

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Dottorato di Ricerca in
Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Settore concorsuale: 10/L1

Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10

Ciclo XXVII

*L'(in)utilità del "pit-gazing": morte, memoria e narrazione
nell'opera di Julian Barnes*

1

Presentata da Valentina Chiesa

Coordinatore
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Correlatore
Prof. Maurizio Ascari

ESAME FINALE
Anno 2016

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO 1 MORTE, MEMORIA E NARRAZIONE	8
1.1 La morte protagonista della vita	8
1.2 Morte e modernità.....	15
1.3 Breve storia della morte	18
1.4 Il discorso sull'anima.....	24
1.5 Il lutto	27
1.6 Dopo la morte: memoria e narrazione	31
1.7 <i>Quale</i> memoria?	36
1.8 La memoria <i>della</i> letteratura: tra memoria culturale e intertestualità.....	41
1.9 La memoria <i>nella</i> letteratura: la rappresentazione del “ricordare”	44
1.10 Le due sorelle: memoria/narrazione e immaginazione.....	45
CAPITOLO 2 “THE GREASY PIGLET” E IL VIAGGIO ALL’INDIETRO NEL TEMPO	49
2.1 La memoria delle cose	49
2.2 “Style is truth to thought”	54
2.3 Possiamo afferrare il passato?	59
2.4 L’inaffidabilità della Storia	62
2.5 (Proprio) le lezioni di storia	65
2.6 False verità.....	67
CAPITOLO 3 RIAVVOLGERE IL NASTRO: IL TEMPO ROVESCiato E IL RECUPERO DELLA VITA TRA MEMORIA E NARRAZIONE.....	75
3.1 La narrazione come esercizio ma anche “critica” della memoria.....	76
3.2 L’inganno del ricordare.....	78
3.3 Le metafore del nastro e della pellicola	81
3.4 Una teoria del tempo che viene da lontano	86
3.5 L’autenticità come chimera.....	88
3.6 Un possibile ritorno all’oggettività: il ruolo dei testimoni.....	91
3.7 La fine come pensiero fondante di significato	94
CAPITOLO 4 UN “PIT-GAZER” TENTA DI ESORCIZZARE LA PAURA.....	98
4.1 “Death is well alive”	99
4.2 Nascondere la morte, nella realtà come nel linguaggio	101
4.3 “God might be dead”	104
4.4 Una questione <i>di vita e di morte</i>	106
4.5 Alle radici della paura	109
4.6 Dalla paura alla scrittura	118
4.7 Si può sconfiggere, la paura?.....	121
4.8 Album di famiglia, tra memoria e scrittura	124

4.9 Nulla salva dalla paura. Ma non c'è nulla di cui aver paura	129
CAPITOLO 5 “NAVIGATING UNCHARTED TERRITORY”: DALL’AMORE AL DOLORE, ATTRAVERSO LA MORTE	135
5.1 Oates, Didion, Lewis e Loewenthal: altri volti del lutto	137
5.2 Dall’amore al dolore, attraverso la morte	146
5.3 Perdere l'orientamento	151
5.4 Il lutto nella vita quotidiana.....	157
5.5 Il lutto negli occhi e nelle parole degli altri.....	162
5.6 Lutto e memoria.....	165
CAPITOLO 6 NON MORIRE PER RICORDARE, RICORDARE PER NON MORIRE	170
6.1 Razionalità della scelta, decenza dell’atto ente	171
6.3 Dal Cristianesimo all’epoca moderna: dalla condanna alla rimozione	173
6.4 Camus e Nietzsche	176
6.5 Le dimensioni della scelta e della responsabilità.....	179
6.6 La morte costringe a tematizzare la vita	181
6.7 Una prospettiva sociologica	183
6.8 La lettura sfaccettata della psicanalisi	184
6.9 I motivi per andarsene	187
6.10 I motivi per restare. E ricordare.....	189
CAPITOLO 7 “CHEER UP! DEATH IS ROUND THE CORNER.” LA VECCHIAIA, ASPETTANDO LA FINE	191
7.1 Edulcorare la fine e rileggere il principio	192
7.2 La terribile minaccia dell’Alzheimer	196
7.3 Gettare la spugna	200
7.4 Il tempo del ricordare.....	203
7.5 Quando la memoria è una risorsa	205
7.6 Il corpo, la sessualità, l’amore.....	208
7.7 L’illusione dell’arte	212
7.8 Un tentativo di classificazione	213
EPILOGO LA FUGA NELLE VITE DEGLI ALTRI.....	217
CONCLUSIONI	223
BIBLIOGRAFIA.....	228

INTRODUZIONE

«Non potendo parlare sempre della morte, tutti i nostri discorsi sono banali.»
Nicolás Gómez Dávila

Il mio fortunato “incontro” con Julian Barnes, qualche anno fa, in una libreria londinese, è stato determinante per la scelta dell’argomento di questo lavoro. Il romanzo era *Arthur & George*, il tempo freddo e piovoso, e io mi accomodai in una delle comode poltrone sistemate tra gli scaffali. Passai buona parte di quel pomeriggio immersa nella lettura, catturata dalla vicenda che aveva per protagonista l’autore delle *detective stories* divorate durante l’adolescenza. Ma soprattutto deliziata dalla scrittura fluida di Barnes, classe 1946 (la stessa di mio padre, all’epoca già malato di Alzheimer), originario di Leicester (sì, proprio la cittadina delle East Midlands la cui squadra di calcio è assurda di recente a insperata fama), premiato con il prestigioso Man Booker Prize nel 2011 per *The Sense of an Ending*. Una prosa, la sua, elegantissima; l’arguzia, quella del fine intellettuale; lo stile, quello inequivocabilmente inglese del *wit* e dello *humour*.

4

Il merito di aver contribuito alla messa a fuoco dell’argomento della tesi va *in primis* alla professoressa Silvia Albertazzi che, nel 2012, ha accettato di seguire il mio progetto di dottorato presso l’Università di Bologna, affiancata, a partire dall’autunno dell’anno successivo, dal professor Maurizio Ascari. Il dialogo instaurato con entrambi i relatori, le loro osservazioni sempre preziose e puntuali, il proficuo scambio di idee che ha caratterizzato tutte le fasi del lavoro, hanno fatto sì che questa tesi prendesse forma e venisse ultimata.

Il primo capitolo, oltre a offrire una panoramica sullo sguardo dell’Occidente nei confronti della morte, si prefigge di evidenziare, nell’ambito dei diversi quadri teorici e critici di riferimento, i nessi tematici che legano a doppio filo morte, memoria e narrazione. L’intento è chiaramente quello di definire le coordinate interpretative grazie alle quali affrontare con maggiore consapevolezza e sistematicità l’analisi dell’opera barnesiana alla luce dei motivi che la attraversano: la paura dell’annichilimento, la riflessione sul passato, il ruolo dell’arte (e della scrittura) nell’affrontare la vita e la morte, la fallibilità della memoria, la ricerca della verità, il restringimento dell’orizzonte delle possibilità che caratterizza la vecchiaia.

Il secondo capitolo, imperniato su *Flaubert's Parrot*, si propone di dimostrare come gli stessi meccanismi che caratterizzano la memoria individuale (di per sé fallace e inaffidabile) operino anche a livello di memoria collettiva. Per Barnes il passato – confuso e incerto, quasi mai verificabile – non si può afferrare del tutto, ma solo in parte e necessariamente da prospettive multiple: la storia è dunque sempre un “riscrittura” della realtà, una ricostruzione parziale e distorta degli eventi.

L'analisi del concetto di “tempo rovesciato” occupa gran parte del terzo capitolo, incentrato sul romanzo *The Sense of an Ending*, che fa del pensiero della fine un elemento fondante di significato. Qui il protagonista è portato a riadeguare il proprio punto di vista sul presente (e sulla vita) attraverso il tentativo di decifrare il proprio passato e la morte dell'amico Adrian, liberandosi progressivamente delle distorsioni causate dal trascorrere del tempo e dalle alterazioni della memoria.

Il quarto capitolo si sviluppa intorno al saggio *Nothing to be Frightened of*, una meticolosa autoanalisi condotta da Barnes con il distacco e lo *humour* che caratterizzano il suo atteggiamento verso la mortalità umana. Guardando al lascito di filosofi e scrittori, e ripensando alla storia della sua famiglia, l'autore ha cercato (invano) di esorcizzare la paura del nulla, concludendo che i grandi interrogativi dell'esistenza restano inevitabilmente senza risposta.

Il quinto è un capitolo di taglio comparatistico che pone a confronto *Levels of Life*, il *memoir* scritto in seguito alla morte della moglie Pat Kavanagh, con altri quattro *memoir* sulla perdita: *The Year of Magical Thinking*, di Joan Didion; *A Widow's Story* di Joyce Carol Oates; *A Grief Observed* di C.S. Lewis e *Lo specchio coperto* di Elena Loewenthal, dai quali il lavoro di Barnes mirabilmente si distingue per la delicata prospettiva storica e romanzesca che l'autore assume nelle prime due sezioni del libro, in cui costruisce “an entire library of metaphorically rich imagery”¹, prima di riuscire ad analizzare, con l'ausilio di quelle stesse metafore e con la lucida razionalità che lo caratterizza, la propria personale sofferenza nella terza parte.

Il capitolo sesto affronta in chiave eminentemente psicoanalitica il complesso tema del suicidio in riferimento a *The Sense of an Ending* (in cui l'autore riprende il pensiero di filosofi come Camus e Nietzsche per spiegare la scelta di Adrian Finn di togliersi la vita), a *Flaubert's Parrot* (in

¹ T. Carroll, 'History and Mortality: A Julian Barnes Reader', *Signature*, 11 maggio 2016, <http://www.signature-reads.com/2016/05/history-and-mortality-a-julian-barnes-reader/>

particolare col personaggio di Ellen Braithwaite) e a *Levels of Life*, in cui Barnes, pur nella disperazione seguita alla scomparsa della moglie, elabora un'argomentazione forte contro quel tipo di gesto.

Il capitolo settimo è dedicato alla vecchiaia intesa come la fase dell'approssimarsi della morte, quando lo sguardo si volge all'indietro, il tempo diviene una questione stringente e i ricordi si fanno sempre meno affidabili. L'età senile è anche quella in cui si scandaglia il passato nel tentativo di confezionarne una *life story* adeguata, inventando, ricostruendo, colmando gli interstizi, in un processo del tutto analogo a quello che porta alla (ri)scrittura di un testo letterario.

L'epilogo, infine, vuole rappresentare un sorvolo sull'ultimo libro di Barnes, pubblicato in Inghilterra nel gennaio del 2016, quando ormai la stesura di questo lavoro era pressoché ultimata: *The Noise of Time*, romanzo biografico incentrato sulla figura del compositore russo Šostakovič, in cui l'autore torna a riflettere sulla morte e sulle possibilità (fittizie) che gli esseri umani hanno di sconfiggerla.

La tesi si propone di verificare come l'intera opera di Julian Barnes sia attraversata dall'ossessione dell'autore per il pensiero della fine nelle sue molteplici forme, a partire dal disimpegnato *Metroland* (1980) sino appunto al più recente *The Noise of Time*. Di fronte al passaggio da "qualcosa a niente del tutto", davanti alla "finestra che dà sul niente" che è la morte, Barnes adotta un atteggiamento di risoluto distacco, anche quando si trova a parlare della scomparsa dell'amatissima moglie o quando affronta la prospettiva della sua stessa dipartita.

A ben vedere, però, l'imperturbabile razionalità che è la vera cifra dell'opera barnesiana, ne rappresenta anche il più grande limite: le riflessioni dell'autore rischiano a tratti di diventare, per dirla con Améry, "una monotona e maniacale litania"². In altre parole, il *pit-gazing*, la fissità dello sguardo vacuo, a capofitto nel buio del nulla di fronte al quale, pur riconoscendo la propria sconfitta, l'autore si ostina a insistere nella riflessione, tende a rivelarsi una scomoda zavorra per la sua poetica non meno che – possiamo azzardarci a supporre – per la sua stessa vita interiore.

Concludiamo con un'ultima, breve annotazione: nel condurre l'analisi critica si è scelto di dare ampio spazio alle citazioni dalle opere perché, come ci ricorda Barnes senza mai stancarsi, "all

² J. Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 126.

answers are in the books”, tutte le risposte alle nostre domande (di lettori, di critici, di curiosi) sono nei romanzi stessi; al contempo, si è deciso di fare un uso il più limitato possibile delle dichiarazioni dell'autore, raccolte nel corso delle interviste, perché, ed è Barnes stesso a metterci in guardia,

I would warn anyone against taking an interview with a writer, however interesting and seemingly truthful, as a surer guide to the author's intentions than the book itself. [...] Nowadays, given the amount writers are interviewed, they inevitably either say the same thing time and time again so they no longer know whether they believe it or not, but it will do for the occasion, or they start saying different things just out of boredom. [...] I try to answer the questions as accurately as possible, but it's not always the best way to pass the time to end up saying what you've said before³.

Come a dire: esiste la possibilità che lo scrittore decida di mentire per noia...

³ V. Guignery, R. Roberts, Julian Barnes: the Final Interview, 4 aprile 2007 in V. Guignery, R. Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. 182.

1.1 La morte protagonista della vita

Che Julian Barnes sia affascinato dal tema della morte è evidente sin dai tempi di *Metroland*, il suo primo romanzo, del 1980, seguito da *Flaubert's Parrot*, successo editoriale con il quale lo scrittore si impone alla critica e al pubblico nel 1984. Non solo in buona parte dei suoi romanzi, infatti, la morte è protagonista strisciante che decide i destini e i pensieri dei personaggi; per l'autore la morte rappresenta anche, insieme alla memoria e all'inafferrabilità del passato e della verità, una assai feconda fonte di ispirazione.

Con una prosa precisa ed elegantissima che nulla lascia al caso, cesellando ogni frase come fosse un pezzo di artigianato finissimo e raggiungendo il risultato di una tecnica talmente alta da risultare invisibile, lo scrittore considera la fine in senso generale (quella che riguarda qualsiasi essere umano) e quella dei suoi cari, mostrando paura, se non un'ansia tormentosa, al pensiero della propria morte.

Che Julian Barnes sia un tanatofobico lo si sa da quando, nel 2008, l'autore lo ha dichiarato apertamente e con ironia in alcune interviste rilasciate in concomitanza alla pubblicazione di *Nothing to be Frightened of*: «And while I'm not the most death-fearing person in the book, I'm pretty high on the list.»¹

In un'intervista apparsa sul *Sunday Times* nel marzo dello stesso anno, inoltre, parlando del brillante *pastiche* a metà tra saggio e *memoir* in cui riflette non solo sulla morte, ma anche su Dio, sulla memoria, sull'identità e sull'arte, lo scrittore ha spiegato: «I covered love and stuff in my earlier books. This one's about death. And death brings in God, and how you spend the period before death brings in art. And then there's how you got here, which is family.»²

Nel marzo del 2014, trent'anni dopo la pubblicazione del suo capolavoro *Flaubert's Parrot* e sei anni dopo la conversazione apparsa sul *Sunday Times*, Barnes, che solitamente non si concede

¹ J. O'Connell, 'Julian Barnes: interview', *Time Out*, 13 marzo 2008, <http://www.timeout.com/london/books/julian-barnes-interview> (sito visitato il 10 marzo 2013).

² S. Herbert, 'Julian Barnes - not dead yet, just dying', *The Sunday Times*, 16 marzo 2008, <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/books/article82404.ece> (sito visitato il 10 marzo 2013).

volentieri, ha rilasciato una lunga intervista televisiva a Mark Lawson per la BBC (“Mark Lawson talks to Julian Barnes”) tornando a parlare d’amore, di morte, di memoria e di dolore. Tra *Nothing to be Frightened of* e la trasmissione di Mark Lawson, Barnes ha vinto il Man Booker Prize nel 2011 con *The Sense of an Ending*, un romanzo in cui si intrecciano morte, memoria e storia, e pubblicato, tra gli altri, *Levels of Life* che, a metà tra saggio, romanzo e *memoir*, è anche una toccante riflessione sul dolore provocato dalla morte di una persona cara.

Il discorso sul *senso della fine* intesa come “cessazione delle funzioni vitali nell’uomo” porta a distinguere e a perlustrare due strade: la morte dell’altro e la morte di sé, entrambe legate a doppio filo alla riflessione filosofica sul senso della vita e della sua finitudine, sull’impatto che la morte dell’altro ha in termini di esperienza e di elaborazione del lutto e della perdita (Barnes ha dedicato un’ampia sezione di *Levels of Life* al *grief*, che in italiano viene appunto reso con dolore, afflizione, cordoglio, pena, lutto), nonché sull’angoscia derivante dal senso della propria fine. A nostro modo di vedere, nell’opera di Barnes tanto il pensiero della morte dell’altro quanto quello della propria, e dunque anche la paura della morte, sono legati alla riflessione filosofica nel senso che li si può “tenere a bada” (e Julian Barnes cerca di “controllarli”) ricorrendo appunto alla speculazione filosofica o, meglio ancora, facendoli diventare i veri protagonisti di alcuni suoi romanzi: come se lo scriverne diventasse quasi terapeutico e lo aiutasse ad alleviarne un po’ la pena. La letteratura si rivela dunque come uno dei *livelli della vita*, quello che con la sua penetrazione metaforica ci spinge a spiegare il senso più intimo ed essenziale dell’esistenza, fino a spiegare il *senso della fine*.

Per Barnes, questa riflessione rappresenta un’ottima strategia per gestire la paura della morte: lo scambio epistolare tra l’autore e il fratello Jonathan, filosofo oxoniano, il dialogo tra loro (di fatto ininterrotto in *Nothing to be Frightened of*), rappresenta non solo un modo per riflettere sulle tematiche che per Julian sono stringenti, ma anche un efficace pungolo narrativo.

Come ha spiegato Barnes nel corso dell’intervista a *Time Out*:

I started writing the book not quite sure of it in my head and not sure of what the mix between memoir and essay would be. I’d already started asking Jonathan questions by email – he lives in France now – and his answers were quite... provoking, and appetising. Probably not at a conscious level, I thought there was something in the exchange which could lead to a narrative theme. So I sent him the first twenty pages and said, “Look, this is the sort of book I’m writing and I think you ought to see it at this stage and please make corrections.”³

³ J. O’Connell, *op.cit.*

Nel *memoir* l'autore cita compositori, filosofi, scrittori, intellettuali, poeti e tra questi, Michel de Montaigne⁴, filosofo che si colloca proprio nel momento in cui nasce il pensiero moderno sulla morte, punto di congiunzione tra l'antichità e il tentativo, ancora attuale, "to find a modern, grown-up, non-religious acceptance of our inevitable end."⁵ Affermando che "*philosopher, c'est apprendre à mourir*"⁶, Michel de Montaigne cita in realtà Cicerone, che a sua volta riprende Socrate, secondo il quale la filosofia ha una sua utilità nel prepararci alla morte e nel placare le nostre paure perché ci insegna a prendere le (giuste) distanze dalle preoccupazioni terrene. Poiché la morte, afferma Montaigne, è un nemico che non si può evitare, "impariamo ad affrontarlo e a combatterlo", non facendoci prendere alla sprovvista, bensì spogliandolo del suo carattere di estraneo, rendendolo consueto.

In filosofia l'atteggiamento nei confronti della morte oscilla tra due poli che possono essere sintetizzati nel pensiero di due grandi filosofi: Platone e Spinoza. Il contrasto tra l'atteggiamento dei due nei confronti della morte è sorprendente: per il primo, la morte è un argomento cruciale per qualunque filosofo, un tema sul quale occorre meditare senza sosta. Per il secondo, invece, è saggio chi la ignora, concentrandosi su altri aspetti dell'esistenza umana. Analogamente, "è più facile", scrive Blaise Pascal, "accettare la morte senza pensarci che pensare alla morte"⁷: posizione dalla quale Barnes non potrebbe essere più distante. Per Montaigne, e forse anche per Julian Barnes, poiché non ci è dato sconfiggere la morte, la miglior forma di resistenza consisterebbe nel pensarci di continuo. Infatti, nel momento in cui riflette, il filosofo si prepara a morire, perché dedica del tempo alla mente, ignorando quindi il corpo che la morte inevitabilmente annienterà e dunque l'ininterrotta meditazione sulla morte diventa un forte anestetico per la paura.

Nella prefazione a *La casa di Psiche*, Umberto Galimberti suggerisce che, di fronte alla mancanza di senso che caratterizza la vita e dunque anche la morte, "occorre la *pratica filosofica*. Fin dal suo sorgere, la filosofia si è applicata alla ricerca di senso."⁸ Ed è come se Barnes facesse suo

⁴ Studiato per la prima volta all'università di Oxford, dove Barnes ha a suo tempo frequentato (ma per due soli semestri) i corsi di filosofia e di psicologia.

⁵ J. Barnes, *Nothing to be Frightened of*, London, Vintage Books, 2008, p. 39. Per le successive citazioni dal testo si indicherà direttamente il numero della pagina fra parentesi al termine della citazione stessa.

⁶ Si veda M. de Montaigne, *Saggi*, trad. it. di Garavini F., Milano, Adelphi, 1992.

⁷ B. Pascal, *Pensieri e altri scritti*, Milano, Mondadori, 2008, p. 195

⁸ Umberto Galimberti, *La casa di Psiche*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 10

questo pensiero, specialmente in *Nothing to be Frightened of*: di fatto, l'autore si avvale della riflessione filosofica per orientarsi, per conoscere e per *capire*, per tentare insomma di esorcizzare l'angoscia esistenziale che nasce dal pensiero della morte.

Per usare le lucide parole di Vladimir Jankélévitch, brillante filosofo francese di origine russa che si muove nell'atmosfera dell'esistenzialismo, pensando alla morte, cerchiamo forse “di dominarla [sebbene] questo non mi impedisca di morire. Nella misura in cui la penso, non ne sono dentro, ma fuori. Ne sono dentro se e in quanto muoio. Ma fintanto che la penso, non sono dentro, bensì fuori della mia morte.”⁹ Questo è ciò che probabilmente succede a Barnes, anche se, e *questa* è la differenza sostanziale tra lo scrittore e il filosofo francese, la soluzione proposta da quest'ultimo in relazione alla paura della morte “è cercare di non pensarci, in primo luogo perché non c'è niente da pensare, niente da dire – in tal senso la morte è una sfida al discorso e al pensiero.”¹⁰

Secondo Galimberti, invece, “[e]vocando la morte, il vero rimosso della cultura occidentale, evochiamo il limite costitutivo dell'esistenza umana, la sua finitudine, di cui la sofferenza che costella la vita, la vita di tutti, è anticipazione e ineludibile richiamo.”¹¹ Interrogarsi, come fa Barnes, sul *sensu* della morte, significa anche rifiutare quella che Galimberti definisce *l'esperienza del negativo*, “la non accettazione della propria finitezza, del proprio limite.”¹² In questo senso, potremmo dire che Barnes dimostra di avere, almeno in parte, un atteggiamento “filosoficamente greco” di fronte alla morte. Per i greci, dolore e morte sono intrinseci alla vita come condizioni del suo stesso accadere, vita e morte sono indissolubilmente legate in una circolarità ineludibile. “Nel ciclo naturale di vita e morte, il Greco elabora *risposte attive* all'ineluttabilità della morte. Il che significa farsi forte attraverso il dolore, tradurre la precarietà in impresa conoscitiva. *Non rassegnarsi, non illudersi, ma conoscere.*”¹³

Come ricorda Nietzsche, l'uomo è l'unico fra gli animali aperto al senso. Ma se accettare la morte è accettare l'implosione di ogni senso costruito da una biografia, che qui ha trovato la descrizione di sé, la sua identità, il suo nome,¹⁴ e se il senso è apertura totale alimentata dal desiderio

⁹ V. Jankélévitch, *Pensare la morte?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995, p. 56.

¹⁰ U. Galimberti, *op. cit.*, p. 96.

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 25.

¹⁴ *Ivi*, pp. 372-3.

(di) infinito di cui i mortali soffrono, allora la contraddizione, dolorosa, risulta evidente. Tanto per i filosofi qui citati quanto per lo scrittore, la morte definisce la vita, la determina, le dà un senso. In *Nothing to be Frightened of* Barnes afferma:

For me, death is the one appalling fact which defines life; unless you are constantly aware of it, you cannot begin to understand what life is about; unless you know and feel that the days of wine and roses are limited, that the wine will maderize and the roses turn brown in their stinking water before all are thrown out for ever – including the jug – there is no context to such pleasures and interests as come your way on the road to the grave. (126)

In modo del tutto analogo, Jankélévitch sostiene che la morte, pur essendo irrevocabile e irreversibile, è l'evento che sigilla per sempre l'esistenza di una persona, cioè il fatto che quella persona è *stata*: “morire è la condizione stessa dell'esistenza. [La morte] è il non-senso che dà un senso negando questo senso.”¹⁵

Galimberti sostiene che proprio in merito alla contraddizione “esplosiva” tra finitudine umana e desiderio (di) infinito la filosofia può ancora dire qualche cosa di nuovo. Sebbene Barnes sembri voler prendersi gioco della filosofia e dei filosofi¹⁶, se è vero che la filosofia è, per citare Edgar Morin, “una forza di interrogazione e di riflessione che verte sui grandi problemi della conoscenza e della condizione umana”¹⁷, e se concordiamo sul fatto che Barnes, soprattutto in *Nothing to be Frightened of* medita, si interroga, esamina la questione¹⁸, cerca di capire, creando e ricreando sé stesso attraverso la riflessione e la scrittura, allora possiamo affermare che l'autore ricorre – *suo malgrado* – alla pratica filosofica. In fondo, lo afferma lui stesso, illustrando il miglior scenario possibile immaginato per la propria morte:

«The best case, in my fantasizing, used to turn on a medical diagnosis which left me just enough time, and just enough lucidity, in which to write that last book – the one which would contain *all my thoughts about death*. Although I didn't know if it was going to be fiction or non-fiction, I had the first line planned and noted many years ago: 'Let's get this death thing straight.'» (100, enfasi di chi scrive)

¹⁵ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ A titolo di esempio, si veda, in *Nothing to be Frightened of*, il lungo paragrafo in cui, a pagina 42, con ironia l'autore “smonta”, a uno a uno, gli argomenti addotti da Montaigne.

¹⁷ E. Morin, *La testa ben fatta, Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero nel tempo della globalizzazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. ??

¹⁸ Nelle parole dello scrittore: «I regarded it [*Nothing to be Frightened of*] as an examination of the case rather than as an autobiography. [...] I had this notion of writing a book about death which started “Let's get this death thing straight” as long as twenty years ago.» Si veda J. O'Connell, *op. cit.*

D'altra parte, non abbiamo la minima idea della morte, dato che si tratta di un "ordine tutt'altro"¹⁹ e di conseguenza, nonostante i pensieri che elaboriamo sulla fine, non possiamo che essere insoddisfatti, per dirla con Jankélévitch, attaccati come siamo alle forme empiriche del pensiero. La morte è l'altro senza alcun punto di riferimento, senza relazione a niente nell'al di qua.²⁰

Leggendo le riflessioni di Barnes, l'impressione è che lo scrittore conosca molto bene e, in qualche misura, condivida il pensiero del già citato Jankélévitch. Se ciò non fosse, sarebbe comunque utile ricorrere alla riflessione di quest'ultimo, perché i punti di contatto tra Barnes e il filosofo francese sono molti e sorprendenti. Anche il piglio con cui affrontano il discorso sulla morte pare piuttosto simile, così come l'ironia, godibilissima, o lo stile loquace e un poco proustianamente divagatorio che utilizzano per parlare della finitudine umana.

Che non esista una sola verità è un concetto profondamente postmoderno e Barnes, in quanto scrittore della postmodernità, ne è convinto. Esiste forse una verità nella letteratura, ma non ci è dato di trovarla nella vita reale. Come Barnes, anche Jankélévitch era un agnostico che, per usare le sue stesse parole, guardava ai problemi "con le sole risorse della riflessione razionale."²¹ Egli sostiene che "non raggiungeremo mai una conoscenza certa delle cose; ma vivremo sempre nel miraggio di poter raggiungere concetti finalmente 'reali' e definitivamente 'veri'."²² Come Barnes, il filosofo francese ritiene che la morte sia un fenomeno demografico e medico e in questo senso sia la cosa più banale del mondo. Nella misura in cui "la morte è l'assenza di futuro, la distruzione di ogni futuro, di ogni avvenire quale che sia o per quanto poco probabile sia – la morte è disperante."²³ Così pure per Barnes, l'angoscia della morte riguarda il passaggio da qualcosa a qualcosa d'altro che non ha forma, che non è conosciuto né conoscibile. Anzi, non è neppure un passaggio, è qualcosa di indefinito: una finestra che non dà su niente. È pertanto "l'angoscia di qualcosa di irrapresentabile: un'esperienza che non è stata mai fatta e che si fa sempre per la prima e l'ultima volta [...]."²⁴

¹⁹ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 44.

²⁰ *Ivi*, p. 94.

²¹ *Ivi*, p. 48.

²² *Ivi*, p. 18.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 95.

Sembra che la società odierna non riesca a produrre risposte efficaci e convincenti contro la paura della morte: Elias sostiene che la soluzione nel breve termine è la sua rimozione.²⁵ Sviluppando un'intuizione di Philippe Ariès, secondo il quale minore è il grado di differenziazione dal contesto sociale, più facile è per l'individuo affrontare la fine, pare sensato sostenere che a un più elevato tasso di individualismo in una società corrisponda un più basso livello di accettazione del pensiero della morte.

Come si può tenere a bada la paura di morire? Secondo Jankélévitch, ingannandoci, attribuendo la morte sempre agli altri, attraverso un rinvio e un rimando continui. “L'esistenza stessa,” sostiene il filosofo, “presuppone costantemente questo inganno: “So che morirò, ma non ci credo” [...] Lo so, ma non ne sono intimamente persuaso. Se ne fossi persuaso, completamente certo, non potrei più vivere.”²⁶ e pare che Barnes cada nello stesso inganno. La maggior parte di noi, infine, cade nella medesima trappola perché essa ci aiuta ad annientare l'ansia causata dal pensiero della fine e ci permette di continuare a vivere “come se niente fosse”, come se, in fondo, la morte potesse capitare a tutti gli altri tranne che a noi.

Potrebbe darsi che l'articolata riflessione portata avanti in *Nothing to be Frightened of* aiuti Barnes a persuadersi della certezza della propria finitudine: “Reminding myself of mortality (or, more truthfully, mortality reminding me of itself) is a useful and necessary prod.” (108)

A proposito dell'angoscia di morte, Philippe Ariès puntualizza che l'atteggiamento medievale, in cui la morte vicina e familiare è, al tempo stesso, rimpicciolita e sdrammatizzata, è decisamente in contrasto col nostro: noi della fine abbiamo tanta paura da non osar più pronunciare il suo nome.²⁷ E ci ricorda che esistono due modi di non pensare alla morte: il nostro, ossia quello della civiltà della tecnica, che la rifiuta e la colpisce d'interdetto; e quello delle civiltà tradizionali, che non è rifiuto, ma *impossibilità di pensarla intensamente*, perché essa è troppo vicina alla vita di ogni giorno.²⁸

È significativa, infine, la definizione (peraltro pienamente in linea con il pensiero di Montaigne) che di “morte” dà l'*Encyclopédie* (1765-1772): “Dacché la morte è altrettanto naturale

²⁵ Citato in A. Micalizzi, *La rete di Thanatos. Memorie digitali, commemorazioni e riti di commiato nell'IperModernità*, Edizioni Homeless Book (eBook), 2012, p. ??

²⁶ *Ivi*, p. 37.

²⁷ P. Ariès, *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1980, p. 32.

²⁸ *Ivi*, pp. 24 e ss.

della vita, perché averne tanta paura?... Gli uomini temono la morte come i bambini le tenebre, soltanto perché la loro immaginazione è stata atterrita con fantasmi vani quanto terribili.”²⁹ D'altra parte, la paura della morte, all'epoca, appariva superabile attraverso l'atteggiamento mondano del borghese, il quale, attraverso il lavoro, poteva sottrarre alla morte la sua qualità di *telos* che adombra la vita.³⁰ Tuttavia, nell'illuminato mondo della borghesia, la morte rimaneva pur sempre un'incertezza, un problema non chiarito, un qualche cosa di oscuro, proprio perché essa, sia pure concepita come naturale e profana, contraddiceva i postulati più importanti della razionalità illuminista: il valore dell'individuo, il progresso e l'autonomia della civiltà, la possibilità di calcolare e dirigere le cose.³¹

1.2 Morte e modernità

Nel definire l'impianto teorico a partire dal quale verranno analizzate le riflessioni di Barnes sulla morte non si può trascurare il discorso socio-antropologico, quello che mira a indagare come sia cambiato, nel corso del tempo, l'atteggiamento dell'uomo nei confronti della morte, o piuttosto, come ha ricordato Jankélévitch, nei confronti delle pratiche intorno alla morte³².

Nel suo saggio Fuchs si propone di confutare la tesi della rimozione della morte nella società odierna. Sebbene il sociologo tedesco non arrivi forse a dimostrare il punto in modo del tutto convincente, il saggio illustra, con l'ausilio di un buon apparato empirico, l'attuale secolarizzazione e l'abbandono della trascendenza in tutto quel che riguarda la morte. Se è vero che “il tentativo [...] di disattivare l'angoscia di morte [...] percorre tutta la storia spirituale dell'Europa e culmina nella filosofia dell'epoca moderna”³³, è anche vero che lentamente si è affermato nella storia ciò che la

²⁹ Cit. in W. Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino, Einaudi, 1973, p. 71.

³⁰ Fuchs, poi, ricorda che in età moderna i borghesi rifiutano di dedicare troppi pensieri alla morte così come rifiutano la stessa paura di morire in quanto irrazionale.

³¹ W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 70 e ss.

³² Jankélévitch si chiede se esista in effetti un atteggiamento riguardo alla morte, dato che la parola stessa implica “l'idea di qualcosa che ha una propria continuità. [...] Un atteggiamento, quindi, è inutile, dato che in generale l'atteggiamento – concetto del tutto antropologico e sociale, come tale indispensabile solo all'esistenza ordinaria – non è rivolto alla morte, sulla quale non c'è niente da dire, ma semmai all'uso che si fa dei morti.” Si veda V. Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 95 e ss.

³³ *Ivi*, p. 47.

morte significa oggi, ovvero fine irreversibile, consunzione fisica, evento ormai privo dei suoi “stretti ed esclusivi legami con le forze oltremondane”. Liberata dalla connessione con la trascendenza la morte diventa “nemico e avversario, contro il quale debbono essere adoperate le forze della natura.” Se un tempo il cristianesimo abituava l’uomo a vivere la morte con familiarità, da un lato imparando a morire (la mortificazione è un concetto cristiano), dall’altro insistendo sull’aldilà (sul momento, cioè, in cui si comincerebbe a vivere davvero), oggi queste credenze risultano indebolite.³⁴

Come conferma Marina Sozzi, “il morire si presenta oggi come “problema” o questione aperta, non solo in assoluto, ma anche per via di un disagio e una sofferenza particolarmente acuti relativi al modo in cui la nostra cultura ha selezionato i comportamenti per dire addio all’esistenza. La società occidentale oggi percepisce la morte, soprattutto quando non giunge in tarda età, come “intollerabile”, e la situazione del morente come un abisso di solitudine; vive una crisi rituale e una difficoltà nel superare il lutto.”³⁵

Christian von Ferber sostiene che la morte nella nostra società è gravata da un’inibizione comunicativa³⁶: l’esperienza primaria della comunicazione quotidiana consente di stabilire che la morte non è tollerata come tema di conversazione. Parlarne significa infrangere le convenzioni. Lo ha rilevato anche l’antropologo inglese Geoffrey Gorer: oggi, in Gran Bretagna, si guarda ancora alla morte con lo stesso pudore che, un secolo fa, permeava tutto ciò che riguarda la sessualità. Della morte non sta bene parlare: qualunque riferimento alla scomparsa di un individuo è considerato “spiacevole” o “sconveniente”.³⁷ È l’uomo dei tempi moderni che ha cominciato a provare un’inclinazione alla reticenza nei confronti del momento della propria morte, o, per dirla con Ariès, che ha cominciato ad allontanare la morte a distanza di sicurezza dalla vita, allontanando un poco l’idea della fine, in maniera discreta, senza spingersi ancora a una volontà di rifiuto, d’oblio o d’indifferenza.³⁸

La fine inattesa, un tempo spaventosa perché in essa si era conservato il ricordo della morte procurata da forze ostili (la norma per le società primitive), viene anteposta oggi a ogni altra forma

³⁴ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ M. Sozzi, *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 18.

³⁶ Cit. in W. Fuchs, *op. cit.*, p. 101.

³⁷ G. Gorer, *Death, Grief, and Mourning in Contemporary Britain*, The Cresset Press London, 1963, pp. 111 e ss.

³⁸ P. Ariès, *op. cit.*, p. 364.

del morire: è infatti dominante il desiderio di una morte rapida, inaspettata e quindi priva, per quanto possibile, di dolore e sofferenza.³⁹

In concomitanza con lo sgretolarsi di quelle strutture familiari o collettive che costituivano una rete di supporto per l'organizzazione dei riti funebri e commemorativi, questi compiti tendono man mano ad essere attribuiti all'ambito istituzionale, civile o religioso, ed assolti nella pratica dalle imprese funebri. Nella società odierna, per un numero sempre minore di morenti l'evento morte si verifica a casa, nella cerchia familiare: per i più, la morte avviene nel contesto asettico degli ospedali, delle cliniche o di strutture di ritiro per anziani.⁴⁰ Anche lo studio di Geoffrey Gorer rivela un trend analogo e pare dunque che morire nel proprio letto stia diventando via via sempre più eccezionale.⁴¹

Il campione di Gorer conferma anche la tendenza secondo cui, per citare Pascal, oggi “si muore soli”⁴². In Gran Bretagna la maggior parte dei decessi avviene in solitudine o in presenza del personale medico, e la presenza o meno di una persona cara è correlata alla classe sociale del morente:

«Most people, it would seem, now die alone, except for medical attendants; less than a quarter of the bereaved were present when their relative died [...]. In the upper middle and professional classes it is rare for the bereaved person to be present at death (less than 1 in 8); as one descends the class structure, presence becomes more common, reaching nearly a third in the unskilled working class.»⁴³

Come si è detto, ai familiari del moribondo, gradualmente sostituiti dal personale sanitario, spettano ruoli tutto sommato sporadici e periferici.⁴⁴ Di conseguenza, si è arrivati a ritenere che la morte sia causata più dall'insufficienza delle istituzioni mediche che da una legge naturale, e che non rappresenti più una condizione biologica immanente, bensì l'imprevedibile punto di rottura della tecnologia medica.⁴⁵ Si accentuano i tratti che hanno caratterizzato la società moderna: la morte viene trasformata in qualcosa di invisibile, definitivamente eluso dal contesto sociale.⁴⁶

³⁹ W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 90-3.

⁴⁰ *Ivi*, p.

⁴¹ G. Gorer, *op. cit.*, p. 17.

⁴² B. Pascal, *op. cit.*, p. 44.

⁴³ G. Gorer, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁴⁵ *Ivi*, p. 93.

⁴⁶ “I am going to the inevitable” disse in punto di morte Larkin, defunto nel 1985, all'infermiera che gli teneva la mano. Si veda R. Cooke, ‘In Search of the Real Philip Larkin’, *The Guardian*, 26 giugno 2010.

Proprio perché, come sottolinea Fuchs, non esiste un'immagine moderna della morte consistente e storicamente univoca, e in considerazione del fatto che le immagini arcaiche sono tutt'altro che liquidate, può essere utile ricordare brevemente le tappe fondamentali del percorso che, a partire dal Medioevo, ha caratterizzato l'atteggiamento dell'uomo davanti alle "cose della morte", anche in considerazione del fatto che alcuni concetti (come quello della "buona morte" o della morte improvvisa) torneranno utili per la nostra analisi dell'opera di Julian Barnes.

1.3 Breve storia della morte

Lungi dal voler essere un *excursus* storico fine a se stesso, questa sintesi si propone di individuare le origini dei grandi mutamenti della percezione della morte nel nostro secolo, per arrivare a verificare come nelle società post industriali e secolarizzate, il modo di guardare alla morte sia cambiato nella sostanza: da sacrale poco alla volta l'atteggiamento diventa asettico e fortemente medicalizzato.

Anzitutto, colpisce che in un mondo pervaso dal meraviglioso come quello medioevale, la morte fosse, al contrario, descritta in termini la cui semplicità contrasta con l'intensità emotiva del contesto. Nell'alto medioevo la morte era regolata da un rituale consuetudinario, descritto quasi con compiacimento. La morte comune non coglieva mai a tradimento, nemmeno quando era conseguenza di una ferita: a ogni causa seguiva un effetto che, quando noto e riconosciuto, veniva passivamente accettato. La morte improvvisa o repentina, invece, squarciava l'ordine del mondo, diventando assurdo strumento di un caso spesso mascherato da collera divina, ed era perciò ritenuta infamante e vergognosa, al pari della morte clandestina, quella che avveniva senza testimoni né cerimonia. Siamo dinnanzi alla morte che non accorda dilazione, che non avverte ed è temuta da tutti.⁴⁷

Se per tutto il medioevo la morte risulta socializzata all'interno della comunità e può quindi essere descritta, secondo la definizione data da Ariès, come "addomesticata"⁴⁸, in seguito poco alla volta le cose cambiarono. Già dalla fine del Trecento si reputava che, in un mondo in cui regnasse la moderazione, anche la morte dovesse esser soggetta alla comune legge della misura. Risale appunto

⁴⁷ P. Ariès, *op. cit.*, pp. 6 e ss.

⁴⁸ Perché in qualche modo fa parte del paesaggio, e in questo senso è 'naturale', ovvia.

alla fine del Trecento l'idea della "buona morte", della morte bella ed edificante, quella dell'uomo giusto, di colui che non pensa alla propria morte fisica soltanto quando questa arriva, perché ci ha pensato per tutta la vita. Questo modello, pur essendo ancora vicino a quello tradizionale della morte addomesticata, preannuncia, di fatto, la morte romantica. Non solo: essendo epilogo di una vita giusta trascorsa nel mondo, è, sì, simile alla morte tradizionale, familiare e fiduciosa, ma con in più una punta di dramma e di messa in scena in cui si può riconoscere il segno dell'età barocca.⁴⁹

A partire dal Quattrocento traspare un atteggiamento nuovo o, quantomeno, una svalutazione a stento confessata dei vecchi atteggiamenti medievali: la funzione fondamentale dell'avvertimento si attenua e addirittura scompare.⁵⁰ Se per l'uomo del medioevo e del primo Rinascimento la morte rappresenta comunque il "centro di repulsione", nel Quattrocento e nel Cinquecento sono la vita e il mondo a essere considerati marci, vacillanti: la morte e la vita si sono scambiate le parti.⁵¹ Tuttavia, se ancora la morte non fa paura, in compenso costituisce un problema: comincia a diffondersi una nuova ansia legata a tutto ciò che riguarda la fine dell'essere umano.

Fino a tutto il Cinquecento, si è convinti che non è al momento della morte né al suo approssimarsi che bisogna pensare ad essa, ma bisogna farlo nel corso di tutta la vita. Ne è prova il fatto che i trattati mistici del tempo non sono più finalizzati a preparare i moribondi al trapasso, ma a insegnare ai vivi a meditare sulla fine. In siffatto contesto, non stupisce dunque che la morte diventi pretesto per una meditazione metafisica sulla fragilità della vita, per non cedere alle sue illusioni.⁵² Certo, nel quotidiano la morte resta un momento importante, ma gli uomini dotti, dal Cinque al Settecento, sono restii ad ammetterlo e tentano di sminuire la sua intensità o la sua portata: la morte perde i suoi poteri quasi magici e irrazionali; la morte improvvisa e la morte violenta vengono banalizzate.

Se fino a tutto il Cinquecento la morte sembra aver perso il carattere di presenza vigorosa che aveva nel Medioevo, nel corso del Sei e del Settecento essa torna sotto un'altra forma, quella del corpo morto, dell'erotismo macabro e della violenza naturale. È alla fine del Seicento che la morte e il corpo morto divengono oggetto di studio scientifico.

⁴⁹ P. Ariès, *op. cit.*, pp. 358 e ss.

⁵⁰ *Ivi*, p. 344.

⁵¹ *Ivi*, pp. 384-385.

⁵² *Ivi*, pp. 347-348.

Con la nascita delle scienze naturali e il graduale allontanamento dai contenuti dottrinali offerti dalla religione, grazie alle importanti scoperte in campo medico che determinano una riduzione del tasso di mortalità, prende piede e si radica la convinzione secondo cui la morte, appunto naturale, biologica e funzionale al processo evolutivo, derivi da cause che agiscono sugli uomini in quanto parte della natura. Se gli uomini possono dominare la natura, allora possono anche dominare la morte. Ecco che la medicina acquista già nel periodo rinascimentale il carattere di prevenzione della morte. Già nella prima metà del Seicento, Francis Bacon sosteneva che “il terzo compito da noi attribuito alla medicina, cioè il prolungamento della vita, è nuovo ed è fra i *desiderata*.”⁵³

Le pretese dell'uomo verso la vita, ovviamente, sono aumentate insieme al suo potere. Pensiamo a come viene considerata, oggi, la scienza medica, che, come ha rilevato Jankélévitch, a ben guardare, ci porta davvero a credere nei miracoli. Il ruolo del medico consiste essenzialmente nel preservare la vita e prolungarla quanto più è possibile. Di conseguenza, l'uomo non può essere preparato a vivere con familiarità qualcosa che crede di poter rimandare⁵⁴ indefinitamente (grazie appunto alla medicina).

Lungo tutto il Seicento, la morte diventa silenziosa, discreta, e destinata quasi a venire “eliminata”.⁵⁵ Ecco l'inclinazione alla reticenza cui si è fatto cenno e che porterà, nel primo Settecento, a focalizzarsi sul “nulla”, sull'annientamento del corpo, sulla brevità della vita. Come ha scritto Ariès, “ancora oggi, il *niente* può rivolgersi a noi con la stessa forza che aveva nei secoli XVII e XVIII”⁵⁶: Barnes conosce bene questo genere di stato d'animo, tanto da dichiararlo in alcune interviste e da sostenere in *Nothing to be Frightened of* di essersi ritrovato in più occasioni, sveglio nel cuore della notte, a prendere a pugni il cuscino urlando “No!” per allontanare il pensiero dell'annichilimento.⁵⁷

Nel secolo dei lumi, i significativi capovolgimenti culturali e sociali portano a un progressivo allontanamento del pensiero della fine fino alla sua completa rimozione, dovuta all'allontanamento

⁵³ W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 61-65.

⁵⁴ V. Jankélévitch, *op. cit.* pp. 76-77.

⁵⁵ P. Ariès, *op. cit.*, p. 386.

⁵⁶ *Ivi*, p. 399.

⁵⁷ “Only a couple of nights ago, there came again that alarmed and alarming moment, of being pitchforked back into consciousness, awake, alone, utterly alone, beating pillow with fist and shouting ‘Oh no Oh No Oh NO’ in an endless wail, the horror of the moment – the minutes – overwhelming what might, to an objective witness, appear a shocking display of exhibitionist self-pity.” (126)

dai modelli tradizionali per quel che riguarda il ruolo del singolo rispetto alla comunità, alla fiducia maturata verso le scienze mediche e tecniche (che sembrano poter definitivamente realizzare il sogno dell'amortalità⁵⁸) e al deciso allontanamento dalla visione religiosa e dall'idea di morte come fatto meramente individuale.⁵⁹

Con l'affermarsi dei principi e degli ideali borghesi tra fine Settecento e inizio Ottocento, la rappresentazione della morte come forza violenta e legittimata dalla religione a poco a poco perde forza per cedere il passo a una visione della morte come "legge naturale, che agisce quando le forze biologiche dell'uomo sono alla fine."⁶⁰ In altre parole, si assiste in questo periodo al passaggio da un'ottica eminentemente spirituale, sovranaturale, religiosa, a una prettamente naturale, biologica, evolucionista. La morte viene vista come fenomeno naturale, che pone fine a una vita che si sta logorando, o a un corpo che sta deperendo. Come ebbe a teorizzare Freud, "[s]e dobbiamo necessariamente morire, e prima dobbiamo perdere le persone che ci sono più care, preferiamo esser soggetti a una legge naturale inesorabile, alla sublime *Ανάγκη* [necessità], piuttosto che a un caso che forse avremmo potuto evitare. Ma questa convinzione della necessità interna della morte è forse soltanto una delle illusioni che l'uomo si è creato perché "solo così sopporta il peso della vita"⁶¹. La dipartita di un essere umano non è più considerata come qualcosa di sconvolgente e le conseguenze della morte di un individuo non sono più irreparabili. Anzi, la vita continua. Questa espressione generica viene intesa in riferimento alla vita terrestre o, meglio, dell'intero universo. La vita e la morte sono pertanto aspetti del tutto naturali regolati dalle leggi della natura. Questa è anche la concezione di Barnes, il cui pensiero appare evidente, per esempio, in *Levels of Life*:

«I would drive home from the hospital and at a certain stretch of road, just before a railway bridge, the words would come into my head, and I would repeat them aloud: 'It's just the universe doing its stuff.' [...] The words didn't hold any consolation; perhaps they were a way of resisting alternative, false consolations.» (74, enfasi di chi scrive)

⁵⁸ È qui utile distinguere, come suggerisce Morin, il concetto di amortalità da quello di immortalità: la prima attiene all'aspirazione dell'uomo occidentale moderno di protrarre in eterno la sua esistenza sulla terra, senza alcuna visione escatologica sulle sorti della propria entità oltre la morte; la seconda, invece, ha a che fare con i meccanismi adattivi generati in risposta alla paura della morte e alla ricerca di un senso della propria esistenza. Per un approfondimento si rimanda dunque a E. Morin, *L'uomo e la morte*, cit.

⁵⁹ A. Micalizzi, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰ W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 51-56.

⁶¹ S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, in *Opere 1917-1923, L'io e l'es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 230.

Tornando all'*excursus* storico, è interessante rilevare come, a partire dal Settecento, i segni caratteristici della morte non ispirino più orrore e repulsione, ma attrazione e desiderio: si viene infatti elaborando tutto un repertorio di forme e di atteggiamenti che andranno raffinandosi fino all'inizio dell'Ottocento. Il cadavere non deve scomparire, poiché in esso qualcosa sussiste: questa sorta di essere a sé che si ravvisa nel corpo morto suscita il desiderio ed eccita i sensi.⁶² Nel corso del Settecento non è del tutto eccezionale che si conservi in casa il corpo della persona di cui non ci si vuole privare dandole sepoltura.

È tuttavia agli inizi dell'Ottocento che "qualcosa di irreparabile"⁶³ interviene nelle millenarie relazioni fra l'uomo e la morte. La preoccupazione di seppellire un essere umano ancora vivo si manifesta per tutta la prima metà dell'Ottocento, come dimostrano i testamenti e la letteratura medica del tempo⁶⁴. Sebbene alla fine del secolo la morte apparente abbia già perduto il suo potere ossessivo, intanto la superficie immobile degli atteggiamenti davanti alla finitudine è stata agitata da una sorta di sommovimento: per dirla con Ariès, "senza dubbio la prima manifestazione della grande paura della morte."⁶⁵

L'antropologo francese ha evidenziato che, prima del Settecento, gli uomini non hanno mai avuto veramente paura della morte. Certo la temevano, provavano di fronte a essa una qualche angoscia, ma questa non oltrepassava mai la soglia dell'ineffabile, dell'inesprimibile. Si traduceva, anzi, in parole rassicuranti e veniva canalizzata in riti familiari. Ma è proprio quando si cominciano a giocare con la morte dei "giochi perversi" che la gravità del sentimento di quest'ultima si trova a essere intaccata, qualcosa muta nell'antica familiarità dell'uomo con la morte ed è proprio a questo momento che viene fatto risalire l'inizio della paura: "[s]i è stabilito un rapporto tra la morte e il sesso; perciò essa esercita un fascino, un'ossessione come il sesso: indizi di un'angoscia fondamentale a cui non si riesce a dare un nome."⁶⁶

⁶² Sebbene l'accostamento di Eros a Thanatos non sia ancora palese, nell'immaginario dell'uomo morte e violenza sono associate al desiderio.

⁶³ P. Ariès, *op. cit.*, p. 461.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 464-468.

⁶⁵ *Ivi*, p. 471.

⁶⁶ *Ivi*, p. 475.

È proprio all'inizio dell'Ottocento che, con insolita brutalità, emerge una sensibilità nuova: l'incapacità di adattarsi alla perdita delle persone care, l'"intolleranza della morte dell'altro"⁶⁷, la volontà e la certezza di ritrovare gli scomparsi in una vita ultraterrena e l'ammirazione della morte come fenomeno colto nella sua intrinseca bellezza.⁶⁸ La fine viene drammatizzata e diviene dominante: si esce dalla contemplazione di se stessi e del proprio destino per osservare con più attenzione quello altrui, per piangere la dipartita dell'altro. Nel corso del secolo, tutto ciò che riguarda il corpo, l'anima, la salvezza va progressivamente sottraendosi al dominio del diritto per diventare affare domestico. Si è convinti della continuazione dopo il trapasso degli affetti della vita che, coltivati e persino esaltati, rendono più dolorosa la separazione e invitano a cercare un compenso nel ricordo: è quella che Ariès ha definito la rivoluzione del sentimento di matrice romantica. La presenza al letto di morte ha un significato che va oltre la partecipazione a una cerimonia sociale di rito, significa assistere a uno spettacolo che conforta ed esalta, apoteosi che in realtà nasconde una sottile contraddizione: questa morte non è più la morte, è una illusione dell'arte. Proprio in quest'epoca si diffonde il culto dei morti attraverso monumenti e celebrazioni, e nasce il culto delle tombe.⁶⁹

Dalla seconda metà dell'Ottocento, i famigliari celano al moribondo la verità della sua condizione, per timore di fargli del male e di togliergli la speranza, nell'intento di proteggerlo lasciandolo nell'ignoranza della sua prossima fine. Per Ariès, questa menzogna segna l'inizio del processo che ha portato gli esseri umani a spingere la morte nella clandestinità. Si giunge così a quella che è stata definita come morte proibita: la morte scompare dal panorama sociale, perché la vita deve essere bella e felice e la finitudine non può far parte di questo panorama. Si comincia a sottolineare gli aspetti disgustosi della morte, che diventa pertanto sconveniente come gli atti biologici dell'uomo, come le secrezioni del suo corpo e viene così relegata perché brutta e sudicia.⁷⁰ La morte nascosta *in ospedale*, che è anche il luogo della morte solitaria, fa la sua comparsa negli

⁶⁷ *Ivi*, p. 538. Si veda anche p. 655: "Il culto dei cimiteri e delle tombe è manifestazione [...] della sensibilità nuova, che dal Settecento in poi, rende intollerabile la morte dell'altro."

⁶⁸ *Ivi*, pp. 516-517.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 552 e ss.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 662 e ss.

anni Trenta e Quaranta del Novecento, per generalizzarsi dopo il 1950. Come ha ben sintetizzato Ariès,

“[i] rapidi progressi del comfort, dell'intimità, dell'igiene personale, dei principi asettici, hanno reso tutti più delicati; [...] i sensi non sopportano più gli odori e gli spettacoli che ancora nel primo Ottocento, con la sofferenza e la malattia, facevano parte della vita di tutti i giorni. La sequela dei fenomeni fisiologici è uscita dalla routine per passare nel mondo disinfettato dell'igiene, della medicina e della moralità [...]. Questo mondo ha un modello esemplare, l'ospedale [...].”⁷¹

I due conflitti mondiali, infine, mettono il mondo intero dinnanzi alla morte di massa: la guerra lascia migliaia di corpi senza vita non più solo sui campi di battaglia, ma anche nelle città bombardate e nelle camere a gas.

A partire dal 1945, la morte è diventata sempre più dominio della medicina. Ciò è dovuto, da un lato, al progresso delle tecniche chirurgiche e mediche, dei procedimenti di rianimazione, di attenuazione del dolore e della sensibilità; dall'altro, al disagio che proviamo di fronte alla malattia grave, alla ripugnanza fisica che essa ci provoca, al bisogno di nasconderla a sé e agli altri.⁷²

1.4 Il discorso sull'anima

La figura giacente nella sua formulazione arcaica è un *homo totus* che dorme, un connubio di corpo e anima votato prima al riposo, poi alla trasfigurazione, alla fine dei tempi.⁷³ Nel Medioevo la morte è rappresentata dall'uomo che giace a letto malato, che si accomiata dal mondo e che raccomanda la sua anima a Dio. Dalla fine del Trecento, però, essa diventa qualcosa di metafisico che si esprime con una metafora: la separazione dell'anima dal corpo.⁷⁴ Si tratta di un passaggio fondamentale a cui non solo occorre risalire per spiegare l'attuale attenzione per il corpo e quindi per le pratiche mediche, ma in cui, tra l'altro, è anche utile collocare il dibattito bioetico contemporaneo che cerca una risposta all'interrogativo su quale sia il momento preciso in cui una

⁷¹ *Ivi*, p. 672.

⁷² *Ivi*, p. 690.

⁷³ *Ivi*, pp. 282-283.

⁷⁴ *Ivi*, p. 346.

persona può essere considerata morta (in modo particolare in relazione al prelievo di organi per il trapianto oppure al possibile distacco dalla macchina che tiene in vita il paziente)⁷⁵.

Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento compare dunque un tema nuovo, rivoluzionario, il tema della migrazione dell'anima: l'iconografia in generale, e l'iconografia funeraria in particolare, mostrano chiaramente che la morte viene vista come separazione dell'anima dal corpo. Nel corso del Cinquecento si fa strada la tendenza a suddividere l'essere, a considerarne la pluralità; tendenza che nell'iconografia funeraria porterà, a poco a poco, alla soppressione della figura giacente (il corpo corruttibile) a vantaggio dell'orante (l'anima immortale). Per più di tre secoli, per dirla con Ariès, "si propende per l'anima" in risposta alla costante necessità psicologica della salvezza e della conquista dell'eternità.⁷⁶

A partire dal Seicento l'opposizione del corpo all'anima mette capo all'annientamento del corpo: la figura giacente scompare.⁷⁷ In merito alla distruzione delle carni, si possono rintracciare in questo periodo due opposte correnti di pensiero. Da un lato, quelli che credono alla continuazione nel cadavere di una certa forma di vita e che riconoscono implicitamente una composizione dell'essere che non si riduce all'unione di corpo e anima. Sebbene, con la morte, l'anima si concentri fuori di esso, il cadavere conserva una certa sensibilità, una *vis vegetans*, un *vestigium vitae*, un residuo di vita.⁷⁸ Dall'altro, la tradizione della Scolastica, secondo la quale la riunione e la separazione dell'anima e del corpo rendono ragione della creazione e della morte. La figura dell'orante scompare a sua volta alla fine del Settecento, quando prende definitivamente piede l'idea della separazione dell'anima dal corpo che permane fino all'inizio del Novecento: il niente per il corpo, e per l'anima destini diversi secondo le opinioni (sopravvivenza nell'aldilà, sopravvivenza terrena nel ricordo, o il nulla). *L'homo totus* e il corpo sono stati relegati nell'indifferenza, mentre l'anima ha invaso tutte le dimensioni dell'essere, diventando "tutto l'uomo". È l'anima l'elemento essenziale della personalità, il principio essenziale dell'essere, la sua parte immortale, l'individualità stessa.⁷⁹

⁷⁵ Si tratta di tematiche indubbiamente interessanti che tuttavia vengono qui soltanto accennate in quanto esulano dalla nostra analisi.

