativo e uno extranarrativo (testo e contesto, rispettivamente). Nel primo caso, essa entra a far parte della trama: ciò avviene perché è una tematica che interessa uno dei personaggi, o semplicemente perché uno dei protagonisti muore. Questo accade in dodici dei quindici testi; a esserne esentati, in tutto o in parte, sono *Deux Anglaises et le Continent*, *Una storia semplice* e "Nel frattempo". In *Deux anglaises* a morire è solo il sogno d'amore dei tre giovani protagonisti, assieme alla speranza che le loro tre esistenze si intreccino e si uniscano in modo duraturo. *Una storia semplice* è un poliziesco, pertanto la vicenda inizia con un omicidio e con altri omicidi prosegue; il protagonista, però, sopravvive, e tra i personaggi principali l'unico a morire è il cattivo della situazione. "Nel frattempo" è addirittura una commedia e si conclude con una nota d'ottimismo, per quanto tra le storie secondarie in essa raccontate vi sia quella di un suicida. Il filo rosso che, a livello extranarrativo, unisce tutti i testi è la loro componente testamentaria: realizzati mentre gli autori si trovavano in quella che nel capitolo introduttivo ho definito la

“dimensione della morte”, i libri sono scritti sotto la spinta di una morte vicina e, in alcuni casi, imminente. Sono opere che nascono proprio perché l’autore sta morendo: rappresentano la reazione del letterato alla scoperta – o alla naturale consapevolezza – che la fine è prossima. Ci sono almeno un paio di parziali eccezioni, che non a caso ho inserito nel capitolo/appendice che contiene alcuni dei testi stralciati dai tre capitoli principali: *Palomar* e *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Entrambi i romanzi – il secondo dei quali a fumetti – sono stati scritti da autori che, sebbene di età diverse (sessantenne Calvino, trentenne Paziienza), stavano bene e non avevano motivo di immaginare che sarebbero morti (improvvisamente) di lì a due anni; peraltro, in qualche angolo della loro psiche dovevano presentire che la fine si stava avvicinando, tant’è che entrambi, in chiusura dei loro libri, mettono a morte i rispettivi alter-ego.

I testi da me identificati come romanzi-testamento costituiscono un sotto-genere trasversale, sotto il quale si riuniscono opere narrative appartenenti ad ambiti assai diversi. Provando a dividere i testi analizzati secondo un’approssimativa categorizzazione, emerge che quasi la metà di questi sono biografici: sette su quindici raccontano la vita di un uomo, si tratti dell’autore stesso o di un suo conoscente. Tre fanno parte del primo capitolo (rimane escluso solo *Deux anglaises*), due del terzo (*Le feu follet* e *Suicide*) e due del quarto (rimane escluso *Camere separate*). A questi potrebbero essere aggiunti anche *Deux anglaises* e *Camere separate*, visto che entrambi sono in larga misura autobiografici; volendo però abbinarli a un genere, mi sembra più logico scegliere quello dei romanzi d’amore (sia pure particolari, specie il secondo). Due sono i polizieschi (*Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice*) e due le opere fantastico/fantascientifiche (*Dissipatio H.G.* e “Good Old Neon”); a completare il numero, ci sono una breve commedia (“Nel frattempo”) e un’opera difficilmente incasellabile come *Le soleil des mourants*, situata in un territorio tra il drammatico di denuncia e l’*on the road*. Sette biografie, due romanzi d’amore, due polizieschi, due storie fantastiche, una commedia e un dramma *on the road*: nonostante ci si trovi all’interno della stesso periodo storico e nella stessa area geografica, le reazioni di fronte alla morte sono tutt’altro che uniformate. È ora possibile tracciare delle linee di continuità: dei sette romanzi biografici tre appartengono al primo capitolo, intitolato al vecchio scrittore e alla morte, e anche il quarto, che lo completa, è in larga parte autobiografico. I due polizieschi si trovano entrambi nel secondo capitolo (scrittore e malattia), che contiene anche il fumetto/commedia e il dramma *on the road*. Discorso analogo per il terzo capitolo (scrittori suicidi), composto dagli unici due romanzi percorsi da tematiche fantastiche e da due opere biografiche. Il ventaglio di testi è troppo limitato

per poter trarre conclusioni definitive, ma sufficiente per individuare delle chiare linee di tendenza: emerge quindi che la scrittura in tarda età si abbina alla biografia (primo capitolo); che la malattia produce narrativa di genere (secondo capitolo); che gli autori suicidi si orientano verso il realismo biografico ma deviano anche verso il fantastico (terzo capitolo). Tendenza che è confermata dalle opere dapprima stralciate e poi confluite nel quarto capitolo: *Palomar* è biografia, *Camere separate* è storia d'amore, *Pompeo* è ancora biografia. All'inizio di ogni capitolo ho indicato alcuni dei testi che ho in un primo momento considerato meritevoli di trattazione ma che ho poi scartato; ebbene, anch'essi denotano quest'inclinazione. *Alfred and Emily* e, naturalmente, *Echi di un'autobiografia* sono biografici (primo capitolo); *Pulp* è un surreale poliziesco e *Cancer Made Me a Shallower Person* è una striscia comica (secondo capitolo); *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* è fantascientifico e *The Hermit of 69<sup>th</sup> street* è una biografia che contiene bizzarri spunti fantastici (terzo capitolo).

Alcune precisazioni: sebbene in tre dei quattro capitoli si possano trovare testi biografici, le uniche biografie "pure" (in quanto attendibili) sono quelle che compaiono nel primo. Qui gli autori scrivono di se stessi e, sia pure in misura diversa (maggiore per Roth, Bukowski e Bellow e minore per Roché), perseguono l'autenticità: per loro essere sinceri è un obiettivo dal quale non possono prescindere, pena la perdita di significato. Se un'opera ha valenza confessionale, la franchezza è un requisito fondamentale, una *conditio sine qua non*; ciò vale a prescindere dal punto di vista adottato (ci sono due narratori interni e due esterni) e dall'adozione o meno di un alter-ego. Le biografie viste nel primo capitolo sono quindi delle credibili auto-biografie (di nuovo, in misura diversa: volendo stabilire una sorta di ordine decrescente di credibilità il primo risulterebbe Roth, seguito da Bukowski, Bellow e, buon ultimo, Roché). Nel terzo capitolo si mischiano biografia e autobiografia: gli autori attingono in parte al proprio vissuto e in parte inventano, in quanto l'autenticità non è un requisito fondamentale. I protagonisti di *Le feu follet* e *Suicide* sono un'unione di finzione e realtà; a volte prevale l'una e a volte l'altra, a seconda delle esigenze narrative.