⁷⁶ Cfr. P. Ariès, *op. cit.*, pp. 283 e ss.

⁷⁷ *Ivi*, p. 306.

⁷⁸ *Ivi*, p. 413.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 328 e ss.

Con l'eccezione, nel Settecento, del ritorno al corpo come oggetto di preoccupazione (un corpo ritenuto morto, ma di cui non si sa se la vita l'ha davvero abbandonato del tutto), tra il Seicento e l'inizio del Novecento non ha cessato di estendersi la credenza nell'autonomia dello spirito, sola parte immortale dell'essere.⁸⁰

E se fino al Seicento il momento del trapasso aveva un carattere puntuale, definendosi appunto come "istante" la cui brevità era attenuata dalla certezza di una continuazione, di un prolungamento, di lì in poi la credenza nella dualità dell'anima e del corpo nonché nella loro separazione nel momento della morte ha eliminato il margine di tempo, rendendo il trapasso istantaneo.

A partire dal primo Novecento, la medicina ha recuperato questo margine, spostandolo però "verso l'al di qua, non più verso l'aldilà."⁸¹ Dal punto di vista medico-scientifico si parla oggi di morte cerebrale, di morte biologica, di morte cellulare: gli antichi segni, come l'arresto del cuore e della respirazione, sembrano non bastare più, sostituiti da una misurazione dell'attività encefalica.

Per buona parte del secolo scorso i medici hanno definito la morte come il completo arresto della circolazione sanguigna e la conseguente cessazione della respirazione e delle pulsazioni: basandosi su questi parametri, era abbastanza semplice stabilire il momento del decesso. Ma negli anni Sessanta le tecniche di rianimazione, unite ai progressi delle biotecnologie e all'avvento dei trapianti degli organi, hanno complicato la questione e suscitato animati dibattiti sull'accertamento della morte, dimostrando che "le definizioni della morte date nel corso della storia della medicina sono [...] storicamente condizionate, e determinate anche da istanze pratiche, mediche, politiche e giuridiche"⁸². Oggi viene universalmente ritenuta adeguata la definizione proposta dal comitato della Harvard Medical School legata alla "perdita permanente di tutte le funzioni cerebrali, in base alla quale la morte encefalica è stata accettata anche in ambito giuridico per dichiarare il fine vita e consentire il prelievo degli organi."⁸³

⁸⁰ Nell'Ottocento la morte è separazione dell'anima dal corpo, deformazione e assenza di vita: diventa quindi un fatto solo negativo, che non ha più senso al di fuori della malattia indicata con un nome e catalogata, di cui rappresenta l'ultima tappa.

⁸¹ Cfr. P. Ariès, *op. cit.*, p. 691.

⁸² M. Sozzi, *op. cit.*, p. 6.

⁸³ Cfr. W.M. Spellman, *Breve storia della morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 199 e ss. Il neurologo Garlo Alberto Defanti, citato da Sozzi, auspicherebbe invece un cambiamento della legislazione concernente l'accertamento della morte con l'obiettivo di considerare la morte cerebrale come "punto di non ritorno" nel processo globale della morte (evitando l'equazione tra morte cerebrale e morte *tout court*, ma rendendo possibili gli espianzi già in questa fase). Viceversa, la definizione vera e propria di morte dovrebbe tornare a essere relativa all'arresto cardiaco. Si veda M. Sozzi, *op. cit.*, pp. 7-8.

Occorre poi osservare che è proprio per via dello spostamento dell'attenzione dall'anima (e quindi da rituali come la confessione e l'estrema unzione) al corpo, spostamento concomitante all'imporsi della medicina, che il trionfo della *mors improvisa*, la morte "ideale" e più desiderata, viene reso possibile. Sebbene la morte repentina non consenta l'espiazione dei peccati, ciò non è più rilevante o non lo è più come un tempo.

1.5 Il lutto

Nel Medioevo, se la morte era "addomesticata", il dolore dei sopravvissuti era – o doveva sembrare – selvaggio: appena la morte veniva constatata, scoppiavano intorno al defunto le scene più violente di disperazione.⁸⁴ Questo lutto grave poteva durare qualche ora, il tempo della veglia, a volte fino ai funerali. Al massimo un mese, nei casi peggiori: testimonianza ne è che quando Gauvain informò re Artù della morte di Yvain e dei suoi compagni "il re si mise a versare lacrime amare, e per un mese provò tale una pena che per poco non ne impazzì."⁸⁵

I riti della morte del primo Medioevo erano dominati dal cordoglio dei sopravvissuti e dagli onori che essi rendevano al defunto (elogio e corteo funebre): si trattava di riti civili scrupolosamente rispettati nell'ambito dei quali la Chiesa interveniva solo per assolvere sia il vivo sia la salma, mal distinti all'origine⁸⁶.

Tuttavia, già nel basso Medioevo perdere il controllo di sé per piangere i morti non sembra più né così legittimo né così abituale. È l'epoca di un nuovo contegno davanti alla morte: le convenzioni sociali non tendono più a esprimere la violenza della pena ma inclinano ormai alla dignità, al controllo di sé.

Intorno al Duecento, mentre la veglia, il lutto e il corteo funebre diventavano cerimonie ecclesiastiche, organizzate e dirette da uomini di Chiesa, accade qualcosa che a tutta prima pare insignificante, ma che in realtà manifesta una sensibilità profondamente mutata dell'uomo davanti alla morte: il corpo morto possiede ormai un genere di potere per cui non si può più reggere a

⁸⁴ Cfr. P. Ariès, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁵ Di fatto, il lamento riguarda i vivi, che il defunto ha lasciato sperduti e disarmati e il compianto ha quindi come fine lo sfogo della sofferenza dei sopravvissuti.

⁸⁶ Cfr. P. Ariès, *op. cit.*, p. 184.

guardarlo, anche se il rifiuto di vedere il corpo morto non è rifiuto dell'individualità fisica, bensì rifiuto della morte carnale del corpo⁸⁷.

Se l'uso del nero nel Cinquecento è generale, in precedenza non risulta invece in uso né presso i re né tra i principi della Chiesa. In sé l'uso del nero ha un doppio significato: da un lato, l'avvicinamento del carattere cupo della morte all'iconografia macabra; dall'altro, l'abito nero esprime il lutto dispensando da una serie di gesti più personale e drammatica⁸⁸.

Dalla fine del Seicento, la generale tendenza alla semplicità si riflette anche nel carattere spoglio delle manifestazioni del lutto. Le notizie ferali sono accolte con apparente freddezza: chi perde la moglie o il marito cerca di provvedere al più presto alla sostituzione, salvo quando il coniuge sopravvissuto si ritira dal mondo e aspetta la propria fine. Le manifestazioni di dolore al letto di morte sono malviste e, in ogni caso, passato il periodo di lutto, il costume non tollera più manifestazioni personali: per tornare a un'esistenza normale, a chi è troppo afflitto non resta che ritirarsi in convento, in campagna, comunque fuori dal mondo nel quale è conosciuto. Così ritualizzato e socializzato, il lutto perde la funzione liberatrice che gli era stata propria. Invece di permettere all'individuo di esprimere ciò che prova davanti alla morte, glielo impedisce, paralizzandolo in una serie di riti brevi, impersonali e freddi.⁸⁹

Negli ultimi trent'anni del Settecento, invece, tutto si ribalta molto rapidamente: non solo si ritorna al gran lutto, ma si approda anche a una sua ostentata spontaneità: non si obbedisce più agli usi, si segue lo slancio del proprio cordoglio.⁹⁰

Arriviamo così agli ultimi due secoli e ci troviamo di fronte a un mutamento radicale del modo di esprimere il senso di vuoto che ci coglie alla morte di una persona cara. Intanto le norme culturali della società occidentale vengono a rispecchiare il cambiamento del luogo fisico dove avviene la maggior parte dei decessi. Per buona parte dell'Ottocento si accetta una manifestazione molto più aperta, prolungata e pubblica del lutto e del cordoglio e in una visione cristiana del mondo ancora dominante l'estrema unzione e l'esposizione pubblica del corpo del defunto avvengono in casa.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 191 e ss.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 185-187.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 376 e ss.

⁹⁰ *Ivi*, p. 603.

L'espressione formale del lutto era affidata alle donne che componevano e preparavano il corpo prima di esporlo.⁹¹

Fin dal primo Novecento, come si è visto, scatta invece il meccanismo psicologico che sottrae la morte alla società, privando la morte stessa del suo carattere di “cerimonia pubblica”. Essa diventa dapprima un atto privato, riservato ai parenti, per poi venire via via confinata all'ospedale, luogo dal quale la famiglia viene per la gran parte esclusa. A poco a poco scompaiono o perdono significato i codici e i riti che in passato (fino al periodo romantico) consentivano di dare consolazione alle persone in lutto.⁹²

Nei primi anni Venti manifestare il lutto in pubblico non è più di moda, oltre a essere ritenuto in qualche misura offensivo. Rassegnazione e compostezza diventano la regola, sempre meno persone osservano il periodo di lutto pubblico.⁹³ Non si muore più in un contesto familiare e domestico, si limitano le manifestazioni pubbliche del cordoglio e ci si allontana da pensieri macabri concentrandosi sui beni materiali e sulle distrazioni del mondo.⁹⁴

La società contemporanea intende il lutto come “cordoglio, cioè come l'insieme delle reazioni interiori e psicologiche alla morte e il periodo più o meno lungo attraverso il quale i dolenti tornano all'equilibrio psichico e sociale, superando la reazione disordinata e caotica”.⁹⁵

Nel suo studio sulla morte e sul lutto, Gorer ben descrive quella che Sozzi ha di recente definito la “rarefazione della cultura funebre”⁹⁶, vale a dire la mancanza di risposte sociali universalmente condivise nell'affrontare la perdita di una persona cara che caratterizza la contemporaneità⁹⁷. È

⁹¹ Cfr. W.M. Spellman, *op. cit.*, p. 225.

⁹² Cfr. P. Ariès, *op. cit.*, p. 683.

⁹³ Cfr. W.M. Spellman, *op. cit.*, pp. 226 e ss.

⁹⁴ Nietzsche in *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 2005, p. 200, paragona questo atteggiamento agli ultimi istanti di una nave di migranti che lascia il porto, quando “abbiamo da dirci più cose che mai, l'ora incalza, l'oceano con il suo desolato silenzio attende impaziente dietro tutto questo rumore — così bramoso, così sicuro della sua preda”.

⁹⁵ M. Sozzi, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶ *Ivi*, p. 19.

⁹⁷ A questo proposito, preme precisare qui i limiti dell'opera di Gorer. Anzitutto, il campione utilizzato per la ricerca è molto limitato. Per l'indagine di alcuni aspetti, ad esempio, sono state intervistate soltanto ottanta persone; per altri, nove, che pare un numero troppo esiguo per poter fare delle affermazioni generalizzate. In secondo luogo, lo studio è indubbiamente datato: sono passati cinquant'anni dalla pubblicazione del volume, e nel frattempo la società è cambiata in modo sostanziale, per cui anche diversi degli aspetti trattati potrebbero essere non più validi. Ciononostante, molte delle osservazioni di Gorer sono ancora vere. Alcune vanno prese con cautela, perché, come sempre, nessuna generalizzazione ha validità assoluta, in particolare in questioni delicate come la morte di una persona cara, il lutto e il dolore per la perdita, in cui le risposte variano molto da individuo a individuo.

venuto meno il carattere sociale o rituale prima obbligatorio delle manifestazioni del lutto. Secondo l'autore, sebbene chiunque sia stato colpito da un lutto abbia un forte bisogno del sostegno del resto della società, non esisterebbero in Gran Bretagna né un riconoscimento secolare (nel senso di non religioso) del lutto né dei rituali 'civili' che possano aiutare chi soffre ad affrontare la perdita⁹⁸. Una volta caduti in disuso i rituali proposti dalla religione, com'è del resto avvenuto nella quasi totalità del mondo occidentale, chi si trova a vivere una situazione di lutto, di fatto, non beneficia di alcun tipo di sostegno sociale per superare il proprio dolore:

«It has also been demonstrated that only a minority of the British are active in the practice of their religion [...] Consequently, the fact that the only social techniques available for coming to terms with death and dealing with grief are phrased exclusively in religious terms means that the majority of contemporary Britons with either residual or non-existent religious beliefs have in effect neither help nor guidance in the crises of misery and loneliness which are likely to occur in every person's life.»⁹⁹

I rituali di cui parla Gorer dovrebbero tenere conto del bisogno di chi è in lutto, da un lato, di poter contare sulla compagnia di qualcuno; dall'altro, di continuare ad avere la giusta privacy. Dovrebbero considerare che, quasi certamente, chi soffre desidera dar sfogo al proprio dolore senza imbarazzo o reticenza.

Se dopo la perdita di una persona cara era prassi comune astenersi per un determinato periodo di tempo da attività sociali e di svago, vivendo in solitudine più o meno completa nell'intento di elaborare il lutto e venire a patti con la nuova situazione creatasi dopo il decesso, secondo Gorer questa prassi sarebbe venuta meno del tutto:

«[...] less than a fifth of the respondents said that they gave up any leisure activities for a time after the funeral [...] the vast majority hid their grief and, according to their statements, acted 'as if nothing had happened' in any situation where they could be observed. In the minority of cases when diversions are given up, the period is usually a short one; for a week or so, mourners may give up visits to the cinema or theatre, watching TV, dancing, sports, and club activities, in that order.»¹⁰⁰

La stragrande maggioranza delle persone che hanno subito un lutto, oggi, cerca di comportarsi come se nulla fosse successo: ciò è in linea con la tendenza generale a negare tanto la morte quanto la sofferenza di chi ha subito una perdita. È come se la società si aspettasse un atteggiamento di contegno da parte di chi è in lutto, che è "tenuto" a non esprimere, soprattutto in pubblico, il proprio

⁹⁸ *Ivi*, p. 116.

⁹⁹ *Ivi*, p. 110.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 51.

cordoglio. Se chi vive la sofferenza dovuta alla morte di una persona cara può negare il proprio dolore, tanto più semplice risulterà anche negare quello degli altri. Gorer individua una possibile conseguenza di ciò nel progressivo diffondersi dell'insensibilità che caratterizzerebbe la società britannica in concomitanza alla sempre più radicale inammissibilità del lutto.¹⁰¹ L'assenza di uno spazio sociale riservato alla morte, o di una serie di comportamenti accettati e condivisi, è evidente in particolare proprio nei contatti tra chi soffre e "gli altri" (vicini di casa, conoscenti, colleghi di lavoro che siano), impacciati sul da dirsi e sul da farsi:

«Should they speak of the loss, or no? Will the mourner welcome expressions of sympathy, or prefer a pretence that nothing has really happened? Will mention of the dead provoke an outburst of weeping in the mourner, which might prove contagious?»¹⁰²

1.6 Dopo la morte: memoria e narrazione

Si è accennato in apertura che nell'opera di Julian Barnes la tematica della morte risulta legata a doppio filo a quella della memoria e quindi, inevitabilmente, alla narrazione¹⁰³: esiste infatti un'interrelazione profonda tra morte e memoria di chi resta, tra morte e ricordo, tra morte e racconto/testimonianza della vita altrui.

Poiché, secondo Barnes, il lavoro della memoria è simile a quello dell'immaginazione, i ricordi risultano spesso inaffidabili, talvolta persino falsi. La loro funzione principale non è fornire una rappresentazione della realtà come è stata o com'era, quanto piuttosto fornire un appiglio utile e necessario per continuare a vivere. L'interrelazione tra morte e memoria da un lato, e tra morte e narrazione dall'altro, esplorata sulla base degli interrogativi che chiaramente si rintracciano nell'opera barnesiana (ad esempio: come viene ricordata e raccontata la vita dell'altro, se i ricordi sono inaffidabili, qual è la loro funzione, se la nostra vita non è in fondo la storia che *vogliamo raccontare* della nostra vita, qual è l'effetto del tempo sulla memoria e della memoria sul tempo) è dunque fondamentale per l'analisi dei romanzi stessi.

Aleida Assmann ha sostenuto che la memoria culturale¹⁰⁴ ha il suo nocciolo antropologico proprio nella commemorazione dei defunti e, più precisamente, nella sua dimensione religiosa della

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 111 e ss.

¹⁰² *Ivi*, pp. 58-59.

¹⁰³ Il *Dizionario della memoria e del ricordo* definisce appunto la narrazione come "classico strumento di traduzione linguistica del ricordo [...]". Si veda N. Pethes, J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002, p. 375.

¹⁰⁴ Secondo la definizione contenuta nel *Dizionario*: "Patrimonio di sapere fondativo dell'identità di un gruppo, che viene oggettivato in dispositivi di memoria o in forme o pratiche simboliche." *Ivi*, p. 316.

pietas, vale a dire del dovere di chi rimane di mantenere vivo il ricordo dei defunti: “[i]l culto dei morti è la forma originaria e più diffusa di vincolo sociale che lega i vivi ai morti.”¹⁰⁵ Quale sia invece il legame profondo tra morte e narrazione lo spiega in modo efficace il sociologo Paolo Jedlowski rifacendosi alle teorizzazioni di Peter Bichsel, secondo il quale

“raccontare storie significa occuparsi del tempo, ed esperire la nostra vita come tempo ha a che vedere col fatto che la nostra vita ha un termine [...]. L’angoscia di fronte a questo dover finire può naturalmente essere tenuta a bada [...]. Ciò che però non scompare è la tristezza per questa finitudine. La tristezza non la si può vincere, può soltanto essere rifiutata o accettata. Il raccontare storie ha a che fare col fatto di accettarla. La tendenza degli uomini alla tristezza li fa diventare narratori di storie.”¹⁰⁶

Sulla stessa lunghezza d’onda, Henri Bergson suggerisce che la facoltà di narrare è una compensazione rispetto alla depressione che provoca in noi il principio della realtà, depressione legata essenzialmente alla coscienza della caducità degli esseri umani.¹⁰⁷

A livello squisitamente narratologico, morte, memoria e narrazione si intrecciano anche in quanto una delle funzioni del raccontare è rovesciare il tempo con la memoria: opporre la memoria alla morte è ciò che facciamo ogni volta che siamo confrontati con l’elaborazione di un lutto.¹⁰⁸

Quando nominiamo la nascita e la morte, alludiamo al tempo: ma nella misura in cui il tempo è sostanza di ogni racconto, quest’ultimo rimanda anche alla nascita e alla morte, ed esprime così la nostra essenza storica, il carattere situato e finito della nostra e di ogni altra esistenza. Viviamo una volta e nella misura in cui implica il riferimento a “una volta”, ogni racconto ci richiama a questa unicità e a questa irrevocabilità della vita, rammentando il carattere contingente di tutto ciò che esiste. In altre parole, nella singolarità di una storia riconosciamo il nostro destino di finitudine e di parzialità¹⁰⁹.

Jankélévitch ha ricordato che, molto concretamente, avvicinandoci alla morte non possiamo “non avere ricordi sempre più numerosi e una parte di vita sempre più lunga”¹¹⁰ dietro di noi: c’è una ‘fatica vitale’ che deriva dall’aumento del volume dei ricordi che ci costringe a riconsiderare il cammino già percorso, misurando ciò che abbiamo vissuto, appunto, attraverso la narrazione.

¹⁰⁵ A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 35.

¹⁰⁶ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 37.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 38.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 168 e ss.

¹¹⁰ V. Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 32-33.

Se, come abbiamo detto, la riflessione sul senso della morte è legata alla riflessione sul senso della vita, è anche vero che per attribuire un significato alle nostre esistenze cerchiamo di creare un discorso coerente che leghi ciascun momento a quello successivo. Per fare ciò, a mano a mano che accumuliamo esperienze ci raccontiamo incessantemente *una* storia della nostra vita: una delle tante possibili. Come ha sostenuto anche Peter Shabad, è la funzione narrativa a far sì che al continuo flusso di esperienza venga attribuito un significato col fine ultimo di creare una storia memorabile, coerente e significativa.¹¹¹ Come ci ricorda Jedlowski, l'opera del narratore consiste nel disporre gli eventi che intende narrare in un discorso che non corrisponde alla mera presentazione degli avvenimenti, bensì nell'organizzarne l'esposizione in modo assai più complesso della loro semplice successione cronologica.¹¹²

Ha scritto Jedlowski a proposito del racconto autobiografico che se il tema della storia è la vita di una persona e il protagonista della vita narrata è lo stesso che narra la storia, il campo narrativo subisce una sorta di cortocircuito, in cui vi è qualcosa che ha a che fare con l'auto-riconoscimento. È dunque importante sottolineare che il primo aspetto in cui si esprime un riconoscimento consiste nel fatto stesso di organizzare i propri ricordi nella forma di un racconto, ovvero di una costruzione che dà ordine al suo materiale scegliendo ciò che è significativo, condensando la vita, accelerandone o rallentandone l'esposizione, stabilendo relazioni fra evento ed evento, fra gli eventi e le azioni, fra le azioni e i caratteri, fra i caratteri e il caso. Ogni racconto ha una trama: e la trama non è il modo in cui la vita "si dà", quanto piuttosto il modo in cui la vita acquista significato grazie alla forma che il racconto le conferisce.¹¹³

È poi interessante osservare quale sia il punto di vista che adottiamo narrandoci ciò che abbiamo vissuto. Come sostiene Halbwachs ne *La memoria collettiva* "non siamo mai soli"¹¹⁴ e meno che meno lo siamo quando ricordiamo o raccontiamo di noi: raccontandoci non possiamo fare a meno di collocarci in relazione a un ascoltatore implicito, rispetto ai cui interessi e alle cui norme organizziamo il discorso. L'"altro", presente o assente che sia, comanda silenzi e omissioni,

¹¹¹ P. Shabad, *The Most Intimate of Creations. Symptoms as Memorials to One's Lonely Suffering*, in P. Homans (ed.), *Symbolic Loss. The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2000, pp. 197-98.

¹¹² P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., p. 13.

¹¹³ *Ivi*, pp. 110 e ss.

¹¹⁴ Cit. da Jedlowski in *Ivi*, p. 113.

suggerisce certe parole e non altre, fa sì che i ricordi a cui prestiamo attenzione siano questi o quest'altri. Anche cercando di rivolgerci a noi stessi soltanto per raccontare la nostra vita può finire per farci imbattere in qualcosa d'altro. Ai ricordi già organizzati possono aggiungersi ricordi che parlano di altre possibilità. Può cioè fare la sua comparsa la *mémoire involontaire*, a collegare il presente al passato¹¹⁵ in modi inattesi, scompaginando l'ordine con cui eravamo inclini a rappresentarci. Chiaramente, si considera qui il concetto di memoria non come copia fedele degli eventi trascorsi bensì come meccanismo attivo di creazione e trasformazione, processo di ricostruzione adattativa che integra passato e presente e non è mera riproduzione di ciò che è stato.¹¹⁶

La funzione più interessante della memoria, per Jedlowski, è proprio quella di essere *souversiva*, cioè di conservare le tracce anche di ciò che nell'identità attuale e nelle storie che raccontiamo a partire da questa *non* trova posto, di ciò che ci sembrava di aver dimenticato, o lasciato da parte per sempre.¹¹⁷

Nella storia della nostra vita che ci raccontiamo, l'altro non entra soltanto come punto di vista aggiuntivo o come ascoltatore implicito, rispetto al quale organizziamo la nostra narrazione, ma vi entra anche in qualità di *testimone*, cioè di agente al di fuori del nostro controllo o della nostra "sfera di onnipotenza"¹¹⁸ capace di confermare che non si è trattato di una nostra invenzione e che "our experience is not merely a dreamlike figment of our imagination."¹¹⁹ È quel che accade a Tony Webster, il protagonista di *The Sense of an Ending*, che, a distanza di quarant'anni, è costretto a tornare con la memoria agli anni della scuola e a cercare l'aiuto e la conferma di chi ha vissuto quel tempo insieme a lui.

Già Halbwachs aveva parlato del testimone come di qualcuno che garantisce che abbiamo davvero fatto una certa esperienza, compiuto certe azioni, fatto certe affermazioni, sottolineando al contempo che niente di tutto ciò può bastare a ristabilire il contatto fra noi e quel passato che

¹¹⁵ Come ebbe a dire Aristotele, "la memoria è *del* passato". Citato da Ricoeur in *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2003, p. 15.

¹¹⁶ Il concetto è ampiamente ripreso da Barnes quando ci spiega che raccontando la storia della nostra vita la aggiustiamo, la miglioriamo apportando tagli strategici, salvaguardando la nostra identità, escludendo tutto ciò che risulta essere dissonante perché non sempre, 'quello che si finisce per ricordare è proprio quello di cui siamo stati testimoni'.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 113-114.

¹¹⁸ P. Shabad, *op. cit.*, p. 199.

¹¹⁹ *Ibidem*.

cerchiamo di narrare, perché occorre che la ricostruzione sia fatta a partire da dati o da nozioni comuni che si trovano tanto dentro di noi quanto negli altri.¹²⁰ Per Jedlowski, di converso, in tutto l'ambito della narrazione la centralità della figura del testimone non può essere negata. Senza di esso, non ci sarebbe la storia: la figura del testimone è quella del servitore della memoria.¹²¹

Più in generale, la facoltà di narrare è, per quanto sappiamo, una costante umana. Ne è convinto Barnes, che, nella bellissima prefazione alla raccolta di saggi *Through the Window*, sostiene:

«Fiction, more than any other written form, explains and expands life. Novels tell us the most truth about life: what it is, how we live it, what it might be for, how we enjoy and value it, how it goes wrong, and how we lose it. [...] We are, in our deepest selves, *narrative animals*; also, seekers of answers. The best fiction rarely provides answers; but it does formulate the questions exceptionally well.»¹²²

Il fascino della narrazione è un fatto universale e innato che attraversa tutte le culture: come ha osservato Jedlowski nel 2000, “siamo una specie narrante: non vi sono altre specie così”¹²³, concetto ampiamente ripreso nel 2012 da Jonathan Gottschall nel suo recente libro *The Storytelling Animal*¹²⁴. L'autore sostiene che gli esseri umani dimostrano di avere, come specie, una vera e propria “dipendenza dalle storie”¹²⁵. La finzione narrativa plasma sottilmente le nostre convinzioni, i comportamenti, i principi etici, la cultura e la storia; esistono circuiti cerebrali che impongono una struttura narrativa al caos delle nostre esistenze. Non solo: secondo alcuni studi scientifici, trascorriamo la metà delle nostre ore di veglia, cioè un terzo della nostra esistenza, elaborando fantasie; i ricordi che utilizziamo per creare le narrazioni relative alla nostra vita sono largamente intrisi di finzione¹²⁶.

¹²⁰ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Uniplo, 1987, pp. 44-45.

¹²¹ P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., pp. 174-75.

¹²² J. Barnes, *Through the Window. Seventeen Essays (and one short story)*, London, Vintage Books, 2012, pp. IX-X (enfasi di chi scrive).

¹²³ P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., p. 194.

¹²⁴ J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How stories make us human*, Boston-New York, Mariner Books, 2012. L'edizione italiana (2014) è edita da Bollati Boringhieri.

¹²⁵ *Ivi*, p. 10.

¹²⁶ *Ivi*, p. 35.

1.7 *Quale memoria?*

Come acutamente afferma ancora Jedlowski, nella narrazione la memoria del narratore si fa memoria comune: le narrazioni sono la sostanza di cui è fatta ogni memoria collettiva e in certi casi la costruzione di questa memoria è esplicitamente l'obiettivo di riferimento. Ma, a ben guardare, la costruzione di una memoria comune è probabilmente l'effetto di ogni atto narrativo¹²⁷.

Sebbene gli studi culturali sulla memoria siano un ambito di ricerca relativamente giovane, gli spunti di riflessione e le teorizzazioni in materia sono molteplici, data l'eterogeneità dei concetti e degli approcci all'argomento. Alla fine degli anni Novanta, Aleida Assmann precisava che "il fenomeno della memoria, nella molteplicità dei suoi aspetti, non è solo interdisciplinare, nel senso di non poter essere oggetto di studio di una sola disciplina, ma anche controverso e contraddittorio all'interno delle singole discipline che se ne occupano."¹²⁸

È qui utile precisare che ai fini della nostra analisi per "memoria" si intende un "costrutto discorsivo"¹²⁹ che raggruppa in modo sistematico concetti anche molto diversi tra loro, ovvero che include tutti i processi di natura biologica, mediatica o sociale che ricollegano il passato al presente (e al futuro) nei diversi contesti socioculturali.

La linea principale lungo la quale si articola il discorso sulla memoria è rappresentata dalla storia e dal ricordo, che ritroviamo nelle teorie pioneristiche elaborate quasi un secolo fa da Maurice Halbwachs. Sebbene le riflessioni sulla memoria risalgano all'antichità (com'è evidente nel pensiero di filosofi come Platone o Aristotele) è soltanto all'inizio del Novecento, e più precisamente negli anni Venti, che si sviluppa un qualche interesse scientifico per tutto ciò che riguarda la memoria. Dalla pubblicazione da parte di Halbwachs dei suoi fondamentali studi sociologici sulla memoria collettiva, tuttavia, bisognerà arrivare agli anni Ottanta per assistere, nel contesto di quelli che potrebbero essere definiti i 'nuovi studi culturali sulla memoria', a un grande interesse per questo tema da parte delle scienze umane e sociali: le teorizzazioni di Pierre Nora o della Assmann furono, in questo senso, fondamentali.¹³⁰

¹²⁷ P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., p. 163.

¹²⁸ A. Assmann, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁹ Pethes e Ruschatz citati da A. Erll, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 6.

¹³⁰ *Ivi*, p. 13.

Halbwachs propose teorie rivoluzionarie sulla memoria collettiva, sostenendo che i nostri ricordi (la memoria individuale, quella di ciascuno) vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi.¹³¹ Le teorizzazioni di Halbwachs risulteranno particolarmente utili per l'analisi di *The Sense of an Ending*, in cui il protagonista, pur avendo fatto parte di un gruppo e pur avendo pensato, per un certo tempo, in comune con gli altri membri, non è rimasto in contatto con essi, perdendo dunque la capacità di identificarsi col gruppo e di recuperare "ricordi condivisi" proprio nel momento in cui ne avrebbe più bisogno.

Potremmo pensare che, anche quando non possiamo più contare né sui ricordi collettivi né sulla presenza di testimoni, ci ricordiamo comunque dei sentimenti provati in passato all'insaputa degli altri, come se questo genere di ricordi fosse impresso più profondamente nella memoria perché riguardava solo noi. In realtà, teorizza Halbwachs, senza l'aiuto degli altri ci ricordiamo delle cose solo in apparenza: l'atto del ricordare non esiste se non a condizione di collocarsi dal punto di vista di una o più correnti di pensiero collettivo.¹³²

Nell'illustrare i suoi tre "modi mnemonici", Edward Casey ha descritto il *reminiscing* come il fenomeno che consisterebbe nel far rivivere il passato richiamandolo in molti, laddove l'uno aiuta l'altro a far memoria di eventi passati.¹³³ D'altra parte, però, la memoria collettiva da sola non spiega tutti i nostri ricordi e, arriva a sostenere Halbwachs, forse da sola essa non spiega l'evocazione di nessun ricordo. Alla base di ogni ricordo ci sarebbe dunque il richiamo a uno stato di coscienza individuale, che chiameremo intuizione sensibile per distinguerlo dalle percezioni nelle quali entrano elementi del pensiero sociale o collettivo. Memoria individuale e memoria collettiva sarebbero strettamente complementari, in quanto, se da un lato, come abbiamo accennato, non basta ricostruire pezzo a pezzo (con i ricordi degli altri) l'immagine di un avvenimento passato per ottenere un ricordo¹³⁴, dall'altro, premessa indispensabile e *conditio sine qua non* è che, almeno in certe sue parti, il nostro passato "sia qualcosa di più di una ricostruzione fatta con materiali presi a prestito."¹³⁵

¹³¹ M. Halbwachs, *op. cit.*, p. 38.

¹³² *Ivi*, pp. 45 e ss.

¹³³ Citato da Ricoeur in *op. cit.*, p. 59.

¹³⁴ Cfr. M. Halbwachs, *op. cit.*, pp. 45 e ss.

¹³⁵ Charles Blondel citato da Halbwachs, *op. cit.*, p. 48.

In altre parole, la memoria collettiva trae la propria forza e la propria durata dal fatto che ha per supporto un insieme di individui che ricordano in quanto membri di un gruppo. Ciascuna memoria individuale è, per usare le parole di Halbwachs, un punto di vista sulla memoria collettiva. Se la memoria individuale, che ha comunque una vita propria, per confermare o precisare un ricordo, o per colmare una lacuna, può basarsi sulla memoria collettiva, è anche vero che la memoria collettiva, a sua volta, “avvolge le memorie individuali” – dalle quali è innegabilmente formata – senza confondersi con loro. Halbwachs però prosegue, arrivando a precisare che, di fatto, i ricordi che ci sembrano puramente personali, si distinguono dagli altri soltanto per la maggiore complessità delle condizioni necessarie al loro riapparire nella memoria: i fatti che ricordiamo con più facilità sono quelli di dominio comune, almeno in determinati ambienti sociali, mentre i ricordi che ci è più difficile rievocare sono proprio quelli che riguardano soltanto noi e che costituiscono il nostro più esclusivo possesso. Questo perché i primi si conservano nei gruppi dove siamo liberi di entrare quando vogliamo, così che tutti gli elementi del pensiero collettivo nonché i nessi che legano questi elementi fra di loro ci sono familiari. I secondi sono meno accessibili, e più raramente, perché i gruppi che sarebbero in grado di condurci a loro sono lontani, o perché siamo in contatto con loro solo in modo intermittente. La memoria individuale non consiste in qualcosa di isolato e chiuso ma fa parte di un tutto: per rievocare il nostro passato, abbiamo bisogno di ricorrere ai ricordi degli altri, utilizzando punti di riferimento che esistono al di fuori di noi, e che sono stabiliti dalla società.¹³⁶

Come ha ricordato Aleida Assmann,

[m]entre il meccanismo del ricordo individuale avviene nel complesso in modo spontaneo e secondo le leggi generali della psicologia, a livello collettivo [...] questo processo viene pilotato da una precisa politica del ricordo, o, più precisamente, da una precisa politica dell'oblio. [...] Nella trasformazione della memoria individuale, in sé legata al vissuto, in memoria culturale, in sé artificiale, è insito il rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità.¹³⁷

Se la memoria, a titolo primordiale, sia personale o collettiva è quel che si domanda anche Paul Ricoeur in una delle sue opere più importanti¹³⁸. Per rispondere, il filosofo francese propone un *excursus* storico a partire da Platone e Aristotele. Interessa qui soffermarci sulla riflessione di

¹³⁶ *Ivi*, pp. 59 e ss.

¹³⁷ A. Assmann, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹³⁸ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 133.

Sant'Agostino, iniziatore della tradizione che considera la memoria come "sguardo interiore". Agostino sottolinea tre aspetti a favore del carattere privato della memoria: in primo luogo, essa sembra essere radicalmente singolare (i ricordi di un individuo non possono essere trasferiti nella memoria di un altro); in secondo luogo, è nella memoria che sembra risiedere il legame originale della coscienza con il passato (se la memoria è del passato, allora essa assicura la continuità temporale della persona e, con ciò stesso, l'identità dell'individuo); infine, alla memoria è connesso il senso dell'orientamento nel passare del tempo (dal passato verso il futuro, ma anche, attraverso il ricordo, dal futuro verso il passato).

Passando ad analizzare il pensiero di John Locke, Ricoeur sottolinea come la situazione del filosofo inglese all'interno della tradizione dello sguardo interiore sia del tutto singolare, dato che Locke ha introdotto tre nozioni fondamentali ai fini del nostro discorso: *identity*, *consciousness* e *self*¹³⁹. Come ha ricordato anche Assmann, legando "il concetto di identità all'arco dell'esistenza individuale"¹⁴⁰ e facendo scaturire la soggettività dal ricordo, il punto di vista di Locke costituisce il retroterra della concezione romantica dell'identità fondata sul ricordo. Coscienza e memoria sono una sola e medesima cosa: se il soggetto cartesiano è tale nella misura in cui *cogita*, quello di Locke lo è nella misura in cui *ricorda*. L'io si determina come coscienza retrospettiva a partire da un dato momento del presente ed è per mezzo della coscienza che si possono recuperare e integrare nell'io anche aspetti del passato. Per usare ancora le parole di Assmann, "Locke concepisce la coscienza come una funzione della memoria: capacità di integrazione nel tempo, mezzo d'orientamento[,] di organizzazione e di costruzione della soggettività"¹⁴¹. In Locke la genesi del soggetto moderno è ancorata nel tempo e nella memoria, e la costruzione dell'identità è il risultato di un processo continuo di fusione di esperienze del passato e di prospettive future.

Nel passare dalla memoria individuale a quella collettiva, Ricoeur si serve della trasposizione analogica per arrivare a ritenere la memoria collettiva come "una raccolta delle tracce lasciate dagli eventi che hanno segnato il corso della storia dei gruppi [...]"¹⁴², a considerare questi ultimi "come il soggetto di inerenza dei loro ricordi" e a "estendere analogicamente l'esser-sempre-mio dei ricordi

¹³⁹ *Ivi*, pp. 144-145.

¹⁴⁰ A. Assmann, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 106.

¹⁴² P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 169.

all'idea di un possesso da parte nostra dei nostri ricordi collettivi.” Ricoeur illustra poi il pensiero di Maurice Halbwachs, iniziatore di una tradizione, quella dello “sguardo esteriore”, che, come abbiamo avuto modo di vedere, risulta contrapposta alla visione di Sant'Agostino.

La conclusione cui giunge Ricoeur è che tanto la sociologia della memoria collettiva proposta da Halbwachs quanto la fenomenologia della memoria individuale “non riescono a derivare dalla posizione forte, che esse rispettivamente detengono, l'apparente legittimità della tesi contraria: coesione degli stati di coscienza dell'io individuale, da un lato; capacità delle entità collettive a conservare e richiamare i ricordi comuni, dall'altro.”¹⁴³ Al filosofo francese non resta, dunque, che cercare di indagare le risorse di complementarità che i due approcci nascondono. In estrema sintesi: sebbene la memoria resti un fenomeno particolare (in ragione del fatto che i fenomeni mnemonici sono fenomeni psichici attribuiti a ciascuno), nel momento in cui decidiamo di condividere i nostri ricordi, la memoria entra nella regione del linguaggio, che è un fenomeno assolutamente collettivo: in altre parole, nella sua fase dichiarativa, la memoria entra nella sfera pubblica. Ricoeur conclude quindi che, fra i due poli della memoria individuale e della memoria collettiva, esiste forse “un piano intermedio di riferimento, in cui concretamente si operano gli scambi fra la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo[.]”¹⁴⁴

In *Ricordare*, Aleida Assmann ha proposto invece una distinzione basata sull'interpretazione della memoria come *ars* o come *vis*. In questo studio trascureremo la prima accezione¹⁴⁵ per concentrarci sulla memoria come “ricordo soggettivo che fonda l'identità personale”¹⁴⁶. In questa dimensione, è cruciale il ruolo attivo del *tempo*, invece assente e ininfluenza nel processo di archiviazione insito nel concetto di memoria come *ars*. La memoria individuale procede in modo ricostruttivo: poiché si origina nel presente, il ricordo soggettivo

comporta inevitabilmente una dislocazione, una deformazione, un'alterazione, uno slittamento, un rinnovo del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui esso viene richiamato alla memoria. Nell'intervallo di latenza il ricordo soggettivo [...] subisce un processo di trasformazione.¹⁴⁷

¹⁴³ *Ivi*, pp. 175-176.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 182 e ss.

¹⁴⁵ Che trova nella mnemotecnica latina il suo punto di partenza e che declina la memoria come *arte* nel suo significato etimologico di “tecnica”.

¹⁴⁶ A. Assmann, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 30.

Più di recente, le ricerche nell'ambito della memoria transattiva hanno fornito altri spunti utili alle teorie sulla memoria collettiva. Nel 1985, Daniel M. Wegner¹⁴⁸, psicologo sociale canadese ad Harvard, ha definito la memoria transattiva come il sistema attraverso il quale gruppi di persone codificano, archiviano e recuperano collettivamente la conoscenza. Essendo costituita sia dalla competenza di ciascun individuo sia dalla propria metamemoria (l'insieme dei processi che regolano e controllano le operazioni mnemoniche), la memoria transattiva coinvolge tanto la memoria individuale dei membri del gruppo quanto i continui processi di comunicazione che avvengono nel gruppo stesso. Pertanto, questa "memoria del gruppo" né è ascrivibile ai singoli individui, né può essere ritrovata "negli spazi" tra di essi, essendo piuttosto proprietà del gruppo nel suo insieme. Una volta creato, il sistema determina i ricordi del gruppo nel suo insieme e, di conseguenza, ciò che gli individui ricordano e considerano esatto anche al di fuori del gruppo. Gli effetti transattivi si annullano quando il soggetto non vuole o non può recuperare determinati ricordi o episodi all'interno del gruppo (per quel che riguarda Barnes, questo è il meccanismo in cui è intrappolato il protagonista di *The Sense of an Ending*), per cui anche i ricordi individuali cessano di essere disponibili. Come ha precisato Wegner, l'impatto della memoria transattiva sull'individuo è più evidente quando essa viene meno. Quando il gruppo si disgrega, ai singoli non rimangono che i resti del sistema transattivo ormai perduto e, come avremo modo di approfondire per Tony Webster, questi "resti" possono rivelarsi non solo inutili, ma anche inquietanti.

1.8 La memoria della letteratura¹⁴⁹: tra memoria culturale e intertestualità

Focalizzando l'attenzione sulla dimensione diacronica del rapporto tra narrazione e memoria, reputiamo utile partire dalla definizione di memoria culturale proposta da Jan Assmann, il quale ha dimostrato come la costruzione di senso della collettività si manifesti in forme di mediazione stabilizzate della memoria culturale: la cultura lega l'uomo al suo prossimo creando uno spazio comune di esperienza, ma lega anche il passato al presente, modellando e mantenendo attuali i

¹⁴⁸ Daniel M. Wegner, "Transactive Memory: A Contemporary Analysis of the Group Mind", in B. Mullen, G.R. Goethals, *Theories of Group Behavior*, Springer Series in Social Psychology, New York, Springer, 1987, pp 185-208 (sito visitato il 18/10/2014)

¹⁴⁹ Si veda A. Erll, *op. cit.*, p. 70: "Talking about a 'memory of literature' means using a strongly metaphorical expression, [...]".

ricordi fondanti nonché includendo immagini e storie di un tempo passato entro l'orizzonte del presente. In questo modo si generano speranza e ricordo. Secondo la tesi di Assmann, la memoria culturale consiste essenzialmente nella trasmissione del senso del passato¹⁵⁰ e il ricordo collettivo si collega strettamente alla costruzione di un'identità comune.

È possibile collocare sulla stessa linea anche la posizione di Astrid Erll quando sostiene che l'esistenza di una "memoria della letteratura" si basa sul presupposto che, per comprendere davvero l'arte letteraria, è necessario osservarla attraverso la lente della diacronia.¹⁵¹ Nel saggio *Memory in Culture*, Erll individua nelle teorie di Ernst Robert Curtius l'intuizione secondo cui "all artistic activity is an act of memory, as it necessarily falls back on elements of cultural tradition."¹⁵² Nell'idea di Curtius, a connettere autori della tradizione letteraria, critici e lettori interviene proprio la memoria: nell'invenzione dell'autore, nella mente del critico (quando si trova a condurre la propria ricerca, privilegiando certe piste a discapito di altre), nella coscienza del pubblico.

Ancora più convincente ci sembra il contributo di Renate Lachmann che, in un saggio fondamentale del 1997, *Memory and Literature*, sostiene che l'intertestualità può essere letta come la memoria *del* testo: "[t]he memory of a text is its intertextuality"¹⁵³. Non solo: Lachmann mette in relazione letteratura e memoria culturale, definendo la prima come l'arte mnemonica per eccellenza, capace non solo di fornire memoria alla cultura, ma anche di rappresentare essa stessa un "act of memory":

Literature supplies the memory for a culture and records such a memory. It is itself an act of memory. Literature inscribes itself in a memory space made up of texts, and it sketches out a memory space into which earlier texts are graduall absorbed and transformed.¹⁵⁴

In estrema sintesi, l'espressione "memoria della letteratura" può essere letta in due diverse ottiche: la prima rintraccia nell'intertestualità la modalità attraverso cui la letteratura ricorda se stessa e le opere letterarie del passato rivivono costantemente nelle nuove; la seconda, invece, è

¹⁵⁰ J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.

¹⁵¹ A. Erll, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵² A. Erll, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵³ R. Lachmann, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Theory and History of Literature 87, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 15.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

imperniata sulle modalità sociali attraverso le quali gli individui ricordano la letteratura (ad esempio, mediante la costruzione di un canone). In merito alla prima, Erll ha affermato che:

[...] the concept of the 'memory of literature' points to the idea of an inner-literary memory, a memory of literature as a symbol system, which is manifested in individual texts. In a work of literature, earlier texts are 'remembered' through intertextual references.¹⁵⁵

Restando nell'ambito della prima modalità, vale a dire nella prospettiva poststrutturalista¹⁵⁶, e muovendo dalla premessa per cui la memoria sta alla base di quel rapporto dialettico che sorregge il sistema letterario e che definiamo intertestualità, risulta evidente che quest'ultima può essere estremamente utile, a livello generale, nell'analisi della memoria culturale e, nello specifico, per affrontare un testo come *Flaubert's Parrot*, così densamente plasmato sulla memoria dei testi passati (flaubertiani, appunto).

In un agile saggio del 1998¹⁵⁷, Marina Polacco ha ben sintetizzato i tre aspetti che concorrono alla definizione teorica dell'intertestualità. Ci preme qui porre particolare attenzione ai primi due, universalmente condivisibili e funzionali alla nostra analisi:

- 1) la letteratura è definita come un sistema di opere letterarie che intrattengono tra di loro relazioni reciproche significative, in base alle quali possiamo affermare non solo che qualunque opera viene creata e definita in rapporto al sistema letterario nel suo complesso, ma anche che ciascuna nuova opera modifica l'insieme delle opere esistenti in funzione di se stessa;
- 2) ciascun testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi e la parola letteraria è sempre una "parola dialogica"¹⁵⁸.

Il primo segnale di riconoscimento che garantisce la leggibilità di un testo letterario è la memoria di genere. Per dirla con Erll, l'esistenza stessa dei generi letterari è, in primo luogo, garantita dalla memoria di una comunità di lettori, ovvero da una memoria collettiva: "Only when

¹⁵⁵ A. Erll, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁶ Si veda ancora Erll: "The 'memory of literature', from the perspective of poststructural theory, appears as a reference to cultural pretexts manifested on a text-internal level, and as the actualization and transformation of those texts.", in *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁷ M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p. 9.

¹⁵⁸ Già in un saggio del 1977, ispirandosi al concetto di polifonia elaborato da Bachtin, Julia Kristeva definiva la parola letteraria come "un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra parecchie scritture", citata da M. Polacco in *op. cit.*, p. 27.

authors and recipients of a mnemonic community share the knowledge of genre conventions [...] can one speak of the existence of a genre”¹⁵⁹; in secondo luogo, essa è conseguenza della “memoria *della letteratura*”, ovvero dei processi intertestuali che percorrono l’intero *corpus* letterario¹⁶⁰.

Pur accettando la definizione di Frederic Jameson, secondo cui il postmoderno è una “condizione storica, non uno stile”¹⁶¹ e non dimenticando che la definizione e l’esistenza stessa dei generi letterari sono controverse, dobbiamo comunque riconoscere nel predominio incondizionato delle pratiche intertestuali la cifra della letteratura postmoderna. Come avremo modo di dimostrare, Barnes incarna a pieno titolo il ruolo dello scrittore postmoderno che, suo malgrado, contribuisce a rifondare il terreno della narrativa, consapevole non solo che essa rispecchia la concezione del mondo, ma anche che il mondo stesso — o, meglio ancora, la realtà — è tutto tranne che fissamente interpretabile.

È innegabile che ciascuno di noi utilizzi i generi letterari per raccontare, a se stesso o agli altri, la storia della propria vita. Come ha ricordato Erll, però, “[g]enre schemata are [...] not neutral containers to be filled with specific memories. Instead, they are charged with ideological meaning [...] and carry values, norms and worldviews.”¹⁶² Lo ha detto bene Maria Corti in un saggio pubblicato nel 1976:

la scelta di un genere da parte di uno scrittore è già la scelta di un certo *modello interpretativo della realtà*, sul piano sia tematico sia formale; ogni genere porta le sue restrizioni nel cogliere il reale e il verosimile, ha funzione *selettiva e provocatoria*, i suoi codici non sono mai neutrali, sono, per così dire, invenzioni umane di lunga durata che avviano il messaggio, in quanto tale, in una certa direzione.”¹⁶³

1.9 La memoria *nella* letteratura: la rappresentazione del “ricordare”

Lo studio di come la memoria venga rappresentata in letteratura si basa sul rapporto sincronico e dialogico tra il discorso letterario, da una parte, e i discorsi non letterari sulla memoria, dall’altra, e indaga le modalità con cui le opere letterarie rappresentano sia la memoria individuale sia la memoria culturale: “[m]uch of poetry, certain forms of drama, and a significant amount of

¹⁵⁹ A. Erll, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Citato da M. Polacco in *op. cit.*, p. 24.

¹⁶² A. Erll, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶³ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, p. 153 (enfasi di chi scrive).

fiction can actually be described as the literary representations of individual memory. It is narrative texts in particular which exhibit forms that show a special affinity to memory.”¹⁶⁴

The Sense of an Ending costituisce un notevolissimo esempio di *narrative memory*¹⁶⁵, ovvero di narrazione basata sul ricordo, in cui il ritornare con la memoria a eventi del passato contribuisce alla creazione di significato in modo retrospettivo.

Mediante la rappresentazione narrativa dei percorsi della memoria individuale, la letteratura ci permette di osservare il processo del “ricordare” in tutte le sue sfaccettature: contenuti, percorsi, fragilità ed errori. Riportiamo di seguito una lunga citazione da Erll e Rigney che ben descrive la letteratura come una sorta di “mimesi” della memoria:

By imaginatively representing acts of recollection, literature makes remembrance observable. As such it not only helps produce collective memory [...] but also cultural knowledge about how memory works for individuals and groups. Seen in this light, literature might be called a ‘mimesis’ of memory. As a ‘mimesis of individual memory’ [...], it stands in dialogue with other memory observing discourses such as philosophy and psychology. As a ‘mimesis of cultural memory’ on the other hand, literature reflects upon the epistemology, ethics, and workings of collective memory and, as such, it engages in a dialogue with historians and sociologists regarding the interpretation of the past and the forms appropriate to it [...].¹⁶⁶

45

In quest’ottica, il romanzo di Barnes *England, England*, che Erll e Rigney hanno definito *work of meta-mnemonic fiction*¹⁶⁷, ben esemplifica non solo la riflessione che la letteratura compie sull’epistemologia, sull’etica e sul funzionamento della memoria collettiva, ma anche la relazione dialogica che la letteratura instaura con la storia e la sociologia sul terreno dell’interpretazione del passato.

1.10 Le due sorelle: memoria/narrazione e immaginazione

Thomasin von Zerclaere, autore di un galateo cortigiano del 1215, raffigurava *imaginatio* e *memoria* come due sorelle che incarnavano diversi aspetti della memoria: la prima, la capacità

¹⁶⁴ A. Erll, *op. cit.*, p. 77.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁶⁶ A. Erll, A. Rigney, ‘Literature and the production of cultural memory: Introduction’, *European Journal of English Studies*, 10:2, 2006, p. 113.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

sensoriale che si mette in moto nell'esperienza vissuta del ricordo e viene in aiuto nel momento della rievocazione; la seconda, la pura e semplice capacità di registrazione.¹⁶⁸

Già nel 2000 Jedlowski aveva osservato che, nello sforzo di interpretare la realtà, l'apparato psichico elabora uno schema che dà ordine tanto a ciò che vediamo quanto a ciò che facciamo o immaginiamo di fare¹⁶⁹. Si tratta di uno schema in gran parte inconscio, ma capace di ricondurre a sé e di organizzare ricordi e informazioni consci (così come di cancellare ciò che non vi trova posto). Per certi aspetti lo schema può essere visto come un "copione": una sorta di traccia che determina il modo in cui il soggetto legge le situazioni in cui è immerso e vi adatta il proprio comportamento. Tutto ciò è sorprendentemente affine a quanto sostengono gli attuali studi neuro scientifici sulla memoria.

Le ricerche condotte dal neuro scienziato Gerald Edelman, in particolare, descrivono la memoria come una continua riorganizzazione o ricategorizzazione di materiali. Ciò implica che la memoria operi secondo delle relazioni, e non attraverso il recupero di singoli dati isolati. Alimentate dall'immaginazione, queste relazioni interagiscono tra loro per produrre scenari in continuo cambiamento e non ricordi statici. Secondo tale approccio, la memoria appare come un testo letterario d'invenzione incessantemente rivisto. Per Edelman, quindi, la memoria non è tanto il recupero di fatti definiti, quanto l'abilità di riorganizzare le informazioni¹⁷⁰.

Senza entrare nel dettaglio neurologico molecolare e cercando di mantenere il discorso il più possibile vicino alla materia letteraria di cui ci occupiamo, le teorizzazioni di Edelman sono utili in quanto suggeriscono che il contesto e la storia risultano decisivi per le funzioni cerebrali collegate alla memoria. I gruppi, o le mappe, neuronali operano per aiutarci ad affrontare il nostro ambiente, e il loro scopo è di organizzare le percezioni in modo da permettere all'organismo di agire in modo adeguato. Man mano che l'ambiente in cui ci troviamo cambia, si modificano anche le mappature affinché possiamo adattarci al nuovo contesto (tra l'altro, come avviene nel caso del lutto). Le mappe cerebrali categorizzano dunque le diverse informazioni sensoriali secondo i bisogni di adattamento. Edelman sostiene appunto che il "ricordare" avviene quando le mappe cerebrali rispondono a uno

¹⁶⁸ Cfr. Assmann, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁹ P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., p. 132.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 67 e ss.

stimolo in un modo (inevitabilmente) diverso da quello del primo incontro, producendo quindi una ricategorizzazione. Non solo, l'atto stesso della percezione è una selezione implicita di un certo percorso neuronale e, quindi, di una categorizzazione *ad hoc* del materiale percepito. Per dirla con Rosenfield, citato da Gray, i ricordi assumono *ora* un significato nuovo, e pertanto non sono più “soltanto” gli eventi passati in sé, richiamati alla memoria con vividezza. Il “passato”, ciò che noi consideriamo una raccolta di ricordi, è in realtà una nuova creazione rafforzata dal contesto attuale che provoca una “ricategorizzazione” del momento ricordato. Poiché il contesto, come necessariamente accade, cambia di continuo, non si può dare il caso di una memoria statica o assoluta. Il presente condiziona il ricordo: ne consegue che la memoria, intesa come elaborazione e rielaborazione del materiale creato dalla percezione e rivisto dall'immaginazione, richiama il processo infinito e continuo dell'invenzione e della riscrittura¹⁷¹, cioè della narrazione.

Anche Gottschall, nel saggio già ricordato, si appoggia alle attuali ricerche della biologia e delle neuroscienze per spiegare la dipendenza della nostra specie dalla narrazione. La natura ci avrebbe progettati per amare le storie affinché possiamo fruire del vantaggio derivante dal fare pratica, attraverso la finzione narrativa, delle problematiche umane¹⁷². In effetti, le storie si focalizzano universalmente sulle grandi difficoltà della condizione umana. Sul piano più strettamente scientifico, la costante attivazione dei neuroni in risposta a stimoli derivanti dal consumo di finzione narrativa rafforzerebbe le vie neuronali che consentono una navigazione competente nei problemi dell'esistenza¹⁷³.

Come ha avuto modo di ricordare anche Paul Ricoeur, una lunga tradizione filosofica fa della memoria “una provincia dell'immaginazione”¹⁷⁴. Memoria e immaginazione hanno, come tratto comune, la presenza di ciò che è assente e, come tratto differenziale, da un lato, la posizione di un

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 70 e ss.

¹⁷² J. Gottschall, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷³ *Ivi*, p. 84. Si veda anche pagina 85: “[...] la vita umana, specialmente la vita sociale, è profondamente complessa e le poste in gioco molto alte. La finzione consente al nostro cervello di fare pratica con le reazioni a quei generi di sfide che sono, e sono sempre state, le più cruciali per il nostro successo come specie.”

¹⁷⁴ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 15. A proposito delle problematiche insite nell'opposizione tra memoria e immaginazione, la filosofia socratica ci ha lasciato in retaggio due *topoi* opposti e complementari. Quello platonico, incentrato sull'*eikon*, parla di rappresentazione presente di una cosa assente, facendo quindi rientrare implicitamente la problematica della memoria in quella dell'immaginazione. Quello aristotelico, incentrato sul tema della rappresentazione di una cosa precedentemente vissuta o appresa, difende invece l'inclusione della problematica dell'immagine in quella del ricordo. Si veda anche Ricoeur, *op. cit.*, p. 18.

reale precedente; dall'altro, la sospensione di qualsiasi posizione di realtà e la visione di un irreale.¹⁷⁵ È proprio la potenziale confusione che sempre permane fra rimemorazione e immaginazione, per citare ancora Ricoeur, a intaccare l'ambizione di fedeltà nella quale si riassume la funzione veritativa delle memoria.¹⁷⁶ Se, per Ricoeur, il principio enunciato da Aristotele assicura la distinzione fra memoria e immaginazione, in quanto la nozione di distanza temporale è inerente all'essenza della memoria, per Barnes questa distanza parrebbe piuttosto implicare un'assenza della memoria, o quantomeno una sua carenza: il tempo, sembra dirci il protagonista di *The Sense of an Ending*, non può che snaturare i ricordi.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 67.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 17.