Il secondo capitolo contiene opere di genere, si diceva; contrariamente al solito, però, il genere non viene usato con finalità ludiche né è rassicurante. I testi in questione rappresentano un lascito consapevole, in quanto sono stati scritti con uno scopo preciso: ognuno di loro è un messaggio. Sciascia si rivolge agli italiani (prima: *Il cavaliere e la morte*) e ai siciliani (poi: *Una storia semplice*) per metterli in guardia un'ultima volta dal cancro sempre più metastatizzato che è la mafia. Raviola/Magnus riprende un vecchio personaggio e realizza un brevissimo fumetto che è diretto tanto agli addetti ai lavori (i

colleghi fumettisti, implicitamente invitati a proseguire le avventure di tale personaggio) quanto agli appassionati, come a voler dire: lasciate che almeno lui sopravviva il più a lungo possibile. Izzo dipinge un dramma a tinte forti che si pone l'ambizioso obiettivo di sensibilizzare le coscienze di chi legge: il suo è un lavoro di sincero impegno civile che parte da un problema reale e che si basa su una seria inchiesta giornalistica. Letteratura di genere ma non d'intrattenimento, quindi; o meglio, non di solo intrattenimento. Le opere analizzate nel capitolo non sono di quelle che si dimenticano subito: il loro scopo è semmai quello di installarsi nella mente e nella coscienza di chi le ha lette per invitare a pensare, a guardarsi attorno, a prendere posizione. I romanzi di questi scrittori malati si rivolgono consapevolmente alla posterità e vogliono diffondersi: l'ambiziosa speranza dei loro autori è quella che essi possano fungere da antidoto per due tra i più gravi mali della società odierna, la corruzione e l'indifferenza. Questo, va da sé, vale per Sciascia e Izzo ma non per Magnus, il cui obiettivo è diverso: il fumettista vuole semplicemente donare il proprio miglior personaggio alla posterità, ben consapevole che la sopravvivenza della creatura contribuirà a prolungare il ricordo del creatore.

Non ci sono finalità educative o didattiche alla base dei romanzi del terzo capitolo, ma neanche qui l'utilizzo della letteratura di genere – la fantascienza, in questo caso – è finalizzato al puro intrattenimento. Il romanzo di Morselli e il racconto di Wallace richiedono concentrazione, attenzione, curiosità; sono testi impegnativi, che possiedono perfino ambizioni filosofiche (si vedano le numerose divagazioni scientifico/esistenziali che li caratterizzano). In misura lievemente minore, questo vale anche per gli altri due testi inclusi nel capitolo, di La Rochelle e Levé. Nonostante questi ultimi siano romanzi biografici che si propongono di ricostruire le vite di due uomini realmente vissuti, gli autori innestano nelle storie una buona dose di fantasia e altrettanta autobiografia. Non si può leggere *Feu follet* con l'intento di trovarci la fedele storia di Jacques Rigaut, né *Suicide* con la speranza di scoprire qualcosa di vero sull'anonimo amico di Levé che ne è protagonista. A conti fatti, che si tratti di testi realistici o fantascientifici le opere del terzo capitolo offrono al lettore la medesima esperienza: un viaggio profondo e talora sinistro nella mente degli autori. Nessuno dei quattro testi prescinde da una buona componente d'esibizionismo (la sfida di cui si parlava nell'introduzione): qui gli scrittori si espongono ancora più che nel primo capitolo. Lì esibiscono la propria vita, il proprio passato; qui mostrano squarci del proprio io, del proprio mondo interiore. Le opere del terzo capitolo impressionano per la freddezza, dalla quale è risparmiato (e neppure del tutto) solo *Feu follet*: che il linguaggio adottato per la narrazione sia scarno e oggettivo (Levé), preciso e

talora sarcastico (Morselli) o vivacemente barocco (Wallace), nessuno degli autori dimostra di rimpiangere minimamente il mondo che si appresta ad abbandonare. Morselli, Wallace e Levé scrivono di suicidio sapendo che in un futuro più o meno prossimo si toglieranno la vita, ma dalla vita sembrano essersi già separati. La Rochelle si dimostra possibilista e prova a sondare il mistero del suicidio assieme ad Alain (che è in parte l'amico Rigaut e in parte alter-ego); peraltro, alla fine del percorso dimostra di comprendere le ragioni di chi muore assai meglio di quelle di chi rimane. Morselli arriva quasi al punto di rinnegare la propria appartenenza alla razza umana e di plaudire alla sua scomparsa, immaginando che un mondo completamente spopolato possa essere ospitale e accogliente. Wallace si esibisce (appunto) in un complesso gioco intellettuale che prescinde da ogni forma di partecipazione ed empatia per la storia di quel vecchio conoscente che s'è tolto la vita. Levé sembra ignorare del tutto la compassione e l'emotività, narrando con tono piatto e "robotico" una vicenda tragica che pure l'aveva personalmente coinvolto. Qui gli autori non provano né rimpianto né nostalgia, ed è l'unico caso in cui questo accade: nel primo capitolo la rievocazione del passato è per forza nostalgica, perché permette di rivivere un'epoca lontana in cui, per dirla con Roth, la matassa della vita si doveva ancora dipanare; era un periodo in cui il futuro appariva ancora lungo e pieno di speranza, e poco importa che, a ben vedere, quegli anni giovanili non siano stati né belli né felici. Gli autori trattati nel secondo capitolo rimpiangono la vita che non potranno vivere, e forse è proprio per questo che si sentono in dovere di scrivere qualcosa che possa essere utile a chi rimane. La loro opera è un'ammonizione, un'esortazione a non condurre passivamente l'esistenza e a non lasciarsi remissivamente trascinare. Il forte impegno civile che anima i romanzi di Sciascia e Izzo si accompagna, credo, a una componente di comprensibile invidia: è come se i due scrittori, che ormai non hanno più tempo e sanno di non averne, invitassero tutti coloro che leggeranno i loro libri – che sopravviveranno, quindi – a fare qualcosa per meritarsi quella vita supplementare che è stata loro concessa. Forse esagero, ma del resto credo anche che tra tutti i sentimenti umani pochi siano universali e naturali quanto l'invidia del morente nei confronti di chi, senza aver fatto nulla di particolare per meritarselo, gli sopravvive. Con semplicità e modestia, Magnus dedica gli ultimi giorni di vita a illustrare una breve storia a fumetti nella quale racconta un piccolo miracolo: nell'impossibilità di guarire se stesso, egli guarisce<sup>1</sup> il

---

<sup>1</sup> Come si è visto nella sezione dedicata a "Nel frattempo", quella dello Sconosciuto è una guarigione *sui generis*, in quanto egli non è realmente malato: però il personaggio, che tredici anni prima era stato abbandonato pesto, lacero e senza un soldo, si ritrova alla fine di queste sei pagine ricco, in piena forma

proprio personaggio più amato e lo lascia, rinnovato e in perfette condizioni di salute, a disposizione di chi in futuro lo vorrà utilizzare.

### *Alter-ego e malattia*

Quasi la metà dei testi analizzati sono biografici, come s'è visto; ben più numerosi, però, sono quelli nei quali compare un alter-ego (e in cui si possono quindi trovare tracce più o meno marcate di autobiografia). Nell'elenco che segue, i nomi degli autori sono affiancati a quelli dei personaggi che, all'interno della narrazione, li rappresentano (e ne diventano quindi alter-ego, parzialmente o interamente):

- Henri-Pierre Roché / **Claude**;
- Henry Roth / **Ira Stigman**;
- Charles Bukowski / **Charles Bukowski**;
- Saul Bellow / **Chick**;
- Leonardo Sciascia (*Il cavaliere e la morte*) / il Vice;
- Leonardo Sciascia (*Una storia semplice*) / Carmelo Franzò, Antonio Lagandara;
- Roberto Raviola (Magnus) / nessuno;
- Jean-Claude Izzo / Rico, Abdou;
- Pierre Drieu la Rochelle / Alain;
- Guido Morselli / protagonista anonimo;
- David Foster Wallace / David Wallace, Neal;
- Édouard Levé / io, tu;
- Italo Calvino / signor Palomar;
- Pier Vittorio Tondelli / Leo;
- Andrea Pazienza / Pompeo.