CAPITOLO 2 “THE GREASY PIGLET” E IL VIAGGIO ALL’INDIETRO NEL TEMPO

Partiamo dalla definizione di memoria culturale come codificazione simbolica e culturale in cui si rispecchia un'intera civiltà. E assumiamo il punto di vista di Jan Assmann, secondo il quale la memoria culturale è in primo luogo *trasmissione del senso*, e ogni cultura sviluppa una sua struttura connettiva che agisce a più livelli: istituendo collegamenti; creando uno spazio comune di esperienze che lega lo ieri all'oggi; modellando e mantenendo attuali le esperienze e i ricordi; includendo le storie di un altro tempo entro l'orizzonte del presente¹. Alla luce di queste premesse, diventa evidente il ruolo della letteratura nella costruzione di tale memoria, un ruolo fondante, che opera attraverso la creazione di modelli culturali, universi simbolici, immaginari collettivi, senso di appartenenza e di identità. In altre parole, la dimensione narrativa, o del racconto, è cruciale ai fini della perpetuazione dell'identità e dell'immagine mentale che ogni società crea di sé, e che sta alla base dello sviluppo di una cultura del ricordo².

49

Per la nostra analisi dell'opera barnesiana, cominceremo dunque da un romanzo che nella letteratura (in particolare, nell'opera di uno scrittore) trova il suo spunto iniziale, e nella memoria culturale, in qualche misura, la propria forza propulsiva: *Flaubert's Parrot*.

2.1 La memoria delle cose

Pubblicato nel 1984, *Flaubert's Parrot* è il romanzo di Barnes sul quale, in assoluto, è stato scritto di più³, secondo Albertazzi “uno dei migliori esempi di postmoderno reperibili nella letteratura europea.”⁴ È basato su una raccolta di appunti realmente scritti da Barnes durante un viaggio in Francia, nel settembre del 1981, alla ricerca delle dimore dei più grandi scrittori e artisti

¹ J. Assmann, *op. cit.*, p. XII.

² *Ivi*, p. XIV. E ancora, “la memoria culturale ha sempre i suoi detentori speciali: di essi fanno parte gli sciamani, i bardi, i *griot* così come i sacerdoti, gli insegnanti, gli artisti, *gli scrittori*, gli studiosi, i mandarini o come sempre si vogliono chiamare i delegati al sapere.” *Ivi*, p. 28 (enfasi di chi scrive)

³ M. Pateman, *Julian Barnes*, Tavistock, Northcote House Publishers, 2002, p.22.

⁴ S. Albertazzi, ‘Una lotta a morte con la morte’, in *Ead.*, A. Gasparini, *Il romanzo* New Global. *Storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, p. 167.

francesi⁵. La narrazione si apre con un riferimento alla statua di Gustave Flaubert collocata nel bel mezzo della *place des Carmes*, a Rouen: “Six North Africans were playing boule beneath Flaubert’s statue.”⁶

Qual è il significato di questa scena? Spiega Halbwachs che la memoria di un passato condiviso esiste in relazione a tre fattori specifici, vale a dire il riferimento a determinate coordinate spaziali e temporali, una serie di relazioni simboliche intrattenuta da un certo gruppo e una rielaborazione continua della memoria stessa; fondamentale in questo senso è il ruolo degli oggetti, che aiutano a ricordare consentendo di avocare e legare il soggetto alla realtà spaziale e temporale. Gli oggetti della memoria sono tutti i prodotti materiali dell’attività umana, dai documenti alle statue, appunto. Jan Assmann ha parlato, a questo proposito, di una “memoria delle cose”: gli oggetti rimandano all’individuo un’immagine di sé, gli ricordano se stesso, il suo vissuto, i suoi antenati, ecc.. Il mondo concreto in cui viviamo è dotato di un indice temporale che rinvia a diverse stratificazioni del passato. Quando gli oggetti rimandano anche a un *sensu*, essi oltrepassano l’orizzonte della memoria delle cose, perché rendono espliciti l’indice temporale e quello dell’identità⁷.

Tornando al romanzo di Barnes, poche righe dopo il riferimento alla statua di *place des Carmes* la voce narrante si affretta ad aggiungere:

This statue isn’t the original one. The Germans took the first Flaubert away in 1941, along with the railings and door-knockers. (11)

Persino oggetti ‘duraturi’ come le statue sono passibili di un inevitabile declino, di una ‘morte’. Maurizio Ascari ha inoltre osservato che “[l]a statua – costruita per resistere nel tempo, ma soggetta all’assalto della guerra – ci ricorda le insidie che ostacolano la trasmissione della memoria culturale [...]”⁸

Se il monumento che campeggia nella piazza non è “quello originale”, l’autore ci costringe a domandarci cosa sia l’*originale*. Sebbene la statua resti pur sempre un’icona, vale a dire una copia che comunque rinvia, per imitazione, al reale, senza tuttavia dissimularlo, esistono icone autentiche

⁵ V. Guignery, ‘Julian Barnes in Conversation’, *Cercles* 4 (2002): 255-69, in V. Guignery, R. Roberts, *op. cit.*, pp. 102-5.

⁶ J. Barnes, *Flaubert’s Parrot*, London, Picador, 1984, p. 11 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

⁷ J. Assmann, *op. cit.*, pp. XVI-XVII.

⁸ M. Ascari, *La sottile linea verde. Romanzi contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna, BUP, 2009, p. 52.

(la prima statua di Flaubert) e icone non autentiche (la copia della copia, realizzata su iniziativa del sindaco di Rouen dopo aver ritrovato lo stampo originale). Il concetto di copia della copia è profondamente postmoderno: poiché nella società in cui viviamo le idee sarebbero semplici simulacri, o rappresentazioni autoreferenziali, o copie, non è data la possibilità di rintracciare fonti di senso autentiche, stabili e oggettive.

Le stesse riflessioni valgono per il pappagallo che dà il titolo all'opera, quello che Gustave Flaubert usò durante la stesura di *Un cœur simple*. Geoffrey Braithwaite, il protagonista di *Flaubert's Parrot*, un medico inglese ossessionato da Flaubert, si mette infatti alla ricerca dell'*autentico* volatile impagliato sul modello del quale lo scrittore francese creò Loulou, il pappagallo della protagonista di *Un cœur simple*. Per dirla con Frederick M. Holmes, Braithwaite indaga quanto i resti materiali del passato ci possono mettere in contatto con la realtà, un tempo viva, di uno scrittore morto ormai da tempo⁹. Qual è il vero pappagallo? Quello che compare a pagina 16, “[t]hen I saw the parrot. It sat in a small alcove, bright green and perky-eyed, with its head at an inquiring angle.”, oppure il secondo, che fa il suo ingresso nella storia a pagina 21?

Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. Also bright green. Also, according to both the *gardienne* and the label on its perch, the very parrot which Flaubert had borrowed from the Museum of Rouen for the writing of *Un cœur simple*. [...] How do you compare two parrots, one already idealised by memory and metaphor, the other a squawking intruder? [...] I mentioned the question of authenticity to the *gardienne*. She was, understandably, on the side of her own parrot, and confidently discounted the claims of the Hôtel-Dieu. I wondered if somebody knew the answer.

È evidente che nessuno conosce la risposta che Braithwaite cerca con tanta ostinazione. Non ci è dato sapere quale sia la verità, semplicemente perché la verità, o *una* verità, non esiste. Barnes rincara la dose qualche capitolo dopo, e lo fa con ironia:

To recapitulate. First there is Loulou, Félicité's parrot. Then there are the two contending stuffed parrots, one at the Hôtel-Dieu and one at Croisset. Then there are the three live parrots, two at Trouville and one at Venice; plus the sick parakeet at Antibes. As a possible source for Loulou we can, I think, eliminate the mother of a 'hideous' English family encountered by Gustave on the boat from Alexandria to Cairo: with a green eyeshade attached to her bonnet, she looked 'like a sick old parrot'. (57)

Le immagini dei pappagalli custoditi nei vari musei subiscono un'ulteriore moltiplicazione all'interno del romanzo: ci riferiamo alle acqueforti realizzate da David Hockney nel 1974, i ricami

⁹ F.M. Holmes, *Julian Barnes*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 73.

raffiguranti pappagalli nel romanzo di Flaubert *Salammbô* e le istantanee che Braithwaite scatta nei musei. Analogamente a quanto avviene per le immagini, anche le opinioni sulle varie autenticità si moltiplicano all'interno della narrazione: tra le altre, la versione della *gardienne* del “pavilion” di Croisset, quella del *gardien* dell'Hôtel-Dieu, nonché quella fornita dalla nipote di Flaubert, Caroline.

A fine romanzo Braithwaite torna alla ricerca di rassicurazioni e di conferme in merito al pappagallo, rivolgendosi nuovamente all'Hôtel-Dieu, l'ospedale in cui il padre di Gustave Flaubert esercitò la professione di chirurgo e in cui Gustave avrebbe trascorso gran parte della sua infanzia.

Quello che segue è il dialogo tra Braithwaite e il guardiano dell'edificio:

‘That’s the real one,’ said the *gardien*, tapping the glass dome in front of us. ‘That’s the real one.’
‘And the other?’
‘The other is an impostor.’
‘How can you be sure?’ (184)

Niente affatto soddisfatto da questo incontro, qualche pagina più avanti Braithwaite racconta il suo ultimo tentativo di scoprire la verità, la visita a Monsieur Andrieu, studioso ed esperto dell'opera e della vita di Flaubert, per arrivare a una sola, amara, conclusione: il “vero” pappagallo non esiste, semplicemente perché il pappagallo autentico è quello che *scegliamo* sia il vero pappagallo. Che non esista *una* verità è, in definitiva, la conclusione del romanzo, che infatti si chiude con queste righe:

There, standing on a line, were the Amazonian parrots. Of the original fifty only three remained. [...] They gazed at me like three quizzical, sharp-eyed, dandruff-ridden, dishonourable old men. They did look – I had to admit it – a little cranky. I stared at them for a minute or so, and then dodged away. *Perhaps* it was one of them. (190, enfasi di chi scrive)

L'epoca postmoderna, in ambito filosofico, segna la fine della modernità e la crisi delle nozioni di “verità” e “fondamento”. A partire da Nietzsche, dai fondamenti si passa alla “decostruzione”, al riconoscimento del carattere enigmatico della storia e di quello rischioso della scienza e della tecnica. Ci sembra di poter affermare che Barnes, in linea con i filosofi postmoderni, rifiuti categoricamente qualunque affermazione universale di verità e di poter concordare con Ascari quando, a proposito di *Flaubert's Parrot*, parla di “impeto decostruttivo totalizzante”¹⁰. Per quanto affannosamente cerchiamo, tra gli oggetti o tra i ricordi del passato, non troveremo nulla che possa fondare una

¹⁰ M. Ascari, *op. cit.*, p. 51.

pretesa di senso. Anche quando ci muoviamo nel passato non possiamo che essere disorientati e confusi, perché il passato è incerto e confuso, quasi mai verificabile: un cumulo di macerie.

In *L'Education sentimentale* Frédéric wanders through an area of Paris wrecked by the 1848 uprising. He walks past barricades which have been torn down; he sees black pools that must be blood; houses have their blinds hanging like rags from a single nail. Here and there amid the chaos, delicate things have survived by chance. Frédéric peers in at a window. He sees a clock, some prints – and a parrot's perch. It isn't so different, the way we wander through the past. Lost, disordered, fearful, we follow what signs there remain; we read the street names, but cannot be confident where we are. All around is wreckage. [...] We look in at a window. Yes, it's true; despite the carnage some delicate things have survived. A clock still ticks. Prints on the wall remind us that art was once appreciated here. A parrot's perch catches the eye. We look for the parrot. Where is the parrot? We still hear its voice; but all we can see is a bare wooden perch. The bird has flown. (60)

La natura frammentaria del romanzo, e la mescolanza di generi diversi che lo caratterizza, hanno l'effetto di ricordare ai lettori che non c'è un mezzo naturale, unico e assoluto per rappresentare il passato e le vite degli individui. In altre parole, il passato è disponibile solo sotto forma di narrazioni multiple, contraddittorie, prodotte da persone dotate di una memoria fallibile e lacunosa¹¹. Per quanto attentamente cerchiamo, non ci è dato di trovare la verità: se “[w]hat happened to the truth is not recorded.” (65), cercare di arrivare a delle conclusioni è inutile (quando non prova evidente della stupidità umana).

Nel corso di un'intervista, sollecitato a commentare il fallimento di Braithwaite nel rintracciare il vero pappagallo, Barnes afferma (non senza ironia)

I would have thought from our reading of Geoffrey that he would adduce a sort of grim pleasure from the fact that he couldn't find the right parrot. He would be consoled by the fact that there wasn't an easy answer. He would go to Flaubert and find the line that says – this is a rough quote – “The desire to reach conclusions is a sign of human stupidity.”¹²

E qualche battuta dopo, quando l'intervistatore conclude che non è sensato aspettarsi di trovare una risposta univoca, quella vera, l'autore ribadisce “that's right. And the immediate parallel is the inability to seize and convey the nature of Flaubert's life.”¹³

Nel capitolo 2, infatti, Barnes accosta ben tre cronologie differenti della vita di Flaubert per poi ricordare, in apertura del capitolo 3, che il processo di ricostruzione della vita di qualcun altro è aleatorio, incerto, incompleto, fallimentare.

¹¹ F.M. Holmes, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹² P. McGrath, 'Julian Barnes', *Bomb* 21 (autunno 1987): 21-23, cit. in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

¹³ *Ibidem*.

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string. You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that. [...] think of everything that got away, that fled with the last deathbed exhalation of the biographee. What chance would the craftiest biographer stand against the subject who saw him coming and decided to amuse himself? (38)

Barnes spiega che la prima cronologia dipinge la vita di Flaubert come una serie di trionfi; la seconda la interpreta come una serie di fallimenti; la terza, infine, descrive l'esistenza dello scrittore ricorrendo a una serie di metafore.¹⁴ *Ça va sans dire*, per l'autore è quest'ultima la cronologia migliore. Sebbene il palinsesto narrativo di *Flaubert's Parrot* costruisca, come ha osservato Albertazzi, "una 'rete' biografica"¹⁵ che permette all'autore di recuperare un'enorme quantità di dettagli poco noti sulla vita di Flaubert, Barnes ha dichiarato di avere sentimenti contrastanti riguardo alla biografia, un genere letterario nei confronti del quale nutre qualche sospetto, sia perché cerca forse di "spiegare troppo" della vita di un autore, sia perché i biografi si illudono di avere delle certezze che, di fatto, non esistono.¹⁶ Come ha puntualmente ricordato Kermode nella sua recensione del *memoir Enfance* di Nathalie Sarraute, il fatto che i ricordi siano fedeli a "quanto è davvero accaduto" è del tutto secondario per l'autore di autobiografie. Quel che conta è la portata sincronica, il valore affettivo che i "ricordi" hanno per chi "ricorda".¹⁷ Tutto ciò vale anche, in qualche misura, per i racconti in prima persona in cui il narrare si compie attraverso gli sforzi del narratore (che è anche il protagonista) per (non) ricordare la vicenda, come avviene in *The Sense of an Ending*.

2.2 "Style is truth to thought"

L'impossibilità di ricostruire la verità e la difficoltà nell'orientarsi nel passato trovano corrispondenza nella forma che Barnes ha scelto per comporre *Flaubert's Parrot*, che può a tutti gli effetti essere definito un *pastiche* di generi e stili, dalle cronologie al bestiario, dai quesiti d'esame al saggio critico, dalle opere realizzate a quelle potenziali. L'instancabile sperimentalismo di Barnes è

¹⁴ V. Guignery, 'Julian Barnes in Conversation', cit., p. 106.

¹⁵ Cfr. S. Albertazzi, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 61.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 53-4.

¹⁷ F. Kermode citato da M.E. Gray in *Postmodern Proust*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 92.

ciò che ha portato i critici a definire le sue opere postmoderniste. Silvia Albertazzi ha descritto *Flaubert's Parrot* proprio in questi termini:

“Opera ibrida al punto da ricevere in Francia il Prix Médicis per la saggistica, il romanzo di Barnes mescola abilmente finzione, biografia, critica letteraria, enciclopedismo, ricerca scientifica, erudizione e humour britannico in un precipitato narrativo [...] un *tour de force* postmoderno fondato sulla corrispondenza allusiva tra opere del presente e del passato e sull'interscambio tra figure cartacee e reali: una commistione di registri, intertesti e punti di vista [...]”¹⁸

L'abilità dimostrata da Barnes nel combinare forme e modalità discorsive differenti è uno degli aspetti del postmodernismo che caratterizza molta della narrativa pubblicata in Gran Bretagna negli anni Ottanta. La densa intertestualità dei suoi romanzi e racconti è un altro attributo del postmodernismo, e definisce lo scrittore come *bricoleur* il cui compito è soprattutto lavorare in modo creativo con materiali culturali esistenti. Vanessa Guignery ha letto la narrativa di Barnes come postmodernista nell'ambito specifico della memoria culturale e, più in particolare, del passato letterario, di cui Barnes si appropria appunto attraverso l'intertestualità: “[...] he celebrates the literary past but also considers it with irony”¹⁹.

Lungi dal voler confondere il lettore, anzi desideroso di fare realmente luce sulla vita di Flaubert, e magari incoraggiare il lettore stesso a intraprendere una ricerca, rileggere un passo o consultare una biografia, Barnes sembra sostenere che, se il tema è composito, anche lo stile deve adeguarsi: ecco allora che il *pastiche* si rivela la forma più adatta a esplorare un argomento complesso come una biografia (quella di Flaubert), un'esperienza di vita (quella di Braithwaite), un tema controverso e sconfinato (il passato): “Style is a function of theme, Style is not imposed on subject-matter, but arises from it. Style is truth to thought.” (88)

Genette ha individuato cinque diverse forme di transtestualità, ognuna delle quali trova una propria declinazione all'interno del romanzo. Abbiamo già ricordato che l'intertestualità può essere descritta come la relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, come la presenza effettiva di un testo in un altro²⁰. Nel caso di *Flaubert's Parrot* ritroviamo, in concreto, passi dalle lettere, dai diari e dalle opere di Gustave Flaubert che il narratore sceglie di citare per perorare una causa, ossia

¹⁸ S. Albertazzi, 'Una ossessione letteraria più concreta della vita vera', *il manifesto*, 9 novembre 2014, <http://ilmanifesto.info/una-ossessione-letteraria-piu-concreta-della-vita-vera/> (sito visitato il 30/06/2013)

¹⁹ V. Guignery citata da F.M. Holmes, *op. cit.*, pp.14-15.

²⁰ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 4.

per dimostrare al lettore di essere sulla pista giusta nella ricerca dell'essenza di Flaubert scrittore. Quanto al paratesto²¹, ogni capitolo di *Flaubert's Parrot* reca un titolo che, più o meno esplicitamente, rimanda il lettore a un genere letterario (*Chronology, The Flaubert Bestiary, The Train-spotter's guide to Flaubert*), a un'opera di Flaubert (*Emma Bovary's Eyes, Braithwaite's Dictionary of Accepted Ideas*) o, addirittura, ad altre opere che Barnes scriverà in seguito (*Cross Channel*²²). Per quanto riguarda invece la metatestualità, ovvero la relazione "di commento" che unisce un testo a un altro testo di cui esso parla, in *Flaubert's Parrot* si rintracciano lo slancio interpretativo e la lettura critica da parte di Braithwaite (di Barnes?) all'opera flaubertiana. Esiste poi un rapporto del tutto particolare di metatestualità, che potremmo definire "circolare", tra *Flaubert's Parrot, Madame Bovary* e un altro romanzo di Barnes, *Metroland*, pubblicato nel 1980. Braithwaite dice infatti di aver letto di recente un romanzo (*Metroland*, appunto) in cui il narratore menziona "the first, suppressed edition of *Madame Bovary*" (78)²³, per poi puntualizzare che in realtà non esiste nessuna prima edizione soppressa del romanzo di Flaubert. Braithwaite arriva persino a suggerire all'autore (Barnes!) di correggere tale imprecisione prima che la seconda edizione del libro vada in stampa.

Se con il termine "architestualità" ci riferiamo, come suggerisce Genette, al rapporto di appartenenza gerarchica a generi diversi, ecco che anche questo tipo di relazione testuale assume importanza per l'analisi di *Flaubert's Parrot*, il romanzo "palimpsestically constructed"²⁴ in cui Barnes mescola in modo brillante biografia, critica letteraria, enciclopedismo, ricerca scientifica, cronologie. Una relazione che potrebbe forse anche essere descritta come "intertestualità di genere" o "memoria di genere"²⁵, vale a dire come quella mescolanza di modelli diversi che costituisce, secondo Bachtin, l'essenza stessa del genere romanzesco. L'exasperazione di questa prassi è, d'altra parte, una delle caratteristiche essenziali della letteratura postmoderna, etichetta di cui ci siamo poc'anzi serviti per tentare di definire se non l'opera, quantomeno l'approccio barnesiano alla letteratura.

²¹ Si veda ancora G. Genette, *op. cit.*, pp. 5-6.

²² Non a caso, è il titolo della raccolta di dieci racconti accomunati dall'ampia tematica delle relazioni tra Francia e Inghilterra, pubblicata da Barnes nel 1997.

²³ Si veda anche J. Barnes, *Meroland*, London, Picador, 1990, p. 93.

²⁴ R. Todd citato in M. Pateman, *op. cit.*, p. 22.

²⁵ M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, p. 37.

Venendo ora all'ipertestualità, ossia, per citare ancora Genette, alla relazione che unisce un ipertesto a un testo anteriore (ipotesto), sul quale il primo si innesta in una maniera che non è quella del commento, occorre qui precisare che, nel caso di *Flaubert's Parrot*, l'ipotesto non è dato da una sola opera, bensì è costituito dall'intero corpus flaubertiano, da *Un cœur simple* a *Madame Bovary*, a *Bouvard et Pécuchet* all'intera corrispondenza e ai diari dello scrittore francese.

Lungi dal considerare i cinque tipi di transtestualità come classi ermeticamente divise, senza intersezione reciproca, constatiamo che, nel romanzo di Barnes, le relazioni tra le diverse categorie sono al contrario numerose, e spesso determinanti, nonostante l'autore/Braithwaite annunci provocatoriamente che, in un mondo ideale, “[there] shall be no more novels which are really about other novels. [...] every writer is to be issued with a sampler in coloured wools to hang over the fireplace. It reads: Knit Your Own Stuff.” (99)

D'altra parte, come ricorda Genette, “non vi è opera letteraria che, a qualche livello e a seconda del tipo di lettura, non ne evochi qualche altra, e in questo senso tutte le opere sono ipertestuali.”²⁶ Possiamo forse, per esempio, spingerci a dire che la protagonista del capolavoro di Flaubert, Emma Bovary, “passa” da Flaubert a Barnes in modo tanto metatestuale (attraverso, appunto, la riflessione di Braithwaite/Barnes sul personaggio) quanto intertestuale (attraverso l'evidente parallelismo tra Emma ed Ellen, la moglie suicida di Braithwaite). Patrick McGrath ha sostenuto che la ricerca stessa del pappagallo giusto da parte di Braithwaite non sarebbe altro che una metafora del tentativo, da parte dello stesso medico, di capire perché sua moglie lo abbia tradito. Nell'intervista rilasciata a McGrath nel 1987, Barnes sembra confermare questa ipotesi, ribadendo di aver voluto costruire un parallelo tra Ellen e Geoffrey Braithwaite, da una parte, ed Emma e Charles Bovary, dall'altra.²⁷

Sulla base della definizione di *bovarismo* proposta da De Gaultier nel suo classico studio del 1901, Silvia Albertazzi ha ipotizzato che “l'inutile inseguimento [da parte di Braithwaite] di una verità che sempre sfugge, appare in primo luogo una variazione della sindrome di Emma Bovary.”²⁸ Inseguendo il fantasma di Gustave Flaubert, il medico inglese “persegue un rituale di autoinganno che lo porta non tanto a rinnegare la propria natura quanto a crearne un simulacro, in un percorso

²⁶ G. Genette, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ P. McGrath, 'Julian Barnes', *cit.*, p. 17.

²⁸ S. Albertazzi, “Madame Bovary, c'est lui” Gustave Flaubert, Julian Barnes e l'eterna monotonia della passione', in *Francofonia*, anno XXVIII, numero 54, primavera 2008, pp. 127-139.

che, più che caduta nell'inautentico, è illusione di autenticità, nel romanzo rappresentata dalla ricerca del pappagallo impagliato [...].²⁹

Se, dunque, neppure Barnes può sottrarsi a quello che Laura Giovannelli ha definito un “processo simbiotico di riscrittura”³⁰, Braithwaite si accinge a compilare una biografia *sui generis* di Flaubert, “una biografia che, sfidando ogni possibile codificazione, esaspera e stravolge i rapporti vita-arte, autore-personaggi(o), storia-finzione, al punto da configurarsi come un inclassificabile *pastiche* di forme e generi [...]”.³¹

Precisando che per Genette il *pastiche* designa un’imitazione “che non può che scegliere fra la presa in giro e il riferimento ammirativo”, nel caso di Barnes la presa in giro si riferisce a certa scrittura accademica e all’enciclopedismo, mentre al corpus flaubertiano vengono riservati, nella lettura che dell’opera di Flaubert fa Braithwaite/Barnes, i riferimenti ammirativi. È nota del resto l’ammirazione che Barnes nutre nei confronti del romanziere francese. Citiamo una dichiarazione per tutte:

[Flaubert]’s the writer whose words I most carefully tend to weigh, who I think has spoken the most truth about writing. And it’s odd to have a foreign genius for whom you feel a direct love... He’s obviously a tricky bastard in some ways, but I find when I’m reading his letters I just want to go and make him a cup of hot chocolate, light his cigarette. [...] Partly because I admire his books greatly. He’s a great example of a genius who never wrote the same book twice. Also, in his letters he’s so remorselessly *intelligent*; he’s never dull, he’s never banal, he’s very funny.³²

Ci sembra infine di poter aggiungere che Barnes ricorre alla mescolanza di generi e stili anche nell’intento di dare una scossa al lettore, di farlo sobbalzare sulla sedia, di aprirgli nuove prospettive e stimolare nuove intuizioni, per fornirgli un punto di osservazione insolito e assolutamente non convenzionale sulla vita di Flaubert. Per dirla con Alison Lee, “[t]hrough metafictional techniques the novel creates levels of fiction and “reality” and questions the Realist assumption that truth and reality are absolutes”³³. I giochi metanarrativi di Barnes implicano che la verità è sfuggente: tutti i

²⁹ *Ivi*, p. 129.

³⁰ Per un approfondimento, si veda L. Giovannelli, ‘I codici infranti: inclusività, riscrittura e metanarratività in *Flaubert’s Parrot* di Julian Barnes’, in *Strumenti critici*, anno X, numero 2, maggio 1995, pp. 271-286.

³¹ *Ivi*, p. 273.

³² J. Barnes cit. in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 15 (enfasi dell’originale).

³³ A. Lee in F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 15.

tentativi di rappresentare l'esperienza sono in un certo senso invenzioni o costruzioni, non semplici (rap)presentazioni della realtà.

2.3 Possiamo afferrare il passato?

La scelta di comporre il romanzo in forma di pastiche postmoderno è, come detto, funzionale a rendere l'impossibilità di afferrare l'essenza della vita dello scrittore francese e il parallelo, ovvio, fallimento di Braithwaite nel ritrovare il pappagallo "giusto".³⁴ Possiamo inoltre affermare che tale scelta, a livello più o meno conscio, adombri la consapevolezza che neppure ci è dato di afferrare il passato. La domanda ("Possiamo afferrare il passato?") ritorna in *Flaubert's Parrot* in più punti:

How do we seize the past? Can we ever do so? When I was a medical student some pranksters at an end-of-term dance released into the hall a piglet which had been smeared with grease. It squirmed between legs, evaded capture, squealed a lot. People fell over trying to grasp it, and were made to look ridiculous in the process. The past often seems to behave like that piglet. (14)

How do we seize the past? How do we seize the foreign past? We read, we learn, we ask, we remember, we are humble; and then a casual detail shifts everything. [...] We can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up our hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report. (90)

So how do we seize the past? As it recedes, does it come into focus? Some think so. We know more, we discover extra documents, we use infra-red light to pierce erasures in the correspondence, and we are free of contemporary prejudice; so we understand better. Is that it? I wonder. (100)

Barnes si chiede qui quale sia il ruolo della memoria, sia individuale che collettiva, nel recupero della storia, e quanto essa sia affidabile.

Attraverso il suo protagonista, lo scrittore tenta inoltre di rispondere alla domanda se, a mano a mano che il passato si allontana, riusciamo a metterlo a fuoco meglio, usando la bella metafora della sponda remota che si allontana, mentre noi siamo tutti sulla stessa barca munita di telescopi che funzionano in modo diverso:

The past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat. Along the stern rail there is a line of telescopes; each brings the shore into focus at a given distance. If the boat is becalmed, one of the telescopes will be in continual use; it will *seem* to tell the

³⁴ Così Silvia Albertazzi a proposito del registro narrativo che Barnes adotta in *Flaubert's Parrot*: "È la quintessenza del *pastiche* postmoderno, fondato sulla corrispondenza allusiva tra opere del presente e del passato, tra gli autori e i loro miti personali, sull'interscambio tra figure cartacee e reali: letteratura al quadrato [...]" Si veda S. Albertazzi, 'Una lotta a morte con la morte', in *Ead.*, A. Gasparini, *op. cit.*, p. 168. Sul concetto di "letteratura al quadrato" si veda S. Albertazzi, *Bugie sincere*, cit., p. 45.

whole, the unchanging truth. *But this is an illusion*; and as the boat sets off again, we return to our normal activity: scurrying from one telescope to another, seeing the sharpness fade in one, waiting for the blur to clear in another. And when the blur does clear, we imagine that we have made it do so all by ourselves. (101, enfasi di chi scrive)

Se il passato può essere conosciuto solo parzialmente (“we imagine that we have made it do so all by ourselves”), nonché da prospettive necessariamente multiple proprio in quanto limitate e mutevoli (“each brings the shore into focus at a given distance”), e dal momento che nessun osservatore ha una posizione privilegiata, di vantaggio assoluto, vorrà dire che ci si avvicina a una visione completa soltanto quando molte versioni diverse vengono accostate e assemblate provvisoriamente in una molteplicità di forme discorsive³⁵.

Per citare ancora Albertazzi, necessaria conseguenza e corollario della questione è “la consapevolezza che ognuno cerca di dare un senso alla vita propria e altrui costruendone (inventandone, a volte) il racconto, perché è più facile affrontare storie fittizie che non la vita reale.”³⁶ Come ha ricordato Barnes nel corso di una lunga intervista rilasciata a Vanessa Guignery³⁷, gran parte delle prove della storia (per esempio, i racconti delle persone che ne hanno vissuto in prima persona gli eventi) sono andate perdute. Ecco allora che i ricordi, intesi come rielaborazione narrativa o romanzata (“another literary genre”, un genere letterario come un altro) di ciò che è stato, assumono un ruolo cruciale nel processo di ricostruzione del passato. Ma ciò significa anche che la “ricostruzione” che si fa della storia è inevitabilmente parziale e distorta:

Either you only write the history for which there is evidence, or, if you try to write more than that, if you try to write a more complete history, then you have to fictionalise or imagine. And so, to that extent, history, if it attempts to be more than a description of documents, a description of artefacts, has to be a sort of literary genre.³⁸

Se peraltro Barnes fa riferimento ai documenti della storia, Braithwaite arriva a sostenere che persino le fotografie di un dato momento non costituiscono una prova valida di ciò che è stato:

A flushed and jolly character raises his glass among friends and family – how real, how reliable is *that* evidence? What would the photos of my twenty-fifth wedding anniversary have revealed? *Certainly not the truth*; [...] (103 la prima enfasi di Barnes, la seconda di chi scrive)

³⁵ F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 80.

³⁶ S. Albertazzi, ‘Una ossessione letteraria più concreta della vita vera’, cit.

³⁷ V. Guignery, ‘History in Question(s): An Interview with Julian Barnes’, *Sources* 8 (primavera 2000): 59-72, in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

³⁸ *Ibidem*.

Nell'epoca postmoderna, nessuno sembra più essere disposto a credere a ciò che ci viene raccontato. Se, vuoi per noia vuoi per scherzo, ci si rivolge al passato (con insolenza, secondo Barnes) soltanto per provare un brivido di piacere, appare allora naturale che il passato “non stia al gioco”: “[n]owadays there is no one left to repeat such fictions; and no one to believe them either.” (114) e ancora: “[w]e are too impertinent with the past, counting on it in this way for a reliable *frisson*. Why should it play our game?” (112)

Braithwaite, però, non se la sente di ricordare, di tornare con la memoria al passato: rimanda il discorso, posticipa il momento della resa dei conti, un po' come fa Tony in *The Sense of an Ending*:

I never thought my wife was perfect. I loved her, but I never deceived myself. I remember... But I'll keep that for another time. (76)

My wife... Not now, not now. (105)

“Ellen's is a true story; perhaps it is even the reason why I am telling you Flaubert's story instead.” (86)

A questo riguardo, il critico David Leon Higdon suggerisce che Barnes abbia creato la nuova tipologia del “narratore reticente”:

The reluctant narrator, who is reliable in strict terms, indeed often quite learned and perceptive, but who has seen, experienced or caused something so traumatic that he must approach the telling of it through indirections, masks and substitutions.³⁹

Per dirla con Albertazzi, “posponendo la scrittura di sé, mentendo a se stesso mentre si sforza di non mentire al testo flaubertiano, Braithwaite sembra anticipare il protagonista del romanzo con cui Barnes ha vinto il Man Booker Prize nel 2011.”⁴⁰ Braithwaite svicola, cerca delle scuse, tenta di distrarci da sé portando la nostra attenzione su un gabbiano: “I... I... Look at that seagull up there. I hadn't spotted him before. [...] Listen, I hope you won't think this rude, but I really must take a turn on deck; it's becoming quite stuffy in the bar here.” (90)

A quell'“io” autobiografico non fa seguito niente, nessuna rivelazione, nessuna confessione. Anche se, a tratti, il bisogno di raccontare, e di svelarsi, affiora.

Three stories contend within me. One about Flaubert, one about Ellen, one about myself. My own is the simplest of the three – it hardly amounts to more than a convincing proof of my existence – and yet I find it the hardest to begin. My wife's is more complicated,

³⁹ Cfr D.L. Higdon, ‘Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes’, in J. Acheson, *The British and Irish Novel since 1960*, New York, Palgrave Macmillan, 1991, pp. 174-191.

⁴⁰ S. Albertazzi, ‘Una ossessione letteraria più concreta della vita vera’, cit.

and more urgent; yet I resist that too. Keeping the best for last, as I was saying earlier? I don't think so; rather the opposite, if anything. (85-86)

Con il personaggio di Braithwaite, il tema della storia si sovrappone a quello dell'identità personale. La nostra soggettività è plasmata dalla storia, i miti storici e le altre narrazioni che costituiscono l'identità collettiva di una nazione contribuiscono anche a formare la soggettività dei singoli⁴¹.

2.4 L'inaffidabilità della Storia

Siamo d'accordo con Holmes quando afferma che, come *Flaubert's Parrot*, *A History of the World in 10½ Chapters*, pubblicato nel 1989, si propone di demolire ogni fiducia che il lettore può avere nella verità oggettiva e continua della storia ufficiale, attraverso il commento filosofico sulle difficoltà che ostacolano qualsivoglia tentativo di ricostruirla. Un possibile parallelismo tra *Flaubert's Parrot* e *A History of the World in 10½ Chapters* (opera in cui coesistono più versioni⁴² della Storia, in cui si accenna alle innumerevoli riscritture che la specie umana ha fatto della storia stessa, e in cui si mette in dubbio l'affidabilità degli archivi) lo ha fornito lo stesso Barnes nel corso di un'intervista: "If *A History of the World in 10½ Chapters* is a similar sort of upside down, informal piece of novel-history, [*Flaubert's Parrot*] is an upside down, informal piece of novel-biography."⁴³

A History, appunto una storia del mondo eccentrica, frammentata, narrata per episodi incentrati su singoli personaggi di fantasia, sfoggia una caratteristica strutturale comune a molte opere narrative postmoderniste: la frammentazione o deformazione testuale, di un tipo che è incompatibile con una rappresentazione assoluta del passato. Anche la presenza del provocatorio "mezzo capitolo", che rompe la simmetria del libro ma nel quale si celerebbe la chiave di lettura del romanzo, non fa che indebolire l'idea della completezza. Poiché *A History* ha molti narratori, e dunque molti punti di vista riportati in una varietà di registri linguistici, quest'opera marcatamente metanarrativa⁴⁴ somiglia più a una raccolta di racconti (seppure correlati dal punto di vista tematico)

⁴¹ Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 69.

⁴² Oppure, come ha osservato Albertazzi, "[...] dieci "fabulazioni", ossia storie originali tessute intorno a pochi fatti autentici [...]". Si veda S. Albertazzi, *Bugie sincere*, cit., p. 123.

⁴³ V. Guignery, 'Julian Barnes in Conversation', cit., p. 105.

⁴⁴ "In historiographic metafiction, as with metafiction in general, the subversion of the stability of point of view, the inheritance of modernist experiments takes two major forms. On the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other no one single perspective but myriad voices, often not

che non a un romanzo. Benché svariati tipi di discorso informino *A History*, nessuno risulta dominante: né il convincente *pastiche* di un reale resoconto storico del primo Ottocento sul naufragio della nave francese *Medusa*; né la trascrizione di un procedimento legale; né la Sacra Scrittura, che è parodiata sotto forma di rielaborazione revisionista, dal punto di vista di un tarlo clandestino, della storia dell'Arca di Noè⁴⁵. Non acquista uno status speciale neanche “Parenthesis”, la sezione che sembra essere stata scritta più direttamente dal punto di vista dell'autore.

Nell'articolata riflessione sulla storia proposta da *A History of the World in 10½ Chapters* ritroviamo un tema già abbozzato in *Flaubert's Parrot*. In questo caso, però, alla riflessione è sotteso un approccio più ironico, satirico, e quasi potremmo dire derisorio, nei confronti della storia; un approccio evidente sin dalle prime pagine del libro, nel sottile e godibilissimo gioco sul filo dell'ironia che Barnes conduce rovesciando i punti di vista, costringendo il lettore a vedere le cose addirittura attraverso gli occhi di un tarlo nascosto nell'Arca. È notevole la maestria con cui l'autore riesce a spiazzarci e a minare le nostre certezze, instillando in noi il dubbio che le cose potrebbero essere andate diversamente da come ci hanno sempre raccontato. Il tarlo ci propone infatti una versione della vita a bordo dell'Arca che rappresenta Noè come un mostro depravato che tratta gli animali con crudeltà e ne stermina intere specie, e non come la tradizionale figura biblica del saggio salvatore di ogni forma di vita sulla terra.

Il messaggio è che esistono più versioni della medesima storia, e che la storia può essere scritta in molti modi diversi, nessuno dei quali risulta essere definitivo e autorevole.

Now, I realize that accounts differ. Your species as its much repeated version, which still charms even sceptics; while the animals have a compendium of sentimental myths. [...] They were chosen, they endured, they survived: it's normal for them to gloss over the awkward episodes, to have convenient lapses of memory.⁴⁶

completely localizable in the textual universe. In place of anonymity, we find over-assertive and problematizing subjectivity on the one hand and, on the other, a pluralizing multivalency of points of view.” L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 160.

⁴⁵ Quella che Barnes utilizza in *A History* è un tipo di scrittura storica che, secondo Hayden White, non narra ma narrativizza: un discorso narrativizzato è quello che finge che sia il mondo stesso a parlare di sé dando forma a un racconto. In altre parole, questo tipo di scrittura dà per scontato che essa rappresenti la verità, e non una rappresentazione contingente e fallibile della verità stessa. Cfr. H. White, ‘The Value of Narrativity in the Representation of Reality.’ *Critical Inquiry* 7 (1980), pp. 6-7. Laura Giovannelli ha parlato di “paradigma della bugia sincera”, ossia della narrazione che fantastica e metaforizza, del *petit récit* che colma gli interstizi della storia e la “dissacra”, della esemplificazione di come ogni verità sia influenzata dalla sua formulazione e dall'autorità di chi la pronuncia. Per un approfondimento, si veda L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, Pisa, SEU, 1999.

⁴⁶ J. Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, London, Picador, 1990, p. 4. A questa edizione si riferiscono le successive citazioni dal testo, con la relativa numerazione delle pagine.

Per dirla con Holmes, la collisione dialogica dei punti di vista permette a Barnes di contestare e persino riscrivere i resoconti consueti od ortodossi del passato, e i modi in cui lo si pensa. La voce irriverente e insubordinata del tarlo fa da contraltare alle voci dogmatiche e patriarcali di Noè e del Dio dell'Antico Testamento.

Dopo ben otto capitoli in cui vengono presentate delle “versioni alternative”, troviamo una delle molteplici definizioni della Storia nella sezione intitolata “Parenthesis”:

The history of the world? Just voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade; stories, old stories that sometimes seem to overlap; strange links, impertinent connections. [...] We fabulate. We make up a story to cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few true facts and spin a new story round them. Our panic and our pain are only eased by *soothing fabulation*; we call it history. (242, enfasi di chi scrive)

Una fabulazione consolatoria che mette in evidenza i punti di contatto e le interferenze tra storia e *fiction* (o finzione narrativa). Dal punto di vista strettamente psichiatrico, il termine indica la produzione, da parte del pensiero, di racconti che non distinguono tra realtà e immaginazione, ovvero la capacità di inventare storie, anche ricche di particolari, per evadere da una situazione dolorosa o per supplire alla mancanza di ricordi. Si ripensi agli sforzi biografici di Braithwaite in *Flaubert's Parrot*, terapeutici nell'aiutarlo ad affrontare i sentimenti irrisolti verso la moglie Ellen⁴⁷. Come abbiamo avuto modo di sottolineare, la specie umana ha bisogno di storie (il che, dal punto di vista dello scrittore, è cosa rassicurante), per cui la nostra mente, creando dei legami coerenti tra ciò che è reale e ciò che immaginiamo, compone un racconto plausibile, accettabile, di ciò che è stato, vale a dire della storia. Sempre con la consapevolezza che non ci è possibile trovare la verità: “[w]e all know objective truth is not obtainable, that when some event occurs we shall have a multiplicity of subjective truths which we assess and then fabulate into history, into some God-eyed version of what ‘really’ happened.” (245)

In *A History of the World in 10½ Chapters* l'autore riporta due volte (175, 241) la stessa citazione di Marx: “La storia si ripete sempre due volte: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa”, salvo poi precisare, in seconda battuta, che “No, that's too grand, too considered a process. History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago.” (241)

⁴⁷ F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 80.

La storia, è vero, si ripete, ma mai con la precisione o con la linearità di cui parla Marx: il più delle volte, essa si presenta come tragedia per poi ripetersi ancora come tragedia, oppure, in alternativa, si presenta come farsa per poi ripetersi di nuovo come farsa.⁴⁸

Non solo. Come ha osservato Holmes, mentre Benjamin immagina la storia come una lunga catastrofe che ‘keeps piling wreckage upon wreckage’ (249), per definire la storia umana Barnes ricorre alla metafora del viaggio disperato per nave, sulla quale gli esseri umani cercano (inutilmente) di salvarsi da disastri di tutti i tipi⁴⁹. Torna l’immagine della barca, già proposta in *Flaubert’s Parrot*, sulla quale siamo tutti stipati e dalla quale vediamo il passato allontanarsi senza riuscire a trovare il “telescopio giusto” con cui osservarlo e, forse, decifrarlo. Più semplicemente, anche l’impiego dell’articolo indeterminativo “a”, *una*, nel titolo diventa cifra simbolica dell’inattendibilità della storia e delle fonti, “la specificazione che si tratta di *una* versione storica relativizza [...] l’opera inserendola implicitamente in un panorama pluridiscorsivo e stimolando il confronto con *la* storia ufficiale”.⁵⁰

Come *Flaubert’s Parrot*, anche *A History* dà per implicito che qualunque ordine individuabile nella lunga successione di eventi storici è sempre la creazione di coloro che li rappresentano, e non una proprietà intrinseca degli eventi stessi:

History isn’t what happened. History is just what historians tell us. [...] it is a tapestry, a flow of events, a complex narrative, connected, explicable. One good story leads to another. [...] And we cling to history as a series of salon pictures, conversation pieces whose participants we can easily reimagine back into life, when all the time it’s more like a multi-media collage [...]. (242)

Come si chiede Braithwaite in *Flaubert’s Parrot*, allora la Storia altro non è che una rappresentazione, imprecisa e appena abbozzata, realizzata da dilettanti? “Is this history, then – a swift, confident amateur’s watercolour?” (91)

2.5 (Proprio) le lezioni di storia

Anche *The Sense of an Ending* contiene delle riflessioni interessanti in questo senso, in particolare nella prima parte, quella in cui uno dei protagonisti nonché voce narrante, Tony, ricorda

⁴⁸ Sono ancora le parole di Barnes, tratte dalla già citata intervista concessa a V. Guignery, ‘History in Question(s): An Interview with Julian Barnes’, cit., p. 57.

⁴⁹ Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 45.

(come vedremo, con precisione sorprendente rispetto alla confusione che caratterizza i suoi tentativi di ritrovare nella memoria parole, episodi, spiegazioni) proprio due lezioni di storia che il professor Hunt tiene il terzo giorno di scuola, la prima, e l'ultimo giorno di scuola, la seconda. L'insegnante sprona la classe a riflettere sulla portata filosofica del discorso storico

In our final history lesson of the year, Old Joe Hunt [...] invited us to look back over all those centuries and attempt to draw conclusions.

'We could start, perhaps, with the seemingly simple question, What is History?'⁵¹

Di fronte all'inaffidabilità dello stesso discorso, ciascuno dei protagonisti espone il proprio disagio. Tony dà una risposta forse un poco scontata, 'History is the lies of the victors'; Colin, dal canto suo, propone una definizione più originale, persino arditata, che di fatto riprende la visione ciclica della storia suggerita da Marx, oltre alla metafora dell'indigesto panino con la cipolla cruda introdotta in *A History of the World in 10½ Chapters*:

'History is a raw onion sandwich, sir.'

'For what reason?'

'It just repeats, sir. It burps. We've seen it again and again this year. Same old story, same old oscillation between tyranny and rebellion, war and peace, prosperity and impoverishment.' (16-17)

66

Nelle parole di Colin ritroviamo il cinismo e l'ironia che caratterizzano tutto il discorso postmoderno, nonché la disillusione di chi sa di non poter trovare alcuna coerenza nella Storia e nelle sue narrazioni: siamo di fronte all'impossibilità postmoderna di comprendere la storia postulata da Fredric Jameson.

Il più maturo dei quattro amici, Adrian, propone invece una riflessione che potrebbe rappresentare la chiave di lettura non solo dell'intero romanzo, ma anche di gran parte della narrativa barnesiana:

"History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation."

'Is it, indeed? Where did you find that?'

'Lagrange, sir. Patrick Lagrange. He's French.'⁵² (17)

⁵¹ J. Barnes, *The Sense of an Ending*, London, Jonathan Cape, 2011, p. 16. A questa edizione si riferiscono le successive citazioni dal testo, con la relativa numerazione delle pagine.

⁵² Adrian attribuisce la citazione a un certo Patrick Lagrange. Nel corso di un'intervista, Julian Barnes, il cui secondo nome è Patrick, ha dichiarato che si tratta di un sottile riferimento a se stesso, dato che il francese *la grange* significa appunto 'granaio', in inglese *barn*. L'intervista in questione è quella a Eleanor Wachtel del novembre 2011 (<http://cbc.ca/writersandcompany/episode/2011/11/20/julian-barnes-interview/>).

Adrian/Barnes punta il dito contro la fallibilità della memoria come strumento per ricostruire il passato e contro l'inadeguatezza delle narrazioni che creiamo proprio per far fronte all'inaffidabilità del processo del ricordare.

La critica nei confronti dell'inattendibilità e della soggettività di qualunque discorso storico riflette anche, nel romanzo, l'ansia dei protagonisti adolescenti riguardo alla loro stessa esistenza, al loro futuro. In altre parole, nella cornice astratta della Storia, quella con la S maiuscola, si inserisce il desiderio dei protagonisti di plasmare le loro storie personali. Più di trent'anni dopo le lezioni in questione, Tony ripensa alla sua adolescenza, recuperandone episodi e momenti di svolta, sullo sfondo degli iconici anni Sessanta, rivelando la cesura esistente tra la memoria collettiva della nazione e la memoria individuale a cui egli cerca di aggrapparsi. Se nell'immaginario collettivo i Sessanta sono gli anni della rivoluzione sessuale, tuttavia, dal punto di vista di Tony, quei cambiamenti epocali riguardarono soltanto alcuni, e soltanto in alcune parti del Paese: "You may say, But wasn't this the Sixties? Yes, but only for some people, only in certain parts of the country."
(23)

Tony passa attraverso gli *swinging Sixties* "senza essere toccato dal vento della rivolta e del cambiamento nei costumi"⁵³, a quanto pare del tutto inconsapevole del fatto che "[s]ugli schermi delle sale cinematografiche e in libreria [stia] intanto prendendo forma una silenziosa rivoluzione nei rapporti tra i sessi, specchio e sintesi di mutamenti altrettanto profondi che stanno avvenendo nella società."⁵⁴

2.6 False verità

Come ha osservato Silvia Albertazzi, tanto le tre versioni della cronologia flaubertiana che aprono *Flaubert's Parrot*, quanto i pennuti impagliati sporchi di insetticida che lo chiudono, precludono ai temi che costituiscono la base di un altro romanzo di Barnes, *England, England*, tra le pagine del quale ritroviamo la difficoltà di discernere il falso dal vero, arrivando all'apoteosi del simulacro e al primato della copia sull'originale⁵⁵. Mentre *A History of the World in 10½ Chapters* esplora la

⁵³ S. Albertazzi, *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando Editore, 2012, p. 166.

⁵⁴ R. Bertinetti, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2001, p. 43.

⁵⁵ S. Albertazzi, 'Una ossessione letteraria più concreta della vita vera', cit.

relazione tra la Storia e la sua icona, rappresentazione o racconto, *England, England* è incentrato appunto sulla dicotomia originale/copia, pur non presentando la marcata componente metanarrativa che emerge tanto nella *History* quanto in *Flaubert's Parrot*. Come ha rilevato Nunning, l'opera "[...] is revisionist in that it questions and revises conventional notions of Englishness and of cultural memory."⁵⁶ Tralascieremo la riflessione sulla *Englishness*, che esula dalla nostra trattazione, per concentrarci invece sulle tematiche relative alla memoria culturale, riprendendo gli spunti teorici ricordati in apertura, e sulla dicotomia falso/autentico.

In estrema sintesi, il testo si articola in tre parti: la prima, intitolata "England", introduce la protagonista, Martha Cochrane (che, come Geoffrey Braithwaite, ha qui la funzione di legare le diverse parti di cui si compone il romanzo), alle prese con i ricordi d'infanzia; la seconda, "England, England", è ambientata nei primi anni Duemila e descrive la realizzazione, da parte del magnate Sir Jack Pitman, di un parco denominato appunto "England, England" sull'isola di Wight, nel quale dovrebbero essere riprodotti fedelmente i *cliché* per cui l'Inghilterra è famosa, dai monumenti agli elementi naturali (Buckingham Palace o le bianche scogliere di Dover) ai più celebri personaggi storici e non (Samuel Johnson e la squadra del Manchester United); la terza, intitolata "Anglia", rappresenta la "vecchia Inghilterra", regredita, a causa del successo ottenuto dal parco di Sir Jack, a paese pre-industrializzato nel quale la protagonista ormai anziana fa ritorno per trascorrere gli ultimi anni della sua vita.

Alla luce della definizione di memoria culturale come codificazione simbolica e culturale in cui si rispecchia un'intera civiltà, appare particolarmente interessante un'affermazione che Barnes ha fatto nel corso della già citata intervista rilasciata a Vanessa Guignery:

[...] *England, England* is more about the creation of false truths about a country, and these coarse icons that are made to stand in for real things. After I had written it, I came across a wonderful quotation from Renan: "Getting its history wrong is part of being a nation." It would have made a perfect epigraph for the book. Getting its history wrong is also part of creating a nation.⁵⁷

Come ha osservato Albertazzi, "[...] apprestandosi a dare corpo al proprio progetto, Pitman si trova a doversi confrontare con [...] l'idea di una storia nazionale nella cui rappresentazione tutta

⁵⁶ V. Nunning, 'The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*', in *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, Vol. 119, num. 1, dicembre 2007, p. 60.

⁵⁷ V. Guignery, 'History in Question(s): An Interview with Julian Barnes', cit., p. 57.

una comunità possa riconoscere tracce del proprio passato, [...] stereotipi che costituiscano, nell'immaginario collettivo, la quintessenza della *Englishness* [...]”⁵⁸ con l’obiettivo di recuperare (quando non creare) un’“enciclopedia finzionale comune.”⁵⁹

Il processo attraverso il quale una nazione costruisce la propria storia è del tutto analogo a quello che ciascuno di noi mette in atto per ricordare frammenti di vita: inventiamo, saccheggiamo, ricostruiamo in modo arbitrario per "confezionare" una storia che ci possa andar bene: “[m]ost people remembered history in the same conceited yet evanescent fashion as they recalled their own childhood.”⁶⁰

Ogni nazione tende a riscrivere la propria storia eliminando gli aspetti sconvenienti del proprio passato, alterando quest’ultimo in favore del presente, allo stesso modo in cui un individuo può fabbricarsi un passato diverso che sia in accordo con il qui e ora.

Limitandosi a fornire numerose versioni del passato senza avvalorarne mai alcuna, anche lo storico francese assoldato da Sir Jack in qualità di consulente al progetto è, come Braithwaite o come il tarlo dell’Arca, consapevole dell’impossibilità di fornire un’unica verità storica: “[...] What, my dear Jeff, do you think History is? Some lucid, polyocular transcript of reality? Tut, tut, *tut*. [...]” (148)

Il Dr. Max (questo il nome del personaggio), tutto compreso nel suo ruolo, difende inoltre a spada tratta la categoria, rifiutando sdegnato la possibilità che uno storico possa “inventare” i fatti. Quando Martha gli domanda se la storia raccontata durante una riunione del comitato è frutto della sua fantasia, l’intellettuale risponde con stizza: “M—ake it up? I am an historian. The Official Historian, you forget.” (130-131)

Nella terza sezione del romanzo, “Anglia”, i personaggi, ovvero gli abitanti del villaggio, cambiano il loro passato plasmandolo secondo le proprie necessità in un processo di rielaborazione deformante che arriva a coinvolgere anche il passato collettivo: non solo il racconto della Storia viene alterato, ma alcuni aspetti vengono addirittura cancellati perché sconvenienti oppure troppo atroci da ricordare.

⁵⁸ S. Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, p. 205.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ J. Barnes, *England, England*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 82 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

Attraverso la riflessione di Martha sulla storia che Anglia si è reinventata, Barnes non risparmia l'ironia nei confronti della storiografia e degli storici, spesso in disaccordo tanto sulle questioni di datazione quanto sul senso dell'avvicinarsi della storia.

Venendo all'ossimoro posto a titolo del paragrafo, è evidente che in *England, England* Barnes decostruisce il concetto stesso di autenticità, mostrando come essa sia inestricabilmente mescolata con l'inautenticità, e ne sia dipendente.⁶¹

Riportiamo a questo proposito una lunga citazione in cui l'intellettuale francese spiega la filosofia che sta dietro al progetto del parco:

'No, we are talking of something profoundly modern. It is well established – and indeed it has been incontrovertibly proved by many of those I have earlier cited – that nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art to the work of art itself [...]. It is important to understand that in the modern world we prefer the replica to the original because it gives us the greater *frisson*. [...]

'Now, the question to be asked is, why is it that we prefer the replica to the original? [...] To understand this, we must understand and confront our insecurity, our existential indecision, the profound atavistic fear we experience when we are face to face with the original. We have nowhere to hide when we are presented with an alternative reality to our own, a reality which appears more powerful and therefore threatens us. [...] Once there was only the world, directly lived. Now there is the representation – let me fracture that word, the re-presentation – of the world. It is not a substitute for that plain and primitive world, but an enhancement and enrichment, an ironisation and summation of that world. This is where we live today. [...]

'In conclusion, [...] it is our intellectual duty to submit to [...] modernity, and to dismiss as sentimental and inherently fraudulent all yearnings for what is dubiously termed the "original". We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess, colonise, reorder, find *jouissance* in, and, finally, if and when we decide, it is the reality which, since it is our destiny, we may meet, confront and destroy.' (53-55)

Ritorna l'idea del *frisson*, del brivido di piacere o di eccitazione che ciascuno di noi proverebbe non di fronte all'originale, di cui abbiamo anzi paura, bensì in presenza di una copia, ovvero di una versione "addomesticata" e migliorata dell'originale di cui possiamo disporre a nostro piacimento. Il successo dell'isola, visitata da migliaia di turisti danarosi, confermerà la validità del progetto di Sir Jack e dunque delle teorie che lo sottendono. *England, England* si rivelerà infatti essere "una replica più vera del vero, al punto da sostituirsi all'originale, destinato a irreversibile declino [...]: come si

⁶¹ Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 93.

riesca a rappresentare un falso tanto autentico da rimpiazzare il vero”⁶² è appunto il tema su cui si fonda il romanzo.