Gli alter-ego dal nome evidenziati in grassetto sono fedelmente modellati sulla base dei rispettivi ideatori e sono protagonisti di vicende strettamente autobiografiche.

Gli alter-ego dal nome sottolineato sono fedelmente modellati sulla base dei rispettivi ideatori e sono protagonisti di vicende in parte autobiografiche e in parte fittizie.

I rimanenti nomi (in tondo) appartengono ad alter-ego parziali, ovvero a personaggi fittizi in possesso di alcune caratteristiche che li avvicinano ai rispettivi autori.

---

(prende a pugni senza difficoltà una guardia del corpo ben più robusta di lui) e apparentemente ringiovanito di vent'anni.

C'è un caso che si trova esattamente a metà tra la seconda e la terza situazione, ed è quello di Morselli: l'anonimo protagonista di *Dissipatio H.G.* si ispira chiaramente a Morselli ma ne esaspera le caratteristiche peculiari, offrendone una versione non priva di tratti grotteschi; inoltre, egli è calato in un contesto completamente fantastico. Anche l'alter-ego di Levé è di difficile identificazione: è un narratore interno (a focalizzazione zero) che certo rappresenta l'autore, ma dice troppo poco di sé per sapere fino a che punto gli somigli realmente. Per il resto, la suddivisione è abbastanza netta.

In quattordici dei quindici testi trattati compaiono degli alter-ego; solo Magnus si differenzia, ma a ben vedere tra lui e la sua creatura c'è comunque uno stretto legame. Nel corso della propria trentennale carriera di fumettista Magnus ha creato decine di personaggi, e se negli ultimi giorni di vita ha deciso di tornare proprio allo Sconosciuto (abbandonato tredici anni prima) è stato perché, tra tutti, era quello in cui più si riconosceva. Non che il piccolo e bonario Magnus somigliasse a quel mercenario girovago e solitario, perennemente coinvolto in vicende tragiche e violente; però ci aveva messo molto di sé (non fosse altro che in impegno e dedizione), c'era affezionato, lo sentiva vicino. Niente di strano che morendo lo abbia scelto per la sua ultima opera: se una sola delle sue creature doveva sopravvivergli, Magnus voleva che questa fosse proprio Unknow.

La situazione delineata è chiara: i quattro autori visti nel primo capitolo si trasferiscono sulla pagina così come sono, rendendosi protagonisti e raccontando di se stessi;<sup>2</sup> gli scrittori trattati nel secondo capitolo narrano storie fittizie e si svelano solo in parte, assegnando alcune delle proprie caratteristiche a personaggi per il resto immaginari; le opere del terzo capitolo si trovano infine in una posizione intermedia, in quanto gli autori delineano dei protagonisti dai forti tratti autobiografici e li fanno muovere in scenari verosimili, ma presumibilmente inventati (la Rochelle, Levé), oppure del tutto fantastici (Morselli, Wallace). I romanzi del quarto capitolo si caratterizzano infine per la totale aderenza tra autori e personaggi/alter-ego; in quanto alle vicende narrate, queste sono sì autobiografiche, ma solo fino a un certo punto, oltrepassato il quale realtà e finzione narrativa divergono (in due casi drasticamente, visto che gli alter-ego muoiono; nel terzo, *Camere separate*, scindere ciò che è vero da ciò che è inventato è molto meno semplice).

Appurato che la quasi totalità degli autori si trasferisce, interamente o in parte, sulla pagina scritta (o disegnata) e diventa personaggio, rimane da vedere in che modo questo

---

<sup>2</sup> Fermo restando che un'elaborazione letteraria c'è sempre, ed è del tutto inevitabile.

accade. Chi scrive un'opera-testamento è entrato nella "dimensione della morte", si diceva; come e in che modo il suo stato d'animo influenza il suo alter-ego letterario? Vediamolo.

Il settantasettenne Roché diventa Claude, che all'inizio ha vent'anni e alla fine quarantotto. Nel romanzo lo scrittore rievoca e ricostruisce un passato lontano, riscoperto grazie alla lettura dei suoi vecchi diari. Roth si sdoppia ricreandosi come Ira Stigman, un ottantottenne scrittore che sta raccontando gli anni della sua giovinezza ad Harlem. Roth scrive del vecchio Ira, il quale a sua volta scrive del giovane Ira, un bambino che cresce fino a diventare adulto e a emanciparsi dalla possessiva famiglia. Bukowski rimane Bukowski; il suo è un diario quotidiano, e si presume che la rielaborazione letteraria subita dalle vicende oggetto di narrazione sia minima; tra autore e personaggio la distanza è quasi azzerata. Bellow diviene Chick; i due sono uguali in tutto e per tutto, condividendo età, professione, passato, amicizie.

Dei quattro alter-ego incontrati nel primo capitolo (i più fedeli, i più autobiografici), tre sono quindi anziani: i vecchi autori si ritraggono esattamente come sono in quel momento. La consapevolezza che la loro vita sta giungendo al termine appartiene anche ai loro personaggi, che quindi riflettono sull'argomento e ne discutono abbondantemente tra le pagine dei libri. Questo vale per Roth, Bukowski e Bellow ma non per Roché; la vecchiaia del francese coinvolge comunque l'aspetto testuale dell'opera, ma lo fa in maniera differente: l'alter-ego Claude è giovane (per la maggior parte del romanzo ha vent'anni o poco più), ma non lo è il suo linguaggio. Che scriva lettere o pagine di diario, Claude possiede un controllo e una freddezza su parole ed emozioni che non possono appartenere a un giovane, specie quando la materia della narrazione è "viva", recente ed emotivamente coinvolgente. È proprio lo stile letterario di Claude a lasciare trasparire la presenza dell'anziano Roché.

Il protagonista di *Il cavaliere e la morte* è il Vice, un poliziotto che ha pressapoco l'età di Sciascia, che sotto molti punti di vista la pensa come lui e che, soprattutto, come lui è malato. Il tumore di Sciascia si trasferisce tanto al suo personaggio quanto alla realtà che lo circonda; il male si trova all'interno del Vice ma anche intorno a lui: è il caso su cui si trova a indagare, un groviglio di menzogne e di realtà di comodo che finirà per ucciderlo prima del cancro. Come a dire che il nemico esterno è ancora più pericoloso di quello interno. In *Una storia semplice* Sciascia sceglie un duplice alter-ego: si ritrae in parte in Carmelo Franzò, un anziano professore che è anche un acuto osservatore della propria terra e della propria gente, e in parte minore nel brigadiere Antonio Lagandara, un volenteroso che lavora con dedizione e fa tutto quel che può per migliorare la realtà in cui si ritrova.

Nessuno dei due è in cattive condizioni di salute; a essere malata è però la Sicilia, assalita da un cancro mafioso che ha ramificazioni ovunque. Lagandara, che è il protagonista, riporta una parziale vittoria, ma il male che gli si sviluppa attorno, quello della società in cui vive e opera, è già in avanzata metastasi. Raviola si muove in direzione opposta e regala al proprio protagonista un destino che vorrebbe per sé: lo rimette a nuovo, lo fa guarire. Lo Sconosciuto, personaggio seriale creato dall'autore ventun'anni prima, si ritrova alla fine ricco, allegro, libero, con il futuro davanti a sé. Magnus, che ha realizzato "Nel frattempo" durante gli ultimi giorni di vita, è stato costretto a lavorare in fretta e a comprimere ciò che voleva raccontare in poche, dense pagine. Non aveva più tempo. Di nuovo, dona allo Sconosciuto quel che a lui, in quel momento, manca maggiormente: il tempo. Per il personaggio le lancette dell'orologio scorrono all'incontrario: l'impianto odontoiatrico sembra farlo ringiovanire, gli toglie vent'anni d'età. Unknow si congeda dai lettori ribadendo che sta bene, che è felice e che davvero si sente giovane. Izzo, in *Le soleil des mourants*, è sia Rico sia Abdou: un senzatetto che va a Marsiglia perché là vuole morire e un ragazzino arabo, sfregiato e clandestino, che ne racconta la storia. Izzo si ritrae in un uomo che muore (per una malattia non curata la cui natura non è nemmeno chiara) e in un ragazzo che, seppure giovane, è talmente amareggiato e deluso dalla vita da aver rinunciato alla speranza.

Gli autori di questo secondo capitolo trasmettono ai propri alter-ego dei frammenti del proprio carattere e, in due casi (Sciascia e Izzo), la malattia; li fanno morire ma li fanno anche guarire (Magnus). A metà tra morte e guarigione si situa *Una storia semplice*: si chiude il libro con la consapevolezza che una piccola vittoria è stata ottenuta ma anche con la sensazione che la situazione generale sia compromessa. In ogni caso, quel che dal contesto (il male mortale dell'autore) filtra nel testo è proprio l'idea del confronto con la malattia: confronto che può chiudersi bene (l'inaspettata rinascita dello Sconosciuto dopo il disastroso finale dell'avventura precedente), male (il Vice e Rico muoiono) o su una nota di sospensione che, peraltro, non autorizza all'ottimismo (Lagandara).

Alain è in parte Rigaut, in parte invenzione e in parte la Rochelle; di suo l'autore mette qualche dettaglio significativo, qualche opinione. Alla base della somiglianza c'è comunque un'autentica empatia con l'uomo che per Alain era il modello primario, ovvero Jacques Rigaut: la Rochelle lo conosceva bene e lo comprendeva, quindi non è strano che nel ricrearlo all'interno di un romanzo abbia miscelato la sua originaria personalità con la propria. Morselli si ritrae nell'anonimo protagonista, un solitario che teme i propri simili e ama la solitudine, un intellettuale colto e introverso propenso a cadere nel solipsismo e a

guardare l'altro con diffidenza; è un alter-ego che certo richiama l'autore ma che nel farlo lo "sovracaratterizza". Wallace inserisce in "Good Old Neon" una doppia versione di se stesso: c'è il David Wallace contemporaneo, all'incirca quarantenne, e c'è quello di una ventina d'anni prima, che conosceva la persona il cui suicidio viene descritto nel racconto. Ma Wallace è anche Neal, il suicida: lo è in quanto per ricostruirne le caratteristiche lo scrittore pensa prima di tutto a se stesso. Il suo Neal non è il vero Neal, ma solo un'immaginaria e in larga parte ricostruita versione alternativa (e Wallace non ne fa mistero). Poi c'è Levé: in *Suicide* egli è il narratore interno senza nome, quello che dice "io", ma è anche "tu", l'amico di cui racconta il suicidio. Sulla base di quel che di "tu" viene raccontato e dello stile adottato da "io" per narrarlo, si può comprendere una cosa: entrambi sono uomini che anche da vivi sembrano essere morti, incapaci di "sentire" e di provare emozioni.

Gli scrittori suicidi raccontano insomma storie di suicidi. Persone che, da vive, sono abituate a mentire – perlopiù in buona fede, per cercare di adattarsi a un'esistenza che non li coinvolge nonché di conformarsi alle abitudini di chi sta loro vicino – si dibattono in queste opere tra verità e menzogna: si rivelano per quel che sono (ovvero uomini che desiderano la morte) ma lo fanno nascondendosi dietro a un terzo, un personaggio suicida che è anche alter-ego. C'è molta consapevolezza dietro a tutto questo: gli autori scrivono sapendo che chi sopravviverà leggerà quell'ultimo libro come una lettera di suicidio, pertanto nascondono la verità dietro a una lieve patina di bugia che, con la loro scomparsa, svanirà; è una forma di sfida alla morte e al mondo, una rivendicazione della loro diversità/particolarità.

In quanto agli autori del quarto capitolo, Calvino e Pazienza adottano la stessa linea di condotta: creano due alter-ego che li rappresentano molto fedelmente e poi li uccidono. Il signor Palomar è un credibilissimo Calvino, almeno fino al momento in cui muore, e Pompeo è in tutto e per tutto Pazienza, anche se Pazienza non ha mai vissuto una giornata come quella descritta nel *graphic novel* (che termina con il suicidio). Tondelli si comporta diversamente: il suo Leo lo rispecchia senza dubbio, ma la vicenda di cui è protagonista è verosimilmente inventata (se interamente o solo in parte è difficile dire); la condizione dell'autore, che scriveva malato di AIDS, emerge solamente in un fugace accenno conclusivo che peraltro è stato possibile identificare come tale solamente dopo la scomparsa dello scrittore. Se Tondelli trasmette la propria reale malattia a Leo, né Calvino né Pazienza avevano alcunché da trasmettere, in quanto le loro condizione di salute erano buone; in loro doveva però esistere, fra il conscio e il subconscio, un'idea di morte

indefinita e imprecisata ma anche persistente: quindi, la decisione di far morire i due alter-ego. Come interpretare la funerea conclusione di queste due opere (che poi è quella che permette di considerare *Camere separate* e *Gli ultimi giorni di Pompeo* come romanzi-testamento)? Come una precisa sensazione, un vago presentimento, uno scaramantico scherzo? Nel caso di *Pompeo* come una precisa sensazione, credo; per *Palomar* si può invece parlare di vago presentimento o di inspiegabile sentore, per quanto sia innegabile che, a posteriori, tra l'istantanea (e indolore) fine del signor Palomar e l'ictus che dopo due settimane di pena ha ucciso Calvino (non altrettanto indolore, temo) si possano trovare delle analogie.