Sebbene Barnes si sia sempre dichiarato quasi del tutto digiuno di letture critiche e abbia addirittura affermato, nel corso di un’intervista che, sì, gran parte della sezione centrale di *England, England* può essere definita “satirica”, benché “not with the direct intention that someone like Baudrillard would mend [the French academic’s] ways”⁶³, le riflessioni del filosofo francese possono essere comunque utili per inquadrare dal punto di vista teorico le tematiche su cui si impernia il romanzo. Il concetto di simulacro, già ricordato in apertura di capitolo, si affacciò sulla scena delle scienze sociali negli anni ‘70 attraverso il pensiero di Baudrillard, che lo collocò all’interno della dialettica tra originale e copia, nella particolarissima accezione squisitamente moderna e successivamente postmoderna, della relazione tra artificiale e naturale, considerando l’artificiale come tentativo di simulazione del naturale attraverso, appunto, la creazione di suoi simulacri. Utile a questo proposito è anche il concetto di precessione dei simulacri, introdotto da Baudrillard per definire una sorta di evoluzione storico-sociale della relazione copia-originale, o artificiale-naturale, attraverso le varie tappe della società industriale e post industriale. In questa accezione i diversi ordini di simulacro sono il prodotto di successivi punti di equilibrio tra il naturale e l’originale da un lato e l’artificiale e la copia dall’altro, in un processo che, attraverso diverse tipologie di simulacro, vede l’artificiale prendere il sopravvento sul naturale, e la copia sull’originale. Gli automi settecenteschi, i cloni seriali della produzione di massa, le simulazioni di realtà prodotta dalle macchine elettroniche sono delle esemplificazioni di questi tre livelli successivi che marcano nella loro evoluzione la progressiva egemonia dell’artificiale sul naturale, e della copia sull’originale, sino alla creazione di una realtà artificiale che si stacca da ogni eventuale dipendenza dalla realtà reale, affermandosi essa stessa come realtà vera, la famosa iper-realtà tanto spesso citata da Baudrillard. Una realtà artificiale che però si impone come reale e non ha più alcun timore ancillare verso la realtà reale che, anzi, appare inferiore in quanto meno perfetta, meno prevedibile, meno elegante, meno razionale, sempre in bilico tra ordine e caos, una ipo-realtà rispetto alla iper-realtà del suo

⁶² Cfr. S. Albertazzi, *In questo mondo*, cit., pp. 203-204.

⁶³ R. Freiburg, “Novels Come out of Life, Not out of Theories”: an Interview with Julian Barnes’, in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 50.

simulacro.⁶⁴ Proprio come accade all'isola di Sir Jack, che a un certo punto prende il sopravvento sulla vera England: "The world began to forget that 'England' had ever meant anything except England, England, a false memory which the Island worked to reinforce [...]" (253)

La copia, o il simulacro, sono diventati autonomi e del tutto indipendenti dall'originale.

Di fatto, il parco creato da Sir Jack altro non è che un'accozzaglia di immagini superficiali e stereotipate, tratte da epoche passate e mischiate in modo indiscriminato. Il progetto che riduce la storia inglese a un "superficiale spettacolo postmodernista"⁶⁵ fa completamente a meno dell'autenticità, per diventare, nel gergo di Jean Baudrillard, iper-realtà: una raccolta di simulacri che hanno sostituito del tutto la realtà dell'Inghilterra e della sua storia⁶⁶:

[...] agriculture would be represented by true-life dioramas clearly visible to passing traffic [...]. Shepherds lolling beneath wind-angled trees would point their crooks and whistle *false* to old English sheepdogs hustling their flocks; smocked rustics with wooden pitchforks would toss hay on to stacks sculpted like topiary; [...]. The lolling shepherd must later be discovered in The Old Bull and Bush, where he would gaily accompany the pipe-playing gamekeeper in a selection of *authentic* country airs [...]. (110, enfasi di chi scrive)

Lo stesso Sir Jack verrà rimpiazzato, dopo la sua morte, da una serie di "copie" niente affatto distinguibili dall'originale:

The auditions had their disconcerting moments, but they found a Pitman who, with a little coaching and research, was as good as new. [...] The replacement Sir Jack swiftly became a popular figure. [...] The Island had been on its third Sir Jack by the time Martha returned to Anglia after her decades of wandering. (250)

Anche la sagra organizzata nel villaggio in cui Martha si stabilisce nella terza parte del romanzo non fa che ricordare l'apparato scenico di England, England:

For the dressing-up competition Ray Stout, retaining his crimson slap but reorganizing his turban, came as Queen Victoria; also present were Lord Nelson, Snow White, Robin Hood, Boadicea and Edna Halley. Martha Cochrane, for what it mattered, had decided to give her vote to Jez Harris's Edna Halley, despite her eerie kinship with Ray Stout's Queen Victoria. But Mr Mulligan sought the farrier's disqualification on the grounds that contestants had been required to dress as real people; so an *ad hoc* meeting of the parish council was called to discuss the question of whether or not Edna Halley was a real person. Jez Harris counterclaimed by challenging the real existence of Snow White and Robin Hood. (264)

⁶⁴ Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979 e *Simulacri e impostura*, Bologna, Cappelli, 1980.

⁶⁵ F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶ Si veda a questo proposito F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 94.

In effetti, la sagra è stata inventata per celebrare una finta ricorrenza⁶⁷ ed Edna Halley altro non è che un personaggio inventato da uno degli abitanti del villaggio (a sua volta, un avvocato americano che si spaccia per contadino) per costruire una tradizione locale (priva di legami con il passato reale) da riferire ai turisti: si tratta quindi di una figura mai esistita, proprio come Robin Hood o Biancaneve, ma emblematica di un ennesimo inganno. Analogamente a quanto è accaduto a *England, England*, la sagra contribuisce a dare agli abitanti del villaggio un seppur illusorio senso della propria tradizione e dunque della propria storia: “The Fête was established; already it seemed to have its history.” (266)

Molta dell’energia creativa che anima *Flaubert’s Parrot, A History of the World in 10½ Chapters*, e *England, England*, proviene dalla medesima tensione: quella tra desiderio di verità e paura che essa si riveli inaccessibile⁶⁸.

Se il narratore di ‘Parenthesis’ è anche Barnes, l’autore sembra rivendicare non solo un ruolo rivelatore per la Storia, che sarebbe sempre in grado di smascherare gli umani tentativi di riscriverla, di insabbiarla o di annullarla:

There’s one thing I’ll say for history. It’s very good at finding things. We try to cover them up, but history doesn’t let go. It’s got time on its side, time and science. However ferociously we ink over our first thoughts, history finds a way of reading them. (242)

ma anche un ruolo attivo per noi esseri umani alle prese con il passato, collettivo e non. Nell’ultimo paragrafo di ‘Parenthesis’, l’autore arriva ad affermare che “Yes, that’s right, it can be done, we can face history down.” (246)

Forse, esiste per noi “interpreti della storia che soffriamo a causa di essa” (“we, the readers of history, the sufferers from history”, 242) la possibilità di tener testa alla Storia, la possibilità di affrontarla e uscire vincitori dal doloroso confronto/scontro con essa.

Come ha opportunamente rilevato Holmes, se la verità storica è inattuabile, questo non significa però che tutte le interpretazioni siano ugualmente plausibili e persuasive. In fondo, forse, Barnes tenta di rigettare la visione estremista del postmodernismo secondo la quale le narrazioni

⁶⁷ Come ha osservato Albertazzi, “[d]alla falsificazione del passato si approda alla sua reinvenzione: se “England, England” è un falso codificato, Inghilterra è la caricatura di un mito. Entrambi ridotti a non luoghi, rappresentano la consapevolezza che il passato dell’Inghilterra è stato ricostruito, rimaneggiato.” Per un’analisi circostanziata, si veda S. Albertazzi, *In questo mondo*, cit., p. 209.

⁶⁸ Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 71.

storiche sono finzioni senza reale capacità mimetica. Il suo narratore in 'Parenthesis' dice che o crediamo sia possibile ottenere una qualche porzione di verità obiettiva oppure cediamo a un relativismo seducente ma ingannevole, lasciando il campo ai bugiardi:⁶⁹

This God-eyed version is a fake – a charming, impossible fake, like those medieval paintings which show all the stages of Christ's Passion happening simultaneously in different parts of the picture. But while we know this, we must still believe that objective truth is obtainable; or we must believe that it is 99 per cent obtainable; or if we can't believe this we must believe that 43 per cent objective truth is better than 41 per cent. We must do so, because if we don't we're lost, we fall into beguiling relativity, we value one liar's version as much as another liar's, we throw up our hands at the puzzle of it all, we admit that the victor has the right not just to the spoils but also to the truth. (245-246)

In sostanza, gli ostacoli che affronta la memoria culturale sono gli stessi che si trova di fronte la memoria individuale, la cui importanza nella poetica bernesiana verrà approfondita con l'analisi di *The Sense of an Ending*.

Sebbene la verità si riveli inaccessibile, per Barnes resta pur sempre l'approssimazione alla verità, e qualunque grado di approssimazione è meglio di una bugia vera e propria. In un'intervista rilasciata all'uscita di *England, England* in Italia, "indicando il tema di base del romanzo nella messa a confronto della falsità della vita pubblica con l'autenticità di quella privata"⁷⁰, lo scrittore ha affermato che "[v]iviamo sempre più in un mondo di repliche, riproduzioni e falsi. Sempre più cerchiamo autenticità nella vita privata, ovvero nell'amore"⁷¹. In altre parole, forse, quando l'approssimazione diventa insopportabile, o quando il suo grado non è più giudicato sufficiente, si può trovare autenticità (e conforto) negli affetti.

Al termine delle sue estenuanti peregrinazioni all'indietro nel tempo, Barnes, così come i suoi personaggi – Braithwaite che rinuncia a definire quale sia "il" pappagallo, Martha che si rassegna a invecchiare ad Anglia – si rende dunque conto che è necessario mettere un "punto", trovare un approdo, per evitare che nei marosi della storia naufraghi anche il presente, e che la fatica soverchiante e in definitiva vana di ricostruire il passato si risolva in una dissipazione di vita presente.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. S. Albertazzi, *In questo mondo*, cit., p. 207.

⁷¹ S. Albertazzi, 'Intervista a Julian Barnes', *Pulp Libri*, 27, settembre/ottobre 2000, p. 60.

CAPITOLO 3 RIAVVOLGERE IL NASTRO: IL TEMPO ROVESCiato E IL RECUPERO DELLA VITA TRA MEMORIA E NARRAZIONE

In *The Art of Fiction* (1884) Henry James scriveva che

Only a short time ago it might have been supposed that the English novel was not what the French call *discutable*. It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it – of being the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison. [...] But within a year or two, for some reason or other, there have been signs of returning animation—the era of discussion would appear to have been to a certain extent opened. Art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon the exchange of views and the comparison of standpoints [...]¹

I romanzi di Barnes possono certamente essere descritti come *discutable*: si tratta di “romanzi di idee”, e *The Sense of an Ending*, l’opera che ha valso a Barnes il Man Booker Prize nel 2011, ne rappresenta un esempio di rara perfezione. Come ha puntualmente osservato Jennie Erdal in un articolo:

[i]deas multiply in [...] *The Sense of an Ending* (2011). At one level, it reads like a psychological mystery tale; at another a philosophical meditation on the passage of time and its attendant distortion of memory. It seems to me to be that rare thing: a novel laden with ideas – the subjectivity of memory, the illusory nature of truth, the philosophical rationale for suicide – yet not weighed down by them.²

75

The Sense of an Ending è un romanzo filosofico, una meditazione sul passare del tempo e sull’azione distorsiva che esso esercita sulla memoria, una riflessione profonda sul significato dell’esistenza e della morte. Come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, Barnes non è nuovo al genere, dal momento che altri suoi romanzi possono essere letti come indagini sulla natura della storia (*A History of the World in 10½ Chapters*) e della finzione (*England, England*). In controtendenza, però, rispetto allo stile postmoderno di quei romanzi, *The Sense of an Ending* si caratterizza per la trama semplice e per lo stile di scrittura conciso ed essenziale. Il protagonista Tony Webster scopre a distanza di anni che il suo amico dei tempi del liceo Adrian Finn, il più brillante della compagnia, invece di collezionare successi accademici, come immaginabile, si è tolto la vita

¹ H. James, ‘The Art of Fiction’, in *Partial Portraits*, The Macmillan Company, 1888, pp. 387-388, <http://www.kleal.com/AP12%20member%20area%20pd2%202013/James%20-%20Art%20of%20Fiction.pdf> (sito visitato il 30/09/2013)

² J. Erdal, ‘What’s the big idea ?’, *Financial Times* 7 aprile 2012 consultabile su <http://www.ft.com/cms/s/2/1cc50e4c-7d81-11e1-81a5-00144feab49a.html>

ancor prima di finire l'università. Che la vicenda abbia molto a che vedere con lo stesso Barnes si capisce leggendo l'autobiografico *Nothing to be Frightened of*:

[...] my Jewish friends, one of whom was named, rightly it seemed, Alex Brilliant. The son of a tobacconist, Alex was reading Wittgenstein at sixteen, and writing poetry that rippled with ambiguities—double, triple, quadruple, like heart bypasses. He [...] took a scholarship to Cambridge, after which I lost sight of him. Down the years I would occasionally imagine his presumed success in one of the liberal professions. I was over fifty when I learnt that such biography-giving was an idle fantasy. Alex had killed himself – with pills, over a woman – in his late twenties, half my life ago. (13)

The Sense of an Ending è diviso in due parti: nella prima, il narratore richiama alla memoria i ricordi della giovinezza, all'interno dei quali la morte dell'amico occupa una posizione di assoluto rilievo; la seconda parte è incentrata invece sull'indagine che Tony sviluppa per comprendere il suicidio di Adrian, indagine grazie alla quale egli corregge i numerosi "errori" presenti nella propria memoria, arrivando a ricostruire una storia della sua vita assai diversa rispetto a quella precedentemente narrata.

Alla notizia della morte di Adrian, dunque, Tony non solo è costretto a un improvviso riadeguamento del proprio punto di vista sul presente, ma si innesca in lui anche un doloroso quanto fecondo processo del ricordare. Non a caso, il primissimo verbo che il protagonista, nonché voce narrante, utilizza è "*remember*", un verbo che ricorre decine e decine di volte nel corso del romanzo, il cui stesso incipit recita "I remember, in no particular order: [...]." (3)

3.1 La narrazione come esercizio ma anche "critica" della memoria

La morte dell'altro è sempre legata alla memoria che, inevitabilmente, diventa narrazione. Nel caso specifico di *The Sense of an Ending*, la narrazione scaturisce dalla morte attraverso la ricerca di ricordi autentici e si risolve nella riscrittura della storia personale di Tony. L'esperienza della morte (dell'altro) dà origine alla narrazione e allo stesso tempo ne influenza l'andamento, portando il protagonista – e Barnes per suo tramite – a interrogarsi sull'affidabilità e la fallibilità della memoria, che spesso tradisce chi cerca di riportare a galla gli accadimenti del passato³. Di continuo Tony lancia il suo monito al lettore, mettendolo in guardia rispetto alle lacune, ai dettagli ignorati o a quelli

³ Ci sembra utile riproporre qui la distinzione fra *mneme* e *anamnesis* introdotta da Aristotele nel suo *De memoria et reminiscencia*, citato da P. Ricoeur in *op. cit.*, p. 33: "[...] da una parte, il semplice ricordo sopravviene al modo di un'affezione, mentre il richiamo consiste in una ricerca attiva."

deliberatamente rimossi, ai ricordi falsati dal trascorrere del tempo: “As far as I remember” (42), “At least, that’s how I remember it now.” (119). In effetti, *The Sense of an Ending* costituisce un notevolissimo esempio di narrazione basata sul ricordo (“narrative memory”⁴) – o, sarebbe forse meglio dire, sul non-ricordo – che contribuisce alla creazione di significato in modo retrospettivo.

Quando riceve in eredità dalla signora Ford, madre della sua ex fidanzata dei tempi del liceo Veronica, cinquecento sterline e il diario di Adrian, Tony viene spinto a riesaminare il proprio passato per risolvere il mistero della morte dell’amico. Veronica, tuttavia, ha sottratto il diario dalla busta, privando Tony del documento fondamentale per comprendere il suicidio.

Nel romanzo, il processo di negoziazione del senso del testo narrativo è aperto e continuo; parallelamente, anche la negoziazione del senso della morte di Adrian non si esaurisce né nella fruizione del testo/diario (che, appunto, manca) né nella presa d’atto dell’avvenuto decesso. Si prolunga nella vita del destinatario (di Tony), nei suoi ricordi, nelle sue riflessioni e nella sua fantasia, intersecandosi con gli effetti di esperienze reali e di discorsi altri (quelli di Veronica, per esempio) e mutando nel tempo le valenze tanto del testo quanto della morte di Adrian.

77

Lo sforzo che Tony compie per scandagliare il passato alla ricerca di risposte può essere accostato al tentativo da parte di Braithwaite di scoprire non solo quale sia *il vero* pappagallo di Flaubert, ma anche (e soprattutto) quale la verità nascosta dietro il suicidio della moglie Ellen. O, ancora, al tentativo di Martha Cochrane, la protagonista di *England, England*, di comprendere il senso della propria esistenza, come ha avuto modo di sottolineare Michiko Kakutani, che rintraccia nel racconto della vicenda personale di Martha una delle due “storie” che si intersecano nel romanzo: “[...] a wistful, philosophical portrait of a woman trying to make sense of her life.”⁵

Il tema dell’inafferrabilità del passato, già affrontato nell’analisi di *Flaubert’s Parrot*, si traduce a livello individuale nell’inaffidabilità dei ricordi di Martha, in *England, England*, e di Tony, in *The Sense of an Ending*. In quest’ultimo romanzo, in particolare, al centro non c’è più la narrazione di una società o di un popolo, ma la costruzione della storia privata di un individuo, quella, per usare le

4 A. Erll, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 78.

5 Per un approfondimento, si veda M. Kakutani, “*England, England*: England as Theme Park”, *New York Times*, 11 maggio 1999, p. B7.

parole di Tony, “small, personal, largely undocumented” (60). Se, però, Braithwaite è un “narratore reticente”, Tony Webster è senza dubbio un “narratore inaffidabile della propria vita”⁶, uno “sconfitto [...] dalla sua stessa memoria prima ancora che dalla Storia e dal passato.”⁷

Purtuttavia, durante la scena della lezione con il professor Hunt, emergono due visioni della Storia contrapposte nella risposta che Tony, da una parte, e Adrian, dall'altra, danno alla domanda posta dall'insegnante, “Che cos'è la storia?”. Tony, tanto al liceo (nella prima parte del romanzo) quanto vent'anni dopo quella lezione (nella seconda parte), si fa portavoce di un'interpretazione soggettiva del passato, di una narrazione unilaterale, vicina alla tesi dello storico Hayden White, secondo cui non esisterebbe una storia autentica, oggettiva, corretta o meno, ma solo l'immagine che il narratore ha della storia stessa: “[h]istory isn't the lies of the victors, as I once glibly assured Old Joe Hunt; I know that now. It's more the memories of the survivors, most of whom are neither victorious nor defeated.” (56)

Adrian, al contrario, sostenendo che “[h]istory is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation.” (17), assegna alla narrazione della storia un carattere oggettivo, a ben vedere in accordo con la visione di Barnes che abbiamo rintracciato in *A History of the World in 10½ Chapters*.

3.2 L'inganno del ricordare

Il processo del ricordare cui si fa riferimento sin dalla primissima riga di *The Sense of an Ending* risulta disseminato di trappole e trabocchetti: esso non lascia affiorare altro che memorie frammentarie, incerte e imprecise, che solo il lento lavoro del tempo può trasformare in certezze, tramutando i ricordi in aneddoti.

Was this their exact exchange? Almost certainly not. Still, it is *my best memory* of their exchange. (19, enfasi di chi scrive)

This last isn't something I actually saw, but what you end up remembering isn't always the same as what you have witnessed. (3)

I need to return [...] to some approximate memories *which time has deformed into certainty*. If I can't be sure of the actual events any more, I can at least be true to the impressions those facts left. That's the best I can manage. (4, enfasi di chi scrive)

6 S. Albertazzi, *Belli e perdenti*, cit., p. 168.

7 *Ivi*, pp. 165-66.

In modo analogo, in *England, England* i ricordi vengono descritti inizialmente come file di ingannevoli specchi che riflettono immagini composite: gli spazi fra uno specchio e l'altro corrispondono ai vuoti del sistema mnemonico, che i processi di fabulazione e di ricategorizzazione tendono a riempire: “[...] a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, [...]” (6) Più avanti nel corso del romanzo, tuttavia, i ricordi di Martha appariranno sempre meno inaffidabili e più “autentici”, poichè l’azione del tempo cristallizza le reminiscenze in “fatti” inoppugnabili: “[...] she had reached the age where memories harden into facts – her mother was cooking and not singing, that was a fact, Martha had finished her jigsaw, that was a fact, [...] her father was not in the background, that was a fact [...]” (14-15)

Se la certezza non è mai una qualità intrinseca dei ricordi, allora come esseri umani dobbiamo arrenderci all’evidenza di avere a che fare soltanto con aneddoti, ossia con ciò che risulta dalla narrativizzazione dei ricordi stessi. È quel che constata Tony, ricordando insieme a Colin e ad Alex alcuni episodi significativi del passato condiviso con Adrian: “[w]e were already turning our past into *anecdote*.” (53, enfasi di chi scrive)

Quel che continuamente facciamo è manipolare i ricordi, in modo da renderli più consoni ai nostri bisogni, al nostro modo di essere e di pensare attuale, per lenire il dolore e attutire il senso di colpa (come nel caso di Tony in *The Sense of an Ending*, nella prima delle due citazioni che seguono) o per consolidare le nostre convinzioni (come nel caso di Martha in *England, England*, nella seconda):

Veronica kissed me nearer the corner of my lips than the centre, and then left. In my mind, this was the beginning of the end of our relationship. Or have I just remembered it this way to make it seem so, and to apportion blame? (35)

“A continuing self-deception as well. Because even if you recognize all this, grasped the impurity and corruption of the memory system, you still, part of you, believe in that innocent, authentic thing – yes thing – you called a memory” (7)

Quel “qualcosa” in cui scegliamo di credere non è un *vero* ricordo, bensì un complesso di percezioni corrotte dalla memoria, che l’individuo stesso ha costruito nell’illusione dell’autenticità. La storia della nostra vita che scegliamo di raccontare altro non è che *una* delle versioni possibili, (ri)costruita attraverso un processo di narrativizzazione, o di fabulazione, basato sull’invenzione,

sulla manipolazione e, in ultima analisi, sulla menzogna. In quest'ottica, le parole di Tony sono emblematiche:

How often do we tell our own life story? How often do we *adjust, embellish, make sly cuts*? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely *the story we have told about our life*. Told to others, but – mainly – to ourselves. (95, enfasi di chi scrive)

I told her the story of my life. The *version I tell myself*, the account that stands up. (116, enfasi di chi scrive)

At least, that's how I remember it now. Though if you were to put me in a court of law, I doubt I'd stand up to cross-examination very well. 'And yet you claim this memory was suppressed for forty years?' 'Yes.' 'And only surfaced just recently?' 'Yes.' 'Are you able to account for why it surfaced?' 'Not really.' 'Then let me put it to you, Mr Webster, that this supposed incident is an entire *figment of your imagination*, constructed *to justify* some romantic attachment [...] (119, enfasi di chi scrive)

Tutto ciò risulta essere in linea con l'attuale modo di intendere l'identità "as a fluid entity which is constructed and negotiated through the life span"⁸, in base al quale le *life narratives* avrebbero la funzione di dare significato e senso di continuità al percorso di una vita. In 'Identity Construction in the Third Age: The Role of Self-Narratives', Gerben J. Westerhof ha analizzato l'importanza della *self-narrative* nella costruzione dell'identità negli individui di età compresa tra i sessanta e i settantacinque anni, giungendo alla conclusione che, quando scegliamo di raccontare una certa versione della storia della nostra vita, intendiamo conferire "unity and purpose in the manifold experiences occurring across the course of one's life and thereby to find meaning in life"⁹. Quale punto di vista adottiamo nel narrarci ciò che abbiamo vissuto? Come sostiene Halbwachs ne *La memoria collettiva*, "non siamo mai soli", e men che meno lo siamo quando ricordiamo o raccontiamo di noi. Anche cercando di rivolgerci a noi stessi soltanto per raccontare la nostra vita, possiamo comunque finire per imbatterci in qualcos'altro. Ai ricordi già organizzati possono aggiungersene *altri* che parlano di *altre* possibilità. Può inoltre accadere che faccia la sua comparsa la *mémoire involontaire*, come accade quando Tony comincia a ricordare, in maniera appunto involontaria, frammenti e dettagli, collegando il presente al passato in forme inattese, scompaginando l'ordine secondo il quale era incline a rappresentarsi:

8 Cfr. M.O. Piqueras, 'Memory Revisited in Julian Barnes's *The Sense of an Ending*', in *Coolabah*, No.13, 2014, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona, p. 89.

⁹ *Ibidem*.

But we also learn something else: that the brain doesn't like being typecast. Just when you think everything is a matter of decrease, of subtraction and division, your brain, your memory, may surprise you. As if it's saying: Don't imagine you can rely on some comforting process of gradual decline – life's *much* more complicated than that. And so the brain will throw you scraps from time to time, even *disengage those familiar memory-loops*. That's what, to my consternation, I found happening to me now. I began to remember, with no particular order or sense of significance, long-buried details of that distant weekend with the Ford family. (111-112, enfasi di chi scrive)

Un qualcosa di analogo accade pure alla protagonista di *England, England*: quando abbassa la guardia, anche Martha viene assalita dai ricordi sgradevoli: “[h]er mind still worked with clarity, she thought, but in its resting moments all sort of litter from the past blew about.” (257)

Per dirla con Jedlowski, la caratteristica più interessante della memoria è quella di essere *souversiva*, cioè di conservare le tracce anche di ciò che nell'identità attuale e nelle storie che raccontiamo a partire da essa *non* trova posto, di ciò che credevamo di aver dimenticato, o lasciato da parte per sempre.¹⁰

Jedlowski descrive anche situazioni nelle quali la narrazione altrui ci coinvolge in quanto responsabili di ciò che all'altro è accaduto: è il caso di Tony nei confronti di Veronica. Degli effetti delle nostre azioni di cui possiamo o vogliamo essere inconsapevoli (pensiamo ancora a Tony), altri (Veronica) possono chiedere conto, dal momento che ne serbano traccia, e a volte è una traccia indelebile (il figlio di Adrian). In *The Sense of an Ending*, è sempre qualcun altro a rendere Tony consapevole di un significato del proprio agire che gli era oscuro, e la cui possibilità di comprensione risiede in larga misura nell'altro (in Veronica o, prima della sua morte, in Adrian), in quanto costituito dagli effetti che tale agire ha avuto sulla ragazza o sull'amico.¹¹

3.3 Le metafore del nastro e della pellicola

Il processo del ricordare viene definito come una monotona ripetizione, rispecchiata peraltro nella natura monologica che in larga misura caratterizza la narrazione di *The Sense of an Ending*, condensata nell'esplorazione, da parte del protagonista, del processo personale del ricordare e delle sue peculiarità psicologiche. Per descrivere il funzionamento della memoria, Tony usa una metafora che ricorre in più punti del testo: “[i]t's a bit like the black box aeroplanes carry to record what

¹⁰ P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., pp. 113-14.

¹¹ *Ivi*, pp. 122-24.

happens in a crash. If nothing goes wrong, the tape erases itself. So if you do crash, it's obvious why you did; if you don't, then the log of your journey is much less clear.” (105)

L'autore ricorre qui all'immagine del nastro magnetico contenuto nelle scatole nere, un nastro da far partire e riavvolgere a piacimento all'infinito. La primissima associazione che viene alla mente è quella con *Krapp's Last Tape* di Beckett. Lo studio più approfondito sulla relazione tra fonografo e memoria risale al 1880, in particolare alle ricerche dello psicologo e filosofo francese Jean-Marie Guyan, il quale teorizzò che se la membrana del fonografo fosse consapevole di sé e delle cose, allora, nel momento in cui volessimo riprodurre una melodia, potremmo dire che la membrana “ricordi” la melodia stessa. Con le sue riflessioni, Guyan sperava di indagare non solo il funzionamento della memoria, ma anche il rapporto tra processi mnemonici e processi cerebrali. Egli accostò le vibrazioni della puntina sul nastro alle vibrazioni presenti nelle cellule cerebrali; le tracce ai percorsi associativi e i solchi sul foglio di stagnola ai circuiti neuronali latenti.¹²

Analogamente a quanto avviene in *Krapp's Last Tape*, anche in *The Sense of an Ending* il nastro rappresenta lo scorrere del tempo, la memoria, nonché una tessera del complesso mosaico che è l'identità del protagonista.¹³

Come ha osservato Jeanette R. Malkin, nella pièce beckettiana Krapp cerca di trasformare la memoria in un oggetto ricorrendo a un “highly visual organ or remembrance, a static memory-machine”¹⁴. Sul palcoscenico, Krapp si avvale di un grosso registratore a due bobine, una scelta che senza dubbio rispecchia una concezione della memoria come “meccanismo”. Analogamente, nel romanzo di Barnes, Tony si rende conto che “[...] my memory has increasingly become a mechanism which reiterates apparently truthful data with little variation.” (64, enfasi di chi scrive)

A questo proposito, Bernard Beckerman ha osservato che “[a]s we concentrate to make sense out of the alternating strands of memory, we face the question... Are we anything other than listeners to our own memories?”¹⁵

12 Per un'analisi circostanziata, si veda D. Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, CUP, 2000.

13 Cfr. L. Gordon, 'Krapp's Last Tape: A New Reading', in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. IV, n. 2, spring 1990, pp. 97-110.

14 J.R. Malkin, 'Matters of Memory in Krapp's Last Tape and Not I', in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XI, n. 2, spring 1997, p. 25.

15 *Ivi*, p. 26.

In altre parole, il fatto che possiamo contare su dei ricordi dipende dall'aver trovato la bobina giusta, premuto i pulsanti giusti, individuato il punto giusto del nastro. A quel punto, ci poniamo in ascolto dei ricordi che il nastro riproduce. Come Krapp, anche Tony sembra manipolare fisicamente i propri ricordi azionando tutta una serie di pulsanti

[...] something [...] happens to the memory over time. For years you survive with the same loops, the same facts and the same emotions. I press a button marked Adrian or Veronica, the tape runs, the usual stuff spools out. [...] There seems no way of accessing anything else; the case is closed. Which is why you seek corroboration, even if it turns out to be contradiction. [...] Then, not long afterwards, I began remembering forgotten things. I don't know if there's a scientific explanation for this – to do with new affective states reopening blocked-off neural pathways. (120)

L'idea secondo la quale non produciamo che ricordi manipolati è legata al concetto di fabulazione introdotto nel capitolo precedente. Se il processo del ricordare consiste, come sostiene Tony, nel costruire, nell'inventare e nel ricreare, allora tale processo può essere accostato a quello di "editing" o di montaggio di una sequenza audio registrata su nastro.

Che i ricordi siano il prodotto di una narrazione non è certo un concetto postmoderno. Già Sant'Agostino, nelle *Confessioni*, scriveva che nell'usare la memoria, di fatto richiamiamo le immagini che desideriamo, *scegliendole* come vogliamo. Anche i filosofi greci e i pensatori dell'antica Roma sostenevano che quello del ricordare fosse un processo attivo o una rievocazione cosciente che trovava compimento in due fasi, la prima di registrazione e la seconda di recupero. Quest'ultima, sottolinea Aristotele nel *De memoria et reminiscencia*, è del tutto intenzionale, una vera e propria ricerca che implica altresì una riflessione sullo scorrere del tempo e sulle cose ricordate attraverso precise associazioni di idee e immagini.¹⁶

Tornando alla metafora del nastro, Lois Gordon ha osservato che, grazie al registratore, Krapp può far avanzare e riavvolgere i suoi nastri un numero infinito di volte, analogamente a Tony, il quale "reiterates apparently truthful data with little variation", di volta in volta recuperando o rifiutando alcuni eventi del proprio passato (per esempio, dimenticando di aver scritto una lettera piena di ferocia ad Adrian e a Veronica) grazie ai meccanismi della memoria volontaria. Si fa avanzare il nastro per non dover affrontare i brutti ricordi, quelli spiacevoli, quelli di cui ci si vergogna.

16 Per un approfondimento, si veda D. Draaisma, *op. cit.*, pp. 9-30.

Il registratore di Krapp agisce sia da stimolo sia da risposta tanto per la memoria volontaria quanto per quella involontaria, e l'ascolto dei nastri innesca nel personaggio una serie di associazioni conscie e inconscie.¹⁷ Lo stesso accade al protagonista di *The Sense of an Ending*, il quale, premendo “a button marked Adrian or Veronica”, ottiene la riproduzione di ricordi che sono sempre gli stessi (“the usual stuff”), inevitabile prodotto della memoria volontaria. A un certo punto, però, il “closed circuit” della memoria involontaria comincia a sputar fuori una gran quantità di ricordi indesiderati. Al pari di Krapp, se inizialmente Tony si illude di poter esercitare una qualche forma di controllo sui ricordi che affiorano, nel corso del romanzo egli si rende conto che, al contrario, la memoria volontaria spesso soccombe a quella involontaria e improvvisamente lo scorrere del tempo prende una direzione opposta.

In *Levels of Life* Barnes ricorre a un'altra efficace metafora per descrivere la memoria, quella dell'archivio fotografico: “[m]emory – the mind’s photographic archive – is failing.”¹⁸

Si colloca negli anni tra il 1839 e il 1877 il cambiamento epocale nella concezione della memoria e nel modo di considerare i processi del ricordare e del dimenticare, anni in cui vennero inventati i due più importanti strumenti di memoria artificiale dai tempi della scrittura: la macchina fotografica e il fonografo. A partire dal 1839 la fotografia, definita da Draaisma “the chemical memory”¹⁹, non solo conobbe uno straordinario sviluppo grazie alla messa a punto di tecniche sempre più sofisticate per l'archiviazione e la riproduzione delle informazioni ottiche, ma cominciò anche a essere associata metaforicamente alla memoria. Basti pensare che i primissimi articoli sulle nuove invenzioni descrivevano la lastra litografica come “uno specchio dotato di memoria”.²⁰ Sempre a partire dal 1839, la memoria umana cominciò a essere definita a sua volta una “lastra litografica” capace di registrare e riprodurre le esperienze fatte attraverso i sensi, in particolare attraverso la vista.

Ma se Louis Daguerre vedeva nella fotografia la possibilità di restituire esattamente la realtà e dunque di rappresentare la verità, noi lettori postmoderni sappiamo che tutte le immagini, anche

¹⁷ L. Gordon, *op. cit.*, pp. 98.

¹⁸ J. Barnes, *Levels of Life*, London, Jonathan Cape, 2013, p. 98. Per le successive citazioni dal testo si indicherà direttamente il numero della pagina fra parentesi, al termine della citazione stessa.

¹⁹ Cfr. D. Draaisma, *op. cit.*, p. 110.

²⁰ *Ivi*, p. 69. Al riguardo si veda anche il *Dizionario della memoria e del ricordo*: “La fotografia è stata spesso caratterizzata in analogia alla memoria, in particolare da O. Wendell Holmes come «specchio con memoria». N. Pethes, J. Ruchatz, *op. cit.*, p. 212.

quelle mentali, possono essere “ritoccate” e modificate nel tempo in base ai diversi stati d’animo di chi ricorda, come ribadisce Barnes nel suo *memoir* luttuoso²¹

Less the memory of an event than the memory of a photograph of the event. and nowadays – having lost height, precision, focus – we are no longer sure we trust photography as we once did. Those old familiar snaps of happier times have come to seem less primal, less like photographs of life itself, *more like photographs of photographs*. (110, enfasi di chi scrive)

There is a man in Venice I remember as clearly as if I had photographed him; or, perhaps, more clearly because I didn’t. (111)

L’immagine mentale registrata nella memoria non necessariamente corrisponde all’immagine reale dell’uomo intravisto a Venezia: nell’atto stesso di ricordare, le immagini vengono in qualche modo distorte attraverso la lente dell’immaginazione²² che ricostruisce, modifica, elabora per cristallizzare infine il tutto in un qualcosa di più vicino all’aneddoto che all’immagine reale originaria, quasi come la fotografia di una fotografia.

Anche il dottor Braithwaite di *Flaubert’s Parrot* sostiene che le fotografie di un dato momento non costituiscono affatto una prova valida di ciò che è stato: “[a] flushed and jolly character raises his glass among friends and family – how real, how reliable is *that* evidence? What would the photos of my twenty-fifth wedding anniversary have revealed? *Certainly not the truth*; [...]” (103 la prima enfasi di Barnes, la seconda di chi scrive)

Tornando a *Levels of Life*, i ricordi vengono definiti ricorrendo alla descrizione di un fenomeno naturale che è a sua volta descritto come una gigantesca fotografia

Or, to put it another way, your memory of your life – your previous life – resembles that ordinary miracle witnessed by Fred Burnaby, Captain Colvile and Mr Lucy somewhere near the Thames estuary. They were above the cloud, beneath the sun [...] The sun was projecting on to the bank of fleecy cloud below the image of their craft: the gasbag, the cradle and, clearly outlined, silhouettes of the three aeronauts. Burnaby compared it to a ‘colossal photograph’. And so it is with our life: so clear, so sure, until, for one reason or another – the balloon moves, the cloud disperses, the sun changes angle – the image is lost for ever, available only to memory, turned into anecdote. (110)

²¹ Con una visione sorprendentemente vicina a quella del lettore postmoderno, nell’autunno del 1839 Nicolaas Beets pubblica una raccolta di schizzi in prosa di vita quotidiana intitolata *Camera Obscura* nella quale la camera oscura, appunto, viene associata metaforicamente alla mutevolezza e alla versatilità delle immagini nella memoria umana.

²² Sembra che per Barnes *ricordare* e *immaginare* siano operazioni intercambiabili, due verbi che rimandano allo stesso processo: “I can remember – or imagine – what she will say about something [...]” (103).

L'immagine, tuttavia, va perduta, svanendo per sempre: ne resta soltanto il ricordo, cristallizzato in aneddoto.

3.4 Una teoria del tempo che viene da lontano

Come ha ben osservato Paolo Jedlowski, una delle funzioni del raccontare è quella di rovesciare il tempo con la memoria; opporre la memoria alla morte [...] è ciò che facciamo ogni volta che ci confrontiamo con l'elaborazione di un lutto.²³

Al centro di *The Sense of an Ending* c'è anche una teoria del tempo²⁴, come è evidente sin dal già citato incipit: "I remember, in no particular order: – a shiny inner wrist; [...]." (3)

Il vezzo di portare l'orologio con il quadrante sull'interno polso non è solo un segno dell'amicizia tra Tony, Colin e Alex: "[...] perhaps it was something more. It made time feel like a personal, ever secret, thing." (6) Che cosa significhi questa immagine lo si chiarisce verso la fine del romanzo

I know this much: that there is objective time, but also subjective time, the kind you wear on the inside of your wrist, next to where the pulse lies. And this personal time, which is the true time, is measured in your relationship to memory. So when this strange thing happened – when these new memories suddenly came upon me – it was as if, for that moment, time had been placed in reverse. (122)

Il tempo personale o soggettivo è l'unico autentico ("*the true time*"), e si misura in funzione del nostro rapporto (problematico) con i ricordi: "[a]nd yet it takes only the smallest pleasure or pain to teach us time's malleability. Some emotions speed it up, others slow it down; occasionally, it seems to go missing [...]." (3)

In un'intervista Silvia Albertazzi ha chiesto a Barnes se questa idea di tempo soggettivo fosse un espediente narrativo. Lo scrittore ha risposto:

When I wrote my book *Nothing to be Frightened of*, I had an exchange with my brother, who is a philosopher (of Aristotle, the Pre-Socratics, and logic generally) about memory. Then I thought that memory – at least, my memory – was on the whole reliable; my brother thought his own memory – and everyone else's – was unreliable, and that it was a faculty closer to the imagination than to documentation. Since that time I have come more and more round to his point of view. And it's certainly true that our best stories that we tell, simply because we've told them so many times, are bound to be much more distorted and untruthful than something we have only recounted once.²⁵

23 P. Jedlowski, *Storie comuni*, cit., p. 74.

24 A. Sgobba, 'I fratelli Barnes e il senso (aristotelico) del tempo', *minima&moralia*, 28 settembre 2012, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/i-fratelli-barnes-e-il-senso-aristotelico-del-tempo/> (sito visitato il 25/10/2013)

25 S. Albertazzi, 'An Interview with Julian Barnes', *TransPostCross*, 2013, 02, pp. 1-6 http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=90:interview-with-julian-barnes&catid=6:interfacce&Itemid=12 (sito visitato il 25/10/2013)

Possiamo legittimamente pensare che le idee filosofiche di Julian Barnes sul tempo vengano direttamente dal fratello, Jonathan Barnes, il più importante studioso vivente di Aristotele²⁶. Ci sembra dunque ragionevole ipotizzare che le assunzioni dietro queste credenze sul tempo siano basate su Aristotele più che sul senso comune: per il filosofo greco l'esistenza del tempo è necessariamente legata all'esistenza dell'anima ("risulta impossibile l'esistenza del tempo senza quella dell'anima", si legge nella *Fisica*). Nei *Parva naturalia* e nel *De Anima* il tempo è annoverato tra i "sensibili comuni", cioè è un oggetto di sensazione che non si riferisce esclusivamente a un senso ma è percepito dalla sola facoltà del sentire. Mentre nel *De Memoria* si specifica che "gli esseri che percepiscono il tempo, essi soli ricordano – e con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo".

Nella prima pagina di *The Sense of an Ending* Tony riflette che

[w]e live in time – it holds us and moulds us – but I've never felt I understood it very well. And I'm not referring to theories about how it bends and doubles back, or may exist elsewhere in parallel versions. No, I mean ordinary, everyday time, which clocks and watches assure us passes regularly: tick-tock, click-clock. Is there anything more plausible than a second hand? (3)

L'evidente disinteresse per l'aspetto metafisico della questione può essere definito a tutti gli effetti aristotelico. Nella più completa trattazione del tempo dell'opera di Aristotele – il capitolo 14 del libro quarto della *Fisica* – il filosofo non si sofferma mai sullo statuto ontologico del tempo. Sprovvisto di cronometri, Aristotele afferma: "Noi diciamo che il tempo compie il suo percorso, quando abbiamo *percezione* del prima e del poi nel movimento."

Non solo il lento lavoro del tempo trasforma in certezze, cioè in aneddoti, i ricordi frammentari, incerti e imprecisi. Il tempo ha anche un'azione distorsiva sui ricordi, ci condiziona cambiando il nostro punto di vista su quanto è accaduto, agisce come un solvente: "[a]nd it ought to be obvious to us that time doesn't act as a fixative, rather as a solvent. But it's not convenient – it's not useful – to believe this; it doesn't help us get on with our lives; so we ignore it." (63)

L'aspetto più interessante delle teorizzazioni di Halbwachs riprese nel capitolo introduttivo è che esse pongono il passato custodito nella memoria come *l'oggetto di una costruzione* inevitabilmente definita dal/nel presente. Esse rovesciano il modo in cui si è soliti guardare alla memoria: invece di considerare quest'ultima come registrazione del passato, come espressione di un

²⁶ A. Sgobba, cit.

suo “lascito”, è il passato a essere inteso come proiezione del presente²⁷. Lo confermano le parole di Tony: “[a]gain, I must stress that this is my reading *now* of what happened *then*. Or rather, my memory *now* of my reading *then* of what was happening at the time.” (41, enfasi di chi scrive)

In tempi più recenti, si è occupato di questo tema lo psicologo statunitense Daniel L. Schacter, spiegando che i nostri ricordi di un qualsiasi evento passato sono profondamente influenzati dai sentimenti, dalle credenze e dalle conoscenze maturati *dopo* l’episodio

[w]e extract key elements from our experiences and store them. We then recreate or reconstruct our experiences rather than retrieve copies of them [...]. In other words, we bias our memories of the past by attributing to them emotions or knowledge we acquired after the event.²⁸

In modo analogo, in *England, England* Barnes sottolinea sin dalle primissime pagine il ruolo cruciale che il trascorrere del tempo gioca sui ricordi: “[i]f a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, [...] then what the brain told you *now* about what it claimed had happened *then* would be coloured by *what had happened in between*.” (6, enfasi di chi scrive)

Anche per Martha i ricordi sono inattendibili e il passato è inafferrabile (il che la avvicina non solo a Tony ma anche al dottor Braithwaite): quel che ricordiamo è frutto di una continua riproduzione e distorsione della realtà attuata dal tempo e dalla nostra memoria, la quale revisiona costantemente l’insieme delle reminiscenze adattandole ai bisogni attuali dell’individuo e compiendo, quindi, un’azione di ricontestualizzazione o ricategorizzazione.

3.5 L’autenticità come chimera

Non deve sorprendere che Barnes cerchi in qualche modo di convincerci dell’impossibilità di risalire a un ricordo autentico, dal momento che questa idea fa parte, per così dire, del suo “bagaglio di autore postmoderno”.

Tanto in *England, England* quanto nel più recente *Arthur & George* (2005), i protagonisti tentano, invano, di risalire a un primo ricordo, a un momento fondante che abbia contribuito in modo decisivo alla formazione del sé durante l’infanzia.

²⁷ P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, 2002, p. 52.

²⁸ D.L. Schacter, *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 2002, p. 9.

England, England si apre non a caso con una domanda retorica che, di fatto, rimanda più al processo del dimenticare che non a quello del ricordare: “What’s your first memory?” someone would ask. And She would reply, “I don’t remember”. (3) Alla protagonista non è dato di rintracciare un primo ricordo *vero*. Questo può soltanto essere costruito ad hoc, reinventato in forma di bugia (“Yes that was it, her first memory, her first artfully, innocently arranged lie.” 4) Dalle riflessioni di Martha emerge una sensazione di falsità nonché, come per Braithwaite in *Flaubert’s Parrot*, di una vana ricerca del vero.

Di questa assenza di ricordi autentici ha parlato anche Peter Childs nella sua monografia su Barnes, affermando che non ci è dato risalire a un primo ricordo perché sempre su di esso, che lo vogliamo o no, si innescano i meccanismi della fabulazione: “[...] because the answers people give are not their first memories but the misremembered, re-remembered latest imagining they bring to mind when asked the question [what’s your first memory].”²⁹

Anche *Arthur & George* inizia da una riflessione sui primi ricordi: George, uno dei due protagonisti del romanzo “does not have a first memory”³⁰. Al contrario, Arthur (che altri non è se non il celebre creatore di Sherlock Holmes, sir Arthur Conan Doyle) è convinto di averne uno, ed è un ricordo di morte, legato a una scena cui egli ha assistito da bambino: l’esposizione della salma della nonna. Il narratore, tuttavia, domanda, a proposito della prima volta in cui, sessant’anni dopo, Arthur racconta l’episodio in pubblico, “How many internal retellings had smoothed and adjusted the plain words he finally used?” (3), a sottolineare, ancora una volta, sia l’azione distorsiva del tempo sia gli effetti della ricategorizzazione (gli “internal retellings”) messa in atto dall’individuo. In questo romanzo, Barnes descrive i ricordi d’infanzia dei due protagonisti rimarcando che “[...] fiction-making is a way to find the truth that memories cannot, for all their supposed veracity and actual falsifying through layers of revision and selective recollection.”³¹

Sebbene inaffidabili, i ricordi contribuiscono pur sempre a costruire l’identità degli individui: è forse ‘the acquisition of memory’ (3), si suggerisce di nuovo in *Arthur & George*, a renderci davvero e profondamente umani.

29 P. Childs, *Julian Barnes*, Manchester, MUP, 2011, p. 109.

30 J. Barnes, *Arthur & George*, London, Vintage Books, 2006, p. 3 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

31 Cfr. P. Childs, *op. cit.*, pp. 109-110.

Nonostante in *The Sense of an Ending* Tony non si trovi a fare i conti con l'assenza di un primo ricordo, nel suo caso risalire a un ricordo autentico (che non scaturisca, cioè, dai processi di fabulazione o di ricategorizzazione) potrebbe invece fornire la chiave di lettura della morte dell'amico Adrian. Nello specifico, si tratta per Tony di ricordare il fine settimana trascorso molti anni prima con la famiglia di Veronica, e di analizzare il comportamento della madre della ragazza, la signora Ford, che qualche anno più tardi avrà una relazione proprio con Adrian. Il protagonista ricorda alcuni dettagli, è incerto su altri, decide di ritornare in quei luoghi per scoprire con sgomento che, per esempio, la chiesa di cui il padre di Veronica gli aveva parlato non è mai neppure esistita. Il "blocco della memoria" di cui Tony fa esperienza in merito potrebbe essere legato al blocco intestinale che lo aveva tormentato durante tutto quel weekend: "I couldn't at this distance testify. I was so ill at ease that I spent the entire weekend constipated: this is my principal factual memory. The rest consists of impressions and half-memories which may therefore be self-serving [...]" (27-28)

Per Aristotele non ricordiamo mai le cose in sé, ma solo l'immagine di ciò che abbiamo percepito attraverso i sensi, i quali imprimono dei segni e lasciano tracce materiali sul nostro corpo. Come ha osservato Draaisma,

[i]n Aristotle's highly sensual psychology the memory contains images of what has entered via the senses. More than Plato, Aristotle stresses the physiological aspect of memory. [...] something is literally stamped into the body, an impression with physiological features, a material trace.³²

Della memoria del corpo e dell'importanza dell'esperienza sensoriale si è occupato Eric Kandel, premio Nobel per la medicina, giungendo a ipotizzare che le nostre esperienze modificano la struttura delle connessioni sinaptiche. Le ipotesi più recenti sostengono che esista una stretta correlazione tra esperienza corporea e memoria: il nostro cervello crea l'esperienza del corpo nello spazio raccogliendo le informazioni che provengono da tutti i sensi. L'ippocampo collega poi tutte le informazioni raccolte in una memoria unificata, destinata all'archiviazione a lungo termine, costituendo appunto un bagaglio di ricordi. Non solo. L'attenzione alle esperienze percettive e il

32 D. Draaisma, *op. cit.*, p. 25.

corpo inteso come atto esperito riattivano la memoria implicita³³. È evidente che ciò non può avvenire per il protagonista di *The Sense of an Ending*: il blocco intestinale di Tony (di cui egli si libera, per inciso, non appena fa ritorno a casa) fa pensare, da un lato, all'impossibilità di esprimere apertamente le proprie emozioni e, dall'altro, al conseguente "blocco della memoria" che gli impedisce di risalire a ricordi nitidi del famoso weekend a Chislehurst. In quest'ottica, il corpo (di Tony) può essere letto come "metafora" della memoria.

Anche in *England, England* troviamo tracce della memoria del corpo

Her first memory, she said, was of sitting on the kitchen floor [...] feeling safe because her mother was singing to herself in the background [...] and even today when Martha turned on the radio and heard anything like 'You're the Top' or 'We'll All Gather at the River' or 'Night and Day' she would suddenly smell nettle soup or frying onions [...] (4)

Nello specifico, si tratta di un'interessante combinazione di memoria uditiva e olfattiva³⁴. Come puntualizza il *Dizionario della memoria e del ricordo*, "gusto e olfatto formano le componenti di uno stesso senso orale, che è direttamente legato al sistema limbico, importante per l'emozione, la sinestesia e la memoria. L'esperienza quotidiana conferma la stretta connessione di sapore e odore con l'affettività, le associazioni e i ricordi."³⁵

Determinate canzoni hanno il potere di far affiorare in Martha specifiche reazioni sensoriali, permettendole di richiamare alla memoria (o di rielaborare) una situazione dell'infanzia nella quale i contenuti emozionali e che richiamano un'atmosfera rivestono enorme importanza. Si legge ancora nel *Dizionario*: "[...] i ricordi legati al gusto [...] spesso rappresentano esperienze o sentimenti elementari (per esempio sicurezza, tradimento, insofferenza, mortificazione) e li legano a sensazioni di piacere o disgusto culinario."³⁶ Non a caso, dunque, la protagonista del romanzo di Barnes associa al suo "primo ricordo" la sensazione di sicurezza provata grazie alla presenza della madre.

3.6 Un possibile ritorno all'oggettività: il ruolo dei testimoni

La prima parte di *The Sense of an Ending*, come detto, è imperniata intorno alla storia personale di Tony, costruita mediante il processo del ricordare e, in quanto tale, determinata dai

³³ 'Non c'è memoria episodica senza percezione del corpo', *Le Scienze*, 11 marzo 2014, http://www.lescienze.it/news/2014/03/11/news/percezione_corporea_memoria_episodica-2044544/ (sito visitato il 10/04/2013)

³⁴ Per un approfondimento, si veda il saggio di C. Fernyhough, *Pieces of Light. The New Science of Memory*, London, Profile Books, 2013, pp. 46-65, su cui torneremo nel corso della nostra analisi.

³⁵ N. Pethes, J. Ruchatz, *op. cit.*, p. 231.

³⁶ *Ivi*, p. 232.

pregiudizi e dagli interessi del protagonista. Nella seconda parte, invece, i fatti entrano nella narrazione/indagine di Tony (forse) senza esserne corrotti, veicolati da oggetti – e soggetti – esterni: il testamento della signora Ford, parte del diario di Adrian, la terribile lettera che Tony ha scritto quarant'anni prima e, soprattutto, il figlio handicappato generato da Adrian con la signora Ford. Tutti questi elementi cambiano radicalmente la storia soggettiva di Tony, permettendo alla verità di emergere. I dati e gli avvenimenti che provengono dall'esterno “ripuliscono” in qualche modo la narrazione dalle imprecisioni e dalle distorsioni, riportando a galla, frammento dopo frammento, la realtà oggettiva.

Di fronte all'inaffidabilità dei ricordi, i documenti e i fatti, ovvero le tracce, scritte e non, che testimoniano che un evento del passato è realmente accaduto, possono rivestire un ruolo importante, aiutandoci a ricostruire la verità. Se, in *Flaubert's Parrot*, Braithwaite sostiene che persino le fotografie non costituiscono una prova valida di ciò che è stato, Tony ripone invece grande fiducia nelle lettere e nei documenti scritti di cui entra in possesso nel corso del romanzo: “I wish I'd kept that letter, because it would have been *proof, corroboration*. Instead, the only evidence comes from my memory [...].” (39, enfasi di chi scrive)

In effetti, il mistero al centro della trama comincia a svelarsi quando Tony scopre di aver scritto una lettera crudele che non ricordava affatto, dimostrazione peraltro di quanto sia sbagliata l'idea secondo cui il ricordo è la somma di un evento e del tempo trascorso. Per inciso, ancora una volta le analogie tra il romanzo e il vissuto di Barnes sono evidenti: tanto Tony Webster quanto l'autore non credono alla “*easy assumption*” secondo cui il ricordo corrisponderebbe a tale somma, e sanno che invece le cose funzionano in modo molto più complicato (“We live with such easy assumptions, don't we? For instance, that memory equals events plus time. But it's all much odder than this. Who was it said that memory is what we thought we'd forgotten?” 63)

Tuttavia, la lettera che Tony ha destinato ad Adrian molti anni prima – e che il protagonista sceglie di ricordare, all'inizio del romanzo, come un innocuo tentativo di mettere in guardia l'amico circa le difficoltà di una relazione con Veronica – compare qualche tempo dopo in forma di fotocopia, pur conservando tutta la sconcertante cattiveria delle parole che contiene: “[m]y younger self had come back to shock my older self with what that self had been, or was, or was sometimes capable of being.

And only recently I'd been going on about how the witnesses to our lives decrease, and with them our essential corroboration." (97-98)

Anche il diario di Adrian, custodito gelosamente da Veronica, che potrebbe rappresentare un documento importante per riuscire a fugare i dubbi di Tony (“[t]he diary was evidence; it was – it might be – corroboration. It might disrupt the banal reiterations of memory.” 77) non compare in originale, bensì in fotocopia, “[a] version of a version” (86), concetto postmoderno che ci riconduce alle riflessioni sul rapporto tra originale e copia di cui al capitolo precedente, nonché perfetta messa in scena della definizione aristotelica di memoria: “lo stato di un’immagine in quanto copia della cosa di cui è immagine”³⁷.

Non solo i documenti possono confermare o confutare i nostri ricordi. Anche le persone, i testimoni di cui parla Tony, giocano un ruolo essenziale nella questione. Sebbene non sia dato ottenere un resoconto totalmente esaustivo della realtà, resta lecito lo sforzo di avvicinarvisi il più fedelmente possibile grazie all’aiuto di altri (Veronica, o gli amici Alex e Colin, per esempio), i testimoni appunto, figure chiave che registrano l’accaduto, ne serbano memoria e possono corroborare o smentire la nostra versione della storia

I briefly considered tracking down Alex and Colin. I imagined asking for their memories and their corroboration. But they were hardly central to the story; I didn’t expect their memories to be better than mine. And what if their corroboration proved the opposite of helpful? (108-109)

Purtroppo, però, con il passare del tempo diminuiscono nel numero: “and the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but – mainly – to ourselves.” (95)

Nell’ultima citazione, in particolare, appare evidente l’importanza della cosiddetta “memoria del gruppo”, analiticamente definita da Daniel M. Wegner³⁸ negli anni Ottanta e, prima ancora, teorizzata da Halbwachs nell’ambito dei suoi studi sulla memoria collettiva³⁹. Tony, pur avendo fatto parte di un gruppo e pur avendo pensato, per un certo tempo, in comune con gli altri membri, non è

³⁷ Aristotele, *De memoria et reminiscencia*, 1, 449b 25s. 451a 15-18.

³⁸ Cfr. D. M. Wegner, ‘Transactive Memory’, cit., pp. 185-208.

³⁹ Per un’analisi circostanziata, si veda M. Halbwachs, *op. cit.*

rimasto in contatto con essi, perdendo sia la capacità di identificarsi col gruppo sia molti ricordi degli anni trascorsi con i quattro amici.

Crudelmente, il figlio di Adrian e della signora Ford, forse il testimone più importante dell'intera vicenda, non può né riempire gli spazi vuoti all'interno della storia personale di Tony, né correggere gli errori presenti nella narrazione della memoria, così da restituire una storia più completa e più autentica.

3.7 La fine come pensiero fondante di significato

La ricategorizzazione, definita come processo che implica la disgregazione di vecchie associazioni o categorizzazioni e la loro riorganizzazione secondo nuove modalità⁴⁰, parrebbe dunque essere attiva nel modello narrativo di Barnes, nel quale è resa possibile precisamente dal pensiero della fine: l'avvicinarsi alla morte attraverso la riflessione contribuisce a correggere le deviazioni che la memoria inevitabilmente compie.

In modo analogo, in *Nothing to be Frightened of*, che sarà argomento del prossimo capitolo, la morte della madre dell'autore spinge Barnes a riflettere sulla propria finitudine, sulla paura della morte e, da ultimo, sul significato profondo della vita.

In *England, England* il pensiero dell'annichilimento viene scongiurato dallo sforzo attuato da Martha di ricomporre la propria identità attraverso i ricordi. In particolare, durante una visita al cimitero del paese in cui si è trasferita per trascorrere la vecchiaia, la donna legge sulle lapidi i nomi dei suoi "future companions" mentre sente, in sottofondo, il rumore metallico prodotto dai colpi di una falce. In quella che è una delle ultime riflessioni sulla propria vita, Martha sembra rimpiangere il tempo speso male

Then, she thought, was how the human spirit should divide itself, between the entirely local and the nearly eternal. How much of her life had been spent with all the stuff in the middle: career, money, sex, heart-trouble, appearance, anxiety, fear, yearning. [...] But everyone must die. (270)

La fine viene percepita come il momento dell'esistenza in cui non è più possibile riparazione alcuna, analogamente a quella che sembra essere la convinzione di Tony in chiusura del romanzo:

⁴⁰ *Ivi*, p. 82.

ormai anziano, “si scopre perdente – e senza possibilità di riscatto – quando si rende conto del divario tra la storia che si è raccontato e il passato come realmente s’è svolto [...]”⁴¹: “[y]ou get towards the end of life – no, not life itself, but of something else: the end of any likelihood of change in that life.” (149)

Da questa constatazione, però, affiora anche la possibilità di una nuova ripartenza: in *The Sense of an Ending*, la morte di Adrian costringe Tony a “trick [his] memory into a different course” (64). Spingendo la propria memoria a procedere lungo una traiettoria diversa, al termine di un faticoso percorso il protagonista giungerà alla reale comprensione del suicidio di Adrian, che non corrisponde affatto all’interpretazione che egli ne aveva dato in partenza.

Come ha osservato Silvia Albertazzi, l’insistenza sul senso delle cose, della vita come della morte, è suggerita sin dal titolo del romanzo, che riprende quello di un celebre testo critico di Frank Kermode; un testo nel quale lo studioso inglese analizzava il modo in cui la narrativa dà forma e ordine, ossia senso, al flusso caotico del tempo, implicando “la natura consolatoria” di qualsivoglia opera di *fiction*, dove i dati, attraverso la fabulazione, sono falsificati per attribuire un significato a ciò che non comprendiamo⁴². Per Kermode, l’interpretazione che diamo della fine ci costringe a modificare i nostri ragionamenti e i nostri ricordi per renderli coerenti con essa: in modo analogo, quello che Tony crede, erroneamente, sia il senso della morte di Adrian distorce i suoi ricordi, lo induce a ignorare o rimuovere alcuni dettagli e a inventarne altri per colmare le lacune. Il percorso del protagonista ha a che fare soprattutto con quello che Kermode definisce “the problem of making sense of the way we make sense of the world”⁴³: quando Tony comincia a capire come sono andate realmente le cose, ecco che affiorano anche ricordi “inediti” attraverso la memoria involontaria (“I began to remember, with no particular order or sense of significance, long-buried details of that distant weekend with the Ford family.” 112)

Ci sembra di poter affermare che Barnes guardi alla morte con un occhio esistenzialista, considerandola parte della sua storia personale e strumento per riflettere sulla vita. Anche in *The*

41 Cfr. S. Albertazzi, *Belli e perdenti*, cit., pp. 167-168.

42 *Ivi*, p. 169.

43 F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 2000, p. 31.

Sense of an Ending, la morte di Adrian diventa il mezzo attraverso il quale Tony può interpretare e definire la propria esistenza, riflettendo l'atteggiamento heideggeriano di "essere per la morte"⁴⁴.

Per Heidegger, l'Esserci è caratterizzato, nel suo essere-nel-mondo, dall'essere-per-la-morte. Se l'Esserci è definito dalla possibilità di essere, la morte gli si presenta come il limite e la negazione di questa possibilità, e gli chiede di accettare l'essere per la morte come "orizzonte in cui si iscrive la sua vita". L'essere-per-la-morte richiede all'uomo di farsi carico dell'angoscia esistenziale e dell'umana condizione di mortalità, nonché di progettarsi sapendo qual è la possibilità estrema che gli appartiene, ossia sapendo che non può fossilizzarsi su nessuna delle situazioni esistenziali raggiunte. Se la vita altro non è che esistenza diretta verso la fine, la morte diventa allora per ogni individuo la più basilare delle possibilità, la spada di Damocle a cui viene affidato il senso dell'esistenza. In altre parole, la comprensione della morte non può far altro che portare l'individuo a una più profonda comprensione della vita, dato che, come osserva Tony, scopo dell'esistenza è forse riconciliarsi, per sfinimento, con l'idea della nostra finitudine: "Sometimes I think the purpose of life is to reconcile us to its eventual loss by wearing us down [...]." (105)

96

Quel che fa Tony è rovesciare il tempo con la memoria, ovvero opporre la memoria alla morte nel momento in cui si confronta con l'idea della finitudine. Poiché il suicidio di Adrian fornisce al protagonista un'esperienza concreta e autentica della morte, la consapevolezza della fine si trasforma in conoscenza delle più basilari verità dell'esistenza: Tony coglie il significato profondo di parole quali "accumulation", "responsibility" e "unrest".

In *The Sense of an Ending*, dunque, la narrazione ha inizio con il suicidio di Adrian, ma finisce con l'acquisizione di consapevolezza da parte di Tony, per il quale la morte diventa un punto di osservazione privilegiato per ripensare al proprio passato e comprendere la propria esistenza. Il processo di indagine sulla morte dell'amico è, in altre parole, anche un meticoloso atto di riesame della vita. Risvegliare la coscienza alla realtà della morte permette a Tony di ottenere una visione finalmente scardinata dalle distorsioni dovute al trascorrere del tempo, ai pregiudizi e alle

44 Per una trattazione completa, si veda M. Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, UTET, 1978.

convinzioni cristallizzate, consentendogli di liberarsi dalle alterazioni della memoria e di risalire a una storia personale più autentica.

Assumendo il punto di vista del personaggio, la riflessione sulla morte, lungi dal configurarsi come tempo ed energie sottratti alla vita, è dunque invece strumento essenziale di recupero della vita stessa: quella passata e finalmente ricordata senza ombre, e quella presente, che si carica di nuovi e più profondi significati. Nell'ottica dell'autore, a questo si somma il ricorso alla scrittura, che di tale riflessione è il tramite privilegiato. Di fronte all'inaffidabilità della memoria, la scelta di scrivere, e di scrivere della morte, è a sua volta un atto di riappropriazione della vita, in particolare della vita già vissuta che viene salvata dall'azione distorsiva del tempo.

CAPITOLO 4 UN “PIT-GAZER” TENTA DI ESORCIZZARE LA PAURA

Nel 2009 il premio Oscar come miglior film straniero venne assegnato alla pellicola giapponese *Departures* (おくりびと, *Okuribito*) per la regia di Yojiro Takira, “una storia delicata che riflette sulla morte con coraggio e consapevolezza.”¹ Girato l’anno precedente, il film racconta la vicenda di Daigo Kobayashi, giovane violoncellista costretto, dopo lo scioglimento dell’orchestra di cui fa parte, a tornare al paese d’origine, dove s’imbatte in un annuncio interessante. Sedotto dalla parola ‘partenze’, Daigo crede di candidarsi per un lavoro in un’agenzia di viaggi, per poi scoprire, al momento del colloquio, che i viaggi cui si riferisce l’inserzione non sono vacanze in qualche meta esotica, ma dipartite verso l’aldilà.

Il rito della deposizione – il *nokanshi* – è una tradizione giapponese, un modo prezioso per dare l’estremo saluto alla persona deceduta: la pulizia del corpo, il trucco sul viso e la vestizione sono le ultime simboliche carezze fatte alla persona cara, prima di lasciarla andare via per sempre.

Nel gioco equivoco dei significati racchiusi dentro la parola ‘partenze’ sta il segreto del film: la morte è un commiato, oltre che il passaggio in un mondo altro e sconosciuto. In questo senso, il rito del *nokanshi* rappresenta la necessità di prepararsi al distacco attraverso una liturgia laica, utile soprattutto a chi rimane, per realizzare l’ultima delicata riconciliazione con il defunto.

Departures è stato descritto come “un film tanto bello quanto politicamente scorretto”², un film che, con lo stile rarefatto del cinema d’autore giapponese, osa parlare della morte a una società che tenta in ogni modo di allontanarla dall’orizzonte umano, è alla ricerca della ricetta dell’eterna giovinezza, e vorrebbe trasformare la vecchiaia in malattia per poi, come tale, curarla.

She lay in a small, clean room with a cross on the wall; she was indeed on a trolley, with the back of her head towards me as I went in, thus avoiding an instant face-to-face. She seemed, well, very dead: eyes closed, mouth slightly open, and more so on the left side than the right [...]. *There was nothing overpainted about her*, and she would have been pleased to know that *her hair was plausibly arranged* [...]. (10-11, enfasi di chi scrive)

Così Julian Barnes, in *Nothing to be Frightened of*, descrive l’ultimo “incontro” con sua madre, nel retro del crematorio in cui si svolgerà in seguito la cerimonia funebre. Ammettendo che

1 N. Dose, ‘Departures’, <http://www.mymovies.it/film/2008/departures/> (sito visitato il 15/02/2014)

2 G. Vallini, ‘Departures, quando la morte ridà senso alla vita’, *L’Osservatore Romano*, 2 aprile 2010.

“[w]anting to see her dead came more [...] from writerly curiosity than filial feeling” (11), l'autore inglese sottolinea la cura con cui sono stati sistemati il volto e i capelli della donna. E ci parla di qualcosa di simile a quel che Yojiro Takita racconta nel suo film: come nella sacralità del rito giapponese l'estremo saluto si rivela anche l'estremo spazio per una riconciliazione sincera, necessaria seppur tardiva, con il defunto; così qui, al momento del commiato dalla madre nell'asettica cella del crematorio, nella visione del corpo ormai esanime finiscono per ricomporsi affetti ed esistenze: “[b]efore her dementia, I frequently found myself switching off during her solipsistic monologues; suddenly, she had become painfully interesting. [...] Nor could I now feel any resentment that she only wanted to talk about herself.” (10)

Con il suo ‘elegant memoir and meditation’³ pubblicato nel 2008, Barnes sembra dunque approdare a una necessaria seppur tardiva riconciliazione con la madre e a una rappacificazione con quel passato che genitori e nonni rappresentano. Tutto ciò non prima di un lungo percorso: con il consueto humour e con lo stile arguto e articolato che lo contraddistingue, l'autore riflette sul passato, sulla sua famiglia, sulla morte, sulla letteratura e sulla fluidità della memoria. Come si vedrà, senza tradire il gusto per il virtuosismo verbale e i *witty remarks* che caratterizzano la sua produzione più strettamente narrativa, Barnes conduce una lucida e talvolta spietata autoanalisi, sezionando e osservando il materiale della propria esperienza con spirito “quasi da filosofo”⁴ e in un’ottica sempre scettica e ironicamente distaccata.

4.1 “Death is well alive”

In una società che rimuove il pensiero della morte e guarda alla fine come a qualcosa d'insensato, poiché non è in grado di considerarla parte di un disegno più vasto⁵, Barnes fa la scelta

3 G. Keillor, ‘Dying of the Light’, *The New York Times*, 3 ottobre 2008, http://www.nytimes.com/2008/10/05/books/review/Keillor-t.html?_r=0 (sito visitato il 18/01/2014)

4 Si ripropone qui, un po’ provocatoriamente, l’idea secondo la quale, sebbene nel corso del *memoir* l’autore si faccia beffe dei filosofi, di fatto egli si avvale della riflessione filosofica per orientarsi, capire e cercare di dare risposta ai grandi interrogativi che lo tormentano, nonché per tentare di esorcizzare l’angoscia esistenziale che nasce dall’anticipazione della morte.

5 Nelle parole dello scrittore in *Levels of Life*: “We are bad at dealing with death, that banal, unique thing; we can no longer make it part of a wider pattern.” (69)

coraggiosa di scrivere un *memoir*⁶ che parla appunto della morte e della paura del trapasso, nella loro irrevocabile oggettività.

Nel constatare come oggi non si parli volentieri della morte, l'autore fa riferimento al 'lemon table', il tavolo intorno al quale ci si dovrebbe riunire per discutere della finitudine umana (il limone è, per i cinesi, simbolo di morte). Non a caso, *The Lemon Table* è il titolo della raccolta di racconti incentrati sulla vecchiaia e sulla fine dell'esistenza coi quali Barnes affronta "in fictional form", per dirla con Peter Childs, "issues raised by his later memoir *Nothing to be Frightened of*"⁷:

[p]eople used to talk more readily about death: not death and the life to come, but death and extinction. In the 1920s, Sibelius would go to the Kämp restaurant in Helsinki and join the so-called 'lemon table': the lemon being the Chinese symbol of death. He and his fellow-diners [...] were not just permitted, but required to talk about death. (23-24)

In un clima culturale, come si diceva, piuttosto distante da quello appena descritto, Barnes approccia il tema in un'ottica autobiografica. E ricorda, ad esempio, come, insieme al fratello Jonathan, ha fatto per la prima volta esperienza della morte nel momento in cui, ancora bambini, vennero fatti assistere all'uccisione di un pollo per mano del nonno materno: "[...] Grandpa introduced my brother to death – and its messiness – better than he did me." (4)

Raggiunta l'età adulta, meno prosaicamente Barnes si immagina la morte come un meticoloso artigiano, la cui arte è caratterizzata da una snervante ripetitività e da una sorprendente capacità di raggiungere i luoghi più disparati. Se "la morte non è un'artista",

[i]ts virtues are at best artisanal: diligence, stubborn application and a sense of contradictoriness which at times rises to the level of irony; but it doesn't have enough subtlety, or ambiguity, and is more repetitive than a Bruckner symphony. True, it has complete flexibility of location, and a pretty array of encircling customs and superstitions [...] (204)

Per lo scrittore inglese, la morte è soprattutto un qualcosa che ci portiamo dentro, un'informazione genetica che condiziona il destino ineluttabile che attende ciascuno.

6 Barnes stesso ne ha descritte le caratteristiche in questi termini: "I sensed that the approach would have to be episodic, discursive, memoir-ish, flowing between essay and memoir. [...] I think I'm quite willing to use my own life as an example of something. The reason I am starting in memoir mode in my new book is because I think that's the easiest way to lead the reader in to longer sections about death and God which they might otherwise not want to get into." V. Guignery e R. Roberts, 'Julian Barnes: The Final Interview' 2007, in Id, *op. cit.*, pp. 163-165.

7 P. Childs, *op. cit.*, p. 126. *Nothing to be Frightened of* è anche stato definito dallo stesso Childs in *Ivi*, p. 104 come il "non-fiction companion piece" di *The Lemon Table*.

Barnes ha dichiarato in più occasioni di avere una visione darwiniana e meccanicistica dell'universo, il quale avrebbe verso noi umani lo stesso atteggiamento riservato agli scarafaggi. Da questo discende anche la concezione che egli ha della morte come fatto puramente naturale, e il suo rifiuto di attribuirle qualunque significato oltremondano. Posizione che emerge con chiarezza anche in *Levels of Life*, laddove Barnes, per descrivere l'implacabile lavoro dell'universo, riprende le stesse parole usate in *Nothing to be Frightened of*

I would drive home from the hospital and at a certain stretch of road, just before a railway bridge, the words would come into my head, and I would repeat them aloud: '*It's just the universe doing its stuff.*' [...] The words didn't hold any consolation; perhaps they were a way of resisting alternative, false consolations. (74, enfasi di chi scrive)

4.2 Nascondere la morte, nella realtà come nel linguaggio

A partire dal secondo dopoguerra, la morte è diventata sempre più dominio della medicina, il cui ruolo consiste essenzialmente nel preservare la vita e prolungarla quanto più è possibile, dando agli esseri umani l'opportunità di una morte "programmata": "[m]odern medicine, by extending the period of dying, has rather done for famous last words, given that their utterance depends upon the speaker knowing it is time to deliver them." (170)

Riflettendo sulla morte dei suoi genitori, Barnes osserva che l'evento morte si verifica in casa, all'interno della cerchia familiare, per un numero sempre più ristretto di persone. Per gli altri, esso sopravviene invece nel contesto asettico degli ospedali e delle cliniche, in solitudine o in presenza del personale medico. In una parola, la morte viene trasformata in qualcosa di invisibile, definitivamente eluso dal contesto sociale⁸. Lo scrittore descrive quella del padre come "[...] a modern death, in hospital, without his family, attended in his final minutes by a nurse, months – indeed, years – after medical science had prolonged his life to a point where the terms on which it was being offered were unimpressive." (9)

Anche alla madre è toccata una "morte moderna", in casa di riposo, assistita nel momento del trapasso da due infermiere: "I was told that two nurses had been with her at the moment of death, and were engaged in turning her over, when she had just 'slipped away'." (10)

⁸ Cfr. W. Fuchs, *op. cit.*, p. 156.

Barnes ritorna spesso sull'attuale tendenza a negare la morte, ciò che Christian von Ferber ha definito "inibizione comunicativa"⁹: della morte non sta bene parlare, e qualunque riferimento alla scomparsa di un individuo è considerato "spiacevole" o "sconveniente".

If death ceased to be talked about when it first really began to be feared, and then more so when we started to live longer, it has also gone off the agenda because it has ceased to be there, with us, in the house. Nowadays we make death as invisible as possible, and part of a process – from doctor to hospital to undertaker to crematorium – in which professionals and bureaucrats tell us what to do, up to the point where we are left to ourselves, survivors standing with a glass in our hands, amateurs learning how to mourn. (132-33)

A questo proposito, Barnes si sofferma anche sull'uso (ipocrita) che facciamo delle parole (sempre imprecise ed eufemistiche) quando siamo costretti a nominare la morte: "I expect my departure to have been preceded by severe pain, fear, and exasperation at the imprecise or euphemistic use of language around me." (99) Scegliamo di camuffarla sotto le spoglie di un benefico sonno ("riposa per sempre"); supponiamo che il defunto prosegua altrove la sua strada (si pensi alle numerose immagini eufemistiche della separazione o della dipartita, "ci ha lasciato", "è mancato all'affetto dei suoi cari", "è passato all'eternità", collegate all'idea del viaggio verso una nuova esistenza) o che sia tornato nel luogo dal quale era venuto ("è ritornato nella pace dei giusti"). Oppure ancora, descriviamo il decesso come effetto dell'azione di una forza estranea, di Dio o di un'istanza non meglio precisata ("ci è stato strappato" o "Dio ha preso con sé").¹⁰ Ricorriamo all'immagine della perdita ("i familiari ne annunciano la perdita"), del richiamo ("è stato chiamato nell'eternità") o della liberazione ("dopo lunghe sofferenze è stato liberato dalla sua esistenza terrena") pur di non fare i conti con l'amara realtà.

Si tratta di tendenze che l'autore criticava con veemenza già in *Flaubert's Parrot*:

Nowadays we aren't allowed to use the word *mad*. What lunacy. The few psychiatrists I respect always talk about people being mad. Use the short, simple, true words. *Dead*, I say, and *dying*, and *mad*, and *adultery*. I don't say *passed on*, or *slipping away*, or *terminal* (oh, he's terminal? Which one? Euston, St Pancras, the Gare St Lazare?), or *personality disorder*, or *fooling around*, *bit on the side*, *well she's away a lot visiting her sister*. I say *mad* and *adultery*, that's what I say. (91, enfasi dell'originale)

Per definire la morte, le parole crude e realistiche sono da preferirsi agli eufemismi che invece finiamo per usare. Barnes lo ribadisce anche in *Levels of Life*, il *memoir* pubblicato nel 2013 in cui

⁹ Cit. in *Ivi*, p. 101.

¹⁰ Cfr. W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 82-108.

lo scrittore racconta, attraverso una riflessione autobiografica e filosofica che occupa quasi la metà del libro, il dolore e il lutto per la perdita della moglie:

I did already know that only the old words would do: death, grief, sorrow, sadness, heartbreak. Nothing modernly evasive or medicalising. Grief is a human, not a medical, condition, and while there are pills to help us forget it – and everything else – there are no pills to cure it. [...] One euphemistic verb I especially loathed was ‘pass’. ‘I’m sorry to hear your wife has passed’ (as in ‘passed water’? ‘passed blood’?). You do not have to force the word ‘die’ on others, even if you always use it yourself. There is a midpoint. At a social event she and I would normally have attended together, an acquaintance came up and said to me, simply, ‘There’s someone missing.’ That felt correct, in both senses. (71)

Gli stessi riti funebri e commemorativi che, fino a non molti anni fa, sarebbero stati condotti dai familiari o dalle donne della comunità (o del quartiere), in concomitanza allo sgretolarsi di quelle strutture familiari o collettive che costituivano una rete di supporto, tendono a essere allontanati, e assolti principalmente dall’impresa privata.

Nel suo studio del 1965 Geoffrey Gorer ha ben descritto la mancanza di risposte sociali universalmente condivise nell’affrontare la perdita di una persona cara che caratterizza la contemporaneità

[...] the majority of British people are today without adequate guidance as to how to treat death and bereavement and without social help in living through and coming to terms with the grief and mourning which are the inevitable responses in human beings to the death of someone whom they have loved. [...] It has also been demonstrated that only a minority of the British are active in the practice of their religion [...] consequently, the fact that the only social techniques available for coming to terms with death and dealing with grief are phrased exclusively in religious terms means that the majority of contemporary Britons with either residual or non-existent religious beliefs have in effect neither help nor guidance in the crises of misery and loneliness which are likely to occur in every person’s life.¹¹

Ciò si riflette indubbiamente nel cinismo che caratterizza l’attuale atteggiamento nei confronti della morte e di tutto quel che le sta attorno, tendenza che Barnes, un poco sprezzante, sintetizza così in *Nothing to be Frightened of*: “one minute you’re alive, the next you’re dead, and truly dead, so let’s jump in the car and get it over with.” (133)

La morte inattesa, un tempo spaventosa perché in essa si era conservato il ricordo della morte procurata da forze ostili, viene anteposta oggi a ogni altra forma del morire: è infatti dominante il

11 G. Gorer, *op.cit.*, p. 110.

desiderio di una morte rapida, inaspettata e quindi priva, per quanto possibile, di dolore e sofferenza.¹²

Nel suo *memoir* del 2008 Barnes esamina poi il concetto di morte esemplare – o di *belle mort*, secondo la definizione che ne diede Zola e che coincide, di fatto, con l'idea di *mors improvvisa*¹³; una morte, tuttavia, che agli occhi dei contemporanei appare sempre meno credibile (e sempre meno probabile) per quanto essa conservi fascino e desiderabilità. L'autore cita, a titolo di esempio, le morti di Daudet, George Sand, Georges Braque e Voltaire, mentre in *Flaubert's Parrot* Braithwaite fa cenno alla *belle mort* di Félicité, la quale, sul punto di esalare l'ultimo respiro, alzando gli occhi al cielo crede di vedere nel fantomatico pappagallo Loulou addirittura un'incarnazione dello Spirito Santo.

4.3 “God might be dead”

Se Dio non esiste, è un fatto però che Barnes ne parli spesso. Il grande assente è in realtà molto presente lungo tutto il suo percorso di riflessione. Se a vent'anni lo scrittore definiva se stesso ‘a happy atheist’, superati i sessanta Barnes si dichiara agnostico¹⁴. Richiamandosi a un ragionamento di Edmond de Goncourt, l'autore argomenta con sarcasmo che “[...] even if there were a God, expecting the Deity to provide a second, post-death existence for each and every member of the human race is laying far too great a task of bookkeeping upon Him.” (89)

Ammettendo invece, per puro esercizio intellettuale, l'esistenza di Dio, e supponendo che Egli sia un burlone¹⁵, Barnes arriva a ipotizzare che l'umanità intera sia coinvolta in un esperimento a dir poco sadico

[t]he game thought up by God the ironist is this: to plant immortal longings in an undeserving creature and then observe the consequences. To watch these humans,

12 Cfr. W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 90-3.

13 A questo proposito: “Stravinsky said: ‘Gogol died screaming and Diaghilev died laughing, but Ravel died gradually. That is the worst.’ He was right.” (122)

14 “If I called myself an atheist at twenty, and an agnostic at fifty and sixty, it isn't because I have acquired more knowledge in the meantime: just more awareness of ignorance.” (22)

15 Sebbene su posizioni diametralmente opposte rispetto all'agnostico Barnes, anche C.S. Lewis giunge a conclusioni simili nel suo *A Grief Observed*: “I am more afraid that we are really rats in a trap. Or, worse still, rats in a laboratory. Someone said, I believe, ‘God always geometrizes’. Supposing the truth were ‘God always vivisects?’”. Cfr. C.S. Lewis, *A Grief Observed*, London, Faber and Faber, 1961, p. 26. E ancora: “[...] not an experiment, for you have no need to find things out. Rather your grand enterprise. To make an organism which is also a spirit; to make that terrible oxymoron, a ‘spiritual animal’. To take a poor primate [...], and say, ‘Now get on with it. Become a god.’ Si veda C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 61.

frighted with consciousness and intelligence, rushing around like frantic rats. [...] Wouldn't that be fun? (191)

Quel che conta, in ogni caso, non è stabilire quali sembianze abbia Dio, ma capire, ammesso che Egli (o Ella, o Esso) esista, quale sia il suo atteggiamento nei confronti dell'umanità: la nostra pretesa di definire il divino entro dei confini che *noi* reputiamo opportuni è del tutto ridicola

Whether He's an old man with a white beard sitting in the sky, or a life force, or a disinterested prime mover, or a clockmaker, or a woman, or a nebulous moral force, or Nothing At All, what counts is what He, She, It or Nothing thinks of you rather than you of them. The notion of redefining the deity into something that works for you is grotesque. It also doesn't matter whether God is just or benevolent or even observant – of which there seems startlingly little proof – only that He exists. (45)

Un atteggiamento analogo¹⁶ lo si riscontra nella riflessione di C.S. Lewis, *A Grief Observed*, in cui il romanziere che si è sempre dichiarato innanzitutto uno scrittore cristiano racconta la propria reazione alla morte della moglie, subita in tutta la sua violenza, senza compiacimento o compatimento per se stesso, e descritta attraverso un'osservazione lucida che registra le sensazioni e i movimenti dell'animo.

105

Tornando a Barnes, in *Flaubert's Parrot* il narratore Braithwaite afferma di preferire, a un universo dove ogni cosa è regolata dalla presenza del divino, un cosmo senza Dio in cui l'ignoranza, la follia e la brutalità degli uomini hanno il sopravvento

I don't much care for coincidences. There's something spooky about them: you sense momentarily what it must be like to live in an ordered, God-run universe, with Himself looking over your shoulder and helpfully dropping coarse hints about a cosmic plan. I prefer to feel that things are chaotic, free-wheeling, permanently as well as temporarily crazy – to feel the certainty of human ignorance, brutality and folly. (66)

Oppure un universo (per citare l'ultimo punto dell'ipotetico decalogo il cui rispetto, secondo Braithwaite, farebbe della narrativa un "territorio" in cui aggirarsi senza disagi) dove Dio è permesso solo in veste di entità verificabile che si infuria dinnanzi alle trasgressioni umane

[...] There shall be a twenty-year ban on God; or rather, on the allegorical, metaphorical, allusive, offstage, imprecise and ambiguous uses of God. The bearded head gardener who is always tending the apple tree; the wise old sea-captain who never rushes to judgement; the character you're not quite introduced to, but who is giving you a creepy feeling by Chapter Four... pack them off into storage, all of them. God is permitted only as a verifiable divinity who gets extremely cross at man's transgressions. (100)

16 “[...] The Cosmic Sadist, the spiteful imbecile? I think it is, if nothing else, too anthropomorphic. When you come to think of it, it is far more anthropomorphic than picturing Him as a grave old king with a long beard. That image is a Jungian archetype. It links God with all the wise old kings in the fairy-tales, with prophets, sages, magicians.” C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 27.

4.4 Una questione di vita e di morte

Come ha ricordato Jankélévitch, l'atteggiamento di un non credente verso la morte è di fatto un atteggiamento verso la vita¹⁷. Sembrerebbe che per Barnes il solo atteggiamento in grado di guardare sul serio alla morte sia la meditazione sulla vita e che, viceversa, non si possa comprendere appieno il senso dell'esistenza se non si è consapevoli della propria finitudine: "[f]or me, death is the one appalling fact which defines life; unless you are constantly aware of it, you cannot begin to understand what life is about [...]." (126)

Se Montaigne ha osservato che ogni religione affonda le proprie radici nel disprezzo della vita, e Larkin in un verso di *Wants* afferma che 'Beneath it all, desire of oblivion runs'¹⁸, Barnes si dichiara niente affatto disposto a rinunciare alla propria esistenza, per quanto essa a volte gli appaia 'an overrated way of passing the time' (60). In altre parole, quella che in *Nothing to be Frightened of* comincia come una riflessione sulla morte finisce per diventare una celebrazione della vita: "I am not so convinced of life's nullity that the promise of a new novel or a new friend (or an old novel or an old friend), or a football match on television (or even the repeat of an old match) will not excite my interest all over again." (60-61)

Per Barnes, infatti, l'ideale sarebbe *poter scegliere* quando¹⁹ e come morire, al termine di una (lunghissima) vita vissuta appieno, in cui si sono percorse infinite strade possibili²⁰. Lo scrittore, privo della consolazione di un dio, vede la morte come una fine oltre la quale non c'è niente, una morte senza aldilà, un 'leap into non-existence' (42). Ciononostante, egli sembra vagheggiare l'esistenza di una vita ultraterrena nel corso della quale si possa provare a guadagnarsi l'immortalità, a dispetto della mediocrità in cui verserebbe la razza umana.

L'autore si cimenta in una sorta di esercizio filosofico, le cui premesse risiedono in parte nella sua condizione di tanatofobico, e in parte in quella di scrittore, e il cui obiettivo è cercare di rendere

¹⁷ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ P. Larkin, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2003, p. 52.

¹⁹ Sebbene, come osserva Braithwaite in *Flaubert's Parrot*, il momento giusto, forse, non esista: 'Is it ever the right time to die?' (22)

²⁰ A questo proposito, la "tenacity of life" dimostrata dalla lutreola (comunemente conosciuta come visone), uno dei *leitmotif* di *Staring at the Sun*, potrebbe essere letta come espressione dell'attaccamento alla vita non solo della protagonista Jean Serjeant (che rivela un atteggiamento diametralmente opposto a quello del figlio Gregory, ossessionato dalla morte e tentato dall'idea del suicidio), ma anche dello stesso Barnes. Per ricordare le parole di Camus: "Nell'attaccamento di un uomo alla vita, vi è qualche cosa di più forte che tutte le miserie del mondo." (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 11) Questa considerazione ci tornerà utile nell'analisi di *Levels of Life*.

la morte meno temibile facendone apparire l'alternativa (cioè la vita eterna) meno seducente: “[i]f as a man I fear death, and if as a novelist I professionally seek the contrary view, I should learn to argue in favour of death. One way of doing so is to make the alternative – eternal life – seem undesirable. (193)

Barnes fa riferimento alle “strategie letterarie” tentate da altri scrittori (Jonathan Swift con gli Struldbruggs e George Bernard Shaw con gli “Ancients” di *Back to Methuselah*) che hanno descritto il dono dell'eternità come una tortura senza fine; rifiuta le tesi secondo le quali la noia di una vita ultraterrena e le sofferenze della vita sarebbero due elementi a favore dell'“opzione morte”; e si concentra sulla terza possibilità, quella che poggerrebbe sul desiderio e sul bisogno che abbiamo di essere giudicati e che porterebbe comunque al riconoscimento della nostra indegnità, come esseri umani, a vivere in paradiso.

L'ultimo capitolo di *A History of the World in 10½ Chapters* (1989), intitolato “The Dream”, sviluppa invece, con il solo obiettivo di ribadire ironicamente l'infondatezza di ogni speranza nell'aldilà, l'ipotesi di una vita ultraterrena in cui non si viene giudicati, un luogo dove è dato ottenere tutto quel che si desidera e non quel che ci si merita. Il protagonista²¹ racconta di aver appena fatto un sogno banale, ovvero di aver sognato di risvegliarsi. Il fatto è che il risveglio avviene in una sorta di paradiso in cui è sufficiente pensare di volere un qualcosa per vedere i propri desideri realizzarsi. In modo molto democratico, ciascuno può ottenere la versione di eternità che più gli piace: addirittura l'esistenza o meno di Dio dipende dalla volontà dei “residenti”. Dopo aver trascorso diversi secoli nella felicità più completa (dedicandosi allo shopping, giocando a golf, facendo sesso, gustando ogni sorta di prelibatezze, incontrando celebrità del mondo dello sport e dello spettacolo), il protagonista comincia ad avvertire un certo disagio. Come ha osservato Silvia Albertazzi, “una volta ottenuto quel che ha sempre sognato, l'uomo si trova a doversi specchiare nel proprio vuoto, a rendersi conto di essere condannato a convivere con se stesso – e con [...] i propri desideri di poco conto – all'infinito [...]”²². A poco a poco, l'uomo comincia a considerare la sua condizione sotto una

²¹ Ha opportunamente notato Laura Giovannelli che, come spesso avviene nella narrativa barnesiana, anche in questo caso affiora una certa componente di autoreferenzialità ironica: l'autore dissemina nel testo indizi che riconducono alla sua persona (ad esempio, la squadra di calcio per la quale il protagonista tifa è il Leicester City e Barnes è originario proprio di Leicester). Cfr. L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 52.

²² S. Albertazzi, *Bugie sincere*, cit., pp. 124-25.

luce diversa, come del resto accade a tutti, prima o poi: inizialmente non riesce a credere alla propria fortuna, ma con il passare del tempo quello che appariva un sogno meraviglioso viene vissuto come un vero e proprio incubo.

La questione viene illustrata con grande chiarezza da Margaret, che potrebbe essere definita una sorta di “guida spirituale” a disposizione dei defunti

‘[...] Well, I’m afraid – to answer your question – that the people who ask for death earliest are a bit like you. People who want an eternity of sex, beer, drugs, fast cars – that sort of thing. They can’t believe their good luck at first, and then, a few hundred years later, they can’t believe their bad luck. That’s the sort of people they are, they realize. They’re stuck with being themselves. Millennia after millennia of being themselves. They tend to die off soonest.’ (306)

Per dirla con Laura Giovannelli, “la quiete di questo Paradiso onirico assomiglia [...] ad uno stato di paralisi in cui l’individuo dialoga con se stesso e combatte senza scampo contro un isolamento metafisico [...] in un clima permissivo e qualunquistico che sprofonda nella voragine del Nulla.”²³ I riferimenti al sogno e al risveglio sia in apertura sia in chiusura di capitolo suggeriscono la circolarità, la reiterazione all’infinito dell’esistenza in un luogo in cui il tempo a disposizione non si esaurisce *mai*, un’eternità claustrofobica da cui non si può evadere.

108

Poiché la continuità tra esistenza terrena e dimensione ultraterrena finisce col rivelarsi sterile, tutti quanti, prima o dopo, arrivano a desiderare di cessare di esistere in modo definitivo: in altre parole, decidono di “morire per sempre”. In questo caso, però, la morte non è più una questione di “gloomy inevitability” (come accade a tutti la prima volta), bensì una libera scelta.

Se le persone come il protagonista del racconto tendono a decidersi a “morire una volta per tutte” prima rispetto ad altri, un’altra categoria che sceglie di rinunciare all’eternità in tempi relativamente rapidi è costituita da scrittori e artisti, i quali, una volta esaurita l’ispirazione, capiscono (a differenza dei critici e degli studiosi!) che è giunto il momento di lasciare la scena

‘What about the people who write the books?’
‘Oh, they don’t last half as long as the people who argue about them. It’s the same with painters and composers. They somehow know when they’ve done their best work, and then they sort of fade away.’ (306)

²³ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 53.

Ribadendo quel che Barnes sostiene in *Nothing to be Frightened of*²⁴, il protagonista del racconto finisce per ammettere che, in definitiva, il paradiso sarebbe un'ottima idea di per sé, ma non per com'è fatto il genere umano. Eppure, gli ricorda la guida, i più non possono fare a meno di agognarlo: il sogno dell'eternità non si spegne negli uomini, forse perché espressione dell'istinto supremo alla sopravvivenza.

“[C]hronically aware of death”²⁵, grazie alla sua riflessione sulla finitudine Barnes sente crescere il proprio attaccamento alla vita, che a più riprese esprime nel corso di *Nothing to be Frightened of*: “[...] we find it difficult to believe that, if we went on living, we would bore ourselves and others (there are so many foreign languages and musical instruments to learn, so many careers to try out and countries to live in and people to love [...]).” (87-88)

4.5 Alle radici della paura

Jankélévitch ha ribadito quel che Freud ebbe a ipotizzare nel noto saggio del 1915 ‘Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte’²⁶: “in fondo nessuno crede alla propria morte, il che equivale a dire che nell'inconscio ciascuno di noi si ritiene immortale.”²⁷ Secondo Freud, gli strati più profondi della nostra psiche non conoscono la negazione e di conseguenza non possono conoscere neppure la propria morte. A questo proposito Barnes sceglie di raccontare l'esperienza di Arthur Koestler, il quale, condannato a morte insieme ad altri oppositori politici nella Spagna franchista, osservò che

[...] no one, even in the condemned cell, even hearing the sound of their friends and comrades being shot, can ever truly believe in his own death; [...] the mind has recourse to various tricks when it finds itself in the presence of death: it produces ‘merciful narcotics or ecstatic stimulants’ to deceive us. (137)

24 “I’m afraid Somerset Maugham was right about your species not being cut out for it.” (195)

25 <http://www.michielheyns.co.za/documents/Nothing%20to%20be%20Frightened%20of.pdf>. La scelta di quel “chronically” rimanda a un passaggio in cui Barnes, citando Philip Larkin, esprime la propria ammirazione per il poeta inglese: “Larkin, visiting an empty church, wonders what will happen when ‘churches fall completely out of use’. Shall we ‘keep / A few cathedrals chronically on show’ (that ‘chronically’ always produces a burn of envy in this writer) [...].” (57)

26 Per un’analisi circostanziata, si veda S. Freud, *L’elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 72-107.

27 *Ivi*, p. 91.

Nel caso di Barnes, invece, questo meccanismo parrebbe non funzionare, se il pensiero ossessivo della morte²⁸ torna insistentemente ad affiorare sin dalla prima adolescenza, quando lo scrittore racconta di averne acquisito una prima consapevolezza:

Awareness of death came early, when I was thirteen or fourteen. The French critic Charles du Bos, friend and translator of Edith Wharton, created a useful phrase for this moment: *le réveil mortel*. [...] it is like being in an unfamiliar hotel room, where the alarm clock has been left on the previous occupant's setting, and at some ungodly hour you are suddenly pitched from sleep into darkness, panic, and a vicious awareness that this is a rented world. (23)

Se alcuni rifiutano in assoluto l'idea di un simile *réveil mortel*, ossia che esista un momento in cui la coscienza del nostro essere mortali si manifesta per la prima volta, sostenendo al contrario che l'uomo conoscerebbe a priori questo contrassegno essenziale della propria natura e che, in altre parole, la necessità della fine è per gli esseri umani intuitivamente data e continuamente presente alla coscienza, è stato invece appurato che la consapevolezza della morte si acquisisce al termine di un processo di formazione e interpretazione ²⁹.

In un'ipotetica classificazione che tenga conto dell'atteggiamento nei confronti della morte e della presenza o meno della fede, Barnes confessa di trovarsi nella peggiore delle situazioni previste, vale a dire quella di chi teme la morte e non ha una fede che possa aiutarlo a tenere a bada la paura; mentre il fratello, pur non credendo in alcun dio, 'can't really imagine anything that would be more welcome [than extinction].' (62)

We fall [...] into four categories, and it's clear which two regard themselves superior: those who do not fear death because they have faith, and those who do not fear death despite having no faith. [...] In third place come those who, despite having faith, cannot rid themselves of the old, visceral, rational fear. And then, out of the medals, below the salt, up shit creek, come those of us who fear death and have no faith. (61)

Considerando che, nel corso degli anni, la paura della morte è divenuta una parte essenziale del suo essere, l'autore ne rintraccia la causa nell'esercizio dell'immaginazione, vuoi per natura vuoi

²⁸ Sebbene, per dirla con lo stesso Barnes, "[o]bsession is a comparative word. [...] Mine in comparison is a sort of low-to-medium level, practical, sensible fearing, but in the context of what seems to me widespread ignorance of and resistance to thinking about it, it probably does strike some people as an obsession." V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p.161.

²⁹ Cfr. W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 108-127.

per mestiere. Il distacco nei confronti della morte dimostrato dal fratello filosofo, al contrario, può essere ascritto all'esercizio costante (e per natura e per mestiere) del pensiero logico.

Se, come è stato osservato, le fasi e i contenuti che caratterizzano la genesi della coscienza della morte ci sono ormai chiari, resta invece inspiegato lo sviluppo delle componenti emozionali che tale coscienza scatena, così come inspiegato rimane se l'angoscia di morte abbia un'origine, e in caso affermativo, quale³⁰. Freud ipotizzò che provenisse per lo più dalla coscienza di colpevolezza dovuta al nostro "intenso, forte desiderio di morte"³¹ nei confronti degli altri.

Barnes descrive al lettore la sua paura ricorrendo a un passo di una poesia di Philip Larkin, definito "a melancholic defining perfectly the fear of death" (60): "Not to be here, / Not to be anywhere, / And soon; nothing more terrible, nothing more true."³² (60) E osserva che, quantomeno con riferimento a sé, la paura della morte non è soltanto un qualcosa di viscerale, ciò che pertiene più spesso alle manifestazioni della paura, siano esse uno "skin-puncturing prod" o un "mind-blanking terror" (65), quanto piuttosto un 'terrore razionale' (bell'ossimoro!). Riesce persino a scherzarci su: "[...] I might die in the middle of writing this book. [...] I might die in the middle of a sentence, even. Perhaps right in the middle of a wo" (108)

111

Per poi fare un distinguo: si parla di paura della morte (evento) o di paura di morire (processo)?

If you fear death, you don't fear dying; if you fear dying, you don't fear death. [...] As one who wouldn't mind dying as long as I didn't end up dead afterwards, I can certainly make a start on elaborating what my fears about dying might be. I fear being my father as he sat in a chair by his hospital bed [...]. (139)

³⁰ *Ivi*, p. 119.

³¹ S. Freud, *op. cit.*, p. 103.

³² Il componimento in questione è 'Aubade'. P. Larkin, *op. cit.*, p. 190.

Il Barnes/Christopher di *Metroland* la pensava esattamente allo stesso modo³³: in *Nothing to be Frightened of* Barnes cita³⁴ proprio il primo romanzo pubblicato con il suo nome³⁵, in cui la riflessione sulla morte e quella sull'esistenza di Dio sono legate a doppio filo nel capitolo intitolato, emblematicamente, *Big D*

There must, I suppose, have been some causal connection between the arrival in my head of the fear of Big D, and the departure of God; [...] Within weeks, however, as if to punish me, the infrequent but paralysing horror of Big D invaded my life. I don't claim any originality for the timing and location of my bouts of fear (when in bed, unable to sleep), but I do claim one touch of particularity. The fear of death would always arrive while I was lying on my right side, facing out towards the window and the distant railway line. It would never come when I was on my left side [...] (53-54)

Christopher, voce narrante nonché protagonista di *Metroland*, descrive, come fa Barnes in *Nothing to be Frightened of* quasi trent'anni dopo, il modo in cui la paura della fine si manifesta

A sudden, rising terror which takes you unawares; a surging need to scream, which the house rules forbid [...], so that you lie there with your mouth open in a trembling panic; total wakefulness, which takes an hour or so to subside; and all this as background to and symptom of the central image, part-visual, part-intellectual, of non-existence. (54)

Rispetto a questo tema, le analogie e i rimandi interni sono del resto particolarmente numerosi nell'opera di Barnes. Così, nel capitolo dichiaratamente autobiografico intitolato 'Parenthesis' in *A History of the World in 10½ Chapters*, egli nuovamente racconta di essere spesso assalito dalla

33 "The fear of dying meant, of course, not the fear of dying but the fear of being dead. [...] I wouldn't mind Dying at all, I thought, as long as I didn't end up Dead at the end of it." J. Barnes, *Metroland*, London, Picador, 1990, p. 54 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

34 Per *Nothing to be Frightened of* si può senza dubbio parlare di intertestualità in senso genettiano: Barnes cita alcuni versi delle poesie di Philip Larkin, per esempio, o passaggi delle opere di autori come, tra gli altri, Jules Renard o Gustave Flaubert. Esiste però un ulteriore tipo di intertestualità, che potremmo definire "autoreferenziale", laddove Barnes si riferisce ad altre sue opere, come *Staring at the Sun* e *Metroland*, di cui si è detto brevemente, o come *The Sense of an Ending*. In quest'ultimo, in particolare, il personaggio di Adrian Finn sembra plasmato su Alex Brilliant, il ragazzo di cui Barnes parla in *Nothing to be Frightened of* ricordando gli anni della scuola. L'autore ha accennato alla vicenda di quel compagno in un'intervista durante il festival Passa Porta di Bruxelles del 2013 (<https://youtu.be/lzgrOnQL9c>). Analogamente, la figura dell'"English master" che sia nel romanzo sia nel *memoir* cita "[...] Eliot's bleak summary of human life: birth, and copulation, and death [...]" (17) sarebbe ispirata a un giovane e arguto insegnante che Julian Barnes adorava, proprio come Tony Webster e i suoi compagni di classe.

35 Non con lo pseudonimo Dan Kavanagh, con il quale lo scrittore ha pubblicato i suoi primi romanzi polizieschi. Kavanagh è, tra l'altro, il cognome della defunta moglie di Barnes. È dei giorni in cui questo capitolo viene ultimato la pubblicazione, su *Repubblica*, di un articolo dedicato proprio al primo dei thriller firmati Dan Kavanagh, *Duffy*. Si veda G. Romagnoli, 'Mi chiamo Kavanagh sono l'altro Julian Barnes', *Repubblica*, 19 ottobre 2015, p. 48.

paura della morte nel cuore della notte, sopraffatto dalla sensazione di essere alla mercé del nulla più assoluto.³⁶

Per spiegare ‘the departure of God’, Christopher adduce le stesse ragioni menzionate da Barnes in *Nothing to be Frightened of*³⁷, ammettendo che si tratta di motivi futili

God, who had turned up in my life a decade earlier without proof or argument, got the boot for a number of reasons, none of which, I suspect, will seem wholly sufficient: the boringness of Sundays, [...] inability any longer to think of waning as a sin, and – as a clincher – an unwillingness to believe that dead relatives were watching what I was doing. (53)

Nel suo *memoir* Barnes precisa che la paura di morire è anche legata al decadimento della vecchiaia, in particolare allo ‘slow disgracing of the mind’ (141), il deperimento cerebrale che, purtroppo, in molti casi caratterizza questa fase delle vita. Si tratta di un terrore fondato, dal momento che, se il nostro senso di identità poggia sulla memoria, chi perde i propri ricordi perde anche se stesso: “Memory is identity. [...] You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life you cease to be, even before your death.” (140)

Un ideale controcanto alle riflessioni di Barnes si ritrova nelle parole di Diana Athill, più vecchia di lui di qualche decennio, ma come lui priva del soccorso della fede e convinta che la morte sia la *vera* fine; come lui autrice di romanzi, saggi critici e, nell’anno in cui Barnes pubblica il suo *memoir*, dell’autobiografia *Somewhere Towards the End*, dove al tema della fine sono dedicati due interi capitoli: riflessioni sul momento dell’addio “senza mai un filo di retorica, né un tono didascalico o un accento narcisistico”³⁸, che esprimono piuttosto un’assoluta levità di sguardo fusa con un’estrema concretezza squisitamente *British*. Il punto di partenza per l’analisi dei propri sentimenti nei confronti della morte è considerare la propria storia familiare (“I turn for

³⁶ “Every so often I find myself catapulted out of bed with fear of time and death, panic at the approaching void; feet on the floor, head in hands, I should a useless (and disappointingly uneloquent) ‘No, no, *no*’ as I wake.” J. Barnes, *A History of the World*, cit., p. 225 (enfasi dell’originale).

³⁷ Tutti, nella famiglia Barnes, hanno abbandonato la religione per motivi futili, come sostiene canzonatorio l’autore: “My brother because he suspected George VI had not gone to heaven; me in order not to be distracted from masturbation; my niece because the stuff she prayed for wasn’t immediately delivered. [...] No subsequent reflection from any of us that perhaps God’s main business, were He to exist, might not be as an adolescent helpline, goods-provider or masturbation-scourge. No, out with Him once and for all.” (44-45)

³⁸ L. Bentivoglio, ‘La Signora dei libri ci insegna l’arte di diventare vecchi’, *Repubblica*, 12 giugno 2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/06/12/la-signora-dei-libri-ci-insegna.html> (sito visitato il 12/05/2015)

enlightenment to the people I know who have gone ahead of me.”³⁹) e, in particolare, la morte della madre (di cui la Athill ricorda le ultime, serene, parole riguardo alla visita a un meraviglioso vivaio pronunciate immediatamente prima di addormentarsi per sempre). L’autrice racconta poi della “fortificante” esperienza vissuta in un obitorio, dove vede per la prima volta un cadavere (quello della madre del suo datore di lavoro, che Diana deve riconoscere poiché André Deutsch si trova all’estero) e si rende conto, con sorpresa, che davvero la morte è “too ordinary an event to make a fuss about.” (62). Ripensando alla morte del fratello e alla sofferenza di lui nel dover prendere commiato dalla vita, verso la quale l’uomo nutre un attaccamento gioioso e appassionato, la Athill riflette che “[s]uch a grief, it seems to me, is proof of a good, or at least an agreeable, life, and ought therefore to be something for which one is grateful [...]” (75)

Al contrario di Barnes, la Athill confessa in un primo momento che “[i]t’s dying that I’m afraid of” (60), ma anche in questo caso riconosce che la propria storia familiare non può che offrirle rassicurazioni, dal momento che “[t]here cannot be many families in which so many people have been lucky in this respect as mine has been. Even the least lucky were spared the worst horrors of it [...]” (71); e, soprattutto, dando prova di un sano pragmatismo, giunge alla conclusione che “[w]hatever happens, I will get through it somehow, so why fuss?” (75)

In un lungo articolo⁴⁰ apparso su *The Guardian*, la scrittrice, ad oggi novantasettenne, ha ribadito che è insensato aver paura della morte. Partendo da una posizione del tutto analoga a quella di Barnes, riflette che la morte è la fine inevitabile di ogni esistenza, e *non* della vita, in quanto essa è parte della vita. Tutto ha un inizio, si sviluppa (nel caso di piante e animali, si riproduce) e poi svanisce. Ciò accade a tutte le cose, anche a quelle che ci sembrano eterne, come le rocce o le montagne. Come si arriva alla convinzione granitica secondo cui la morte è nell’ordine naturale delle cose? La Athill confessa di dovere la sua sicurezza e tranquillità a Montaigne, di cui lesse o sentì parlare nella prima adolescenza. Il filosofo francese considerava saggio dedicare ogni giorno un po’ di tempo al pensiero della morte, in modo da abituarsi all’ineluttabilità della fine. Seguendo questo

39 D. Athill, *Somewhere Towards the End*, New York-London, W.W. Norton & Company, 2009, p. 52 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

40 D. Athill, ‘It’s silly to be frightened of being dead’, *The Guardian*, 23 settembre 2014 <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/23/-sp-diana-athill-its-silly-frightened-being-dead> (sito visitato il 12/05/2015).

consiglio fin da adolescente, la scrittrice rivela di aver maturato la certezza che la morte sia un fatto del tutto naturale, e poi la consapevolezza che non possa esistere un aldilà.

Col sopraggiungere della vecchiaia, commenta oggi la Athill, questa prospettiva è ancora più spontanea: anziché essere fonte di terrore, la morte – più prossima – diventa un qualcosa per cui occorre prepararsi a dovere. Nella casa di riposo in cui risiede, il personale tiene un atteggiamento decisamente pratico al riguardo: agli ospiti viene chiesto senza alcun imbarazzo se desiderano morire nella struttura o in ospedale; se, nel caso in cui le loro condizioni di salute dovessero peggiorare, preferiscono essere tenuti in vita a qualunque costo oppure lasciare che la natura faccia il suo corso; se vogliono essere sepolti o cremati, e così via. Secondo la scrittrice, la maggior parte degli ospiti pensa, come lei, che avere paura della morte sia stupido. È piuttosto la fase del morire che spaventa, sono la sofferenza e il distacco a incutere terrore.

Se Diana Athill racconta di una precoce quanto duratura liberazione dalla paura di morire, Barnes viceversa traspone quella paura nelle sue opere fin dagli inizi della sua produzione. Già in *Staring at the Sun* (1986) uno dei personaggi, Gregory (un tanatofobico come l'autore), è ossessionato dall'idea della "buona morte", che, a detta della madre Jean Serjeant, coincide con "any death not swamped by agony, fear and protest"⁴¹ (136) e dunque con l'ideale della *mors improvisa*. Nella terza parte del romanzo, ambientata in un futuro ormai a noi molto prossimo⁴², lo scrittore immagina l'esistenza di un General Purposes Computer al quale è possibile rivolgere ogni sorta di domanda, dalle più concrete alle più astratte, il cui grado massimo di "difficoltà" è rappresentato da quelle sulle verità esistenziali, a cui risponde una funzione più avanzata del sistema definita "The Absolute Truth". Nonostante Gregory pensi che il programma sia altamente affidabile, alla domanda se Dio esista oppure no, egli ottiene addirittura quattordici risposte alternative; quando interroga il computer in merito al terrore della morte e alla possibilità di liberarsene, TAT risponde che molte persone sono riuscite a esorcizzarlo attraverso le cosiddette "near-death experiences", esperienze che possono essere indotte medicalmente ma il cui successo non sarebbe garantito per tutti. Gregory decide di non sottoporsi ad alcun intervento e giunge a una conclusione che anticipa il senso

41 J. Barnes, *Staring at the Sun*, London, Picador, 1987, p. 136 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

42 A Barnes, nel 1986, gli Anni Venti del Duemila dovevano sembrare invece sufficientemente lontani.

dell'ultimo capitolo di *A History of the World in 10½ Chapters*: “[...] there might be a life everlasting so designed that you soon began to long for unattainable death: in other words, the reverse of that daily human condition in which you feared death and longed for unattainable life everlasting.” (179)

Dietro il General Purposes Computer e dietro TAT ci sono comunque degli operatori, anzi delle giovani operatrici, che spettegolano su Gregory nel momento in cui egli si disconnette dal sistema e arrivano a concludere – come Camus ne *Il mito di Sisifo* – che il punto cruciale è decidere se continuare a vivere oppure no: in altre parole, optare per la vita senza la consolazione di Dio sarebbe il vero atto di coraggio.

È al personaggio di Jean che l'autore affida le proprie convinzioni circa il carattere definitivo della morte e l'inutilità di qualunque credo nell'affrontarla. Come ha osservato Peter Childs: “Jean’s latest expression of courage is to look at the reality of approaching death steadily and bravely: in answer to Gregory’s direct questions, she gives him *her absolute truth* that death is final, religion is nonsense [...].”⁴³

Al pari di Barnes, Jean non crede né nell'esistenza di un aldilà⁴⁴ né nella possibilità della resurrezione e sceglie di affrontare la realtà della morte “a viso aperto”, arrivando persino a considerarla come una delle “seven private wonders of life” (182): proprio questa sua forza d'animo è stata descritta un “ordinary human miracle in the knowledge of eternal oblivion.”⁴⁵

Un altro romanzo di Barnes pervaso dall'angoscia legata al pensiero della fine è *Arthur & George*, dove, sebbene a morire siano degli animali e non delle persone, un sinistro presagio di morte tiene in scacco per mesi gli abitanti di un intero villaggio dello Staffordshire. Non solo la struttura del romanzo è ciclica⁴⁶, ma, come ha osservato Peter Childs, sembra anche imperniata intorno all'immagine della “porta spalancata”⁴⁷, che compare all'inizio e costituisce un simbolo importante,

43 P. Childs, *op. cit.*, p. 68 (enfasi dell'originale).

44 Nelle parole di Jean: “Of course we each had a soul, a miraculous core of individuality; it was just that putting “immortal” in front of the word made no sense. [...] We had a mortal soul, a destructible soul, and that was perfectly all right. An afterlife? You might as well expect to see the sun rise twice in the same day.” (192-93) La donna non crede nell'esistenza né di un paradiso “up the chimney” (dove invece pensava che si trovasse da bambina), né di un regno dei cieli, né tantomeno di un “Temple of Heaven” che la società promette di trovare in seno a una famiglia felice.

45 P. Childs, *op. cit.*, p. 69.

46 Le quattro parti in cui è suddiviso il romanzo sono intitolate specularmente “Beginnings”, “Beginning with an Ending”, “Ending with a Beginning” e “Endings”.

47 Cfr. P. Childs, *op. cit.*, p. 141.

metafora del momento del trapasso nonché dell'ignoto che permane al di là di esso. L'ossessione per ciò che può attenderci dopo la morte è in particolare attribuita a uno dei due protagonisti del romanzo, Sir Arthur Conan Doyle, il quale rifiuta il carattere definitivo della fine preferendo invece immaginarla come una soglia da superare verso una nuova fase della vita dello spirito. *Arthur & George* si apre proprio con la descrizione del primo ricordo di Sir Arthur (il corpo esanime della nonna materna) e con la riflessione di Barnes sull'attendibilità di quello che viene definito "il primo ricordo"

The door, the room, the light, the bed, and what was on the bed: a 'white, waxen thing'. A small boy and a corpse [...]. Perhaps the door had been deliberately left ajar. There might have been a desire to impress upon the child the horror of death; or, more optimistically, to show him that *death was nothing to be feared*. [...] A grandchild who, by the acquisition of memory, had just stopped being a thing, and a grandmother who, by losing those attributes the child was developing, had returned to that state. (3-4, enfasi di chi scrive)

Nell'incipit del romanzo già si trova traccia del titolo del *memoir* che Barnes pubblicherà tre anni dopo, nonché la concezione del tutto materiale che l'autore ha della morte: il corpo della defunta viene definito "una cosa", "una forma di cera" vuota e inerte, a negare appunto l'idea della resurrezione dei corpi, meri contenitori dello spirito, il cui destino sarebbe invece quello di continuare a vivere dopo il trapasso. La morte non solo ha cancellato l'identità della donna, ma ne ha pure annullato la caratteristica che, a detta dell'autore, distingue gli esseri umani dalle cose, vale a dire "the acquisition of memory", la capacità di ritenere dei ricordi, meccanismo fondamentale per la formazione dell'identità.