Qualche considerazione, infine, sui destinatari di queste quindici opere-testamento: chi sono i cosiddetti "lettori impliciti"? Nel momento in cui viene pubblicato, un libro si pone l'obiettivo di essere letto dal maggior numero possibile di persone; questo, va da sé, vale anche per tutti gli scritti fin qui visti. Ciò detto, non si possono paragonare i romanzi del primo capitolo a quelli del secondo o del terzo, in quanto le finalità che li animano sono profondamente differenti. I vecchi autori (primo capitolo) danno alla scrittura un'importanza preponderante: a loro non importa troppo chi leggerà le loro opere, per loro è fondamentale scrivere. Caso esemplare quello di Bukowski, che si siede al computer e non sa nemmeno se il suo diario sarà mai pubblicato. Ma lo stesso discorso vale per Roth, il cui fine è la redenzione; per Bellow, che si sente obbligato a mantenere una promessa fatta a un vecchio amico; per Roché, che vive i propri libri come una nostalgica espiazione e che continua a lavorare nonostante lo scarso successo di vendite. I vecchi scrittori vogliono chiudere i conti con se stessi prima di andarsene, in modo da poter concludere la propria esistenza senza rimpianti. Tutt'altra situazione quella incontrata nel secondo capitolo, composto da opere di genere – e quindi, teoricamente, di facile lettura – che nascono con uno scopo preciso, ovvero quello di veicolare il messaggio dell'autore. Opere accomunate quindi dalla volontà di essere lette (e recepite) dal maggior numero di persone possibile e che proprio per questo ricorrono all'aiuto di un genere che ne faciliti la diffusione (poliziesco, commedia avventurosa, *on the road*). L'autore attribuisce al testo un compito attivo: quello di farsi suo portavoce e di proseguire il suo operato. Il terzo capitolo presenta una realtà ancora diversa: a chi si rivolgono gli autori che mettono per iscritto, coperta da una debole mascheratura, la propria volontà suicida? Mi verrebbe da dire: al mondo. Il loro è un atto di affermazione individuale che poi sarà completato con l'effettivo suicidio; è un gesto di sfida declamato a gran voce. Anche qui l'uditorio dev'essere ampio, il più ampio possibile: l'intento dell'autore non è però quello di smuovere le coscienze, ma

solo quello di farsi conoscere con un'esibizione postuma. Il suicida si rivolge direttamente al lettore, dicendo: questo ero io. Tra i romanzi del quarto capitolo non riesco invece a individuare un atteggiamento comune. Con *Camere separate* si torna alla situazione vista nel primo capitolo: l'autore scrive innanzitutto per sé, perché ha bisogno di mettere ordine. La volontà di esporre – di pubblicare, appunto – i risultati di quest'autoanalisi è probabilmente connessa alla prossimità della fine: sto morendo, quindi perché nascondermi? *Pompeo* è un *graphic novel*-esorcismo: Pazienza racconta la propria ipotetica (ma possibile) fine come a volerla scongiurare. Mostrando di sapere che le conseguenze della vita che sta conducendo potrebbero essere mortali, l'autore manifesta la propria volontà di allontanarsi dal sentiero che egli stesso (non) si è tracciato: di nuovo, per essere efficace l'opera si deve diffondere, deve raggiungere molti lettori (gli stessi che poi, due anni dopo, prenderanno atto sconsolati del fallimento dell'esorcismo). Infine *Palomar*, che si colloca in una posizione intermedia: non è stato scritto principalmente per l'autore, né con la finalità di raggiungere un'amplissima diffusione. Come già i precedenti lavori di Calvino, anche quest'ultimo romanzo si rivolge non a tutti ma ad alcuni: ai lettori attenti, curiosi, che abbiano la volontà di soffermarsi sulla pagina più a lungo di quanto basti per una rapida e superficiale lettura e che, magari, sentano la curiosità di proseguire l'esperienza sensoriale anche dopo aver chiuso il libro (forse provando, come il signor Palomar, a osservare quel che li circonda).

Dodici su quindici: questo il numero degli autori che, nelle proprie opere, fanno esplicito riferimento alla propria specifica condizione di anziani, di malati, di prossimi suicidi. Non si limitano ad affrontare l'argomento in maniera generica: parlano di se stessi e di quello che li sta conducendo a morire. Le tre eccezioni sono parziali, in quanto lo stato di chi scrive è comunque percepibile durante la lettura: in *Deux Anglaises* a essere vecchia è la scrittura del pur giovane Claude, in *Una storia semplice* è la Sicilia a essere malata di un cancro gravemente metastatizzato, in "Nel frattempo" la volontà di guarigione e il desiderio di vivere dell'autore si trasferiscono al personaggio. Ciò dimostra che gli scrittori morenti – quantomeno *questi* scrittori morenti – non ricorrono a metafore o circonlocuzioni per descrivere, sia pure in opere di finzione, la propria condizione di persone che stanno abbandonando la vita: la trasferiscono sulla pagina senza mediazione, ne parlano apertamente. L'anziano racconta dell'anziano, il malato del malato, il suicida del suicida. Questo vuol dire, immagino, che in una simile situazione non è più tempo di metafore né di letture men che immediate: la morte va trattata in modo diretto, va affrontata di petto, va sfidata. Non per vincerla – il che, si sa, è impossibile – ma, in un certo senso, per sfruttarla: l'inevitabile angoscia per la vicinanza della fine si unisce al naturale istinto di

sopravvivenza e si tramuta in urgenza creativa. Ogni opera dell'umano ingegno, si diceva all'inizio, è connessa alla volontà di lasciare una traccia, e lasciare una traccia che testimoni il nostro passaggio su questo mondo è forse la più comune tra le strategie d'immortalità adottate dall'uomo. La connessione tra umana attività e prolungamento del ricordo può essere talora labile se non addirittura inconscia; nel caso dei romanzi-testamento essa è particolarmente intensa, estremamente consapevole. Si scrive (solo?)<sup>3</sup> perché si sta morendo, perché ci si è addentrati nella "dimensione della morte". Morte che da pensiero dominante si fa oggetto di narrazione: scriverne è un modo per dimostrare di non esserne sopraffatti, di non rassegnarvisi passivamente; di riuscire – per quanto possibile – a dominarla. Così facendo gli scrittori tentano di addomesticarla (per citare un'ultima volta Ariès): è la loro strategia per mantenere il controllo. Il che può permettere, credo, di morire bene: e non è poco.

E con questo si conclude il mio lavoro, costato tre anni di letture e di piacevoli fatiche (ricordo con un misto di esaltazione e insofferenza i lunghi mesi trascorsi a dibattermi tra i quattro volumi della rothiana *Mercy of a Rude Stream*, su cui non escludo di tornare in un futuro comunque non troppo vicino). La vastità del campo è pressoché infinita: gli artisti di ogni paese e di ogni epoca hanno realizzato opere apertamente testamentarie, opere che – per parafrasare Parise – odorano di morte. Quelle da me viste sono solo alcune, appartenenti a un campo – quello della narrativa – che ho voluto restringere molto sia geograficamente sia temporalmente. Eppure, anche attenendosi – come ho fatto – agli autori occidentali di Ventesimo e Ventunesimo secolo, il lavoro si sarebbe potuto ampliare enormemente (per esempio aumentando il numero di testi trattati o modificando leggermente i criteri di selezione). Il mio è solo un primo tentativo: mi sono mosso in un campo enorme e poco esplorato orientandomi con una bussola di mia costruzione, quindi è possibile che il risultato raggiunto non coincida perfettamente con quello che mi ero prefissato prima della partenza; eppure, mi ritengo comunque soddisfatto. È stato un viaggio faticoso ma interessante, scomodo ma stimolante.