Analogamente a Barnes, Sir Arthur non considera la vita come un viaggio guidato dalla provvidenza verso il regno dei cieli, ed è alla ricerca ossessiva di una soluzione al problema della morte. Poiché è convinto che gli spiriti dei morti possano comunicare con i vivi, e che quindi la vita in qualche modo continui oltre l'esistenza terrena, egli si avvicina alle pratiche spiritistiche⁴⁸: è nella permanenza dello spirito nell'aldilà che occorre cercare il significato del vivere: "[...] most people – are terrified of death. [...] they have English attitudes. Wait and see, cross that bridge when they

48 Cfr. P. Childs, *op. cit.*, p. 64.

come to it. But why should that reduce the fear? [...] And what is the point of life unless you know what happens afterwards?” (269)

Lo spiritismo rappresenta dunque per Sir Arthur la via d'uscita davanti al problema della finitudine, la risposta all'interrogativo che più di ogni altro lo assilla: “How can you make sense of the beginning unless you know the ending?” (75)

Childs ha ravvisato anche nella visita all'Albert Memorial da parte di George Edalji (l'altro protagonista del romanzo) una riflessione sulla finitudine delle cose, in particolare dell'età vittoriana e dello stesso Arthur Conan Doyle⁴⁹: il monumento simbolizzerebbe infatti la caducità dell'esistenza umana. Come ha rilevato Kucala, “[h]is epiphany that everyone around will be dead within a hundred years, i.e. as far as his imagination could stretch, signifies an implied awareness of the perspective of the twenty-first century reader.”⁵⁰

Ed è proprio George a farsi portavoce della visione di Barnes, riflettendo sul fatto che, davanti alla morte, non è possibile trovare una posizione di compromesso⁵¹. Dal punto di vista del personaggio, esistono soltanto due opzioni, ed egli propende per la seconda: o ha ragione chi sostiene l'esistenza di paradiso e inferno, oppure dopo la morte il nostro corpo torna a essere “una cosa” vuota e inerte, noi smettiamo di esistere e, una volta oltrepassata la soglia, non c'è nient'altro che il nulla, quello stesso “NULLA” di cui Barnes scriveva nel suo diario più di vent'anni fa e di cui confessa di avere, ancora oggi, una gran paura.

4.6 Dalla paura alla scrittura

Se esista un legame tra la paura della morte e il suo destino di scrittore, Barnes preferisce non appurarlo. D'altra parte, ironizza in *Nothing to be Frightened of*, lo scrivere potrebbe rivelarsi niente altro che “a trivial response to mortality” (66), un modo per assicurarsi che qualche cosa di sé rimanga nel mondo anche dopo la morte: “You make up stories so that your name, and some

49 *Ivi*, p. 154.

50 B. Kucala, ‘The Erosion of Victorian Discourses in Julian Barnes’s *Arthur and George*’, in *American, British and Canadian Studies*, vol. 13 ‘Worlds within Words: Twenty-first Century Visions on the Work of Julian Barnes’, dicembre 2009, Sibiu, Lucian Blaga University Press, p. 72, www.cceol.com (sito visitato il 9/05/2015)

51 “If you knew someone who had died, then you could think about them in one of two ways: as being dead, extinguished utterly, with the death of the body the test and proof that their self, their essence, their individuality, no longer existed; or you could believe that somewhere, somehow, according to whatever religion you held, [...] they were still alive [...]” p. 340.

indefinable percentage of your individuality, will continue after your physical death, and the anticipation of this brings you some kind of consolation.” (66) L'autore si interroga del resto sul perché scrittori e artisti producano le proprie opere se non per sconfiggere, o quantomeno per sfidare, la morte⁵². Se durante l'adolescenza Barnes si illudeva che la scrittura, come qualunque altra forma di creazione artistica, potesse assicurare all'autore vita eterna, ora, superati i sessant'anni, osserva con una punta di amarezza (o di cinismo?) che

[t]astes change; truths become clichés; whole art forms disappear. Even the greatest art's triumph over death is risibly temporary. A novelist might hope for another generation of readers – two or three if lucky – which may feel like a scorning of death; but it's really just scratching on the wall of the condemned cell. We do it to say: I was here too. (205)

Tuttavia, se raccontare storie non serve a esorcizzare la paura della morte, l'arte del narrare può quantomeno aiutarci a tenere a bada il sentimento del dubbio su che cosa sia stato, *in effetti*, il passato.

Questi pensieri sono collegati all'idea dell'esistenza di un 'last reader', l'ultimo lettore che i romanzi di Barnes, come quelli di qualsiasi altro autore, sono destinati ad avere prima di cadere nell'oblio

And at some point [...] a writer will have a last reader. [...] My last reader: there is a temptation to be sentimental over him or her [...]. But then logic kicked in: your last reader is, by definition, someone who doesn't recommend your books to anyone else. You bastard! Not good enough, eh? (225-26)

Nel momento in cui scompare l'ultimo lettore, scompare anche lo scrittore.

Dal punto di vista barthesiano⁵³, se la scrittura è un luogo neutro, ricettacolo di istanze di varia natura, luogo di passaggio, nel quale si incastra casualmente l'immagine riflessa di uno scrivente privo di importanza ai fini della ricezione del testo, allora non solo lo scrittore non può sperare di sopravvivere alla morte grazie alle proprie opere, ma non può neppure illudersi di esistere fintanto che è in vita. Secondo Barthes, infatti, è soltanto con l'affermarsi dei saperi paratestuali e con la

52 Il narratore di *Flaubert's Parrot* è scettico al proposito: “For the religious, death destroys the body and liberates the spirit; for the artist, death destroys the personality and liberates the work. That's the theory, anyway.” (86)

53 Cfr. R. Barthes, *La morte dell'autore*, ne *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988.

nascita della critica letteraria⁵⁴ che si è assistito a un curioso capovolgimento: il testo è divenuto progressivamente meno importante dell'autore che lo ha generato, almeno sino alla rivoluzione condotta dalle avanguardie e alla loro battaglia per il ridimensionamento del suo ruolo. Ecco quindi l'importanza del lettore, vero nucleo di interesse nella prospettiva post-strutturalista di Barthes (e, a nostro modo di vedere, anche in quella barnesiana⁵⁵), che, lo ricordiamo, riflette un momento storico in cui l'autore come principio di autorità interpretativa del testo viene soppiantato in senso democratico dalla pluralità dei lettori. Un'ottica analoga si riscontra in *Flaubert's Parrot*, romanzo incentrato appunto sull'impossibilità di giungere alla conoscenza autentica di uno scrittore e di ritrovarne la voce originaria in base agli indizi che di essa ci restano. Al pari di Flaubert, Barnes non solo ritiene superfluo rintracciare nelle opere dettagli personali della vita del loro autore, ma considera anche del tutto inutile ricorrere alla biografia di uno scrittore per comprenderne l'opera⁵⁶. Braithwaite si spinge oltre e giunge addirittura a trasformare Flaubert da autore (reale) in personaggio, come ha evidenziato Laura Giovannelli:

Nel racconto-biografia Flaubert sembra infatti perdere in certa misura la propria individualità "storica", per divenire una sorta di personaggio-eroe, "riscritto" e

54 Gli attacchi più impietosi ai critici letterari vengono sferrati da Braithwaite in *Flaubert's Parrot*. Si veda, al riguardo, l'intero capitolo intitolato *Emma Bovary's Eyes* (che comincia, senza giri di parole, "Let me tell you why I hate critics [...]") e nel corso del quale il narratore giunge a invertire i termini del rapporto critico-autore insistendo sulla grossolanità di alcuni errori di giudizio da parte di una studiosa emerita come Enid Starkie); e, nel capitolo intitolato *Cross Channel*, le pagine 97-100. In *A History of the World in 10½ Chapters*, nel capitolo intitolato "The Dream" l'autore inserisce una critica più velata alla categoria: il protagonista chiede alla guida quali sono le categorie che riescono a restare in paradiso più a lungo prima di prendere la decisione di "morire per sempre" e la risposta (piena di sarcasmo) che ottiene è questa: "[...] Nowadays... lawyers last quite well. [...] And scholarly people, they tend to last as long as anyone. They like sitting around reading all the books there are. And then they love arguing about them. Some of those arguments' – she cast an eye to the heavens – 'go on for millennium after millennium. [...]'" (306) Qualche pagina più avanti, il protagonista confessa di aver tentato la strada della critica letteraria per cercare di allungare ancora la propria permanenza in paradiso, ma di essersi dovuto arrendere: "I remembered what Margaret said and tried – oh, for a few centuries or so – arguing about books with other people who'd read the same books. But it seemed a pretty arid life, at least compared to life itself, and not one worth prolonging." (308, enfasi di chi scrive)

55 Significativamente, Barnes ha espresso il proprio fastidio di fronte ai tentativi di rintracciare a tutti i costi le idee o elementi della personalità dell'autore nelle sue opere, mettendo in bocca a Braithwaite le parole "Why does the writing make us chase the writer? Why can't we leave well alone? Why aren't the books enough?" (12). Non a caso è Braithwaite a lanciarsi in questa breve invettiva: come sappiamo, egli stesso è alla ricerca di Gustave Flaubert e del pappagallo che lo scrittore utilizzò per la stesura di *Un cœur simple*. Barnes ha dichiarato in più occasioni di non aver davvero mai letto dei saggi di critica letteraria e ha ribadito più volte che "in my case there is no continuing dialogue between writing fiction and literary theory. I'm deliberately unaware of literary theory. Novels come out of life, not out of theories about either life or literature, it seems to me [...]". Si veda R. Freiburg, "Novels Come out of Life, Not out of Theories", cit. in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 37.

56 Nel corso di un'intervista, Barnes ha ribadito che "the work should stand by itself and I can't think of any biography that I've read that has actually made me understand the work better." V. Guignery e R. Roberts, 'Julian Barnes: The Final Interview', in *Id, op. cit.*, p. 181.

ricostruito da Braithwaite mescolando aderenza ai fatti e immaginazione, oggettività e finzione.⁵⁷

In questo senso, la trasformazione di Flaubert da (vero) autore a (mero) personaggio potrebbe essere interpretata come una sorta di morte. A ulteriore conferma di ciò, anziché portare al ritrovamento dell'identità autoriale, la *quest* di Braithwaite si conclude sullo sfondo cupo di una stazione ferroviaria abbandonata, metafora della morte dell'autore e della con-testuale nascita del lettore come solo garante dell'unità del testo.⁵⁸

Come in *Flaubert's Parrot* Barnes conduce una riflessione molto profonda sul ruolo dell'arte e dell'artista nel tempo, così in *Nothing to be Frightened of* le riflessioni sull'autore e sulla scrittura sono strettamente collegate alle considerazioni sul ruolo della letteratura, che, da sempre, ci racconta nel miglior modo possibile com'è fatto il mondo ricorrendo a una serie di bugie perfette che racchiudono in sé la verità delle cose.

4.7 Si può sconfiggere, la paura?

Barnes si chiede quale sia la strategia migliore per esorcizzare la paura della morte, un interrogativo di ampia portata che, di fatto, percorre tutta la storia spirituale dell'Europa e culmina nella filosofia dell'epoca moderna⁵⁹.

Scrivere, come si è visto, non serve; la fede non è una via praticabile; neppure l'ossessione tutta contemporanea per le terapie (di qualunque genere esse siano) porta a un qualche risultato; se anche la scienza sembra offrire ben poche consolazioni⁶⁰ (in fondo, tutto ciò che accade altro non è che il risultato delle implacabili leggi della natura, ovvero del fatto che 'the entire universe just [does] its stuff' 184), allora a cosa può rivolgersi l'essere umano per trovare un appiglio?

57 Cfr. L. Giovannelli, 'I codici infranti', cit., pp. 271-286.

58 *Ivi*, p. 284.

59 Cfr. W. Fuchs, *op. cit.*, p. 47.

60 "I understand (I think) that life depends on death. That we cannot have a planet in the first place without the previous deaths of collapsing stars; further, that in order for complex organisms like you and me to inhabit this planet, for there to be self-conscious and self-replicating life, an enormous sequence of evolutionary mutations has had to be tried out and discarded. [...] But my understanding of all this has not evolved [...] towards, say, acceptance, let alone comfort." (182) E ancora: "Does realizing that, from the viewpoint of an evolving planet with six billion years still to run, we are not much more than amoebae, make it easier to accept that we do not possess free will? And if so (and even if not so), does this make it easier to die?" (217). La risposta è: certamente no. Questa posizione faceva capolino già nella raccolta *The Lemon Table* (2004), e più precisamente nel racconto intitolato 'The Revival': "We believe in evolution, at least in the sense of evolution culminating in us. We forget that this entails evolution beyond our solipsistic selves." (92)

L'autore guarda ai filosofi, ai compositori, ai grandi romanzieri del passato: Jules Renard, definito da Barnes 'one of my dead, French, non-blood relatives' (46); Flaubert, Montaigne, Šostakovič, Freud e molti altri. Ampio spazio viene riservato a Camus, alle sue teorie sull'assurdo e alla metafora della vita come partita di calcio, sebbene Barnes sottolinei come tale metafora sia ormai tristemente superata. Lo scrittore inglese sembra prendersi gioco del ragionamento filosofico, affermando che, se non esiste una separazione tra 'noi' e l'universo, e se l'idea secondo la quale gli individui possono affrontare la realtà che li circonda considerandola un'entità a sé è del tutto infondata, "[...] the only comfort I can extract from it all is that I shouldn't have felt so bad about letting in five goals against the Slough Labour Party. It was just the universe doing its stuff." (185) Barnes sembra farsi beffe anche di Wittgenstein, di cui riporta qualche citazione con il solo intento di dimostrarne l'ingenuità. Il primo filosofo citato in modo apparentemente più serio (forse perché scelto da Flaubert per affrontare la veglia funebre della sorella⁶¹) è Montaigne, le cui opere Barnes afferma di aver letto all'università, ad Oxford, durante quei due soli semestri alla facoltà di filosofia. È interessante la riflessione che l'autore fa, *en passant*, sul fatto che, oggi, assurdamente, consideriamo la morte per vecchiaia un diritto inalienabile (cosa che non è affatto), mentre al tempo di Montaigne raggiungere i quarant'anni era un traguardo insperato.

Della fine non si vuole parlare, la longevità è data per scontata, il momento del trapasso deve giungere rapido e indolore. Per Montaigne e i suoi contemporanei, invece, la morte "was constantly in front of you – unless you took the remedy of the common people who [...] pretended that it did not exist. But philosophers, and the mentally curious, looked to history, and to the Ancients, in search of how best to die." (40)

Barnes, scrittore colto e brillante, è senza dubbio 'mentally curious': egli riflette sulla questione, si interroga su come sia possibile affrontare *quel* momento, si domanda cosa significhi morire (e vivere) 'in character', vale a dire coerentemente con il modo in cui si è vissuto. Forse, come sostiene Montaigne, poiché non ci è dato sfuggire alla morte, la miglior forma di resistenza consisterebbe nel pensarci di continuo. Tuttavia, alla fine del lungo paragrafo dedicato al filosofo francese, un ironico quanto arguto Barnes ne "smonta", a una a una, le tesi:

61 "All night Gustave watched beside his sister's corpse: she lying in her white wedding-dress, he sitting and reading Montaigne." (72)

[...] if you've truly lived for a single day, in the fullest sense, then you've seen everything. (No!) Well then, if you've lived like that for a whole year, you've seen everything. (Still no.) Anyway, you should make room on earth for others, just as others have made room for you. (Yes, but I didn't ask them to.) [...] (42)

per arrivare a ipotizzare, citando il fratello Jonathan, che farsi troppe domande è forse un esercizio sterile; e a chiedersi, ormai a ¾ del libro, se tutto questo suo pensare alla morte non sia in realtà l'approccio sbagliato⁶².

Sebbene *Nothing to be Frightened of* sia, di fatto, anche una lunga disamina filosofica sul senso della vita e della morte, sull'esistenza di Dio e dell'aldilà, Barnes non fa che ripetersi che "fare della filosofia" intorno alla morte non serve a nulla, men che meno nel momento in cui ci si trova a doverla affrontare per davvero: "[...] I doubt that when my time comes I shall look for the theoretical comfort of an illusion farewelling an illusion, a chance bundle unbundling itself. I shall want to remain in what I shall obstinately think of as my character." (169)

Se "[w]isdom, philosophy, serenity" (200) non possono reggere il confronto con la paura della morte, e se non c'è teoria che tenga o che importi, quel che conta (o l'unica cosa che si può fare) è cercare di rimanere 'in character' fino alla fine.

A detta di Barnes, scriverne non aiuta di certo a liberarsi dall'angoscia. Per contro, pensare alla morte può rivelarsi un utile sprone, inducendo l'autore a concentrarsi sull'essenziale per far sì che il risultato del suo lavoro sia il migliore possibile: "[...] narrowing the focus until only what's important remains: me, you, the world and the book – and how to make it as good as it can possibly be. Reminding myself of mortality (or, more truthfully, mortality reminding me of itself) is a useful and necessary prod." (108)

Insomma, ci vogliono ben altro che la ragione e la logica per esorcizzare la paura della morte, contrariamente a quanto affermava Šostakovič, qui citato in *Nothing to be Frightened of*, ma cui l'autore ha dedicato il suo ultimo romanzo, pubblicato in Inghilterra nel gennaio del 2016, dal titolo *The Noise of Time*:

⁶² In un articolo/intervista, Nadine O'Regan riporta le dichiarazioni dello scrittore in proposito: "When asked if he contemplates death frequently, Barnes nods. 'I've been thinking about it for a very long time. I think about it most days of my life. [...] I don't get anywhere with it. I don't come up with any answers.'" N. O'Regan, 'Cool, Clean Man of Letters' in V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 116.

‘We should think more about it,’ he said, ‘and accustom ourselves to the thought of death. We can’t allow the fear of death to creep up on us unexpectedly. We have to make the fear familiar, and one way is to write about it [...]’ (26)

Come in *The Sense of an Ending*, anche nel corso di *Nothing to be Frightened of* Barnes, “a self-confessed pit-gazer”⁶³, cita più volte un altro “contemplatore del baratro”, Philip Larkin, definito “our national connoisseur of mortal terror” (208). Per il poeta inglese, come per molti, indugiare sull’idea che di noi non resti niente, che la morte rappresenti la fine di tutto; riflettere sull’ineluttabilità della morte e sul fatto che essa sfugge a qualunque forma di controllo razionale⁶⁴ non fa che aumentare il senso di angoscia.

4.8 Album di famiglia, tra memoria e scrittura

L’angoscia che Barnes denuncia non ha tuttavia un effetto paralizzante, non lo fa sprofondare in uno stato di penosa apatia. Scrive romanzi, lavora a un *memoir*, sfoglia un vecchio album di famiglia, riporta in vita – attraverso la scrittura – i genitori⁶⁵ e i nonni

In a shallow drawer, a few yards from where I am writing, sits the entire corpus of documentation [...]. This shallow drawer is also big enough to contain the family’s photographic archive. [...] Here too is Grandpa’s photographic record, a red cloth-bound album titled ‘Scenes from Highways & Byways’ [...]. (27-28)

L’autore inglese dischiude per il lettore la porta del suo studio e apre il cassetto in cui sono riposti cimeli, documenti, certificati nonché parecchie fotografie di famiglia. Una, in particolare, colpisce la sua immaginazione in quanto sia il volto della persona ritratta sia parte dell’iscrizione che ne

63 Si veda la recensione di *Nothing to be Frightened of* di Michiel Heyns <http://www.michielheyns.co.za/documents/Nothing%20to%20be%20Frightened%20of.pdf> (sito visitato il 10/05/2015)

64 Emblematico è, a questo proposito, il componimento intitolato ‘Aubade’, in cui Larkin esprime la propria angoscia dinnanzi all’annullamento di sé che la morte comporta: “[...] Waking at four to soundless dark, I stare. / In time the curtain-edges will grow light. / Till then I see what’s really always there: / Unresting death, a whole day nearer now, / Making all thought impossible but how / And where and when I shall myself die. / Arid interrogation: yet the dread / Of dying, and being dead, / Flashes afresh to hold and horrify. / The mind blanks at the glare. Not in remorse / - The good not done, the love not given, time / Torn off unused - nor wretchedly because / An only life can take so long to climb / Clear of its wrong beginnings, and may never; / But at the total emptiness for ever, / The sure extinction that we travel to / And shall be lost in always. Not to be here, / Not to be anywhere, / And soon; nothing more terrible, nothing more true. / [...] That this is what we fear - no sight, no sound, / No touch or taste or smell, nothing to think with, / Nothing to love or link with, / The anaesthetic from which none come round. [...]”. P. Larkin, *op. cit.*, pp. 190-191.

65 “In this meditation on death, [Barnes] brings to life, in short sure strokes, his parents Albert and Kathleen.” G. Keillor, *cit.*

accompagna la data sono stati rimossi: la donna dai capelli ispidi, o meglio, la fotografia rovinata del suo volto, divengono per l'autore metafora dell'azione devastante della morte

An obliteration which seems to me a much better symbol of death than the ubiquitous skull. [...] for the action of death itself, try just such a torn, gouged photograph: it looks both personal and instantly, utterly destructive, a ripping away of the light from the eye and the life from the cheek. (235)

Come ha osservato Silvia Albertazzi, si coglie nella fotografia “la morte al lavoro”⁶⁶: “[...] Barnes [...] *vede* letteralmente la morte nell’assenza di sguardo del soggetto fotografato.”⁶⁷ Sul legame tra fotografia e morte, è interessante ricordare la posizione di Roland Barthes in merito alla “rivoluzione antropologica” prodotta dalla fotografia attraverso l’istituzione di una coscienza non più dell’esserci, ma dell’“esserci stato” (e dunque del “non più”).⁶⁸

Tornando a Barnes, si può arrivare a interpretare la foto in questione come *imago mortis*, in primo luogo perché essa non è integra (“La ricchezza ermeneutica dell’istantanea sta anche e soprattutto nel suo essere una “cattiva” foto, una foto rovinata, che avrebbe dovuto essere esclusa dall’album di famiglia [...]”⁶⁹) e in secondo luogo perché, al di là della fotografia, non c’è che carta fotografica ingiallita: in altre parole, oltre l’istantanea c’è *il nulla*.

In questo senso è allora da leggersi il titolo del *memoir*, come ci suggerisce lo stesso Barnes

I find this in my diary, written twenty and more years ago:

People say of death, ‘There’s nothing to be frightened of.’
They say it quickly, casually. Now let’s say it again, slowly,
with re-emphasis. ‘There’s NOTHING to be frightened of.’ (99)

Non più ‘Non c’è nulla di cui aver paura’, bensì ‘C’è IL NULLA, di cui aver paura’: il dramma deriva dalla convinzione che al di là della porta spalancata non ci sia più niente⁷⁰.

Stimolando la curiosità dell’autore, inoltre, il ritratto sfregiato – l’assenza e l’enigma che esso rappresenta⁷¹ – costituisce anche un punto di partenza per la scrittura

66 S. Albertazzi, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 33.

67 *Ivi*, p. 178.

68 Si veda N. Pethes, J. Ruchatz, *op. cit.*, p. 212.

69 S. Albertazzi, *Il nulla, quasi*, cit., p. 34.

70 “I know where this obsession comes from: it comes from not wanting to be dead and not liking the idea of being dead, and being frightened by the idea of not existing anymore for eternity.” V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 161.

71 Per dirla con Annette Kuhn, “[t]he photograph and the inscriptions point to [...] ‘something else’ only in what they leave out.” A. Kuhn, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, London-New York, Verso,

Why was this photograph defaced, and its edges ripped as if by raging fingernails? And further, why was it not either removed from the album entirely, or at least pasted over with another photograph? [...] This is where we work, in the interstices of ignorance, the land of contradiction and silence, planning to convince you with the seemingly known, to resolve – or make usefully vivid – the contradiction, and to make the silence eloquent. (239-240)

Partendo dalle tracce del passato – un passato di cui la fotografia conserva memoria – attraverso la narrazione è possibile approdare a una (ri)costruzione, quando non a un simulacro, del passato stesso.

Sia in *The Sense of an Ending* sia in *Nothing to be Frightened of* il pensiero della finitudine e l'incontro con la morte (dell'altro) innescano il processo del ricordare; processo che, nel mondo narrativo di Barnes, contribuisce ad arginare il nulla e l'oblio che la fine inevitabilmente comporta.⁷²

La memoria, al pari della morte, ci permette di dare un senso alla nostra esistenza, come ha di recente puntualizzato Charles Fernyhough in un avvincente saggio sulla memoria autobiografica

[...] these are precisely the qualities of autobiographical memory that appeal to me most. I am interested in it for some of the same reasons that a novelist might be: because it gives the richest illustration of the complex ways in which human beings make sense of their own existence.⁷³

126

Mentre ci si avvicina alla morte, guardando indietro a quel che si è vissuto (in una parola, ricordando), possiamo dare un significato alla nostra vita

I suspect we are doing little more than confabulating: processing strange, incomprehensible, contradictory input into some kind, any kind, of believable story – but believable mainly to ourselves. [...] I would expect a dying person to be an unreliable narrator, because what is useful to us generally conflicts with what is true, and what is useful at that time is a sense of having lived to some purpose, and according to some comprehensible plot. (189-190)

Secondo Barnes, tuttavia, un individuo in punto di morte non può che essere un “narratore inaffidabile”, proprio come Tony in *The Sense of an Ending*: cercare di attribuire un senso al passato attraverso il lavoro della memoria si riduce a un mero esercizio affabulatorio. Ciascuno, infatti, ricorda gli eventi del passato a modo proprio, come sostiene il fratello filosofo nel corso di uno scambio di email con l'autore. Mentre Jonathan non crede alla verità intrinseca dei ricordi, Julian

1995, p. 13. Analogamente Barnes: “[b]ecause what you can’t find out, and where that leaves you, is one of the places where the novelist starts.” (238).

⁷² Cfr. S. Gholami, ‘Resistance to the Discourse of Death in *Nothing to be Frightened of* by Julian Barnes in the light of Michel Foucault’, in *Studies in Literature and Language*, vol. 3, n. 2, 2011, p. 127.

⁷³ Cfr. C. Fernyhough, *op. cit.*, p. 9.

ammette l'esistenza di più colori, ovvero di più verità, della memoria. Come un'istantanea può essere ritoccata utilizzando una scatola di colori a buon mercato, così i ricordi possono essere "colorati" e, di fatto, modificati nel momento in cui vengono ripescati nella memoria

My brother distrusts the essential truth of memories; I distrust the way we colour them in. We each have our own cheap mail-order paintbox, and our favourite hues. [...] My memories of all this [a family outing to Lundy Island] are faded sepia, my brother's still lurid.' (29)

Barnes ricorre ancora una volta alla metafora della fotografia: sebbene non sempre rispecchino il reale e sebbene siano soggette a interpretazione, le fotografie rappresentano dopotutto "una prova" che qualcosa è stato⁷⁴.

L'idea secondo la quale la memoria, e dunque anche il passato, non avrebbero un unico colore risultava peraltro già accennata in *Flaubert's Parrot* (1984), dove il narratore Braithwaite, parlando dei propri ricordi, usa proprio la stessa espressione che Barnes utilizzerà più di vent'anni dopo in *Nothing to be Frightened of*: "I didn't find much to *colour* in the monochrome memories." (13, enfasi di chi scrive)

Il lavoro della memoria cambia con il passare degli anni: durante l'infanzia, i ricordi appaiono come nitidi simulacri degli eventi; con l'età adulta sopraggiungono invece approssimazione, fluidità e dubbio. Ci si racconta una storia della propria vita creata *ad hoc* e ci si convince che la memoria è una sorta di deposito bagagli in cui è possibile recuperare i ricordi quando lo riteniamo opportuno.

Memory in childhood – at least, as I remember it – is rarely a problem [...] because of the nature of memories then: they appear to the young brain as exact simulacra, rather than processed and coloured-in versions, of what has happened. Adulthood brings approximation, fluidity and doubt; and we keep the doubt at bay by retelling that familiar story, with pauses and periods of a calculated effect, pretending that the solidity of narrative is a proof of truth. [...] it seems logical to think of our memories as stored in some left-luggage office, available for retrieval when we produce the necessary ticket [...]. (37)

Niente di più lontano dalla realtà. Le neuroscienze hanno dimostrato come il ricordare non implichi una semplice fotografia o codifica delle esperienze: la memoria, infatti, viene modulata anche da un insieme di altri importantissimi fattori, in primo luogo l'emozione, che contribuiscono a rafforzare o attenuare i processi di consolidamento. Così Fernyhough spiega l'inconsistenza dell'idea secondo la quale la memoria sarebbe una specie di deposito o archivio

74 Cfr. A. Kuhn, *op. cit.*, pp. 11-20.

Metaphors of memory are overwhelmingly physical: we talk of filing cabinets, labyrinths and photographic plates, and we use verbs such as *impress*, *burn* and *imprint* to describe the processes by which memories are formed. This view of memories as physical things is guaranteed to mislead. The truth is that autobiographical memories [...] are mental constructions, created in the present moment, according to the demands of the present.⁷⁵

Se per Renard (e per Barnes) '[d]eath is not an artist' (52), senza dubbio la memoria lo è. Alla luce delle più recenti scoperte neuro scientifiche⁷⁶, è infatti plausibile sostenere che essa prenda forma soltanto come invenzione e funzioni in modo sorprendentemente simile alla scrittura creativa o d'invenzione (*fiction*), configurandosi come un meccanismo nel quale l'immaginazione ha un ruolo molto più significativo di quanto si pensi. Il processo attraverso il quale ciascuno di noi ricorda frammenti della propria vita è, in altre parole, del tutto analogo a quello che porta alla creazione e all'incessante riscrittura di un testo letterario: inventiamo, saccheggiamo, ricostruiamo in modo arbitrario per "confezionare" una storia adeguata al nostro presente.

A proposito di immaginazione, ripensando alla propria infanzia e adolescenza, Barnes ironizza: se *Nothing to be Frightened of* fosse un romanzo, dice, racconterebbe del pouf imbottito con centinaia di frammenti delle lettere d'amore che i suoi genitori si scrissero durante il fidanzamento e i primi anni di matrimonio, e di come da quel pouf potrebbe saltare fuori qualche segreto di famiglia che gli sconvolgerebbe l'esistenza.

"Segreti di famiglia" è anche il titolo di una bella raccolta di saggi di Annette Kuhn⁷⁷, la quale, proprio come Barnes, parte dalle fotografie per esplorare i processi di ricomposizione delle tracce del passato. La Kuhn osserva che i *memory texts*, vale a dire le produzioni letterarie basate sul lavoro di scavo nella memoria, cui *Nothing to be Frightened of* può essere senz'altro assimilato, "are in effect secondary revisions of the source materials of memory [...] [and] are characterized by the fragmentary, non-linear quality of moments recalled out of time. Visual flashes, vignettes, a certain anecdotal quality [...]."⁷⁸

Scandagliare il passato, scavare nella memoria, è più facile quando si può contare su un album di famiglia. Ma, se per la Kuhn "[a]s the veils of forgetfulness are drawn aside, layer upon layer of

⁷⁵ C. Fernyhough, *op. cit.*, p. 6 (enfasi dell'originale).

⁷⁶ Cfr. M.E. Gray, *op. cit.*, pp. 67-94.

⁷⁷ A. Kuhn, *op. cit.*

⁷⁸ *Ivi*, pp. 4-5.

meaning and association peel away, revealing not ultimate truth, but greater knowledge”⁷⁹, Julian Barnes “si arrende” davanti alla carta fotografica ingiallita che appare sotto la fotografia rovinata, davanti agli “interstices of ignorance” e ai silenzi che seguono domande (“Why was this photograph defaced, and its edges ripped as if by raging fingernails? And further, why was it not either removed from the album entirely, or at least pasted over with another photograph?” 239) alle quali non è possibile dare risposta se non ricorrendo all’immaginazione e alla finzione letteraria. È l’autore stesso a riconoscerlo nel racconto palesemente autobiografico ‘Tunnel’, parte della raccolta *Cross Channel* (1996), mostrandosi ancora una volta scettico riguardo al potere della memoria con un esplicito riferimento al più illustre esempio letterario di rievocazione di un episodio del passato:

[...] no plump little French cake dipped in tea would release those distant truths. They could only be sought by a different technique, the one in which this man’s grandson still specialised. He, after all, was meant to thrive on knowing and not knowing, on the fruitful misprision, the partial discovery and the resonant fragment. That was the *point de départ* of his trade.⁸⁰

4.9 Nulla salva dalla paura. Ma non c’è nulla di cui aver paura.

Come in *The Sense of an Ending*, anche in *Nothing to be Frightened of* Barnes sembra voler trasmettere il messaggio che “[t]he mysteriousness of life [and death] could never be reduced to clarity and legibility through the practice of philosophical optimism and logical reasoning.”⁸¹

Se in ‘Parenthesis’, il “mezzo capitolo” che funziona come una sorta di interludio⁸² in *A History of the World in 10½ Chapters*, Barnes individuava nella religione, nell’arte e nell’amore tre potenziali fonti di illuminazione e redenzione dalla meschinità della vita e dall’irrevocabilità della morte, in *Nothing to be Frightened of* l’autore mette seriamente in dubbio l’affidabilità delle prime due. Esclusa con perentorietà la religione, lo scrittore si trova a dover scartare suo malgrado anche l’arte. Mentre in *A History* Barnes sembrava decretare la superiorità dell’arte sulla religione⁸³ e

79 *Ivi*, p. 5.

80 J. Barnes, *Cross Channel*, London, Jonathan Cape, 1996, p. 206. A questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione.

81 W. Wenquan, ‘On the Motif of Death in Julian Barnes’ *The Sense of an Ending*’, in *Canadian Social Science*, vol. 11, n. 3, maggio 2015, p. 92.

82 Laura Giovannelli l’ha definito “un’emblematica pausa di riflessione inserita fra l’ottavo e il nono capitolo [...] un intervento autoriale mirante a produrre un effetto di benefico straniamento [...]”. Cfr. L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 46.

83 “Art, picking up confidence from the decline of religion, announces its transcendence of the world (and it lasts, it lasts! Art beats death!)” (244-45)

persino sull'amore⁸⁴, e in *Metroland* ipotizzava che l'arte potesse offrire una qualche consolazione di fronte all'angoscia della morte garantendo all'artista una sorta di "immortalità temporanea"⁸⁵ (un ossimoro che ha il sapore della beffa), nel *memoir* egli sostiene che sì, l'arte "[tells] more truth than anything else" (75) e che la verità di cui l'arte si fa portavoce può forse salvarci, "that's to say, enlighten us, move us, elevate us", e magari anche guarirci, ma non precisa se essa possa liberarci dall'angoscia della morte. E comunque, in definitiva, "[e]ven the greatest art's triumph over death is risibly temporary." (205)

Nei romanzi, verosimilmente, possiamo trovare qualche risposta; tuttavia, parafrasando il Braithwaite di *Flaubert's Parrot*, il problema è che le risposte che ne otteniamo non riguardano mai la nostra fine o la nostra paura della fine, bensì quella degli altri, come ha scritto E.M. Forster, che Barnes cita in *Levels of Life*, "[o]ne death may explain itself, but it throws no light upon another" (69).

Scartati dunque ragionamento logico e filosofico, scienza, fede, scrittura e arte, ci si domanda a cosa possano aggrapparsi gli esseri umani per comprendere il mistero della morte ed esorcizzarne, così, la paura. Sfogliare l'album di famiglia permette sì all'autore di ricordare alcuni eventi del passato e di immaginare nuove storie per colmare i vuoti del non detto (si pensi all'imbottitura del famoso pouf), distogliendolo temporaneamente dal pensiero della morte, ma l'affetto per la propria famiglia di origine, che pure emerge chiaramente nel corso del racconto e delle riflessioni⁸⁶, non serve tuttavia a esorcizzare l'inquietudine.

Sebbene il protagonista di *Metroland* riesca a liberarsi dell'angoscia della morte dopo il matrimonio e la nascita di un figlio⁸⁷, tuttavia la Jean Serjeant di *Staring at the Sun* guarda alla propria morte con una certa serenità pur senza poter contare sulla consolazione di un matrimonio felice (la sua unione con Michael naufraga dopo vent'anni di opaca vita insieme). Sembra quindi che

84 "What will survive of Larkin is not his love but his poetry: that's obvious." (228)

85 Cfr. P. Childs, 'Matters of Life and Death: The Short Stories of Julian Barnes', in *Julian Barnes*, a cura di S. Groes e P. Childs, London-New York, Continuum, 2011, p. 104.

86 "[...] what gives this book life and keeps the reader happily churning forward is his affection for the people who wander in and out, Grandma Scoltock in her hand-knitted cardigan [...], while Grandpa [...] killed chickens with a green metal machine screwed to the doorjam that wrung their necks. The older brother who teaches philosophy, keeps llamas and likes to wear knee breeches, buckle shoes, a brocade waistcoat." G. Keillor, *cit.*

87 Come ha ricordato Barnes nel corso di un'intervista, "[i]n the first part of the novel the main character discovers the fear and hatred of death as an adolescent; by the third part he is married and has a child and says that the fear of death has gone away." V. Guignery e R. Roberts (a cura di), *op. cit.*, p. 162.

l'amore tra uomo e donna non sia ciò che possa affrancare dall'ansia che il pensiero della fine suscita in noi.

In *A History of the World in 10½ Chapters* Barnes è scettico riguardo al fatto che l'amore possa sopravvivere alla morte. Scegliendo ancora una volta di citare Philip Larkin⁸⁸, egli rivela tutta la sua disillusione: "Is love what will survive of us? *It would be nice to think so. It would be comforting if love were an energy source which continued to glow after our deaths. [...] What will survive of Larkin is not his love but his poetry: that's obvious.*" (228, enfasi di chi scrive)

Di certo, la *conditio sine qua non* è che impariamo a guardare l'amore con la stessa franchezza con cui dovremmo guardare alla morte, in altre parole mettendoci tutta la coerenza e tutto il coraggio che la protagonista di *Staring at the Sun* dimostra al pensiero della propria⁸⁹.

Dal punto di vista di Sir Arthur Conan Doyle, nel romanzo a lui dedicato, il significato profondo della vita (e dunque anche della morte) non può prescindere dall'amore che egli nutre, in un primo tempo, per la moglie Touie e, in seguito, per Jean Leckie.⁹⁰ Analogamente, "Parenthesis", per dirla con Silvia Albertazzi, "suggerisce che l'unica zattera su cui è possibile continuare a vivere in alto mare [...] è l'amore"⁹¹: conclusione tutt'altro che scontata se letta sullo sfondo delle storie di naufragi, spedizioni fallimentari e ricerche senza esito di cui si compone *A History*.

Nell'intermezzo parentetico tra l'ottavo e il nono capitolo Barnes ricorre alla metafora dello sviluppo fotografico⁹² per spiegare "[...] i mutamenti che il nostro pensiero e la nostra personalità subiscono quando si vive un'esperienza amorosa, [...] la miracolosa reazione per cui la volontà e la gioia di amare si combinano con [...] la ricerca della "verità"⁹³. Quella dell'immagine che via via prende forma sulla carta fotografica è una metafora dell'amore inteso come *processo* che "sviluppa"

88 In particolare, il verso della poesia 'An Arundel Tomb' che recita: "What will survive of us is love." P. Larkin, *op. cit.*, p. 117.

89 Per dirla con Childs, "Jean's [...] expression of courage is to look at the reality of approaching death steadily and bravely [...]." Si veda P. Childs, *op. cit.*, p. 68.

90 Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, p. 65.

91 S. Albertazzi, *Bugie sincere*, cit., p. 123.

92 Quello della fotografia come metafora (della memoria, dell'azione devastante del tempo e della morte, degli effetti dell'amore sugli individui) è un tema caro a Barnes. Si vedano, in questo capitolo, i riferimenti a *Nothing to be Frightened of* per quanto riguarda i meccanismi della memoria e l'idea della "morte al lavoro", nonché alla *History of the World in 10½ Chapters* in merito agli effetti dell'amore sugli esseri umani. Nel capitolo 3 si trovano invece i riferimenti a *Levels of Life* e a *Flaubert's Parrot* per quel che concerne l'archivio fotografico come metafora della memoria.

93 Cfr. L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 46.

e “fissa”, al pari del liquido usato in camera oscura, e che, seppur raramente, raggiunge l’effetto di rendere “the image harder, unchippable, solid for at least a few years [...]” (239).

Uno degli aneddoti che Barnes sceglie di raccontare in *Nothing to be Frightened of* è forse emblematico delle conclusioni cui l’autore perviene durante la stesura del suo *memoir*

I remember a didactic story [...] of a man who followed a succession of his friends to the grave, each time feeling a little less sorrow, until the point where he could stare down into the grave with equanimity, and think of it as his own. The moral was *not* that pit-gazing works, that philosophizing will teach us how to die; the story was rather *a lament for the loss of the ability to feel*, first about your friends, then about yourself, and finally about even your own extinction. (173-74, enfasi di chi scrive)

Lo scrittore ribadisce ancora una volta che “fare della filosofia” e “contemplare il baratro” sono strategie inutili di fronte all’inevitabilità della fine e ci ricorda che la vera tragedia umana sta nella perdita della capacità di provare sentimenti (di amicizia, di amore, di paura) nei confronti rispettivamente degli altri, di se stessi e della morte. Barnes riflette insomma sul rapporto tra pensiero ed emozioni, ed è una riflessione cruciale – seppure meno approfondita di altre – all’interno della sua opera. La prevalenza dell’approccio razionale, soprattutto rispetto al tema della morte, tende infatti a lasciare in secondo piano l’analisi della dimensione più prettamente emotiva. Barnes sembra faticare a comunicare con il proprio inconscio: tematizza la morte in modo magistrale, ma solo a sprazzi riesce a “sentirla”, e dunque a farla sentire al lettore, in maniera empatica. Lo stesso linguaggio che egli usa attinge perlopiù alla sfera della ragione, e meno a quella del simbolo e della metafora. Abituato a fare affidamento sulle proprie, cospicue, risorse intellettuali, rispetto ad altri autori⁹⁴ Barnes non si rassegna all’idea che la morte possa restare un passaggio indecifrabile, impenetrabile dal pensiero ma forse veicolabile direttamente alla psiche attraverso l’uso di immagini che, bypassando la comprensione razionale, attivano dei recettori istintivi.

Quanto all’amore, non ci si può aspettare che offra, secondo il Barnes di ‘Parenthesis’, la possibilità di esorcizzare la paura della morte, o di dare risposta ai grandi interrogativi dell’esistenza, “limitandosi” (ma è già moltissimo) a regalare a chi è amato la possibilità di essere felice⁹⁵ e a chi

⁹⁴ Si pensi ad esempio a un’autrice come Katherine Mansfield, che parla della morte spostando tutto il discorso sul piano del linguaggio figurato, del simbolico, rendendo così immediatamente comprensibile alla psiche ciò che non può essere articolato razionalmente.

⁹⁵ “My love does not, cannot *make* [my wife] happy; my love can only release in her the capacity to be happy.” (232)

ama la capacità di vedere il mondo da un altro punto di vista⁹⁶; o a insegnarci a smitizzare la Storia⁹⁷, riportandola a quello che in realtà è (“voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade” 242). Se l’amore non può affrancare dall’angoscia della morte, esso è comunque fondamentale per trovare la verità, di cui Barnes, come i suoi personaggi, è alla ricerca. In un’intervista a Paola Splendore, lo scrittore ha dichiarato infatti: “[p]enso che esista un rapporto diretto tra amore e verità: quando si è innamorati si vedono più verità, si dicono più verità. Le verità dell’amore in opposizione alle false verità della religione e quelle ingannevoli e non universali dell’arte.”⁹⁸

Dunque, nonostante ci si sforzi di comprendere la morte, di trovarne il senso e di esorcizzarne la paura affidandosi al pensiero dei filosofi e dei letterati, oppure aggrappandosi alle certezze dell’arte e della scrittura, i grandi interrogativi dell’esistenza (“Perché la morte?”, “Ci si può liberare dall’angoscia della fine?”, “Dio esiste?”) restano comunque senza risposta, come ha modo di constatare la Jean Sergeant di *Staring at the Sun*: “[t]he serious questions always remain[ed] unanswered.” (100) E come finisce per ammettere lo stesso Barnes nel già citato ‘Tunnel’, individuando nella tendenza a porsi interrogativi impossibili una delle caratteristiche meno tollerabili di sé⁹⁹.

Così, se per scendere a patti con la povertà di senso della vita il Sir Arthur Conan Doyle di *Arthur & George* cerca di affrontare sempre nuove sfide e si avvicina allo spiritismo; e se gli sforzi di Geoffrey Braithwaite di *Flaubert’s Parrot* nel ricostruire la biografia di Gustave Flaubert sono da intendersi come un tentativo di allontanare lo spettro della morte¹⁰⁰, Barnes, rassegnatosi all’idea per cui tutto (anche la nostra morte) fa parte del ciclo naturale delle cose, sembra invece convincersi che, in fondo, non ci sia davvero nulla di cui aver paura: “[...] what if you lived to sixty or seventy with half an eye on the ever-filling pit, and then, as death approached, you found that there was, after

96 “You can’t love someone without imaginative sympathy, without beginning to see the world from another point of view.” (243)

97 Salman Rushdie ha sostenuto che “the idea that *the opposite of history is love* is worth hanging on to, like a lifebelt, like a raft.” Cfr. S. Rushdie, ‘Julian Barnes’ in Id, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books 1991, pp. 241-43.

98 P. Splendore, “Fine del mondo e fine della storia: Julian Barnes” (intervista, 1991), in *Un linguaggio universale: interviste con gli scrittori di “Linea d’ombra” (1984-1991)*, Milano, Linea d’Ombra Edizioni, 1991, p. 34.

99 “Our least acceptable characteristics were those most apparent to others, not to ourselves. And what were his? One of them was *complacently asking himself unanswerable questions.*” (195, enfasi di chi scrive)

100 Cfr. F.M. Holmes, *op. cit.*, pp. 72-73.

all, *nothing to be frightened of?* What if you began to feel contentedly part of the great cycle of nature [...]?” (111) Questo ritorno alla ciclicità segna in qualche modo un recupero di equilibrio. Barnes fa infine “un passo indietro”: si misura con i propri limiti e, rinunciando alla *hybris* implicita nell’estremo sforzo di razionalizzare la morte, scopre l’unica possibile via d’uscita dinnanzi alla paura.

CAPITOLO 5 “NAVIGATING UNCHARTED TERRITORY”: DALL’AMORE AL DOLORE, ATTRAVERSO LA MORTE

When she dies, you are not at first surprised. Part of love is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. [...] Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it’s not like that; it’s just misery as regular as a job [...]. (114)¹

Nella “meravigliosa anatomia del lutto coniugale”² che è *Levels of Life*, da più parti definito *memoir* o, riduttivamente, diario di un lutto³, Julian Barnes rivela la genesi di queste righe struggenti: “Nearly thirty years ago, in a novel, I tried to imagine what it would be like for a man in his sixties to be widowed.” (114) L’anno era il 1984, il romanzo *Flaubert’s Parrot*, e il vedovo di sessant’anni il narratore Geoffrey Braithwaite, medico in pensione che, nel brano citato, descrive la propria reazione alla morte della moglie suicida.

Barnes ha scelto di leggere quello stesso passo in una straziante occasione della sua vita reale: il funerale della moglie, l’agente letterario Pat Kavanagh, deceduta per un tumore nell’autunno del 2008

my left hand touching her coffin, my right hand holding open the book (which was dedicated to her). My fictional widower had a different life – and love – from mine, and quite a different widowing. But I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised at what I took to be my accuracy. Only later did novelist’s self-doubt set in: perhaps, rather than inventing the correct grief for my fictional character, I had merely been predicting my own probable feelings – an easier job. (115)

A dire il vero sono molti i riferimenti da *Flaubert’s Parrot* che Barnes riprende nel suo *memoir* del 2013. In primis, l’idea della verticalità, che pertiene al dolore, contrapposta all’orizzontalità, che

¹ J. Barnes, *Levels of Life*, cit., p. 114. Si veda però anche il medesimo passaggio in J. Barnes, *Flaubert’s Parrot*, cit., p. 160.

² P. Battista, ‘Le cose che non farò mai più’, *La ventisettesima ora del Corriere della Sera*, 5 maggio 2015.

³ Silvia Albertazzi ha invece osservato con puntualità come, in *Levels of Life*, Barnes sia riuscito a concentrare “in poco più di cento pagine saggistica e storia del costume, teoria fotografica, narrativa breve, autobiografia, critica artistica e musicale” legando tra loro attraverso rimandi, figure e simboli “una breve storia del volo in mongolfiera, il racconto di una relazione amorosa [...] e il lamento dello scrittore per la morte della moglie.” Cfr. S. Albertazzi, ‘Julian Barnes. Forme di vertigine’, *Alias*, 6 ottobre 2013, anno III, n. 40. Joyce Carol Oates ha descritto il *memoir* di Barnes: “[...] a precisely composed, often deeply moving hybrid of non-fiction, “fabulation”, and straightforward reminiscence and contemplation [...]”. Cfr. J.C. Oates, ‘Julian Barnes and the work of grief’, *The Times Literary Supplement*, 1 maggio 2013 <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1253123.ece> (sito visitato il 23/07/2015).

costituirebbe invece la cifra del lutto, inteso in tutta la sua ripetitiva, quotidiana, logorante realtà. Pure la concezione del lutto come una sorta di “lavoro” torna infatti in *Levels of Life*: chi perde la persona amata si trova a dover svolgere un compito rigorosissimo ed estenuante, per quanto *sui generis*, sfuggente e metamorfico; un lavoro per cui non si è mai preparati e per il quale è difficile stabilire gli eventuali progressi.

Un altro concetto ribadito è che la solitudine non è affatto come la si immagina: la lingua inglese consente di distinguere tra *solitude*, termine dalla connotazione positiva riferito a chi serenamente sceglie di passare del tempo in compagnia soltanto di se stesso, e *loneliness*, che indica la condizione dolorosa in cui ci si sente soli ed estranei agli altri, anche quando si è circondati da molte persone, uno stato in cui si sprofonda senza potervisi opporre. Quel che invece non si ritrova in *Levels of Life* sono la paura e l'ossessione di Barnes per la finitudine che caratterizzano romanzi come *Metroland* o *The Sense of an Ending* oltre a opere più spiccatamente saggistiche quali *Nothing to be Frightened of*. Ciò che colpiva nel *memoir* del 2008, vale a dire la graffiante ironia con cui Barnes tentava di venire a patti con la propria morte (prima di tutto fisica, ma anche artistica), ironia verosimilmente legata al fatto che il destino oggetto di riflessione fosse il proprio, manca del tutto in *Levels of Life*: qui lo scrittore si ritrova con il cuore spezzato e l'ironia non è più possibile. Singolare è poi la struttura del libro, che non arriva direttamente al fulcro della questione che qui preme indagare, vale a dire il dolore della perdita, ma parte dalla ricostruzione dei primi tentativi di volo in mongolfiera effettuati da un “enthusiastic English amateur, happy to be mocked as a ‘balloonatic’ [...] the most famous actress of her era [...] and the professional balloonist who launched *The Giant* as a commercial venture.” (5) La ragione di questa scelta, solo in apparenza bizzarra, si spiega nel corso del volume: quella del volo è una metafora dell'anelito degli esseri umani a staccarsi da terra per esplorare orizzonti diversi, più alti, pur essendo destinati, inesorabilmente, a fare ritorno al suolo. Non si veda però in questo un'apertura a qualsiasi visione trascendente: dal punto di vista di Barnes, tutto quel che accade è solo conseguenza del fatto che “il cosmo fa il suo mestiere”. Fra le righe di questo toccante *memoir* non è nascosto alcun desiderio, alcuna speranza che quel volo a due continui, in un cielo che non conosciamo, per sempre.

5.1 Oates, Didion, Lewis e Loewenthal: altri volti del lutto

Ci si propone ora di mettere il *memoir* di Barnes a confronto con opere di argomento simile, scritte in contesti culturali diversi. In particolare, si prenderanno in esame *The Year of Magical Thinking* di Joan Didion, *A Widow's Story* di Joyce Carol Oates, *A Grief Observed* di C.S Lewis e *Lo Specchio Coperto. Diario di un lutto*, di Elena Loewenthal. Sebbene quella del lutto sia un'esperienza assolutamente personale, infatti (per dirla con Barnes, "One grief throws no light upon another." 70), riteniamo sia possibile e interessante rintracciare elementi comuni, accanto alle divergenze di stile, resa letteraria e tematiche affrontate dai vari scrittori. Quel che preme non è dunque soltanto rapportare il lavoro di Barnes ad altre storie di lutto autobiografiche, ma piuttosto riflettere sulle modalità con cui autori della medesima statura letteraria hanno affrontato il discorso della perdita.

Partiamo dal raffronto tra le riflessioni di chi, come Barnes, non ha alcun rituale su cui fare affidamento e quelle di una scrittrice come Loewenthal, che può invece contare su una tradizione forte (quella ebraica) e su una ritualità che avvolge il dolente in modo partecipe; una tradizione e una ritualità di cui Barnes è certamente a conoscenza dato che ne fa menzione in *Nothing to be Frightened of* in relazione a Stravinsky⁴. *Levels of Life* (in particolare la terza parte intitolata "The Loss of Depth") è molto vicino, sia per la resa letteraria sia per gli aspetti presi in considerazione, alle riflessioni de *Lo specchio coperto. Diario di un lutto*⁵, un saggio/diario in cui Elena Loewenthal, con coraggio e pudore, racconta il lutto per la morte dell'amatissimo marito. La scrittrice torinese, nonché prolifica traduttrice dall'ebraico, forse meglio nota per il romanzo *Conta le stelle se puoi*, con levità e grazia condensa il proprio dolore in poco più di cento pagine di prosa sincopata, tentando – al pari di Barnes – di spiegarlo, di dargli ordine. Entrambi dissezionano le proprie emozioni come se si stessero osservando dall'esterno, come se conducessero, per dirla con Loewenthal, una sorta di "autopsia della coscienza" (88), nell'intento di "dar senso all'insensatezza dell'assenza" (93). Forse nella convinzione che il lutto sia un'esperienza cognitiva prima ancora che emotiva, non diversamente dalla morte in sé, compresa la propria.

Un altro dato importante che accomuna *Lo specchio coperto* a *Levels of Life* è che non vi si parla (più o meno diffusamente) della persona che non c'è più, a differenza dei testi ad esempio di

⁴ "When Stravinsky died, his widow Vera made sure that all the mirrors in the room were covered [...]" (202)

⁵ E. Loewenthal, *Lo specchio coperto. Diario di un lutto*, Milano, Bompiani, 2015 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

Didion e Oates, che ne offrono invece un ritratto (più essenziale quello di John Gregory Dunne, più particolareggiato quello di Raymond Smith, rispettivi mariti delle autrici). Loewenthal e Barnes preferiscono spostare il focus su se stessi, portando avanti con rigore un'auto-analisi che infine risulta come un resoconto tanto dettagliato quanto commovente del loro dolore.

Il secondo volume che si prende in considerazione è *The Year of Magical Thinking*⁶ di Joan Didion. Come ha osservato Albertazzi, *Levels of Life* ha poco in comune con questo testo poiché, nel caso di Barnes, non siamo di fronte né al rimpianto desolato della vita trascorsa accanto al coniuge né alla cronaca dei giorni (o delle ore) intercorsi tra diagnosi e decesso.⁷ Seppure quella di Didion sia un'opera molto forte sulla (non) elaborazione di un lutto (in realtà due, sebbene nel libro l'autrice non faccia mai cenno al decesso della figlia, sopravvenuto nell'agosto del 2005, ma si limiti a descriverne i ricoveri in ospedale e l'andamento altalenante delle condizioni di salute fino all'ultima dimissione e al ritorno a casa), *The Year of Magical Thinking* colpisce soprattutto per l'approccio cronachistico e per lo stile essenziale, quasi scarno, con cui Joan Didion (*in primis* giornalista) riporta, in prima battuta, il resoconto degli eventi riguardanti la morte per arresto cardiaco del marito John Gregory Dunne e, in seconda battuta, i ricordi più significativi dei trentanove anni passati insieme. L'autrice si sofferma meno sull'analisi degli aspetti più intimi, siano essi cognitivi o emotivi, legati all'esperienza della perdita. La sua non è tanto una riflessione sul lutto e sul dolore, quanto un'avvincente e dettagliata cronaca degli eventi e del lavoro della memoria registrati durante i dodici mesi successivi alla morte di John (dal 30 dicembre 2003 al 31 dicembre 2004), l'"anno del pensiero magico" appunto, quello che Barnes chiama "Year One" e che la Didion individua come il periodo durante il quale si mantiene viva in lei la convinzione (del tutto assurda) che il defunto possa "tornare": "I could not give away the rest of his shoes. I stood there for a moment, then realized why: he would need shoes if he was to return. [...] how could he come back if he had no shoes?" (37-41)

Optando per un realismo schiacciante che catapulta il lettore dentro la vicenda, Didion riporta *verbatim* le conversazioni avute con il personale medico, i tentativi di rianimazione effettuati sul marito, i verbali rilasciati dal pronto soccorso che accoglie John, i lunghi elenchi dei medicinali

⁶ J. Didion, *The Year of Magical Thinking*, London, Fourth Estate, 2012. Per le successive citazioni dal testo si indicherà direttamente il numero della pagina fra parentesi, al termine della citazione stessa.

⁷ Cfr. S. Albertazzi, 'Julian Barnes. Forme di vertigine', *cit.*

somministrati alla figlia; cita, creando un mosaico tragicamente suggestivo, brani tratti da riviste specialistiche e da manuali di medicina e di antropologia (sul lutto), da Freud (“Mourning and Melancholia”) e da Philippe Ariès (“The Hour of Our Death”), passi di alcuni dei romanzi scritti dal marito, versi da Hopkins e da W.H. Auden (ovviamente i versi di “Funeral Blues” tratti da *The Ascent of F6*), brani dalla *Chanson de Roland* e dal *memoir* di C.S. Lewis; ripete con ossessiva insistenza alcune domande e affermazioni legate alla vicenda di John e a quella della figlia Quintana, interrogativi e constatazioni/rassicurazioni che scandiscono il ritmo dei giorni e delle notti (“*You sit down to dinner and life as you know it ends.*”⁸, “*How does ‘flu’ morph into whole-body infection?*”⁹ e le parole “*You’re safe. I’m here.*”¹⁰ sussurrate all’orecchio della figlia ricoverata nel reparto di terapia intensiva).