---

<sup>3</sup> In uno dei casi analizzati la risposta è sì: mi riferisco a Roché, che ha pubblicato il primo libro a 74 anni.



## Bibliografia

- ALVAREZ AL, *The Savage God. A Study of Suicide*, New York, Penguin Books, 1974.
- ASOR ROSA ALBERTO, “Natura e struttura”, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.
- ATLAS JAMES, *Vita di Saul Bellow (Saul Bellow, 2002)*, trad. it. Adriana Bottini, Milano, Mondadori, 2003.
- ATZENI SERGIO, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2003.
- ARIÈS PHILIPPE, *Storia della morte in occidente (Essais sur l'histoire de la mort en occident, 1975)*, trad. it. Simona Vigezzi, Milano, Rizzoli, 1998.
- ARIÈS PHILIPPE, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi (L'homme devant la mort, 1977)*, trad. it. Maria Garin, Milano, Mondadori, 1992.
- BALDI GUIDO, SILVIA GIUSSO, MARIO RAZETTI, GIUSEPPE ZACCARIA (a cura di), *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Torino, Paravia, 1994.
- BARULÉA HERVÉ (BARU), *L'autoroute du soleil, (L'autoroute du soleil, 2006)*, trad. it. Anastasia Casoni, Bologna, Coconino Press, 2006.
- BAUMAN ZYGMUNT, *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita (Mortality, Immortality and Other Life Strategies, 1992)*, trad. it. Giovanni Arganese, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BELLOW SAUL, *Ravelstein*, London, Penguin Books, 2000.
- BELLOW SAUL, *Ravelstein (Ravelstein, 2000)*, trad. it. Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 2000.
- BERNARDI LUIGI, “Sconosciuto in terra viaggiata”, in *Magnus. Pirata dell'immaginario*, a cura dell'Associazione Culturale Hamelin, Bologna, Black Velvet, 2007.
- BERTA LUCA, “Il neon di David Foster Wallace e il punto di vista dell'aldilà”, Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari, anno I, No. 1, 2006.
- BRIZZI ENRICO, “Non mettete Pazienza in Frigidaire”, La Stampa, 10 luglio 1997.
- BUKOWSKI CHARLES, *Pulp. Una storia del XX secolo (Pulp, 1994)*, trad. it. Luigi Schenoni, Milano, Feltrinelli, 1995.
- BUKOWSKI CHARLES, *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*, New York, HarperCollins, 1998.
- BUKOWSKI CHARLES, *Il capitano è fuori a pranzo (The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship, 1998)*, trad. it. Andrea Buzzi, Milano, Feltrinelli, 2002.
- CALVINO ITALO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994.

- CAVALLARO FELICE, “Il Caravaggio della mafia non è stato distrutto”, Corriere della sera, 29 maggio 2005.
- CELATI GIANNI, “Palomar, nella prosa del mondo”, Nuova corrente, anno XXXIV, No. 100, 1987.
- CÉLINE LOUIS-FERDINAND, *Rigodon* (*Rigodon*, 1961), Torino, Einaudi, 2007.
- CHRISTY JIM, *La sconcia vita di Charles Bukowski* (*The Buk Book. Musings on Charles Bukowski*, 1997), trad. it. Monica Pareschi, Milano, Feltrinelli, 1998.
- COSTA SIMONA, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- COWLEY CHRISTOPHER, “Suicide Is Neither Rational nor Irrational”, Ethical Theory and Moral Practice, Vol. 9, No. 5 (novembre 2006), pp. 495-504.
- DALL’ORTO GIOVANNI, “Con le ali tarpate”, Babilonia, anno XI, No. 97, febbraio 1992.
- DE BAEQUE ANTOINE E SERGE TOUBIANA, *Francois Truffaut. La biografia* (*Francois Truffaut*, 1996), trad. it. di Elga Mugellini con la collaborazione di Michela Greco, Torino, Lindau, 2003.
- DESPELDER LYNNE ANN E ALBERT LEE STRICKLAND, *The Last Dance. L’incontro con la morte e il morire* (*The Last Dance. Encountering Death and Dying*, 2005), a cura di Francesco Campione, trad. it. Anna Chiara Tognetti, Bologna, CLUEB, 2005.
- DE TURRIS GIANFRANCO, “La lotta contro il tempo di Guido Morselli”, Rivista di studi italiani, anno XXVII, No. 2 (dicembre 2009), pp. 5-12.
- DI STEFANO PAOLO, “Ecco Morselli opera prima”, Corriere della sera, 22 aprile 1995.
- DUNN G., P.C. SHAM E D.J. HAND, “Statistics and the Nature of Depression”, Journal of the Royal Statistical Society, Vol. 156, No. 1 (1993), pp. 63-87.
- DYEHOUSE JEREMIAH, “Writing, Illness and Affirmation”, Philosophy & Rhetoric, Vol. 35, No. 3 (2002), pp. 208-222.
- EISNER WILL, *Comics and Sequential Art*, Tamarac (FL), Poorhouse Press, 1985.
- EISNER WILL, *Il complotto. La storia segreta dei protocolli dei Savi di Sion* (*The Plot. The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion*, 2005), trad. it. Francesco Pacifico, Torino, Einaudi, 2005.
- ELIAS NORBERT, *La solitudine del morente* (*Ueber die Einsamkeit der Sternbenden in unseren Tagen*, 1982, e *Postscript. Ageing and Dying: Some Sociological Problems*, 1985), trad. it. Martha Keller, Bologna, Il Mulino, 1985.
- ELIOT THOMAS STEARNS, *La terra desolata / Frammento di un Agone / Marcia trionfale* (*Sweeney Agonistes*, 1932), trad. it. Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1958.

- ENGELBERG MIRIAM, *Il cancro mi ha resa più frivola (Cancer Made Me a Shallower Person*, 2006), trad. it. Susanna Sinigaglia, Milano, TEA, 2007.
- EPSTEIN JOSEPH, “The long, unhappy life of Saul Bellow”, The New Criterion, Vol. 29, No. 10 (dicembre 2010).
- FOSSATI FRANCO, *Dizionario illustrato del fumetto*, Milano, Mondadori, 1992.
- FOSTER WALLACE DAVID, “The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing”, The Amherst Review, Vol. XII, 1984, pp. 26-33.
- FOSTER WALLACE DAVID, *Infinite Jest*, New York, Little, Brown, 1996.
- FOSTER WALLACE DAVID, *Infinite Jest (Infinite Jest*, 1996), trad. it. di Edoardo Nesi, Torino, Einaudi, 2006.
- FOSTER WALLACE DAVID, *Brief Interviews with Hideous Men*, New York, Little, Brown, 1999.
- FOSTER WALLACE DAVID, *Brevi interviste con uomini schifosi (Brief Interviews with Hideous Men*, 1999), trad. it. Giovanna Granato e Ottavio Fatica, Torino, Einaudi, 2000.
- FOSTER WALLACE DAVID, “Good Old Neon”, *Oblivion*, New York, Little, Brown, 2004.
- FOSTER WALLACE DAVID, “Caro vecchio neon”, *Oblio*, (“Good Old Neon”, *Oblivion*, 2004), trad. it. Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2004.
- FOSTER WALLACE DAVID, “A Speech by the late David Foster Wallace”, Guardian Review, allegato di The Guardian, 20 settembre 2008.
- FOSTER WALLACE DAVID, *Questa è l'acqua*, trad. it. Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2009.
- FULFORD ROBERT, “Saul Bellow, Allan Bloom and Abe Ravelstein”, Globe and Mail, 2 Novembre 1999.
- GENTILE SARA, *L'isola del potere. Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Roma, Donzelli, 1995.
- GHEDINI RUDI, *Andrea Pazienza. I segni di una resa invincibile*, Torino, Bradipolibri, 2005.
- GLASER BARNEY G., “Disclosure of Terminal Illness”, Journal of Health and Human Behavior, Vol. 7, No. 2 (estate 1966), p. 83-91.
- GLIOTI OSCAR, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Pazienza*, Roma, Fandango Libri, 2009.
- GOODMAN ALLEGRA, “About Time”, The New York Times, 5 aprile 1998.