Ci sono, certo, delle riflessioni sul dolore, ma sono sporadiche, e non costituiscono il *core* dell’opera, come invece è il caso di Barnes, di Loewenthal, di C.S. Lewis. Le considerazioni di Didion sono analoghe a quelle che fanno anche gli altri: il dolore non è mai come lo si immagina: “Grief, when it comes, is nothing we expect it to be. [...]” (26)

139

L’autrice di *The Year of Magical Thinking* distingue tra lutto e dolore sottolineando la componente di volontà necessaria per “elaborare il lutto”: “Grief was passive. Grief happened. Mourning, the act of dealing with grief, required attention.” (143)

Anche Barnes tenta di spiegare la differenza ricorrendo a una metafora, poiché, quando si ha a che fare con la sofferenza della perdita, non è possibile trovare le “parole giuste”

There is the question of grief versus mourning. You can try to differentiate them by saying that grief is a state while mourning is a process; yet they inevitably overlap. Is the state diminishing? Is the process progressing? [...] Perhaps it’s easier to think of them metaphorically. Grief is vertical – and vertiginous – while mourning is horizontal. [...] All you know is that you have small power to affect things. You are a first-time aeronaut, alone beneath the gasbag, equipped with a few kilos of ballast, and told that this item in your hand you’ve never seen before is the valve-line. (87-88)

Quanto a Joyce Carol Oates, c’è una contiguità cronologica rispetto a Barnes (il marito Raymond Smith è morto, come la moglie di Barnes, nel 2008), oltre al fatto che i due autori possono

⁸ Si vedano, ad esempio, le pp. 3, 26, 63, 77, 98 e 192.

⁹ Pp. 66-68, 187.

¹⁰ Pp. 96-97, 117, 118, 219.

considerarsi della medesima statura letteraria. Il suo *A Widow's Story*¹¹ è una raccolta di riflessioni, email, ricordi, citazioni letterarie e filosofiche: procedendo “con il passo della grande narratrice”¹², la Oates racconta, oltre allo stordimento della perdita, la lunga relazione coniugale fatta di scambi intellettuali e basata su una “predictable and consoling routine”¹³ in cui ciascuno ha i suoi segreti tanto che solo alla fine il matrimonio rivela delle zone d’ombra. Dopo la morte del marito la scrittrice legge infatti un romanzo a cui Ray stava lavorando e che non le aveva mai mostrato, dal quale apprende che prima di incontrarla lui aveva avuto un grave esaurimento, che era stato ricoverato in una casa di cura dove si era innamorato di una giovane donna, e che uno psichiatra l’aveva definito “love-starved” (385).

Anche la Oates fa uso di metafore – suggestive, forti – per definire il progredire sempre mutevole del lutto: “Now the flurry of death-duties has abated, the siege is taking other forms. As virulent bacteria will mutate, to insure their virulent survival.” (145), e per descrivere il ruolo decisivo (a volte provvidenziale, a volte doloroso) che i ricordi giocano nella quotidianità di chi ha perduto la persona amata: “And here too [...] is a place where memory has accumulated in small stagnant pools of tears. Almost, you can smell grief here, an acrid bitter odor.” (100)

La scrittrice riporta i pensieri più reconditi e le emozioni più intime in tutta la loro immediatezza attraverso un intenso monologo interiore ricco di interrogative ed esclamazioni, che in molte occasioni procede per associazioni di idee piuttosto che con rigore logico, a sottolineare che la perdita della persona amata spazza appunto via ogni logica dall’esistenza di chi rimane. Questa scelta stilistica, che ha l’effetto di ottenere un’immedesimazione pressoché totale del lettore, permette all’autrice di portare all’estremo l’analisi degli aspetti psicologici ed emotivi della terribile esperienza della vedovanza

Oates's carnivorous prose style is well-suited to grief; her long sentences, slashed with em-dashes and bolted with exclamation points, her heavy sprinkling of italics, which sit on almost every page like tearstains [...] make the experience of reading this book an

¹¹ J.C. Oates, *A Widow's Story. A Memoir*, London, Fourth Estate, 2011 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione).

¹² C. Taglietti, ‘Oates, il diario del lutto divide la critica’, *Corriere della Sera*, 15 febbraio 2011, p. 39.

¹³ Fonte: CBS News, 11 febbraio 2011, <http://www.cbsnews.com/news/joyce-carol-oates-writes-memoir-of-grief/> (sito visitato il 12/08/2015)

immersion into the aimless days and interminable nights of unexpected widowhood so immediate and overwhelming that the reader, too, is left breathless, claustrophobic.¹⁴

Oltre a segnalare l'uso enfatico di determinate parole o espressioni, il corsivo caratterizza anche i passaggi in cui la Oates scrive di se stessa in terza persona (*"the Widow"*), quasi a voler trasporre la propria dolorosa esperienza in una dimensione universale

The Widow has entered the stage of primitive thinking in which she imagines that some small, trivial gesture of hers might have meaning in relationship to her husband's death. As if being "good"—"responsible"—she might undo her personal catastrophe. She will come slowly to realize that there is nothing to be done now. (92)

I pensieri, le emozioni e le sensazioni si accavallano e si susseguono sulla pagina come avviene nella realtà. In questi passaggi la scrittura della Oates ricorda un poco quella di Virginia Woolf: un flusso di coscienza regolatissimo, in cui sintassi e punteggiatura mantengono un rigido controllo sul periodare. Eccone un esempio, che racchiude anche alcune immagini notevoli alle quali l'autrice ricorre per descrivere il torpore catatonico che avvolge chi è in lutto

Much of my life washes over me like a frothy/dirty surf. In this surf are bits of debris—seaweed, broken glass, mud-clumps, rotted fish, nameless things—a kind of spiritual catatonia as if I've been stung by a venomous sea-creature hidden in the surf—a jellyfish, for instance.

On the south Jersey shore once, we'd seen them: hundreds—thousands?—of jellyfish washed up on the beach after a storm.

Transparent, translucent, dying dead. Even if they are dead you would be unwise to touch one of these jellyfish with a bare forefinger. (185)

Condotta sui piani temporali del passato e del presente, il discorso della Oates consiste in un susseguirsi incalzante di ricordi, riflessioni, domande. Sebbene il ritmo risulti piuttosto convulso, in particolare per l'uso estensivo del *dash* (trattino di sospensione), il tempo del racconto è rallentato, si estende a volte a dismisura, mentre in termini di tempo reale accade molto poco. Come ha osservato Barnes nel saggio 'Regulating Sorrow'¹⁵: "Oates's book is largely based on diary entries, most from the earliest part of her year: so in a 415-page book, we find that by page 125 we have covered just a week of her widowhood, and by page 325 are still only at week eight." (218)

La scrittrice ricorre inoltre a un'immagine, un simbolo, per rappresentare il proprio senso di colpa nell'essere sopravvissuta al marito: il basilisco, orrenda creatura che ben incarna la

¹⁴ M. Botsford Fraser, 'Writing widowhood', *The Globe and Mail*, 18 febbraio 2011 <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/a-widows-story-by-joyce-carol-oates/article568181/> (sito visitato il 2/07/2015)

¹⁵ Julian Barnes, *Through the Window*, cit., pp. 218-227.

mostruosità dei pensieri che perseguitano la vedova, appare di tanto in tanto ai margini del campo visivo della Oates per ricordarle quanto sia futile la sua esistenza senza Ray e per esortarla a “farla finita”

From a short distance—if I shut my eyes, I can see it clearly—the lizard-like creature is regarding me, its flailing prey, that cannot escape; I see now that it’s a living thing, an actual stone-colored reptile of the size of a large bullfrog, with remarkable eyes, hypnotic eyes fixed upon me. *You are finished. You are dead and done for, why don’t you just give up.* (169, enfasi dell’originale)

Mentre la possibilità del suicidio non è mai contemplata né da Lewis né da Loewenthal (il che fa riflettere sul ruolo della religione e della tradizione in questo senso), e neppure da Didion (per la quale uccidersi non può essere un’opzione, quantomeno non finché la figlia Quintana, che ha bisogno di lei, resta in vita), il pensiero si affaccia da subito alla mente di Oates e di Barnes. La scrittrice, che comincia ben presto ad accumulare una scorta di sonniferi (cui è dedicato un capitolo, “The Cache”) racconta anzi di aver più volte pensato, anche quando Ray era ancora in vita, che sarebbe stato impossibile sopportare di esistere senza di lui.

Come Tony/Barnes in *The Sense of an Ending*, anche Oates a proposito del suicidio cita Nietzsche: gli aforismi del filosofo, confessa, le attraversano la mente come piccole scosse elettriche. Si dilunga inoltre nell’analisi del racconto di Hemingway ‘Indian Camp’, che narra appunto di un suicidio e che, in questa fase della sua vita, le rivela nuove dolorose sfumature.¹⁶ Talora il pensiero di porre fine volontariamente alla propria esistenza rappresenta un conforto o addirittura una tentazione reale: “Suicide is the secret door by which you can exit the world at any time—it’s wholly up to you. 213); tuttavia quello stesso pensiero è spaventoso nella sua definitività (“For suicide is the secret door that, once you have opened it and stepped through, swings shuts and locks behind you—never can you re-cross that threshold.” 213)

A distoglierla da un simile piano è anche una sorta di senso del dovere nei confronti del marito: “So too the prospect of *taking sleeping pills* at this time is unthinkable. [...] My responsibility to my husband would not allow such impulsive behaviour.” (68) Su questo medesimo terreno sembra seguirla Barnes, che in *Levels of Life* si appella però a responsabilità di tipo non tanto “pratico”¹⁷

¹⁶ Si veda J.C. Oates, *A Widow’s Story*, cit., pp. 172-173.

¹⁷ Nelle società contemporanee sembra esistere una legge non scritta che regola la velocità con cui tutto deve essere eseguito (comprese le incombenze legate al lutto) e che non dà più spazio ai tempi necessari per arrivare

quanto quasi morale: mantenere in vita la moglie attraverso il ricordo, far sì che Pat non muoia una seconda volta nel momento in cui il suo principale *rememberer* si togliesse la vita.

In definitiva, non si può negare che le opere di Oates e Didion abbiano dei punti di contatto – il riferimento al “magical thinking”¹⁸; il ricorso a dettagliati elenchi e liste (documenti da ritrovare, strade da percorrere, medicinali da valutare), forse rassicuranti nella loro perentorietà; l’assenza della benché minima allusione all’esistenza di dio o alla possibilità di una vita ultraterrena; il ruolo della letteratura (letta, scritta, condivisa) come veicolo di memoria.

Eppure ha ragione Barnes quando, nel già citato saggio ‘Regulating Sorrow’, osserva che

[...] Oates’s *A Widow’s Story* and Didion’s *The Year of Magical Thinking* couldn’t be more different. [...] While both books are autobiographies, Didion is essayistic and concise, seeking external points of comparison, trying to set her case in some wider context. Oates is novelistic and expansive, switching between first and third persons, seeking (not with unfailing success) to objectify herself as ‘the widow’; and though she occasionally reaches for the handholds of Pascal, Nietzsche, Emily Dickinson, Crashaw and William Carlos Williams, she is mainly focused on the dark interiors, the psycho-chaos of grief. Each writer, in other words, is playing to her strengths. (218)

143

Proprio questo saggio, parte della raccolta *Through the Window. Seven Essays (and one short story)*, precedentemente apparso sul *New York Review of Books* nell’aprile del 2011 con il titolo “For Sorrow There Is No Remedy”, fa da eco all’*essay* di Samuel Johnson del 1750 intitolato “The Proper Means of Regulating Sorrow”: entrambi si concentrano sui tratti distintivi del dolore della perdita rispetto alle altre “passioni umane”. Si può dire che questo di Johnson sia un altro degli echi letterari dominanti in *Levels of Life*, dove Barnes riporta tali e quali diversi passaggi tratti da ‘Regulating Sorrow’: tra gli altri, quello in cui lo scrittore riflette sul fatto che è possibile ravvisare dei “progressi” sulla strad – tutta in salita – del lutto, quando per esempio le “lacrime quotidiane” cessano; quando si riesce a separarsi dagli oggetti appartenuti a chi non c’è più; o quando torna il piacere di fare le cose, sebbene questo piacere non abbia nulla a che vedere con la gioia *di prima*.¹⁹

all’accettazione dell’assenza definitiva della persona cara. Non così per Loewenthal, che durante la settimana di lutto ebraico si limita a guardare il mondo “da una certa distanza, al riparo delle mura di casa, dondolando nell’inazione.” (37)

¹⁸ “[...] I am thinking *This can’t be happening. This is not real*—this, the very summons. I’d been dreading, I’d wished to think with a child’s faith in magical thinking that if I’d dreaded the call, if I’d imagined the very words of the call, surely then the call could not come [...].” (55) E infatti, in un’email all’amico Arthur Vanderbilt: “*Thank you for the Joan Didion memoir, which I’d already read—but will happily reread. I know that there is much melancholy wisdom here.*” (154)

¹⁹ In ‘Regulating Sorrow’: “There are various objective markers: the point at which tears – regular, daily tears – stop; [...] the point when possessions are disposed of; the point when memory of the lost one begins to return. [...] So what constitutes ‘success’ in mourning? The ability to return to concentration and work; the ability to

Da ultimo, si è ritenuto fruttuoso raffrontare la posizione dell'agnostico Barnes con quella di C.S. Lewis²⁰, autore credente che grida il proprio dolore a Dio, certo che la moglie, morta di cancro, sia nelle mani dell'Onnipotente.

È stato in effetti osservato che, se il titolo non fosse già stato usato da C.S. Lewis, Barnes avrebbe potuto intitolare anche il proprio *memoir A Grief Observed*²¹, descritto da Jeffrey Berman come “the most famous memoir of spousal loss [and] the one to which later memoirists refer”²². Come Barnes, nei suoi quattro “quaderni” di appunti Lewis analizza il proprio dolore, si strugge nel ricordo della felicità coniugale, si scaglia contro i tentativi consolatori altrui, constata sgomento che il mondo senza la moglie non è più un posto interessante. Al pari di *Levels of Life*, anche *A Grief Observed* è un testo che non si riesce a leggere se non tutto d'un fiato (con l'esigenza poi di riprenderlo da capo). Le riflessioni che lo compongono si dipanano come un filo che non disegna una teoria del dolore, ma ne vede l'evolversi, passo dopo passo, giorno dopo giorno. Tuttavia, le differenti sensibilità degli autori rendono *Levels of Life* e *A Grief Observed* due “diari del dolore” estremamente diversi.

Non credendo nell'esistenza di un aldilà, Barnes è portato ad affermare: “I do not believe I shall ever see her again. Never see, hear, touch, embrace, listen to, laugh with [...]. Nor do I believe we shall meet again in some dematerialised form. I believe dead is dead.” (78)

Il suo è un “nichilismo mite”²³ evidente nella concezione meccanicistica che ha dell'universo, un luogo in cui l'essere umano non può fare altro che subire il proprio destino (“It is all just the universe doing its stuff, and we are the stuff it is being done to.” 118), e nella convinzione che la morte ghermisca quando vuole, senza spiegazione e senza possibilità di consolazione.

rediscover interest in life, and take pleasure in it, while recognising that present pleasure is far from past joy. [...]” (224-225) Così in *Levels of Life*: “There are moments which appear to indicate some kind of progress. When the tears – the daily, unavoidable tears – stop. When concentration returns, and a book can be read as before. [...] When possessions can be disposed of [...]. When cheerfulness has become more fragile, and present pleasure no match for past joy.” (116-117)

²⁰ C.S. Lewis, *A Grief Observed*, London, Faber and Faber, 1966 (a questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione). Dal *memoir* di Lewis è stato (liberamente) tratto il film *Shadowlands* (1993) per la regia di Richard Attenborough con Anthony Hopkins nel ruolo di C.S. Lewis.

²¹ Cfr. R. Lischer, ‘Another Grief Observed’, *The Christian Century*, 5 marzo 2014, vol. 131, num. 5.

²² J. Berman citato in M. Bladek, “‘A Place None of Us Know until We Reach It’: Mapping Grief and Memory in Joan Didion’s *Year of Magical Thinking*”, *Biography*, vol. 37, n. 4, 2014, p. 936.

²³ O. Iarussi, ‘Livelli di vita: Julian Barnes a Capri’, *minima&moralia*, 17 ottobre 2013, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/livelli-di-vita-julian-barnes-a-capri/> (sito visitato il 30/06/2015)

Invece, come Loewenthal, che respinge l'idea di essere parte di un ciclo naturale ineluttabile, anche Lewis rifiuta di credere che la morte sia tornare al nulla sottomettendosi alla trasformazione perenne delle cose, e cerca di spiegarsi la perdita della moglie alla luce della volontà di un Dio che può rivelarsi in tutta la sua malvagità o in tutta la sua lungimiranza

'It was too perfect to last,' so I am tempted to say of our marriage. But it can be meant in two ways. It may be grimly pessimistic – as if God no sooner saw two of His creatures happy than He stopped it ('None of that here!'). [...] But it could also mean "This had reached its proper perfection. This had become what it had in it to be. Therefore of course it would not be prolonged." As if God said, 'Good; you have mastered that exercise. I am very pleased with it. And now you are ready to go on to the next.' (42)

Il tentativo da parte di Barnes di trovare se non conforto, quantomeno pace nella convinzione che "it's just the universe doing its stuff" fa da eco alla messa in discussione, da parte di Lewis, dell'infinita bontà divina. Sebbene di fronte alla scomparsa dell'adorata moglie lo scrittore non tema mai di perdere la fede, egli arriva a dubitare che Dio sia beffardamente malvagio perché fa dono della pienezza e della felicità di questa vita per poi sottrarle in modo improvviso e irreversibile. Entrambi gli autori si tormentano con domande destinate a restare senza risposta: ma se nell'universo barnesiano non esiste alcuna entità che possa offrire spiegazioni o consolazione, Lewis rivolge comunque tutti i suoi interrogativi a un Dio compassionevole

When I lay these questions before God I get no answer. But a rather special sort of 'No answer'. It is not the locked door. It is more like a silent, certainly not uncompassionate, gaze. As though He shook His head not in refusal but waiving the question. Like, 'Peace, child; you don't understand.' (58)

Anche nell'esperienza di Elena Loewenthal la tradizione di matrice religiosa, in questo caso l'ebraismo, ha grande peso, a partire dall'uso di accogliere la morte in casa coprendo gli specchi per sette giorni, il tempo necessario a "saggiare le proporzioni dell'assenza" (12)

Dopo una settimana senti la morte che esce di casa e non la riempi più. Giunge il vuoto, ma la morte se ne va. [...] Forse l'ebraismo impone di coprire gli specchi non tanto per evitare un fuggevole gesto di vanità [...] quanto per risparmiarci la faccia della morte che ci portiamo addosso in quei giorni. È stato giusto, non avrei potuto farne a meno, di quel rito triste e silenzioso.

Dopo una settimana ho sfilato il telo con una mano sola.

È finito il lutto ebraico, quello stretto che ti impone di restare in casa e non far niente [...]. (11-12)

Non solo. Il "modo ebraico di affrontare la morte" (106), come lo definisce l'autrice, contribuisce a una riscoperta importantissima: quella della propria "ormai scontata identità" (106). Affidarsi a una tradizione, tuttavia, non significa accettarne acriticamente il dogma. Se in *Levels of*

Life Barnes non accenna mai alla propria tanatofobia, Loewenthal ne *Lo specchio coperto* confessa invece che l'incontro con la morte del marito le ha lasciato una "tremenda paura della morte" (75), oltre alla consapevolezza che le religioni servono soprattutto a "esorcizzare quella paura, anzi a negarla. [...] E più la linea del mio tempo s'allunga allontanandomi dal punto della retta in cui è arrivata la sua morte, più mi convinco che sono tutte frottole. Su in cielo. Riposi in pace. Ricongiunto agli avi. Che la terra gli sia lieve." (76)

È una consapevolezza, questa dell'autrice, che, pur nella diversità delle rispettive posizioni, la avvicina a Barnes, il quale in *Nothing to be Frightened of* sosteneva esattamente la stessa cosa, rintracciando, dietro il duro attacco di un giornalista cattolico ai danni di Richard Dawkins²⁴, una terribile paura della morte: "Behind the excess, and the misrepresentation, of the attack, you can smell the fear. Believe in what I believe – believe in God, and purpose, and the promise of eternal life – because the alternative is fucking terrifying." (175)

Il credente Lewis, dal canto suo, afferma con perentorietà che la religione non reca alcuna consolazione a chi soffre la perdita della persona amata: "Talk to me about the truth of religion and I'll listen gladly. Talk to me about the duty of religion and I'll listen submissively. But don't come talking to me about the consolations of religion or I shall suspect that you don't understand." (23)

5.2 Dall'amore al dolore, attraverso la morte

Quel che distingue *Levels of Life* da tutti gli altri *memoir* qui considerati è che Barnes pone una distanza "letteraria" e assume una prospettiva storica e romanzesca prima di compiere la propria personale discesa agli inferi a mo' di Orfeo contemporaneo. Questo espediente avvicina l'autore a Braithwaite, il cui ritorno ossessivo a Flaubert e, in particolare, al romanzo *Madame Bovary* "tradisce una necessità di leggere – e comprendere – la tragica fine della propria moglie alla luce di quella analoga della consorte del dottor Bovary."²⁵ Nel caso di Barnes, la distanza letteraria assolve forse la funzione di procrastinare il momento in cui cominciare a parlare di sé; oppure l'invenzione letteraria, a metà tra il razionale e l'irrazionale, rappresenta per l'autore l'unica strada percorribile

²⁴ Considerato uno dei maggiori esponenti della corrente del neodarwinismo, Richard Dawkins è biologo, zoologo e divulgatore di fama mondiale, oltre che saggista e attivista in nome della ragione laica e dell'ateismo.

²⁵ S. Albertazzi, "Madame Bovary, c'est lui", cit., p. 133.

per giungere a una “elaborazione” della morte della moglie; oppure ancora, attraverso il fitto intreccio di rimandi, figure e simboli che caratterizza *Levels of Life*, lo scrittore cerca verosimilmente di annodare quella “rete di salvataggio” cui poter guardare fiducioso prima di intraprendere il percorso funambolico che è l’analisi del proprio lutto.

D’altro canto, è Barnes stesso a spiegare ciò che unisce le tre sezioni e le tre storie (due vere – la propria e quella di Nadar, al secolo Félix Tournachon; e una no – quella di Fred e Sarah) che compongono *Levels of Life*: “So why do we constantly aspire to love? Because love is the meeting point of truth and magic. Truth, as in photography; magic, as in ballooning.” (37)

La prima parte (“The Sin of Height”) è incentrata sugli albori della fotografia aerostatica; la seconda (“On the Level”) sulla storia d’amore tra Burnaby e la Bernhardt; la terza parte (“The Loss of Depth”) poggia sull’idea che il dolore è l’immagine al negativo dell’amore, ed è a tutti gli effetti un diario del lutto.

Quella del volo è una toccante metafora dell’amore²⁶: prendere il volo in due, sperimentare un’esplosiva sensazione di ascesa, dare origine a qualcosa di più grande della mera somma dei sé individuali, vedere le cose in modo più chiaro perché e fino a quando si è in coppia. Sino a che, un giorno, si precipita, perché uno dei due muore (o se ne va) e l’altro resta solo. Come è capitato a Barnes.

Lo scrittore crede fermamente che, quando l’amore funziona, l’unione di due persone porti a un cambiamento, seppure infinitesimale, del mondo intero. Tant’è che riprende l’idea del “mettere

²⁶ L’immagine del librarsi in volo, del *soaring*, attraversa come un sottile filo rosso *Levels of Life*: nella figura di Nadar, prima; nei personaggi di Fred Burnaby e Sarah Bernhardt, poi; nelle riflessioni dell’autore, che, quasi riprendendo un discorso incominciato in *A History of the World in 10½ Chapters* e proseguito in *Nothing to be Frightened of*, riflette sul fatto che, pur essendo creature destinate al piano orizzontale, o proprio perché lo siamo, aspiriamo a elevarci per raggiungere gli dei: qualcuno ci riesce grazie all’arte, qualcun altro per mezzo della religione; i più, attraverso l’amore. In *A History* Barnes sembrava decretare la superiorità dell’arte sulla religione e sull’amore, e, prima ancora, in *Metroland* ipotizzava che l’arte potesse garantire all’artista una sorta di “immortalità temporanea”; pure in *Nothing to be Frightened of* lo scrittore associava l’idea del *soaring* al momento della creazione artistica, quando “[...] to the writer’s astonishment, the imagination catches a sudden upcurrent and the weightless, wonderful soaring that is the basis for fiction delightfully happens.” (244) Seppur non in relazione né all’amore né all’arte, le immagini di volo ricorrono anche in *Staring at the Sun*, romanzo in cui uno dei personaggi è un pilota di caccia ossessionato dalla ricerca del miglior modo di morire in guerra (siamo negli anni Quaranta), che egli identifica (di qui il titolo) con un’ascesa verso il sole “hold[ing] your hand up in front of your face and you open your fingers very slightly and squint through them. [...] You stare through your fingers at the sun, and you notice that the nearer you get to it, the colder you feel. You ought to worry about this but you don’t. You don’t because you’re happy” (31). Per la protagonista Jean Serjeant, che in un’occasione ha la possibilità di osservare il tramonto per due volte nel giro di pochi minuti, questa esperienza rappresenta uno dei piccoli miracoli che rendono sopportabile una vita vissuta nella mediocrità.

insieme due cose che insieme non sono mai state” (concetto che apre sia la prima che la seconda parte del libro) anche all’inizio della terza sezione, intitolata, emblematicamente, “The Loss of Depth”²⁷, in cui l’autore descrive, per dirla con Albertazzi, lo “schianto rovinoso”²⁸ intervenuto con la scomparsa della moglie

You put together two people who have not been put together before. Sometimes it is like that first attempt to harness a hydrogen balloon to a fire balloon: do you prefer crash and burn, or burn and crash? But sometimes it works, and something new is made, and the world is changed. Then, at some point, sooner or later, for this reason or that, one of them is taken away. *And what is taken away is greater than the sum of what was there.* This may not be mathematically possible; but it is emotionally possible. (67, enfasi di chi scrive)

Poiché non siamo esseri immortali, ogni storia d’amore è potenzialmente una storia di sofferenza. È una constatazione che fanno anche Joyce Carol Oates: “When you sign on to be a wife, you are signing on to being a widow one day, possibly.” (103) e C.S. Lewis

I wonder. If, as I can’t help suspecting, the dead also feel the pains of separation (and this may be one of their purgatorial sufferings), then for both lovers, and for all pairs of lovers without exception, bereavement is a universal and integral part of our experience of love. It follows marriage as normally as marriage follows courtship or as autumn follows summer. It is not a truncation of the process but one of its phases; not the interruption of the dance, but the next figure. (43)

La morte fa sì che persino la grammatica si riveli inadeguata a esprimere il fatto che la persona amata “[...] exists not really in the present, not wholly in the past, but in some intermediate tense, the past-present.” (108), prima cioè che scivoli inesorabilmente nel passato storico. Di qualcosa di simile si rende conto con sgomento anche il vedovo protagonista di ‘Marriage Lines’, uno dei racconti della raccolta *Pulse* (2011), quando decide di tornare sull’isola in cui lui e la moglie erano soliti trascorrere le vacanze: “They, their: he knew he must start getting used to the singular pronoun instead. This was going to be the grammar of his life from now on.”²⁹ (120)

Sebbene il dolore che segue la perdita di chi si ama possa sembrare insopportabile, esso è, in realtà, parte integrante del processo di elaborazione del lutto.

²⁷ J.C. Oates ha intitolato la seconda parte del suo *memoir* ‘Free Fall’.

²⁸ S. Albertazzi, ‘Julian Barnes. Forme di vertigine’, cit.

²⁹ J. Barnes, *Pulse*, London, Jonathan Cape, 2011, p. 120. A questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione.

In un primo momento, si tende a negare che la morte ci sia davvero stata e la persona si isola da amici, parenti e conoscenti. Successivamente possono subentrare il senso di colpa per le cose che non sono state fatte o dette, o per la sensazione di sollievo che si prova quando la persona è morta dopo una lunga malattia; ci si può sentire ansiosi, impotenti o insicuri e avere timori sulla propria mortalità o sull'idea di dover improvvisamente affrontare la vita o le responsabilità da soli. In seguito, la persona che soffre può essere furente perché considera ingiusto ciò che è accaduto; può rivolgere tutto il proprio risentimento contro gli altri, come inizialmente si ritrova a fare anche Barnes

Most evenings, as I left the hospital, I would find myself staring resentfully at people on buses merely going home at the end of their day. How could they sit there so idly and unknowingly, their indifferent profiles on display, when the world was about to be changed? (68-69)

Chi soffre può rivolgere la propria collera contro i medici, contro Dio, persino contro la persona morta perché si sente abbandonato; può prendersela con se stesso perché non ha fatto nulla per ottenere che le cose andassero diversamente, anche se, realisticamente, niente avrebbe potuto essere cambiato.

Barnes, agnostico, rivolge la propria rabbia contro l'universo, contro l'indifferenza della vita "merely continuing until it merely ends." (75) o contro gli amici, divisi tra "the Silent Ones" e gli "advice givers", per la loro incapacità di dire o fare le cose giuste, per la loro invadenza sempre inadeguata o per la loro apparente indifferenza. Indifferenza che è peraltro lo stesso sentimento che prova l'autore, al di là della rabbia, una "sconfinata indifferenza" nei confronti di tutto ciò che accade intorno a lui: "I would drive home from the hospital and at a certain stretch of road, just before a railway bridge, the words would come into my head, and I would repeat them aloud: 'It's just the universe doing its stuff.'" (74)

La medesima, distaccata indifferenza rispetto al mondo che continua la sua corsa è descritta anche da Loewenthal:

Prima io davo per sicura questa rivolta delle viscere di fronte al corso normale delle cose, dopo che hai perso qualcuno nella morte. Credevo che non avrei sopportato l'evidenza che il mondo va avanti come sempre, malgrado la sua assenza. Invece ho scoperto che non mi fa né caldo né freddo. (35)

Uno studio del 2007 ha evidenziato come la reazione più comune tra chi è in lutto non sia però la rabbia o la depressione, bensì il desiderio di riavere la persona che non c'è più³⁰. Come Didion e Oates, anche C.S. Lewis desidera sopra ogni cosa “riavere indietro” la persona amata.

Come Orfeo, chiunque pianga la persona amata sarebbe disposto a fare di tutto per riportarla in vita. Dal canto suo, Barnes riconosce che, sebbene la morte riesca sempre a stanare il negoziatore che è in noi, “[w]hen it came to my turn – in those dread-filled thirty-seven days – I was never tempted to bargain because there was and is no one in my cosmos to bargain with. Would I give all my books for her life? Would I give my own life for hers?” (94). Ribadendo il proprio agnosticismo, lo scrittore constata con una punta di amarezza che

[w]hen we killed – or exiled – God, we also killed ourselves. [...] No God, no afterlife, no us. We were right to kill Him, of course, this long-standing imaginary friend of ours. And we weren't going to get an afterlife anyway. But we sawed off the branch we were sitting on. And the view from there, from that height – even if it was only the illusion of a view – wasn't so bad. (86)

Dopo la fase burrascosa della rabbia, chi soffre “scende a patti” con quel che è successo pur continuando a patire il dolore e la tristezza dovuti alla separazione dalla persona cara, e a poco a poco riprende il controllo della propria vita. Infine c'è la fase di accettazione, in cui sofferenza e malinconia gradualmente si placano per lasciar spazio alla tenerezza e al ricordo.

In *Nothing to be Frigthened of*, Barnes aveva scelto di raccontare la vicenda del critico letterario americano Edmund Wilson: pur avendo messo fine a un matrimonio alquanto burrascoso (“an alcoholic companionship marked from the first by infidelity and temporary separations” 135), la morte della seconda moglie Margaret Canby produsse nel diario di Wilson “forty-five pages of the most honest and self-flagellant mourning ever written [...] an extraordinary monologue of homage, erotic remembrance, remorse and despair.” (136) Soprattutto, portò Wilson a dare libero corso ai propri sentimenti e, ciò che più colpì Barnes nel momento in cui lesse quelle parole, a dar voce al proprio rimorso in poche lapidarie parole: “After she was dead, I loved her.” (137)

³⁰ ‘Study finds that yearning – not disbelief – is defining feature of grief’, *Yale Bulletin & Calendar*, 9 marzo 2007, vol. 35, n. 21, <http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v35.n21/story16.html> (sito visitato il 25/06/2015)

Esperienza opposta a quella della madre di Barnes, la quale, come racconta lo scrittore nel suo *memoir* del 2008, ebbe a confessare di aver trascorso nella vedovanza gli anni migliori della sua vita³¹.

In *Levels of Life*, invece, Barnes cita la traduzione che C.S. Lewis diede del termine tedesco *Sehnsucht*, utile per spiegare la nostalgia che si prova nei confronti di una persona cara che non c'è più, e lo fa ovviamente ben sapendo che anche l'autore di *The Lion, the Witch and the Wardrobe* si trovò ad affrontare il dolore inconsolabile per la morte della moglie.

E ricorda pure la vicenda personale di Nadar, pioniere del volo aerostatico e della fotografia artistica che perse la consorte dopo cinquantacinque anni di matrimonio

In 1909, after fifty-five years of marriage, Ernestine died. That same year, Louis Blériot flew the Channel, a final endorsement of Nadar's belief in heavier-than-air flight; the balloonist sent the aviator a telegram of congratulations. While Blériot went up into the air, Ernestine went down into the ground. While Blériot flew, Nadar had lost his rudder.
(25)

5.3 Perdere l'orientamento

Un'idea che a Barnes preme trasmettere è che quando muore la persona amata, si perde la rotta: così accadde a Nadar, così a C.S. Lewis³², così è accaduto a lui stesso, che forse non aveva messo in conto questo dolore lacerante, convinto, come si evince da un passaggio di *Nothing to be Frightened of*, che sarebbe stato lui a morire per primo.³³

Rispetto a *Nothing to be frightened of*, in *Levels of Life* la riflessione e l'indagine sul significato del morire – proprio e altrui – lascia il posto alla descrizione del dolore, alla sua rappresentazione emotiva e anche fisica, che si avvale di metafore e similitudini potenti. Il lutto, con la sua azione dirompente, tende a sottrarsi alla comprensione razionale. Maneggiarlo in modo distaccato appare un'impresa vana, e di nessun sollievo. Ecco allora che la scrittura ne viene influenzata, e trovano spazio immagini la cui forza sta nella capacità di descrivere sentimenti universali.

³¹ "In widowhood, she said to me, 'I've had the best of life.'" (166)

³² Anche Lewis ricorre a una metafora nautica per esprimere la medesima idea: "[...] one ship. The starboard engine has gone. I, the port engine, must chug along somehow till we make harbour. Or rather, till the journey ends." (30)

³³ "I trust that I shall be disobeyed if, in my last moments, I ask for my electric typewriter, an IBM 196c of such weight that I doubt my wife could lift it." (99)

Niente può preparare alla nuova realtà nella quale si viene scaraventati, nulla può proteggere dallo shock e dalla sofferenza indicibile che segue la perdita della persona cara, soprattutto non il ridicolo giubbotto di sughero che Barnes si immagina addosso: “[...] you have suddenly come down in the freezing German Ocean, equipped only with an absurd cork overjacket that is supposed to keep you alive.” (69)

L’analisi che l’autore offre degli stati d’animo di chi è colpito da un dolore così devastante è notevolissima per lucidità e finezza. Come è stato osservato, “Barnes svolge il suo compito con la prosa sorvegliata e aguzza di uno scrittore che non vuole arrendersi e capitolare di fronte al dolore.”³⁴

Sebbene, quando si è immersi nel lutto, sembri che il vuoto, l’assenza, il rimpianto, la perdita si somiglino, esiste tuttavia quella specifica perdita, quel particolare senso di assenza. Ciascuno degli autori considerati ha infatti descritto i diversi aspetti del lutto in modo peculiare. Elena Loewenthal parla di terra che sfugge da sotto i piedi, Didion si affida all’immagine delle onde: “Grief comes in waves, paroxysms, sudden apprehensions that weaken the knees and blind the eyes and obliterate the dailiness of life.” (27)

C.S. Lewis accosta il lutto al sentimento fisico della paura, o addirittura dell’ubriachezza:

No one ever told me that grief felt so like fear. I am not afraid, but the sensation is like being afraid. The same fluttering in the stomach, the same restlessness, the yawning. I keep on swallowing. At other times it feels like being mildly drunk, or concussed. There is a sort of invisible blanket between the world and me. (5)

Così descrive la sua vita senza la moglie: “I suppose that if one were forbidden all salt one wouldn’t notice it much more in any one food than in another. Eating in general would be different, every day, at every meal. It is like that. The act of living is different all through.” (12) E ancora, paragona il dolore di un vedovo a quello di chi ha perso una gamba: dopo una prima fase in cui la sofferenza lancinante non dà tregua, il paziente torna, sì, a camminare grazie a una nuova gamba di legno, ma per tutta la vita continua a sentire, di tanto in tanto, dolori terribili al moncone.

Barnes, dal canto suo, si rifà alla descrizione di un atterraggio catastrofico agli albori della navigazione aerostatica:

So how do you feel? As if you have dropped from a height of several hundred feet, conscious all the time, have landed feet first in a rose bed with an impact that has driven you in up to the knees, and whose shock has caused your internal organs to rupture and

³⁴ P. Battista, ‘Barnes, anatomia del dolore domestico’, *Corriere della Sera*, 24 ottobre 2013, p. 39.

burst forth from your body. That is what it feels like, and why should it look any different?
(77)

La sofferenza provocata dalla morte di una persona cara può essere paragonata a un viaggio in un paese straniero, del tutto diverso da qualunque luogo mai visitato prima, dove le mappe non offrono alcun aiuto per orientarsi. Nelle parole di Joan Didion: “Grief turns out to be a place none of us know until we reach it.” (188) Anche per Barnes il dolore della perdita riconfigura il tempo e lo spazio:

Grief reconfigures time, its length, its texture, its function: one day means no more than the next, so why have they been picked out and given separate names? It also reconfigures space. You have entered a new geography, mapped by a new cartography. You seem to be taking your bearings from one of those seventeenth-century maps which feature the Desert of Loss, the (windless) Lake of Indifference, the (dried-up) River of Desolation, the Bog of Self-Pity, and the (subterranean) Caverns of Memory. (84)

L’idea secondo la quale chi subisce un grave lutto si trova a dover affrontare il mondo provvisto di mappe interiori instabili perché sempre mutevoli è di Avril Maddrell, la quale ha sottolineato che “[a]n individual’s experience of bereavement changes their relation to particular spaces and places and [...] this becomes a dynamic internal map of shifting patterns of emotion and affect, both painful and comforting.”³⁵ Chi soffre per la perdita della persona amata si muove in un “landscape of loss” sconosciuto, dominato dall’assenza. Così C.S. Lewis: “Grief is like a long valley, a winding valley where any bend may reveal a totally new landscape.” (50)

Joyce Carol Oates vede intorno a sé un nuovo paesaggio costituito da *cose* prive di significato e delimitato da un protocollo in cui *altri* aiutano la vedova a individuare la direzione da seguire

Not yet have I realized—this will take time—that as a widow I will be reduced to a world of *things*. And these *things* retain but the faintest glimmer of their original identity and meaning as in a dead and desiccated husk of something once organic there might be discerned a glimmer of its original identity and meaning. [...] the perimeters of the Death-protocol in which experienced others will guide her as one might guide a stunned and doomed animal out of a pen and into a chute by the use of a ten-foot pole. (63-64, enfasi dell’originale)

³⁵ A. Maddrell citata in M. Bladek, *op. cit.*, p. 939.

Anche Kathleen Fowler ha osservato come il sottogenere del *memoir* luttuoso sia caratterizzato da un tema ricorrente, individuato nel “sense of finding oneself navigating uncharted territory”.³⁶

Marta Bladek ha analizzato *The Year of Magical Thinking* alla luce delle teorie della Maddrell, evidenziando come, in seguito alla scomparsa della persona amata, luoghi precedentemente percepiti come “neutrali” acquisiscano una valenza emotiva del tutto nuova. Si pensi al “terrore del foyer” sviluppato da Barnes dopo la morte della moglie:

After a few months, I began to brave public places and go out to a play, a concert, an opera. But I found that I had developed a terror of the foyer [...] of what it contained: cheerful, expectant, normal people looking forward to enjoying themselves. I couldn't bear the noise and the look of placid normality: just more busloads of people indifferent to my wife's dying. (90)

o al “vortex effect” che alcuni luoghi scatenano per Joan Didion; o, ancora, alla riluttanza della Oates a varcare la soglia di certe stanze della casa (definite “ghost rooms”) e a tornare in determinati luoghi che era solita frequentare con il marito:

[...] I am so reluctant to leave the (relative) safety of my battered white Honda—to enter the Fitness Center—to make my way to the large workout room [...] to which Ray always went.

Soon, I will give a name to such places: *sinkholes*.

Places fraught with visceral memory, stirring terror if you approach them. (185, enfasi dell'originale)

Ciò è naturalmente dovuto al fatto che qualsiasi luogo custodisce ed evoca per noi dei ricordi, attitudine che Edward Casey ha definito “memorial potency”³⁷. C.S. Lewis, viceversa, sostiene che esista un solo ‘luogo’ in cui l'assenza della moglie si fa sentire con dolorosa forza (una forza a cui non è possibile sottrarsi): il proprio corpo, svuotato di ogni importanza e significato dopo la morte di lei.

Per chi sperimenta un lutto, non è solo il rapporto con lo spazio a essere sconvolto: anche quello con la dimensione temporale subisce un improvviso quanto devastante cambiamento. Il dolore riconfigura il tempo alterandone durata, consistenza e funzione. Tutt'a un tratto se ne ha a disposizione moltissimo, troppo. Ciò è senza dubbio dovuto al fatto che, come ha evidenziato Gorer, chi porta il lutto tende a fare vita ritirata nel tentativo di “venire a patti” con la morte della persona cara: “[i]n nearly every society of the world for which mourning practices have been reported, it is

³⁶ K. Folwer, “So new, so new”: Art and Heart in Women's Grief Memoirs', *Women's Studies* 36.7, 2007, p. 528.

³⁷ E.S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 202.

customary for people bereaved of near relatives to abstain for a traditionally fixed period from some social activities and from public diversions.”³⁸

Il vedovo Braithwaite, parlando della propria esperienza, ripete ossessivamente la parola “tempo”: “[m]ourning is full of time; nothing but time. [...] And there is always time. Have some more time. Take your time. Extra time. Time on your hands.” (160-161) Ecco allora che diventa pienamente plausibile sostenere, come fa Silvia Albertazzi, che egli ricerchi il pappagallo “proprio per colmare il vuoto da cui è ossessionato dopo la morte della moglie.”³⁹

Così C.S. Lewis: “Up till this I always had too little time. Now there is nothing but time. Almost pure time, empty successiveness.” (30)

Oates ha la sensazione di vivere in un tempo che non può essere che quello della negazione (“[...] the most primitive sort of time: what has happened, irremediably, has somehow not-yet-happened;” 143) e Loewenthal, dal canto suo, lo teme perché la allontana dal passato in cui il marito era ancora in vita sfumando i confini dei ricordi più belli e acuendo quelli tremendi degli ultimi giorni condivisi con lui.

Anche gli interessi cambiano. Barnes racconta di come, dopo la morte della moglie, si sia inaspettatamente innamorato della lirica, un tempo considerata quasi con sufficienza (“Operas felt like deeply implausible and badly constructed plays, with characters yelling in one another’s faces simultaneously.” 91), e in seguito rivalutata come forma d’arte in grado di varcare i confini del dolore (“Opera cuts to the chase – as death does.” 92) in virtù delle sue caratteristiche salienti – la presenza di emozioni forti, travolgenti e incontrollabili il cui fine ultimo è quello di spezzare il cuore degli ascoltatori. Naturalmente assiste all’*Orfeo ed Euridice* di Gluck, “the opera most immaculately targeted at the griefstruck” (93), di cui Barnes rilegge la storia con occhi spietati e al tempo stesso commossi.

Nel mezzo di questa vera e propria tempesta, tenuti a galla dal mero spirito di sopravvivenza, sembra che la vita non abbia più un disegno, perché il dolore annienta ogni piano e, quel che è peggio, impedisce forse di credere che esista un qualsiasi disegno nelle cose. Tuttavia, essendo un qualche orizzonte progettuale necessario agli esseri umani, ciascuno finge di trovarlo, o di ricrearlo. La

³⁸ G. Gorer, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ S. Albertazzi, “Madame Bovary, c’est lui”, *cit.*, p. 130.

scrittura, che pure non offre a Barnes una via d'uscita di fronte al terrore della fine, ma anzi acutizza, intensifica, costringe a una resa dei conti che mai si sarebbe voluta affrontare, permetterebbe invece nel caso del lutto di trovare o ricreare un disegno grazie al potere salvifico delle parole e delle storie: "Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck." (85)

Tutte queste trasformazioni interiori si ripercuotono inevitabilmente sul rapporto col mondo esterno, con gli altri. Per Barnes il dolore esalta l'egoismo di chi soffre: in un percorso contrario a quello dell'ascesa in aerostato, costringe in una posizione fetale, difensiva – la sola che possa garantire la sopravvivenza.

Loewenthal, dal canto suo, è incerta se il lutto renda più fragili o più forti, ma rintraccia in esso l'origine di "una suscettibilità esasperata" (51): "è come se il lutto mi avesse aguzzato i sensi, affilato il mio modo di prendere, accettare e soprattutto non accettare le cose." (52)

Quanto alla struggente nostalgia per la persona che non c'è più, analizzando i propri sentimenti per comprendere che cosa gli manca veramente della moglie, Barnes si rende conto di essere intrappolato in una sorta di vicolo cieco: "Soon, you realise the trap you are in: caught between repeating what you did with her, but without her, and so missing her; or doing new things, things you never did with her, and so missing her differently." (88)

Si sente la mancanza dell'altra persona in modi diversi: si soffre per la perdita di quel "lessico familiare", di certi modi di dire, battute, allusioni, scemenze, tutti quei riferimenti segreti che caratterizzano la vita di una coppia oltre alla "routine condivisa" legata a particolari ricorrenze e date speciali, che, dopo la morte, si tramutano in dolorosi "non-eventi" affiancati da nuovi, tristissimi anniversari:

[...] Year One is like a negative image of the year you have been used to. Instead of being studded with events, it is now studded with non-events: Christmas, your birthday, her birthday, anniversary of the day you met, wedding anniversary. And these are overlaid with new anniversaries: of the day fear arrived, the day she first fell, the day she went into hospital, the day she came out of hospital, the day she died, the day she was buried. [...] (89)

Elena Loewenthal si spinge più oltre nella sua sottilissima analisi e riflette che, con la morte dell'altro, si perde irrimediabilmente una parte di sé: "[...] quel sé presente nella vita quotidiana che significava essere l'oggetto di un pensiero, magari di mille pensieri. È un vero e proprio morire con

chi muore, per quella parte di sé che era lì, nell'altrui pensare e sentire. [...] Lì, nella sua testa e nelle sue emozioni io non esisto più." (100-101) Ed ecco dunque un altro tipo di nostalgia, quella dell'essere parte dei pensieri, delle premure, dei sogni della persona che non c'è più.

Eppure, con l'intelligenza di chi riesce a vedere le cose da più punti di vista, Barnes constata che, a ben guardare, è proprio chi se ne è andato a subire la perdita maggiore: "It's true that some of my grief is self-directed [...] but it is more, much more [...] about her: look what *she* has lost, now that she has lost life. Her body, her spirit; her radiant curiosity about life." (78)

Gli fa eco Braithwaite: "I sometimes feel embarrassed by people's sympathy. 'It's worse for her,' I want to say; but I don't." (169-170)

Sempre che, prosegue Barnes, non sia la vita ad aver subito il lutto più grave, avendo perso una persona meravigliosa: "At times it feels as if life itself is the greatest loser, the true bereaved party, because it is no longer subjected to that radiant curiosity of hers." (78)

5.4 Il lutto nella vita quotidiana

Nel definire un quadro teorico del lutto, è utile ricorrere all'opera di Freud, più volte citato da Barnes, sia direttamente sia indirettamente, in opere come *The Sense of an Ending* o *Nothing to be Frightened of*. In particolare, è illuminante il saggio del 1915 intitolato *Lutto e melanconia*⁴⁰, nel quale Freud si sofferma sul lavoro del lutto, inteso come reazione (o "ribellione"⁴¹) alla perdita di una persona amata o di una astrazione (come la patria o un ideale): esso rappresenterebbe la possibilità di simbolizzare la perdita, di attraversare il dolore, ricostruendo l'attuabilità dell'esperienza libidica del mondo. Si tratta di un lavoro psichico che richiede memoria, dolore e tempo. Come non esiste lutto rapido, così non c'è lavoro del lutto che non implichi dolore:

[e]sso è infatti realizzato dettagliatamente con un grande dispendio di tempo e di energia d'investimento e nel frattempo l'esistenza dell'oggetto perduto è psichicamente prolungata. Ciascuno dei singoli ricordi e ognuna delle singole aspettative in cui la libido era legata all'oggetto viene evocato, sovrainvestito e su ciascuno di essi è compiuto il distacco della libido. Perché questa attività di compromesso [...] sia così straordinariamente dolorosa, non è affatto facile da motivare da un punto di vista economico. È significativo che questo doloroso dispiacere ci appaia ovvio.⁴²

⁴⁰ S. Freud, *op. cit.*, pp. 43-64.

⁴¹ *Ivi*, p. 45.

⁴² *Ivi*, p. 46.

Chi è in lutto ha attraversato la superficie di uno specchio, e si è ritrovato in un mondo diverso, in cui la normalità appartiene al passato remoto. Poiché l'esistenza perde ogni logica e ogni giustificazione, ci si sente assurdi.

Se in *Nothing to be Frightened of* Barnes insisteva sull'importanza di morire "in character", in *Levels of Life* l'autore riconosce che anche la sofferenza va affrontata coerentemente al proprio modo di essere.

A questo proposito, certi passaggi di Barnes richiamano alla memoria una scena del film di Stephen Frears *The Queen* (2006), quando la protagonista Elisabetta II d'Inghilterra (impersonata da una bravissima Helen Mirren) si trova a ricordare al segretario particolare come ci si dovrebbe comportare di fronte a un lutto, puntualizzando con severità che gli unici atteggiamenti accettabili sono "un dolore misurato e un sobrio cordoglio privato, perché è così che da noi ci si comporta: con contegno e dignità".

Barnes lo ammette con rabbia. All'inopportuna domanda di un conoscente ("Allora, come stai?"), lo scrittore avrebbe potuto cavarsela con un "[...] 'A bit up and down.' That would have been a proper, prim and English answer. Except that the griefstruck rarely feel either proper, prim, or even English." (79)

In un'epoca di rimozione come la nostra, che tende a negare o dissimulare la presenza incombente della morte, anche il carico di dolore legato al lutto diventa qualcosa d'incomprensibile: "So grief in turn becomes unimaginable: not just its length and depth, but its tone and texture, its deceptions and false dawns, its recidivism." (69)

Già nel 1965, Geoffrey Gorer aveva registrato l'attuale tendenza a cancellare questa dimensione: "[...] the most typical reaction of the majority in Britain today [...] is the denial of mourning, in the period after the funeral. Certainly, social recognition of mourning has practically disappeared [...]"⁴³

Emblematico in questo senso è l'atteggiamento di Tony, il protagonista di *The Sense of an Ending*, a metà tra il serio e il faceto: si pensi al passaggio in cui descrive le forme di lutto del passato

⁴³ G. Gorer, *op. cit.*, p. 113.

a partire da una ricetta per il pollo, per poi concludere che oggi, di fronte alla morte, non si può più contare su una ritualità condivisa:

Margaret told me of a French way of doing this which is even fancier. They put slices of black truffle under the skin – and do you know what they call it? chicken in Half-Mourning. I suppose the recipe dates from the time people used to wear nothing but black for a few months, grey for another few months, and only slowly return to the colours of life. Full-, Half-, Quarter-Mourning. I don't know if those were the terms, but I know the gradations of dress were fully tabulated. Nowadays, how long do people wear mourning? half a day in most cases – just long enough for the funeral or cremation and the drinks afterwards. (109-110)

Gorer ipotizzava che proprio la mancata creazione di un rituale civile legato al lutto (parallela all'introduzione del matrimonio civile) avesse contribuito alla generalizzata negazione del lutto stesso osservata nella maggioranza delle persone che hanno deboli credenze religiose, oppure non ne hanno affatto⁴⁴.

Negli anni Sessanta l'antropologo inglese (ma le sue osservazioni restano valide ancora oggi, come dimostrano pubblicazioni più recenti⁴⁵) era giunto alla conclusione che

[...] the majority of British people are [...] without adequate guidance as to how to treat death and bereavement and without social help in living through and coming to terms with the grief and mourning which are the inevitable responses in human beings to the death of someone whom they have loved. [...] It has also been demonstrated that only a minority of the British are active in the practice of their religion [...] consequently, the fact that the only social techniques available for coming to terms with death and dealing with grief are phrased exclusively in religious terms means that the majority of contemporary Britons with either residual or non-existent religious beliefs have in effect neither help nor guidance in the crises of misery and loneliness which are likely to occur in every person's life. (110)

Il lutto è subdolo perché trova modi sempre nuovi e inaspettati per tormentare chi soffre: nel caso di Barnes, tale imprevedibilità si materializza nel postino ignaro che, trasferito in un'altra zona della città prima che la Kavanagh morisse, incontra per caso lo scrittore ormai vedovo da tre anni e gli domanda come stia sua moglie; nel tassista che, chiacchierando, lascia cadere un commento scherzoso (“Your wife, be asleep, will she?” After a silent choke, I gave the only reply I could find. ‘I hope so.’” 106)

⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 116.

⁴⁵ Per un approfondimento, si vedano *Grief, Mourning and Death Ritual* a cura di J. Hockey, J. Katz e N. Small, Maidenhead, Open University Press, 2001 e *The Unknown Country: Death in Australia, Britain and the USA*, a cura di K. Charmaz, G. Howarth e A. Kellehear, New York, Palgrave Macmillan, 1997.

In altre parole, il lutto è un terreno disseminato di trappole che il tempo non sempre aiuta a individuare e neutralizzare: “Self-pity, isolationism, world-scorn, an egotistical exceptionalism: all aspects of vanity. Look how much I suffer, how much others fail to understand: does this not prove how much I loved?” (113-114) Di qui a che diventi competitivo, il passo è breve: “There is the temptation to feel, if not to say: I fell from a greater height than you – examine my ruptured organs.” (114)

Se è vero che si soffre nell’esatta misura di quanto vale la perdita, si finisce anche per affezionarsi al dolore. È una preoccupazione che accomuna lo scrittore al dottor Braithwaite, il narratore in *Flaubert’s Parrot* (“And will we know when we start hugging our grief and vainly enjoying it?” 161) Nel corso di un’intervista, Barnes ha spiegato la cosa in questi termini: essendo “the negative image of love”, il dolore non può affievolirsi: se lo facesse, significherebbe che anche l’amore sta venendo meno. Senza dimenticare che soffrire è una modalità del ricordare⁴⁶: “Pain shows that you have not forgotten; pain enhances the flavour of memory; pain is a proof of love.” (113)

Durante la stessa intervista, Barnes ha aggiunto che, con il passare del tempo, le cose si fanno via via meno difficili, che gestire la sofferenza diventa “più semplice”. Parlando delle strategie da lui sperimentate, il dottor Braithwaite accenna a due modalità opposte: “And still you think about her every day. Sometimes, weary of loving her dead, you imagine her back to life again, for conversation, for approval. [...] Or else you try to sidestep her image.” (161) O si cerca di sfuggire l’immagine della persona amata; oppure si continua, come fa Barnes, a conversare con la persona scomparsa e a voler condividere tutto con lei, tanto che ogni traguardo successivo alla morte diventa meno significativo proprio perché non può essere condiviso. Anche Didion non riesce a sopprimere il bisogno di continuare il suo dialogo con il marito: “I could not count the times during the average day when something would come up that I needed to tell him. This impulse did not end with his death. What ended was the possibility of response.” (194)

Per Loewenthal il bisogno di condividere ancora il quotidiano con la persona che non c’è più non si manifesta soltanto attraverso l’impulso a raccontare un episodio o a chiedere un’opinione, ma

⁴⁶ Intervista a Julian Barnes al *Robert Peston Interview Show (with Eddie Mair)* in onda su BBC Radio 4 l’8 giugno 2015.

assume anche la forma di un'“emulazione a posteriori” (69) nello scrivere su dei foglietti le cose da fare e ricordare, un'abitudine del marito, quasi a garantire “una strana forma di continuità” (69). Questa volontà di non interrompere il dialogo con i morti si fonda per Barnes sulla convinzione che “[...] the fact that someone is dead may mean that they are not alive, but doesn't mean that they do not exist.” (102) Esiste nel ricordo, per esempio. Esiste nei sogni. Esiste nella volontà di commentare per la moglie quel che fa o quel che vede mentre viaggia in auto; di tenere in vita il loro “lessico familiare” o di risolvere ancora “insieme” piccole questioni domestiche come la necessità di cambiare il tappetino in bagno: “Outsiders might find this an eccentric, or ‘morbid’, or self-deceiving, habit; but outsiders are by definition those who have not known grief.” (103)

Barnes si domanda che cosa significhi “elaborare” il lutto, partendo dalla constatazione che non si è mai pronti per fare questo genere di percorso rigoroso e difficilissimo per il quale non esiste né apprendistato possibile né modo di valutare i propri progressi⁴⁷

Grief-work. It sounds such a clear and solid concept, with its confident two-part name. But it is fluid, slippery, metamorphic. Sometimes it is passive, a waiting for time and pain to disappear; sometimes active, a conscious attention to death and loss and the loved one; sometimes necessarily distracting [...]. (104-105)

161

Si esce mai, dal lutto? Con amarezza Barnes confessa che “[...] you do come out of it, that's true. But you don't come out of it like a train coming out of a tunnel, bursting through the Downs into sunshine and that swift, rattling descent to the Channel; you come out of it as a gull comes out of an oil slick; you are tarred and feathered for life.” (114-115) E si chiede che cosa significhi “farcela” quando si parla di lutto: “[...] what is ‘success’ in mourning? Does it lie in remembering or in forgetting? A staying still or a moving on? Or some combination of both?” (116) Si tagliano piccoli “traguardi” (suona strano definirli tali), per esempio quando le lacrime, “daily, unavoidable tears” (116), cessano; o quando si recupera la concentrazione e si riesce a leggere un libro *come prima*; o ancora, quando svanisce il terrore del foyer. In una parola, si raggiunge prima o poi il momento in cui “life turns back from opera into realist fiction” (117) e la vita, piano piano, riprende.