- GORER GEOFFREY, "The Pornography of Death", in *Death. Current Perspectives*, a cura di John B. Willamson e Edwin S. Shneidman, Mountain View (CA), Mayfield Publishing Company, 1995.
- GROSSER HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.
- GROSSMAN LEV E RICHARD LACAYO, "All-TIME 100 novels", TIME, 16 ottobre 2005.
- HUNSAKER HAWKINS ANNE, *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993.
- HUNSAKER HAWKINS ANNE, "Pathography: Patient Narratives of Illness", Western Journal of Medicine, Vol. 171, No. 8 (agosto 1999), pp. 127-129.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Casino totale (Total Khéops, 1995)*, trad.it. Barbara Ferri, Roma, Edizioni e/o, 1999.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Solea*, Paris, Gallimard, 1998.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Solea (Solea, 1998)*, trad. it. Franca Doriguzzi, Roma, Edizioni e/o, 2001.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Le soleil des mourants*, Paris, Flammarion, 1999.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Il sole dei morenti (Le soleil des mourants, 1999)*, trad. it. Franca Doriguzzi, Roma, Edizioni e/o, 2004.
- KASTENBAUM ROBERT & RUTH AISENBERG, *The Psychology of Death*, New York, Springer, 1972.
- KASTENBAUM ROBERT, *Death, Society and Human Experience*, New York, Allyn & Bacon, 1998.
- KELLMAN STEVEN G., *Redemption: The Life of Henry Roth*, New York, W.W. Norton, 2005.
- KELLMAN STEVEN G., "The Education of Henry Roth", New England Review, Vol. 26, No. 3 (2005), pp. 10-42.
- KING STEPHEN, *Misery non deve morire (Misery, 1987)*, trad. it. Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1988.
- KOIKE KAZUO E GOSEKI KOJIMA, *Lone Wolf & Cub (Kozure Okami, 1970)*, trad. it. Claudia Baglini, Modena, Panini, 2004.
- KOSINSKY JERZY, *The Hermit of 69th Street. The Working Papers of Norbert Kosky*, New York, Zebra Books, 1991.
- LA ROCHELLE PIERRE DRIEU, *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard, 1963.

- LA ROCHELLE PIERRE DRIEU, *Fuoco fatuo (Le feu follet, 1931)*, trad. it. Donatella Pini, Milano, Mondadori, 2008.
- LA ROCHELLE PIERRE DRIEU, *La commedia di Charleroi (La comédie de Cherleroi, 1934)*, trad. it. Attilio Scarpellini, Roma, Fazi, 2007.
- LEOPARDI GIACOMO, *Operette morali*, Milano, Stella, 1827.
- LESSONA FASANO MARINA, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003.
- LEVÉ ÉDOUARD, *Suicide*, Paris, Gallimard, 2008.
- LEVÉ ÉDOUARD, *Suicidio (Suicide, 2008)*, trad. it. Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2008.
- LEVÉ ÉDOUARD, *Suicide (Suicide, 2008)*, translated by Jan Steyn, Champaign (IL), Dalkey Archive Press, 2011.
- LEVI JONATHAN, "Tabletalk: *Ravelstein*, a Novel by Saul Bellow", *The Los Angeles Times*, 23 aprile 2000.
- LUCENTE GREGORY L., "Un'intervista con Italo Calvino", *Nuova corrente*, anno XXXIV, No. 100 (1987).
- MADIGAN ANDREW J., "What Fame Is: Bukowski's Exploration of Self", *Journal of American Studies*, Vol. 30, No. 3 (dicembre 1996), pp. 447-461.
- MANUS ELIZABETH, "Letter Unravels Roth Incest Tale", *The New York Observer*, 18 maggio 1998.
- MATERASSI MARIO (a cura di), *Rothiana. Henry Roth nella critica italiana*, Firenze, Giuntina, 1985.
- MAX D.T., "The Unfinished", *The New Yorker*, 9 marzo 2009.
- MCGRATH CHARLES, "Breathing Life into Henry Roth", *The New York Times*, 23 maggio 2010.
- MEDDA MICHELE E LUIGI PICCATTO, *Dylan Dog. La prigioniera di carta*, anno XI, No. 114 (marzo 1996).
- MENGALDO PIER VINCENZO, "La lingua dello scrittore", in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.
- MILLER WALTER M., *Un cantico per Leibowitz (A Canticle for Leibowitz, 1959)*, trad. it. Roberta Rambelli, Milano, Mondadori, 2010.
- MILLER WALTER M. E TERRY BISSON, *San Leibowitz e il papa del giorno dopo (Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman, 1996)*, trad. it. Franco Giambalvo e Luigi Cozzi, Roma, Profondo rosso, 2010.

- MORSELLI GUIDO, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 2010.
- NARDINI STEFANIA, *Jean-Claude Izzo. Storia di un marsigliese*, Bologna, Perdisa, 2010.
- OFFEDDU LUIGI, “Edouard Levé, Il desiderio della fine”, Corriere della Sera, 17 novembre 2008.
- ONOFRI MASSIMO, *Storia di Sciascia*, Bari, Laterza, 2004.
- OTTIERI OTTIERO, *De morte*, Parma, Guanda, 1997.
- PAASILINNA ARTO, *Piccoli suicidi tra amici (Hurmaava joukkoitsemurha, 1990)*, trad. it. Maria Antonietta Iannella e Nicola Rainò, Milano, Iperborea, 2006.
- PALANDRI ENRICO, *Pier. Tondelli e la generazione*, Bari, Laterza, 2005.
- PANZERI FULVIO E GENEROSO PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Milano, Bompiani, 2001.
- PARK SLOAN JAMES, *Jerzy Kosinski. A biography*, New York, Penguin Books, 1996.
- PAZIENZA ANDREA, “Detective mama”, *Tormenta*, Siena, Editori del Grifo, 1992.
- PAZIENZA ANDREA, “Il segno di una resa invincibile”, *Tormenta*, Siena, Editori del Grifo, 1992.
- PAZIENZA ANDREA, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.
- PAZIENZA ANDREA, *Pompeo*, Perugia, Edizioni Di, 1997.
- PAZIENZA ANDREA, *Zanardi. Edizione critica*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- PIERANGELI FABIO, *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*, Catanzaro, Rubbettino, 1997.
- PISCHEDDA BRUNO, “Sciascia: quando il giardino diventa un deserto”, in *Nero su Giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, a cura di Marcello D’Alessandra e Stefano Salis, Milano, La Vita Felice, 2006.
- PORTA ANTONIO, “La scomparsa dell’umanità”, Giornolibri, allegato a Il Giornale, 2 marzo 1977.
- RAVIOLA ROBERTO (MAGNUS), *Lo sconosciuto*, Torino, Einaudi, 1998.
- RAVIOLA ROBERTO (MAGNUS), *L’uomo che uccise ‘Che’ Guevara*, Roma, Nuova Frontiera, 1998.
- RAVIOLA ROBERTO (MAGNUS), “Nel frattempo”, *Lo Sconosciuto racconta. Traffici*, Milano, Edizioni Rem, 1999.
- RESTAINO FRANCO, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino, UTET, 2004.
- ROCCA DANIELE, *Drieu la Rochelle*, Aosta, Stylos, 2000.
- ROCHÉ HENRI-PIERRE, *Deux anglaises et le continent*, Paris, Gallimard, 1995.

ROCHÉ HENRI-PIERRE, *Le due inglesi e il continente (Deux anglaises et le continent, 1956)*, trad. it. Ena Marchi, Adelphi, Milano, 1999.

ROCHÉ HENRI-PIERRE, *Taccuini. Gli anni «Jules e Jim» (Carnets. Les années Jules et Jim 1920-1921, 1990)*, trad. it. Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 1997.

ROTH HENRY, *Call It Sleep*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1992.

ROTH HENRY, *Mercy of a Rude Stream vol. 1. A Star Shines over Mt. Morris Park*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1994.

ROTH HENRY, *Alla mercé di una brutale corrente vol. 1. Una stella sul parco di Monte Morris (Mercy of a Rude Stream vol. 1. A Star Shines over Mt. Morris Park, 1994)*, trad. it. Stefano Tani e Mario Materassi, Milano, Garzanti, 1994.

ROTH HENRY, *Mercy of a Rude Stream vol. 2. A Diving Rock on the Hudson*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1995.

ROTH HENRY, *Alla mercé di una brutale corrente vol. 2. Una roccia per tuffarsi nell'Hudson (Mercy of a Rude Stream vol. 2. A Diving Rock on the Hudson, 1995)*, trad. it. Marco Papi, Milano, Garzanti, 1996.

ROTH HENRY, *Mercy of a Rude Stream vol. 3. From Bondage*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1996.

ROTH HENRY, *Alla mercé di una brutale corrente vol. 3. Legami (Mercy of a Rude Stream vol. 3. From Bondage, 1996)*, trad. it. Marco Papi, Milano, Garzanti, 1997.

ROTH HENRY, *Mercy of a Rude Stream vol. 4. Requiem for Harlem*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1998.

ROTH HENRY, *Alla mercé di una brutale corrente vol. 4. Requiem per Harlem (Mercy of a Rude Stream vol. 4. Requiem for Harlem, 1998)*, trad. it. Marco Papi, Milano, Garzanti, 2001.

SCARAFFIA GIUSEPPE, “Henri-Pierre Roché: il vero scandalo che ispirò il triangolo di “Jules e Jim””, Corriere della sera, 16 luglio 1999.

SCIASCIA LEONARDO, “Non obbedisco a niente e a nessuno”, La fiera letteraria, No. 28 (14 luglio 1974).

SCIASCIA LEONARDO, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989.

SCIASCIA LEONARDO, *Fuoco all'anima: Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992.

SCIASCIA LEONARDO, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 2010.

SCÒZZARI FILIPPO, *Prima Pagare, poi Ricordare. Da «Cannibale» a «Frigidaire». Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Coniglio Editore, 2004.

- SEGRE CESARE, “Il mestiere di scrivere addio”, Corriere della sera, 25 agosto 2000.
- SERRA FRANCESCA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006.
- SETHI ANITA, “Set to Stun”, The Observer Review, allegato a The Observer, 1 agosto 2004.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *Henry VIII*, Minneapolis (MN), Filiquarian, 2007.
- STABLEFORD BRIAN, “Storia della morte di Mortimer Gray”, in *Il meglio della SF Vol. 2. L’olimpo dei classici moderni* (“Mortimer Gray’s *History of Death*”, in *Best of the Best: 20 Years of the Year’s Best Science Fiction*, 2005), a cura di Gardner Dozois, traduttori vari, Milano, Mondadori, 2009.
- TANI STEFANO, *The Doomed Detective: the Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.
- TANI STEFANO, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- TENENTI ALBERTO, *Il senso della morte e l’amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1982.
- TENNANT-MOORE HANNAH, “The Spectator”, n+1, anno 5, No. 10 (giugno 2011).
- THIHER ALLEN, “*Le Feu follet*: The Drug Addict as a Tragic Hero”, PMLA (Publications of the Modern Language Association), Vol. 88, No. 1 (gennaio 1973), pp. 34-40.
- TONDELLI PIER VITTORIO, “Andrea Pazienza”, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.
- TONDELLI PIER VITTORIO, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2010.
- TORNABUONI LIETTA E ITALO CALVINO, “Calvino, l’occhio e il silenzio”, La Stampa, 25 novembre 1983.
- TRAINA GIUSEPPE, “L’ars moriendi di Leonardo Sciascia: *Il cavaliere e la morte*”, Siculorum Gymnasium, anno XLIV, No. 1-2 (1991).
- TYNJANOV JURIJ, *Avanguardia e tradizione (Archaisty i novatory, 1929)*, trad. it. Sergio Leone, Bari, Dedalo Libri, 1968.
- VIANELLO MAURO, “Camere separate. La fine del viaggio”, in *Studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni e Fulvio Panzeri, Parma, Monte Università Parma, 2002.
- WILCKEN HUGO, “Last Things”, Frieze, anno XX, No. 134 (ottobre 2010).
- WILDMAN KATHLEEN, “*Ravelstein*. A review”, The Antioch Review, Vol. 59, No. 1 (inverno 2001).

WIRTH-NESHER HANA, "Henry Roth's and Philip Roth's Meta-Memoirs", Prooftexts, Vol. 18, No. 3 (settembre 1998), pp. 259-275.

### **Sitografia**

BISSON TERRY, "A CANTICLE FOR MILLER; or, How I Met Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman but not Walter M. Miller",

<http://www.terrybisson.com/page4/page4.html>.

FULFORD ROBERT, "Saul Bellow, Allan Bloom, and Abe Ravelstein",

<http://www.robertfulford.com/Bellow.html>.

SQUILLACIOTI PAOLO, "Un finale aperto per 'Una storia semplice'",

<http://www.amicisciascia.it/paolo-squillacioti-un-finale-aperto-per-una-storia-sempliceq.html>.

<http://www.sapere.it/enciclopedia/sottie+o+sotie.html> (enciclopedia Sapere online).

<http://www.guidomorselli.it/> (sito ufficiale dedicato a Guido Morselli).

<http://www.istat.it/it/archivio/suicidi> (sito ufficiale dell'ISTAT).

<http://tondelli.comune.correggio.re.it/> (sito ufficiale dedicato a Pier Vittorio Tondelli).