⁴⁷ Tornando sull'isola, il protagonista di ‘Marriage Lines’ crede di poter mitigare il dolore della perdita, o quantomeno di “accelerare” un poco il processo di guarigione. Lasciando quel luogo (forse per l'ultima volta) egli si rende invece conto di non avere alcun potere sulla sofferenza: “He had thought that grief might be assuaged, or if not assuaged, at least speeded up, hurried on its way a little, by going back to a place where they had been happy. But he was not in charge of grief. Grief was in charge of him. And in the months and years ahead, he expected grief to teach him many other things as well. This was just the first of them.” (127)

Eppure Loewenthal spiega che, anche quando non dà più segni esteriori, “[...] il lutto sta lì, annidato dentro, come in una dimensione parallela dell’esistenza. La vita scorre, va avanti, anche in modo brillante e spensierato. Il lutto le sta al fianco, scorre lento interferendo sempre di meno via via che il tempo passa. Ma è lì, presente. Piantato dentro, mentre la vita sta fuori.” (68)

5.5 Il lutto negli occhi e nelle parole degli altri

È innegabile che la morte continui a essere l’avvenimento più universale e irrefutabile della vita, la sola cosa di cui siamo veramente sicuri, anche se ne ignoriamo il giorno e l’ora, il perché e il come. Eppure, di fronte a questa inaggirabile certezza, le società contemporanee coltivano con pervicace convinzione l’illusione che la morte si possa dimenticare e che si possa vivere ‘come se’ fossimo immortali. Lo constata con amarezza anche Barnes, percependo nelle parole di chi lo esorta a ‘superare la cosa’ una velata nota di biasimo: “‘Throw off your grief,’ such doubters imply, ‘and we can all go back to pretending that death doesn’t exist, or at least is comfortably far away.’” (106-107)

Con la sua decisione di parlare della moglie tutte le volte che ne sente il bisogno, Barnes rappresenta in qualche modo un elemento di disturbo per alcuni tra gli amici e i conoscenti, in difficoltà davanti alla sofferenza dello scrittore: “Some friends are as scared of grief as they are of death; they avoid you as if they fear infection. Some, without knowing it, half expect you to do their mourning for them. Others put on a bright practicality.” (75)

In modo del tutto analogo C.S. Lewis prende atto con amarezza che “[a]n odd by-product of my loss is that I’m aware of being an embarrassment to everyone I meet. At work, at the club, in the street, I see people, as they approach me, trying to make up their minds whether they’ll ‘say something about it’ or not. [...] Perhaps the bereaved ought to be isolated in special settlements like lepers. (11)

Lo stesso prova anche Loewenthal, la quale racconta della sensazione che nessuno osi più contraddirla o turbarla (“Si fa attenzione, con le persone in lutto. Le si tratta un po’ come dei malati. Anzi, come dei matti. Con prudenza, fors’anche con un briciolo di timore.” 50).

Il dolore di chi ha perso una persona cara mette a disagio: ‘non sta bene’ ed è sconveniente esternare la propria tristezza e lasciarsi andare al pianto, come aveva peraltro osservato anche Gorer⁴⁸.

Tutto ciò sembra esser vero anche al di là dell’Atlantico, dove la Oates registra un senso di imbarazzo, di eccessivo pudore e vulnerabilità nella relazione con gli altri; e constata che quel che gli altri si aspettano da lei è la stoica accettazione del suo nuovo *status quo*: “[...] the Widow must not say such things of course. Far better to be reticent in grief, mute and stoic. Far better to hide away in her nest than to venture into the bright peopled world outside her nest.” (138)

Amici e conoscenti propongono al vedovo di riempire le sue giornate di “quello che gli piace fare”, ma il problema, per Barnes, è che

[...] this usually meant doing things with her. [...] I wanted, very strongly and exactly, the opposite: to stay at home, in the spaces she had created and where she still, in my imagination, moved. [...] I wanted to watch sport to which I would normally be indifferent. Because now I could only be indifferent; I had no emotions left to lend. (81)

163

Nella stessa situazione si trova anche Geoffrey Braithwaite, il quale racconta “[...] after they’ve been kind, and promised me outings as if I were a child, and brusquely tried to make me talk for my own good (why do they think I don’t know where my own good lies?), I am allowed to sit down and dream about her a little.” (169-170)

Barnes deplora l’atteggiamento odioso di chi non è disposto ad ammettere l’esistenza del lutto *come condizione debilitante* e si aspetta che lo scrittore “ne esca” o che “superi la cosa”, come ammette, con una punta di vergogna, anche Braithwaite in veste però di medico: “What do we doctors say? I’m deeply sorry, Mrs Blank; there will of course be a period of mourning but rest assured you will come out of it; [...] perhaps a new interest, Mrs Blank; car maintenance, formation dancing?; don’t worry, six months will see you back on the roundabout [...].” (160)

⁴⁸ “[...] we no longer recognize a mourner when we see one – a black tie may be worn for its elegance, without any symbolic intent – and are at a loss and embarrassed when we do consciously meet one. Giving way to grief is stigmatized as morbid, unhealthy, demoralising [...] and the proper action of a friend and well-wisher is felt to be distraction of a mourner from his or her grief; taking them ‘out of themselves’ by diversions, encouraging them to seek new scenes and experiences, preventing them ‘living in the past’. Mourning is treated as if it were a weakness, a self-indulgence, a reprehensible bad habit instead of as a psychological necessity.” G. Gorer, *op. cit.*, p. 113.

Se per Barnes il dolore della perdita mette alla prova le amicizie con la conseguenza che alcune si incrinano irrimediabilmente, per Oates invece la presenza degli amici garantisce la sopravvivenza della vedova: “[...] the memoir is a memoir of loss and grief but also perhaps more significantly a memoir of friendship. It is to suggest that, for the widow, as for all who are grieving, there is no way to survive except through others.” (157-158)

La convenzione sociale impone che della morte non si parli, che non la si nomini neppure, che essa venga avvolta nella cortina fumogena di irritanti metafore, che anziché dire meglio e in altro modo, semplicemente nascondono la realtà, nell’intento di cancellarla. Una prassi, quella della negazione (della malattia e della vecchiaia oltre che della morte) che permea la società intera, e che si traduce in una preoccupazione particolarmente visibile nel linguaggio usato per cercare di *non* dirla, di *non* nominarla: dalla comunicazione giornalistica ai tecnicismi del gergo medico-ospedaliero, fino alla ipocrita delicatezza del linguaggio quotidiano e di quello delle agenzie di pompe funebri.

Il linguaggio di chi non ha attraversato “the tropic of grief” (o non è colato a picco nel mare gelido provvisto soltanto di un ridicolo giubbotto di sughero) si nutre di eufemismi, frasi fatte, modi di dire consunti dall’uso e dall’abuso. Barnes non tollera le parole stonate che infastidiscono, le forme banali del cordoglio che feriscono più della verità nuda e cruda: “Someone [...] wrote to tell me that a few months previously he had ‘lost his wife to cancer’ (another phrase that jarred: compare ‘We lost our dog to gypsies’, or ‘He lost his wife to a commercial traveller’).” (83)

Anche Loewenthal racconta la nuova insofferenza di fronte ai giri di parole (“I gesti e le parole devono essere veri, altrimenti mi irritano in un modo tale che non li reggo e mando tutto e tutti a quel paese.” 47), l’astio nei confronti di certe espressioni facciali (“Il peggio viene quando incontri quel genere di persone capaci di dire: so quello che provi. Che diavolo sai? Come fai a saperlo? Non lo so neanche io, quello che provo.” 49)

Le espressioni che usiamo per indicare il superamento di un lutto – appunto, “superare”, “guardare avanti”, “voltare pagina” – sottendono una malcelata impazienza nei confronti di tutto ciò che non può essere risolto o guarito. Lo scopo di questo genere di espressioni non è dare conforto a chi soffre, bensì permettere a chi le usa di continuare a pensare ai fatti propri.

Barnes detesta l'uso di perifrasi quali "scompare", "spegnersi", "mancare" che ipocritamente tentano di mitigare la portata di un evento che mitigabile non è. Come già sosteneva Braithwaite in *Flaubert's Parrot*, "the right words don't exist." 161: meglio allora usare parole vecchie e dure come "morte", "strazio", "dolore"

I did already know that only the old words would do: death, grief, sorrow, sadness, heartbreak. Nothing modernly evasive or medicalising. [...] One euphemistic verb I especially loathed was 'pass'. 'I'm sorry to hear your wife has passed' (as in 'passed water'? 'passed blood?'). You do not have to force the word 'die' on others, even if you always use it yourself. There is a midpoint. At a social event she and I would normally have attended together, an acquaintance came up and said to me, simply, 'There's someone missing.' That felt correct, in both senses. (71)

5.6 Lutto e memoria

Come ha scritto Liz Stanley, "mourning and memory are symbiotically linked... the one does not stir in the mind without the other also stirring."⁴⁹ Quello del ricordare è un processo così vicino all'elaborazione del lutto che Jones e Garde-Hansen hanno suggerito che il dolore della perdita sia "a certain, and very powerful, form of memory"⁵⁰.

Anche Freud definisce il lutto come un lavoro *della memoria*. Non c'è lavoro del lutto senza memoria (volontaria e involontaria) dell'oggetto perduto: ricordarsi, ripensare, rivedere, proiettarsi incessantemente il film di com'era, ripercorrere le tracce della sua presenza. È interessante che, per Freud, la memoria sia anche l'esperienza di una sorpresa, qualcosa che appare al di là dell'intenzionalità. Tant'è che la sua dimensione più assillante è rappresentata dall'impossibilità di dimenticare, dal passato che non passa e ritorna senza sosta. E pure, drammaticamente, l'impossibilità di ricordare come si vorrebbe ricordare.

Se Barnes (e chiunque abbia perso la persona amata) non può essere Orfeo perché "[w]e have lost the old metaphors, and must find new ones", allora è necessario scendere agli inferi per riportare indietro la persona amata in un modo diverso, attraverso i sogni e attraverso la memoria: "We can't go down as he went down. So we must go down in a different way, bring her back in a different way. We can still go down in dreams. And we can go down in memory." (96)

⁴⁹ L. Stanley, 'Mourning Becomes...: The Work of Feminism in the Spaces between Lives Lived and Lives Written.', *Women's Studies International*, 25.1, 2002, p. 1.

⁵⁰ Jones e Garde-Hansen citati in M. Bladk, *op. cit.*, p. 941.

Barnes si sorprende riflettendo come, in un primo momento, i sogni sembrano più affidabili e più sicuri dei ricordi, e costituiscano sempre “a source of comfort” (97).⁵¹

Ancora di più dal momento che, quando cerca di ritrovare i ricordi, la memoria lo tradisce, dandogli la sensazione di perdere la moglie per la seconda volta: “For a long time I cannot remember back before the start of the year in which she died. [...] I remember every detail of her decline, her time in hospital, return home, dying, burial. [...] And so it feels as if she is slipping away from me a second time: first I lose her in the present, then I lose her in the past.” (97-98)

Il terrore di perdere la persona amata perdendone i ricordi accomuna tutti gli autori. Loewenthal, come Barnes, teme che ciò accada nel momento in cui il ricordo sbiadisce, ed è decisa a fronteggiare l'azione devastante del tempo, consapevole tuttavia dell'ambiguità del ruolo giocato dai ricordi, a tratti ancora di salvezza e a tratti “patina vischiosa” (28) che si frappone tra il “piacere” e la vera “gioia”: “Non è mai piena serenità, non è mai gioia pura perché torna immancabilmente l'ombra dei ricordi e insieme a essa anche il bisogno di abbandonarmi a quei ricordi, di trattenerli, farli sopravvivere e sopravvivere solo insieme a loro.” (46)

166

Dal canto suo Joan Didion vorrebbe poter fermare il tempo e far sì che il primo anno dalla morte del marito non finisse mai, perché il passare dei giorni comporta inevitabilmente lo sbiadire dei ricordi: lo scoprire che, a poco a poco, la vita con John è destinata a non rappresentare più il centro della sua quotidianità costituisce per l'autrice un'imperdonabile forma di tradimento

I did not want to finish the year because I know that as the day pass, as January becomes February and February becomes summer, certain things will happen. My image of John at the instant of his death will become less immediate, less raw. It will become something that happened in another year. My sense of John himself, John alive, will become more remote, even “mudgy”, softened, transmuted into whatever best serves my life without him. (225)

Attraverso i ricordi, chi resta tiene in vita il legame con chi non c'è più: ma se, inizialmente, il processo del ricordare è un modo per evadere dal presente e dalla dolorosa coscienza dell'irreversibilità della perdita, tenendo il proprio caro legato a sé, con il passare del tempo essi diventano memento devastante dell'assenza di quella persona.

⁵¹ Si veda G. Gorer, *op. cit.*: “Thirty-one of the eighty people I interviewed recollected vivid dreams of the person they were mourning [...] which they described as a “comforting experience” [...], signs that the broken relationship was a rich and happy one [...]” pp. 54-56.

Lo scrittore Andrew O'Hagan ha definito la memoria "a place of fading togetherness"⁵². Per Barnes, con un processo di diluizione irreversibile la morte annacqua il "noi" della coppia in un "io" che non può più bastare: "[w]e are now watered down to 'I.'" (109)

Allo stesso modo, la memoria binoculare viene ridotta a monoculare, e inevitabilmente i ricordi, condannati alla prima persona singolare, si modificano

There is no longer the possibility of assembling from two uncertain memories of the same event a surer, single one, by triangulation, by aerial surveying. And so that memory, now in the first person-singular, changes. Less the memory of an event than *the memory of a photograph of the event*. (109-110, enfasi di chi scrive)

Ancora una volta l'autore accosta il ricordo all'immagine fotografica per rappresentare il lavoro della memoria che ricostruisce, modifica, elabora aderendo non più all'evento "reale" originario, bensì *alla fotografia* di quell'evento.

Anche C.S. Lewis è consapevole dei rischi insiti nel volersi aggrappare ai ricordi, quando questi diventano immagini manipolate dalla memoria: "[...] the image has the added disadvantage that it will do whatever you want. It will smile or frown, be tender, gay, ribald, or argumentative just as your mood demands. It is a puppet of which you hold the strings." (20) Da una frase che lo scrittore ripete di tanto in tanto nel corso della riflessione ("I have no photograph of her that's any good" 15), traspare la consapevolezza del fatto che il ricordo della moglie è e sarà sempre imperfetto. Compiendo una sorta di processo di mummificazione, inoltre, le fotografie sembrano sottolineare ancora di più la condizione dei defunti come tali. Tuttavia, continua Lewis, "[a] really good photograph might become in the end a snare, a horror, and an obstacle" (55). È questo l'inganno estetico al quale l'autore sente di aver ceduto. Ed è precisamente da un dubbio di tipo estetico (il passato non tornerà, quell'istantanea non verrà restituita) e dal fatto di tenere a quel passato sopra ogni cosa che deriva l'angoscia più profonda.

Se la memoria è inaffidabile, ecco allora che chi ha perso qualcuno ha doppiamente bisogno degli amici, come sottolinea Barnes

You need your friends not just as friends, but also as corroborators. The chief witness to what has been your life is now silenced [...]. So you need them to tell you [...] that what you once were – the two of you – was seen. Not just known from within but seen from without: witnessed, corroborated, and remembered with an accuracy of which you are yourself currently incapable. (98)

⁵² A. O'Hagan, *Be Near Me*, London, Faber and Faber, 2006.

Gli altri sono importanti in quanto testimoni: essi soltanto possono avvalorare ciò che è stato, perché il testimone più importante, “the one who was there at the time”, non può più farlo.

Non solo. Se ricordare permette di mantenere in vita qualcuno che non c'è più, allo stesso modo i ricordi che gli altri portano (e riferiscono) tengono in vita la persona che soffre per la perdita: ascoltare aneddoti ed episodi non noti raccontati da chi, per esempio, conosceva la moglie Pat da prima del loro incontro, rappresenta per l'autore un'inesauribile fonte di sorpresa e di gioia⁵³.

Poi, a poco a poco, i ricordi *propri* tornano ad affiorare, sebbene il dolore e il tempo trascorso abbiano reso diverso chi ricorda e dunque, inevitabilmente, anche il prodotto del ricordare: “[...] the memory of earlier times does return, but in the meanwhile we have been made fearful, and I am not sure it is the same memory that returns. How could it be, because it can no longer be corroborated by the one who was there at the time.” (109)

Si tratta di un processo che chi è in lutto non riesce a controllare: i ricordi si manifestano senza che su di essi si possa esercitare il minimo controllo. Ricorrendo a un'immagine suggestiva, anche Loewenthal sottolinea l'arbitrarietà di questo processo mentale: “[...] il tempo passa e seppellisce i ricordi, me li porta via. Poi, talvolta, li fa riaffiorare come detriti che il mare trasporta e tutt'a un tratto risalgono a galla, s'inondano della luce di mezzogiorno.” (28)

Non da ultimo, ricordare può forse anche contribuire a tenere a bada il dolore: “[...] what is 'success' in mourning? Does it lie in remembering or in forgetting? The ability to hold the lost love powerfully in mind, remembering without distorting?” (116)

Il lavoro del lutto può dirsi compiuto quando esso, sostiene Freud, dà luogo a una liberazione della libido dai legami che la vincolano all'oggetto perduto. Staccandosi da esso, la libido può quindi reinvestirsi nel mondo. Il padre della psicanalisi arriva ad affermare che possiamo anche dimenticarci dell'oggetto perduto: dopo averlo ricordato, possiamo dimenticarlo, incontrare altri oggetti e reinvestire su di essi la nostra libido. Alla nostra sensibilità, nonché alla luce delle riflessioni di Barnes, un simile processo – che il “decorso” del lutto possa cioè dissolvere ogni legame con l'oggetto perduto senza lasciare tracce – appare inverosimile, tuttavia Freud teorizza precisamente che: “[...] il lutto induce l'Io a rinunciare all'oggetto, dichiarandolo morto e offrendo in premio all'Io

⁵³ Intervista a Julian Barnes al *Robert Peston Interview Show (with Eddie Mair)*, cit.

di rimanere in vita [...].”⁵⁴ È proprio questa la nota su cui si chiude *A Widow's Story* di Joyce Carol Oates, la quale riflette che l'unico traguardo che conta, per chi ha perso la persona amata, è la sopravvivenza: “Of the widow's countless death-duties there is really just one that matters: on the first anniversary of her husband's death the widow should think *I kept myself alive.*” (416)

Da un punto di vista clinico, prosegue Freud, è certo che il lutto, per quanto doloroso, termini spontaneamente. Quando la libido ha rinunciato a tutto ciò che ha perso (quando cioè il processo di elaborazione del lutto si è esaurito), essa si trova nuovamente libera di sostituire l'oggetto perduto con nuovi oggetti, “possibilmente di eguale valore o più preziosi ancora.”⁵⁵ Difficile conciliare questa visione nel quadro dell'opera di Barnes... Se un punto di contatto c'è, è la convinzione, comune anche allo scrittore inglese, che rispetto al dolore, come davanti alla morte, non abbiamo alcun potere, non possiamo in alcun modo influire sul corso degli eventi. Come ha scritto Loewenthal, un giorno “ho capito che avrei portato il lutto, anzi che il lutto *avrebbe portato me.*” (17, enfasi di chi scrive).

Barnes conclude il suo *memoir* con un'ultima, efficace immagine, a sottolineare la nostra impotenza al cospetto della morte. Qui il dolore della perdita prende le sembianze di una nuvola che, a un certo punto e per nessun motivo particolare, si sposta altrove: esattamente come non abbiamo fatto entrare noi le nuvole sulla scena della nostra vita, così non abbiamo alcun potere di diradarle: “[a]ll that has happened is that from somewhere – or nowhere – an unexpected breeze has sprung up, and we are in movement again.” (118) Attraverso questo richiamo all'inesorabile – e in qualche modo rassicurante – operare della natura, Barnes prova a entrare in contatto con la morte da un'altra porta, squisitamente emotiva e quasi “sensuale”, e per questa via sembra infine trovare un distacco e un momentaneo sollievo dal pensiero ossessivo della fine, e dall'angoscia opprimente del lutto.

⁵⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁵ *Ivi*, p. 112.

CAPITOLO 6 NON MORIRE PER RICORDARE, RICORDARE PER NON MORIRE

The question of suicide arrives early, and quite logically. Most days I pass the stretch of pavement I was looking across at when the idea first came to me. I will give it x months, or x years (up to a maximum of two), and then, if I cannot live without her, if my life is reduced to mere passive continuance, I shall become active. I know soon enough my preferred method – a hot bath, a glass of wine next to the taps, and an exceptionally sharp Japanese carving knife. I thought of that solution fairly often, and still do. [...] thinking about suicide reduces the risk of suicide. I don't know if this is true: for some, it must help them elaborate their planning. So, presumably, thinking about it can cut both ways. (80)

Quando Julian Barnes perse la moglie nel 2008, il suicidio gli si presentò come una via d'uscita alla sofferenza indicibile provocata da quella morte. Lo scrittore lo confessa in *Levels of Life*, l'opera eminentemente autobiografica in cui l'autore esplora i territori della perdita e del lutto. Nel testo, egli arriva a indicare la propria "modalità preferita" per togliersi la vita: immergersi in una vasca colma di acqua calda con un bicchiere di vino appoggiato sul bordo e recidersi le vene usando un coltello giapponese ben affilato. La fine che Barnes ha immaginato per sé nell'*annus horribilis* della morte di Pat Kavanagh è la stessa che l'autore ha scelto per Adrian in *The Sense of an Ending*, romanzo in cui la morte e, nello specifico, il suicidio di un personaggio, costituiscono la molla che fa scattare l'intero meccanismo narrativo

He'd killed himself in a flat he shared with two fellow postgraduates. [...] He'd written his letter to the coroner, pinned a notice to the bathroom door reading 'DO NOT ENTER – CALL POLICE – ADRIAN', run a bath, locked the door, cut his wrists in the hot water, bled to death. (49)

La morte aleggia nel romanzo sin dall'incipit, quando il narratore-protagonista elenca, in ordine tutt'altro che casuale, alcuni ricordi della giovinezza

I remember, in no particular order:
– a shiny inner wrist;
– steam rising from a wet sink as a hot frying pan is laughingly tossed into it;
– gouts of sperm circling a plughole, before being sluiced down the full length of a tall house;
– a river rushing nonsensically upstream, its wave and wash lit by half a dozen chasing torchbeams;
– another river, broad and grey, the direction of its flow disguised by a stiff wind exciting the surface;
– bathwater long gone cold behind a locked door. (3)

Significativamente, il primo e l'ultimo dei frammenti – l'acqua ormai fredda nella vasca da bagno e il luccichio sull'interno polso – lasciano intuire il modo in cui Adrian si toglierà la vita. Il dettaglio che riguarda il polso, in particolare, non si riferisce soltanto a una maniera peculiare di portare l'orologio, o all'atto fisico del suicidio, ma anticipa anche un altro argomento cruciale del romanzo, l'amore, richiamando fuggevolmente il gioco erotico cui si prestano Tony e Veronica adolescenti¹.

È stato osservato che gli elementi evocati nei sei frammenti hanno in comune una caratteristica, ossia la fluidità², che è pure l'essenza della vita e del tempo. Vita e tempo sono i motivi intorno a cui ruota l'intera riflessione di Tony, quella che lo porterà a decifrare non solo la morte dell'amico ma anche, e soprattutto, il mistero della propria esistenza. Fluida è altresì la memoria, e instabili sono i ricordi, che mutano, si sciolgono e riaffiorano sotto forma di aneddoto con il passare del tempo. In questo incipit sono dunque già adombrati tutti i grandi temi che fanno da sfondo al romanzo, e più in generale alla poetica dell'autore. L'altro fondamentale tema conduttore, che sarà ora oggetto della nostra attenzione, è quello del suicidio, ossia della morte cercata, con i suoi mille possibili risvolti interpretativi.

6.1 Razionalità della scelta, decenza dell'atto ente

In *The Sense of an Ending*, Adrian illustra la *ratio* dietro il gesto che si accinge a compiere in una lettera al coroner scritta presumibilmente poco prima di togliersi la vita. Per Adrian, il suicidio è un atto razionale, spiegabile attraverso un ragionamento di esemplare lucidità

In the letter he left for the coroner he had explained his reasoning: that life is a gift bestowed without anyone asking for it; that the thinking person has a philosophical duty to examine both the nature of life and the conditions it comes with; and that if this person decides to renounce the gift no one asks for, it is a moral and human duty to act on the consequences of that decision. There was practically a QED at the end. (48)

Com'è ovvio, il gesto comporta sempre una qualche forma di violenza fisica. Nel Settecento i nobili si toglievano la vita con un colpo di pistola, mentre chi apparteneva alle classi inferiori si impiccava. In seguito venne di moda annegarsi o sopportare gli atroci dolori di veleni come l'arsenico

¹ "I would take off my watch, roll up my left sleeve, put my hand into her knickers and gradually shuffle them down her thighs a little; then I would place my hand flat on the floor, and she would rub herself against my trapped wrist until she came." (33)

² Cfr. W. Wenquan, *op. cit.*, p. 89.

e la stricnina. Per citare Alvarez, “[f]orse, l’antico superstizioso orrore del suicidio persistette tanto a lungo a causa della violenza che rendeva impossibile mascherare la natura del gesto.”³ I Romani si tagliavano le vene in una vasca di acqua ben calda (l’idea accarezzata dallo stesso Barnes e messa in pratica da Adrian). Fa appunto riferimento a loro Tony, quando insieme all’amico Alex commenta la scelta di Adrian⁴

Eventually, I asked, ‘How did he do it?’

‘He cut his wrists in the bath.’

‘Christ. That’s sort of ... Greek, isn’t it? Or was that hemlock?’

‘More the exemplary Roman, I’d say. Opening the vein. And he knew how to do it. You have to cut diagonally. If you cut straight across, you can lose consciousness and the wound closes up and you’ve bogged it.’

‘Perhaps you just drown instead.’

‘Even so – second prize,’ said Alex. ‘Adrian would have wanted first.’ He was right: first-class degree, first-class suicide. (48-49)

I Romani reintrodussero un contenuto emotivo nella questione, considerando il suicidio come una convalida, attentamente scelta e considerata, del modo in cui l’individuo era vissuto e dei principi a cui si era attenuto durante la vita. Se la morte in sé non aveva alcuna importanza, il modo di morire (con decenza, razionalità, dignità e al momento giusto) aveva un’importanza enorme, in quanto rappresentava la misura del valore finale da essi attribuito alla vita.

Anche questa posizione sembra rilevante nel caso di Adrian, il quale non rinuncia, soprattutto in punto di morte, ai principi filosofici cui si è ispirato nel corso della sua esistenza, e decide di darsi la morte con decenza (la nota attaccata sulla porta), razionalità (la lettera al coroner) e dignità, nonché al momento che *lui* reputa più opportuno.

3 A. Alvarez, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 136.

4 Ancora a proposito della modalità scelta da Adrian (senza dimenticare che siamo negli anni Sessanta) e della sua determinazione, tornano utili alcuni dati riportati da Barbagli: “[a]lla fine degli anni cinquanta, il gas derivato dal carbone, che aveva un’alta concentrazione di monossido di carbonio, fu a poco a poco sostituito dal gas naturale, molto meno tossico. Questa innovazione fu introdotta per motivi esclusivamente economici, ma ebbe anche altre conseguenze. Fino ad allora, nella metà dei casi, gli inglesi si uccidevano lasciando aperti i rubinetti del gas della propria abitazione. Non è difficile capire perché questo metodo fosse tanto popolare. Era disponibile in quasi tutte le case, tutti sapevano come servirsene, richiedeva meno coraggio di altri mezzi, era indolore, incruento e non sfigurava il volto. Il passaggio al gas naturale rese sempre più difficile servirsi di questo mezzo per togliersi la vita, cosicché il numero dei suicidi commessi ricorrendo al monossido di carbonio diminuì rapidamente, passando da 2.368 nel 1963 a 23 nel 1975. Ci si poteva aspettare che gli inglesi che volevano uccidersi avrebbero seguito altre strade [...]. E invece, non potendo servirsi del gas, molti di loro rinunciarono a togliersi la vita e il numero totale delle morti volontarie subì una forte flessione. A comportarsi in questo modo furono probabilmente soprattutto i più impulsivi, coloro che tendono a dare risposte rapide agli eventi esterni e alle emozioni che provano e che più facilmente possono ritornare sui propri passi se incontrano degli ostacoli nella loro strada e se passa un po’ di tempo.” Si veda M. Barbagli, *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 218.

In questo senso, per comprendere l'atto di Adrian risultano illuminanti le riflessioni di Hans Chaim Mayer, al secolo Jean Améry, lo scrittore austriaco internato ad Auschwitz e a Buchenwald che, dopo un primo tentativo andato fallito nel 1974, si tolse la vita quattro anni più tardi. In particolare, pare calzante la scelta terminologica di Améry, il quale, “pur sapendo che il gesto talvolta, anzi spesso, si concretizza a partire da una condizione di tormentosa coercizione”⁵, preferisce parlare di “morte libera”, precisando che “[c]ome causa di morte [...] la morte libera resta libera persino nella morsa delle coercizioni [...]. Sono *io* a levare la mano su me stesso [...]”⁶ Adrian ha contemplato la possibilità di poter non vivere: questa diviene anzi un imperativo nel momento in cui, parafrasando Améry, la dignità e la libertà impediscono al mero “vivere per la morte” di imperversare.⁷

6.3 Dal Cristianesimo all'epoca moderna: dalla condanna alla rimozione

Anche i primi Cristiani esibirono la stessa indifferenza dei Romani nei confronti della morte, alterando però la prospettiva: nell'ottica del Paradiso cristiano, la vita diventava insignificante quando non propriamente un male. La morte era quindi una liberazione attesa o cercata con impazienza, il che spiega il desiderio di martirio che ossessionò quei primi credenti.

173

Con Agostino si assistette a un'inversione di tendenza: il Dottore della Chiesa si batté per provare che il suicidio era una depravazione detestabile, il più grave anzi dei peccati mortali, mutuando da Platone l'argomentazione secondo la quale la vita è un dono divino e le sofferenze umane non possono essere abbreviate per mano nostra: sopportarle è, anzi, segno della grandezza d'animo dell'individuo.

A partire dal VI secolo d.C., quando la Chiesa emanò una vera e propria legislazione contro il suicidio, il Cristianesimo cominciò ad associare il suicida ai criminali della peggior specie: poiché la vita è un dono di Dio, rifiutarla significava contravvenire alla Sua volontà. Per tutto il Medioevo il suicidio veniva ritenuto immorale in sé e per sé, e la condanna a chi si toglieva la vita era assoluta e senza eccezioni. La morte volontaria di una persona era considerata un atto pernicioso in quanto aveva conseguenze disastrose sulla famiglia, sui parenti e su tutta la comunità cui il suicida era

⁵ J. Améry, *Levar la mano su di sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 5.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 52.

appartenuto. La cultura formatasi dopo la svolta di Agostino operò certamente come un efficacissimo e potente sistema di regolazione sociale delle emozioni.

La controrivoluzione scientifica spostò radicalmente l'attenzione dall'individuo alla collettività. Le pene legali a poco a poco decaddero, le famiglie dei suicidi non si trovarono più diseredate e tacciate di pazzia ereditaria, e poterono seppellire i loro morti e piangerli come tutti. Quantomeno nelle élite culturali, l'etica cristiana riguardo al suicidio mostrò i primi segni di crisi fra la metà del Cinquecento e del Seicento, quando la morte volontaria cominciò a esser vista, da coloro che ne sostenevano la liceità, come espressione dell'autonomia e della libertà dell'individuo⁸. A partire dagli ultimi decenni del Seicento e fino alla metà dell'Ottocento, nei paesi dell'Europa occidentale si registrò un grande aumento del numero di suicidi. In Inghilterra, in particolare, il fatto che numerosi casi si verificarono tra gli appartenenti ai ceti più elevati contribuì senza dubbio a dare grande risonanza alla cosa. Se nella prima metà del Settecento i processi contro coloro che si uccidevano erano diventati sempre più rari, nella seconda metà del secolo erano quasi del tutto scomparsi. Marzio Barbagli ha sostenuto che l'aumento generalizzato delle morti cercate che ha interessato l'Europa occidentale per quasi due secoli non possa essere ricondotto soltanto (o principalmente) alla disorganizzazione sociale prodotta dall'industrializzazione e dall'urbanizzazione, ma debba invece essere ascritto alle profonde trasformazioni culturali avvenute in quel periodo. Ci si riferisce alla crisi e al declino di quell'insieme di norme, di sanzioni, di credenze, di simboli e di riti, di categorie interpretative, di repertori dei modi di pensare e di agire che per molti secoli avevano scoraggiato gli individui dal togliersi la vita.⁹

Nel corso del Settecento si fece a poco a poco strada, quantomeno in Inghilterra e nei ceti sociali più elevati, l'idea che chiunque si togliesse la vita fosse *non compos mentis*: il significato culturale del suicidio stava dunque cambiando profondamente. Di pari passo ebbe inizio un processo di

⁸ Come ha rilevato Barbagli, già negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento, in alcuni paesi europei, i poeti, i romanzieri ma soprattutto i drammaturghi e i commediografi assunsero il ruolo di precursori nel mutamento della sensibilità nei confronti del suicidio. Un segno importante di questa profonda trasformazione culturale è costituito dall'apparizione, intorno alla metà del Seicento, del neologismo *suicide* per designare l'atto del togliersi la vita. In Italia la parola "suicidio" comparve soltanto dopo la metà del Settecento. Per un'analisi circostanziata, si veda M. Barbagli, *op. cit.*, pp.106-111.

⁹ Cfr. M. Barbagli, *op. cit.*, pp. 34-133.

revisione dei codici penali che, nell'arco di due secoli e mezzo, interessò tutta l'Europa portando all'abolizione del relativo reato¹⁰.

È interessante constatare come oggi la società sia tornata a conferire al suicidio, per dirla con Mathis, “un coefficiente d'irragionevolezza”.¹¹ Anche Améry rileva che, nell'aspirante suicida, la società “vede grosso modo un folle o un mezzo-matto, non essendo in grado di penetrarne il mondo chiuso.”¹² In *The Sense of an Ending* Barnes inserisce un articolo di cronaca locale che contiene un riferimento alla presunta follia del suicida e delle sue motivazioni

Alex showed me a clipping from the *Cambridge Evening News*. ‘Tragic Death of “Promising” Young Man’. [...] The verdict of the coroner’s inquest had been that Adrian Finn (22) had killed himself ‘while the balance of his mind was disturbed’. I remember how angry that conventional phrase made me: I would have sworn on oath that Adrian’s was the one mind which would never lose its balance. But in the law’s view, if you killed yourself you were by definition mad, at least at the time you were committing the act. The law, and society, and religion all said it was impossible to be sane, healthy, and kill yourself.’ (49)

Barnes provocatoriamente domanda se questo atteggiamento non sia dovuto al timore che le ragioni del defunto possano mettere in discussione i valori su cui poggia l'intera società, compromettendone lo *status quo*

Perhaps those authorities feared that the suicide’s reasoning might impugn the nature and value of life as organised by the state which paid the coroner? And then, since you had been declared temporarily mad, your reasons for killing yourself were also assumed to be mad. (49)

Se la condanna della Chiesa era fondata sulla preoccupazione per l'anima del suicida, gran parte della moderna tolleranza scientifica sembrava invece basarsi sull'indifferenza umana. Alvarez osserva che un motivo di questo mutamento, registrato a partire dal 1897¹³, fu che il suicidio, pur rimanendo un gesto scioccante, era al contempo divenuto rispettabile in quanto oggetto di intense ricerche scientifiche. Gli studi sociologici in materia, in particolare, si moltiplicarono a partire dagli anni Venti del secolo scorso.

Oggi, pregiudizi religiosi e burocratici, uniti alle procedure non uniformi dei diversi tribunali medico-legali e alla distinzione non sempre chiara tra suicidi e incidenti, contribuiscono a diminuire

¹⁰ Il parlamento inglese abrogò il reato della morte volontaria soltanto nel 1961.

¹¹ P. Mathis, *I percorsi del suicidio. Il corpo e lo scritto*, Milano, SugarCo Edizioni, 1979, p. 80.

¹² J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., p. 47.

¹³ Anno in cui venne pubblicato lo studio di Emile Durkheim *Il suicidio*.

la nostra conoscenza della reale portata del fenomeno. Come per tutte le cose che riguardano la morte si preferisce non parlarne. Forse, ipotizza Alvarez, il suicida viene rifiutato perché egli stesso rifiuta la vita (e la sua logica, aggiungerebbe Améry) in maniera totale. Si arriva allora a dire che il suicidio è prerogativa dei giovani, o che è il prodotto del clima avverso¹⁴ o, peggio, una caratteristica nazionale. Come ha osservato il suicidologo Jean Baechler, “la morte libera è ancora condannata, considerata una vergogna, e la gente guarda con sospetto persino le persone più vicine al suicida. Certo, le posizioni istituzionali della Chiesa e dello Stato sono cambiate, e si rinuncia a segnalare apertamente l’infamia. L’opinione pubblica tuttavia non è ancora giunta a questo punto, in essa sopravvive l’antico interdetto, le cui radici affondano sicuramente nella tradizione cristiana”¹⁵.

È pur vero che durante tutto il Novecento è continuato il processo di secolarizzazione e di medicalizzazione del suicidio iniziato, nei ceti più elevati e nei paesi dell’Europa centrosettentrionale, già nel Seicento e che, al contempo, è cresciuta la quota della popolazione che considera la morte volontaria moralmente accettabile.¹⁶ Attualmente le differenze più significative in termini di frequenza dei suicidi sono quelle tra credenti e non credenti, differenze dunque di natura culturale: per quanto profondamente mutata, la morale cristiana continua infatti a valutare negativamente questa scelta.¹⁷

6.4 Camus e Nietzsche

Negli anni del liceo, durante una discussione seguita al suicidio di un compagno, Adrian aveva ricordato agli amici che “Camus said that suicide was the only true philosophical question. [...] The only *true* one. The fundamental one on which all others depend.” (13-14)

14 Sebbene ancora oggi vengano proposte statistiche che legano la frequenza dei suicidi alle condizioni climatiche dei diversi paesi, la teoria climatica era in auge soprattutto nel Settecento. Nel 1749, a proposito del grande aumento delle morti volontarie in Inghilterra, Montesquieu scrisse: “Gli inglesi si uccidono senza che si possa immaginare nessuna ragione che ve li determini, si uccidono perfino in piena felicità [...] È l’effetto di una malattia [...] generata dal clima, che colpisce l’anima a un punto tale da portare al disgusto di tutte le cose fino a quello della vita.” Nel 1733 in *The English Malady* George Cheyne attribuiva l’aumento dei *self-murderers* alla variabilità del clima, alla ricchezza degli abitanti, all’inattività delle occupazioni sedentarie e alla vita in città insalubri. Si veda M. Barbagli, *op. cit.*, pp. 34-35.

15 J. Baechler citato in J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., p. 43.

16 M. Barbagli, *op. cit.*, p. 168.

17 *Ivi*, p. 172.

Poiché Robson, il compagno suicida, ha lasciato un biglietto con scritto ‘Sorry, Mum’¹⁸, i quattro ragazzi commentano in modo piuttosto categorico: “As for his suicide note, [...] we felt that it had missed a powerful educative opportunity.” (14) Opportunità educativa cui Adrian, qualche anno più tardi, invece non rinuncerà, decidendo appunto di scrivere una lettera in cui esporre le proprie ragioni¹⁹. Ciò corrobora, tra l’altro, la tesi di Jean Améry, secondo il quale “persino nel momento del trapasso [...] con una parte di noi stessi abbiamo ancora, sino all’ultima scintilla di consapevolezza, a che fare con l’*altro*”²⁰ inteso come “società”.

Dal momento che Adrian/Barnes sceglie di citare proprio Camus, rileggere il saggio intitolato *Un ragionamento assurdo* dello scrittore e filosofo francese può forse gettare ulteriore luce sul gesto compiuto dal nostro personaggio, il quale dopo il liceo si iscrive proprio alla facoltà di filosofia

Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia. [...] E se è vero, come vuole Nietzsche, che un filosofo, per essere degno di stima, debba predicare con l’esempio, si capisce l’importanza di tale risposta, che dovrà precedere il gesto definitivo.²¹

177

Da filosofo, dunque, Adrian compie un gesto, come il Kirillov di Dostojevski²², semplicemente per essere coerente con “la propria idea”. Idea che si riassume così: posto che l’esistenza è per tutti un dono elargito sebbene non richiesto, qualora l’essere pensante, esaminando la sua natura e le condizioni in cui essa si manifesta, decida di rinunciarvi, allora è un suo diritto agire coerentemente. La morte di Adrian risulta quindi essere ‘in character’, ovvero ‘da lui’: è un concetto a cui Barnes fa più volte riferimento in *Nothing to be Frightened of*.

18 Questo brevissimo messaggio assume peraltro un significato più profondo alla luce delle considerazioni sulla situazione familiare di Adrian.

19 A proposito del rapporto tra scrittura e morte, Paul Mathis ha definito il suicidio come l’atto di “iscrizione ultima sul corpo” (cfr. P. Mathis, *op. cit.*, p. 94): nel caso di Adrian, atto di iscrizione compiuto dalla stessa mano che ha scritto la lettera al coroner. Mathis lo ha espresso bene parlando del suicidio di Mishima: “[...] passando dalla penna alla sciabola, dalla carta al corpo, segna il tragico scarto della sua impasse [...]” (*Ibidem*) Nel romanzo di Barnes, non appena ricevuta la lettera in cui Adrian gli comunica della sua relazione con Veronica, Tony risponde con una cartolina, la prima che gli capita a tiro (‘I took the nearest postcard to hand – one of the Clifton Suspension Bridge – and wrote [...]’ 42). In realtà, la scelta di Barnes non è affatto casuale, dato che si tratta di un ponte tristemente noto per l’alto numero di suicidi cui fa da teatro ogni anno. Il fatto che la cartolina ritragga proprio quel ponte di Bristol, dunque, è significativo nel gioco narrativo di anticipazioni e rimandi.

20 Si veda J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., pp. 88-89.

21 A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 2015, p. 7.

22 Uno dei protagonisti del romanzo di Dostojevski *I demoni*.

Se nelle parole di Adrian riecheggiano con fin troppa chiarezza quelle di Camus²³, quest'ultimo tuttavia non vede nel suicidio la soluzione all'assurdità dell'esistenza; al contrario egli sostiene che, se la vita è insensata,

essa sarà tanto meglio vissuta in quanto non avrà alcun senso. Vivere un'esperienza, un destino, è accettarlo pienamente. Ora, non si vivrà tale destino, sapendolo assurdo, se non si farà di tutto per mantenere davanti a sé quell'assurdo posto in luce dalla coscienza. [...] per mantenersi, l'assurdo non può risolversi. Esso sfugge al suicidio nella misura in cui è al tempo stesso coscienza e rifiuto della morte [...]²⁴.

Améry, dal canto suo, afferma invece che scegliendo la morte libera, l'individuo cerca scampo dall'assurdità dell'esistenza nell'assurdità del nulla. La morte libera deve dunque essere definita "doppiamente assurda": in primo luogo, poiché colui che la mette in atto con una parte di sé rimane fino all'ultimo inesorabilmente prigioniero della logica della vita che egli nega²⁵; in secondo luogo, perché la libertà derivante dalla liberazione del peso dell'esistere non viene sperimentata.²⁶

Quando ancora non ha compreso nulla del gesto di Adrian, Tony pensa che l'amico abbia deciso di suicidarsi per non affrontare le conseguenze della relazione con la signora Ford, scegliendo 'la via più facile', sebbene, ammette Tony, non ci sia in realtà niente di facile in una decisione del genere

What sort of Adrian did I have instead? One who had got his girlfriend pregnant, been unable to face the consequences, and had 'taken the easy way out', as they used to put it. Not that there can be anything easy about it, this final assertion of individuality against the great generality that oppresses it. (140)

Il suicidio è la ribellione dell'individualità nei confronti del resto del mondo. Ancora una volta, le parole del narratore rimandano a Camus e al contrasto tra il mondo irrazionale e "il desiderio violento di chiarezza, il cui richiamo risuona nel più profondo dell'uomo"²⁷.

Ma c'è di più. Tony/Barnes ci informa che, oltre a Camus, "Adrian had read [...] Nietzsche" (9-10). In *Così parlò Zarathustra* il filosofo tedesco sostiene che morire al momento giusto, ovvero nel

23 "Ci si uccide perché la vita non vale la pena d'essere vissuta: ecco indubbiamente una verità; infeconda, tuttavia, perché troppo evidente. Ma questo insulto all'esistenza, la smentita che le viene vergognosamente data derivano forse dal fatto che essa non abbia alcun senso? La sua assurdità esige dunque che la si sfugga con la speranza o con il suicidio?" A. Camus, *op. cit.*, p. 12.

24 *Ivi*, pp. 50-51.

25 Cfr. J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., pp. 41-45.

26 *Ivi*, p. 107.

27 A. Camus, *op. cit.*, p. 23.

fiore degli anni (come fa Adrian), è possibile soltanto se l'individuo lo vuole, in altre parole se *sceglie* di morire:

Molti muoiono troppo tardi, e alcuni troppo presto. Ancora suona insolita questa dottrina: Muori al momento giusto! Muori al momento giusto: Così insegna Zarathustra. [...] Vi faccio l'elogio della mia morte, la libera morte, che viene a me, perché io voglio. [...] E chiunque vuole avere la gloria, deve prender per tempo congedo dagli onori e applicare l'arte difficile di andar via al momento giusto. Proprio quando si è più saporosi, bisogna smettere di lasciarsi mangiare: ciò fanno coloro che vogliono essere amati a lungo.²⁸

Solo in questo modo si può morire 'in character', come Adrian, il quale è appartenuto a se stesso e ha ubbidito a se stesso, contrapponendo alla vita una decisione conforme a lui solo.

6.5 Le dimensioni della scelta e della responsabilità

Sebbene, come ha sostenuto Alvarez, "[n]essuna teoria potrà mai chiarire da sola un atto ambiguo e dalle motivazioni così complesse come il suicidio"²⁹, e sebbene i motivi che spingono un individuo a togliersi la vita appartengano al suo mondo interiore e siano fuori dalla portata degli altri³⁰, non bisogna dimenticare che il suicidio è sempre il risultato di una scelta. Per quanto impulsiva possa essere l'azione e confuse le motivazioni, quando qualcuno decide di togliersi la vita volontariamente, in un momento preciso, egli attinge a una certa lucidità (temporanea) e a una grande fermezza³¹. A questo aspetto sembra alludere la madre di Tony nel corso dello scambio di battute che segue la scoperta, da parte di Tony stesso, della morte di Adrian

[...] my mother asked, 'Do you think it was because he was too clever?'
'I haven't got the statistics linking intelligence to suicide,' I replied.
'Yes, Tony, but you know what I mean.'
'No, actually, I don't at all.'
'Well, put it like this: you're a clever boy, but *not so clever as you'd do anything like that.*
[...] But *if you're very clever, I think there's something that can unhinge you if you're not careful.*' (47, enfasi di chi scrive)

28 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Rizzoli, 1985, p.25.

29 A. Alvarez, *op. cit.*, p. 10.

30 Parlando del suicidio di Robson, Adrian si chiede appunto se il ragazzo avesse altri motivi per togliersi la vita oltre a quello ovvio (la gravidanza della ragazza con cui non è sposato, siamo negli anni Sessanta): "[...] Did Robson have any other motives or reasons beyond the obvious ones?" (17). In modo analogo, Améry ha scritto che per il suicida come per l'aspirante suicida, quel che conta è "la totale e inconfondibile unicità della loro situazione, della «situation vécue», che non è mai comunicabile totalmente, cosicché ogniqualevolta qualcuno muore, o anche solo tenta di morire, levando la mano su se stesso, cade un velo, che nessuno più solleverà [...]" J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., p. 10.

31 In caso contrario è raptus. Ha colto bene questa contrapposizione Mathis: "Dare termine alla vita [...] in un atto che sia un atto e non un raptus o un atto mancato, è un gesto folle e insensato o un gesto di suprema ragione? Un atto vero, pieno, portatore di tutto il suo senso?" in *op. cit.*, p. 88. Nel caso di Adrian, il gesto porta non solo un senso suo proprio, ma anche il senso dell'intero romanzo, oltre a dare avvio, per Tony, a un processo di riflessione sul senso della propria esistenza che lo condurrà a capire il significato profondo degli eventi e delle scelte che l'hanno caratterizzata.

In altre parole, per uno spirito alla ricerca della verità il rischio è di perdere la testa, di farsi intrappolare dai propri ragionamenti. Adrian, filosofo che cerca di comprendere la realtà delle cose e che ha colto la densità e la stranezza del mondo (che per Camus, lo ricordiamo, costituiscono l'assurdo), ha forse finito per perdersi in un vertiginoso turbinio di pensieri³². Tony, ripensando a lui molti anni dopo, ne considera l'intelligenza agile, la lucidità di introspezione e di analisi, la coerenza

I found myself comparing my life against Adrian's. The ability to see and examine himself; the ability to make moral decisions and act on them; the mental and physical courage of his suicide. 'He took his own life' is the phrase; but Adrian also took charge of his own life, he took command of it, he took it in his hands – and then out of them. (88)

Tony si interroga sul significato del gesto di Adrian anche in rapporto al contesto: “‘What I can't work out,’ I said, ‘is if it's something complete in itself – I don't mean self-regarding but, you know, just involving Adrian – or something that contains an implicit criticism of everyone else. Of us.’” (50) Il suicidio è qualcosa che riguarda soltanto chi lo commette oppure contiene una tacita accusa per gli altri? Adrian stesso si pone questo problema, come emerge dalla pagina di diario che Tony riesce a ottenere da Veronica: “[...] if a link breaks, wherein lies the responsibility for such breaking? On the links immediately on either side, or on the whole chain? But what do we mean by 'the whole chain'? How far do the limits of responsibility extend?” (86)

180

Entra qui in gioco il concetto di responsabilità, che, secondo il ragionamento sviluppato da Adrian nel diario, è indissolubilmente legato a quello di accumulazione. Già al liceo, durante una lezione di storia, Adrian aveva illustrato in modo molto chiaro il suo punto di vista, sebbene in quell'occasione riferito all'analisi delle cause della Prima Guerra Mondiale (è significativo che Adrian usi di primo acchito il presente *is* per poi correggersi usando il passato *was*)

'Indeed, isn't the whole business of ascribing responsibility a kind of cop-out? We want to blame an individual so that everyone else is exculpated. [...] It seems to me that there is – was – a chain of individual responsibilities, all of which were necessary, but not so long a chain that everybody can simply blame everyone else. (12)

Verso la fine del romanzo, dopo cioè aver compiuto un lungo percorso di riflessione sul senso della propria vita, Tony si sente responsabile del suicidio dell'amico al punto da considerare se stesso

³² “Raramente – ma tuttavia l'ipotesi non è esclusa – ci si uccide per riflessione.” Si veda A. Camus, *op. cit.*, p. 9.

il primo anello della ‘catena di responsabilità’ alla cui estremità è collocata la morte di Adrian³³: “I looked at the chain of responsibility. I saw my initial³⁴ in there. I remembered that in my ugly letter I had urged Adrian to consult Veronica’s mother. I replayed the words that would forever haunt me.” (149)

Non solo. Il concetto di accumulazione sembrerebbe essere legato anche alla questione del libero arbitrio, che consente a una persona di decidere di togliersi la vita e di portare a termine il suo piano. Come ha postulato Améry, il nostro io, il *cogito*, che non solo pensa ma anche agisce e che nel pensare-agire è inteso come libero, è dato dalle “successioni pressoché infinite di nessi causali” nella loro totalità e nel loro inestricabile sviluppo (altrimenti detto, dal momento che l’io assorbe i condizionamenti nella sua ipseità, le successioni di nessi causali vengono vissute dal soggetto come suo io)³⁵. È l’accumulazione di determinati nessi causali (espressa nella pagina di diario con la già ricordata equazione $a^2 + v + a^t \times s = b$) a portare Adrian alla decisione di darsi la morte.

6.6 La morte costringe a tematizzare la vita

Che la riflessione sulla morte implichi una profonda riflessione sulla vita è chiaro non soltanto in *The Sense of an Ending*, ma anche in *Nothing to be Frightened of*, opera a metà tra il *memoir* e il saggio in cui, come ha scritto Silvia Albertazzi, sfogliando l’album di famiglia si esorcizza o si affronta la paura della fine³⁶. La morte è, sì, un evento distruttivo che annulla la vita, ma può anche essere letta come un evento costruttivo in quanto ci obbliga a riconsiderare il significato dell’esistenza. È ciò che accade al protagonista di *The Sense of an Ending* di fronte alla morte del suo vecchio amico

We muddle along, we let life happen to us, we gradually build up a store of memories. There is the question of accumulation, but not in the sense that Adrian meant, just the simple adding up and adding on of life. And as the poet pointed out, there is a difference between addition and increase. Had my life increased, or merely added to itself? This was the question Adrian’s fragment set off in me. (88)

33 Inizialmente, quando Tony ancora ‘non ci arriva’, la sua visione è diametralmente opposta: “Adrian’s fragment also refers to the question of responsibility: whether there’s a chain of it, or whether we draw the concept more narrowly. I’m all for drawing it narrowly. [...] Start with the notion that yours is the sole responsibility unless there’s powerful evidence to the contrary.” (104)

34 “[...] $a^2 + v + a^t \times s = b$ ” (85), laddove a^2 sta per Anthony (quando intendeva riportare Tony all’ordine, Adrian lo chiamava con il suo nome per esteso), v sta per Veronica, a^t indica Adrian, s indica Sarah e b sta per *baby*.

35 Cfr. J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., pp. 111-113.

36 Per un’analisi circostanziata, si veda S. Albertazzi, *Il nulla, quasi*, cit., pp. 29-35.

Quanto al poeta cui Tony/Barnes fa cenno in più occasioni nel corso del romanzo senza tuttavia mai rivelarne il nome, i numerosi echi intertestuali presenti nel testo ci portano a concludere che si tratti di Philip Larkin.

Troviamo un primissimo riferimento quando Tony, presentando se stesso, spiega il motivo per cui è necessario che egli torni brevemente su ‘some approximate memories which time has deformed into certainty’ (4). Le parole di Tony riecheggiano un passo di ‘An Arundel Tomb’: “Time has transfigured them into/Untruth. [...]”³⁷

Quando, nella pagina di diario, Adrian parla di ‘accumulation’, ‘responsibility’ e ‘human relationships’, il rimando è ad alcuni versi di ‘Dockery and Son’: “Why did he think adding meant increase?/To me it was dilution.”³⁸

Tony ha una figlia, ha avuto una moglie, possiede una casa e un’automobile. Come l’*I* che si interroga nella poesia, fa un confronto tra sé e l’amico per scoprire che ‘addition’ non implica necessariamente un incremento, quanto piuttosto una diluizione. Accumuliamo incontri, cose e ricordi, ma ciò non sempre porta a un miglioramento delle nostre vite. Al contrario, più spesso ci carichiamo di inutili zavorre. I versi conclusivi della poesia di Larkin ben esprimono il senso di fallimento che Tony prova quando, alla fine del romanzo, riconsidera la propria parabola esistenziale

Life is first boredom, then fear.
Whether or not we use it, it goes,
And leaves what something hidden from us chose,
And age, and then the only end of age.³⁹

Proprio in virtù della profonda e dolorosa presa di coscienza che innesca in lui, Tony vede a un tratto il suicidio di Adrian come un ‘nobile gesto’, rispetto al quale la sua propria vita appare in tutta la sua meschina pochezza. Ecco perché sembra che la figura dell’amico si stagli come una sorta di ‘eterno rimprovero’: “My philosopher friend [...] whose noble gesture re-emphasised with each passing decade the compromise and littleness that most lives consist of. ‘Most lives’: my life.” (140)

³⁷ P. Larkin, *op. cit.*, p. 117.

³⁸ *Ivi*, p. 109.

³⁹ *Ibidem*.

6.7 Una prospettiva sociologica

Con la pionieristica indagine sociologica del 1897 intitolata *Il suicidio*⁴⁰, Durkheim propose una tassonomia del suicidio secondo tre tipologie – egoistico, altruistico e anomico – ciascuno considerato il prodotto di una condizione *sociale* specifica. Tralasciando le prime due categorie, che non sono di nostro interesse ai fini dell'analisi dei romanzi in questione, riteniamo utile concentrarci sulla terza, il suicidio anomico, definito come il risultato di un mutamento delle condizioni sociali dell'individuo così improvviso da renderlo incapace di affrontare la nuova situazione⁴¹ oppure come la via d'uscita davanti a un conflitto che il soggetto non ritiene di poter affrontare. Per spiegare la situazione di fallimento o di insuccesso (misurato pur sempre in relazione a un contesto sociale) nella quale l'aspirante suicida sceglie di darsi la morte, Améry propone invece il concetto di *échec*⁴²: può darsi che Adrian abbia deciso di respingere la vita ritenendo il suicidio l'unica replica possibile a quello che deve aver vissuto come uno stato di "scacco". In quest'ottica, allora, ha ragione Jean Baechler quando sostiene che la morte libera rafforza la libertà e la dignità dell'uomo permettendogli di contrapporsi all'*échec* senza subirlo⁴³. Per dirla ancora con Améry, "[I]addove l'*échec* è una minaccia costante [...] la morte libera diviene una promessa": è questo forse il caso di Adrian, il quale viene gettato, dopo la relazione con la signora Ford e la nascita del figlio handicappato, in un mondo in cui le sue abitudini non sono più adeguate e i suoi bisogni non possono più essere soddisfatti. Potrebbe sembrare anche il caso dello stesso Barnes, che in *Levels of Life* confessa di aver pensato al suicidio per superare la perdita della moglie. Si può ipotizzare infine che sia pure il caso di Ellen, la moglie del dottor Braithwaite in *Flaubert's Parrot*, incapace, proprio come Emma Bovary, di trovare una via d'uscita al tedio della sua vita accanto al marito medico; Ellen, che, parodicamente, possiede le stesse iniziali del personaggio flaubertiano, e che parrebbe a sua volta malata di bovarismo, anela forse, come Emma, all'amore appassionato, all'esaltazione dei sensi, a una vita avventurosa fino all'estraniamento dal quotidiano. Questo allontanamento dalla realtà, che è la causa precipua del suicidio di Emma Bovary, donna intrappolata nei suoi sogni e nei suoi desideri di bellezza sentimentale, potrebbe dunque esserlo anche per quello di Ellen. In ogni caso il condizionale è

40 É. Durkheim, *Sociologia del suicidio*, Roma, Newton Compton, 1974.

41 Secondo Améry, in una situazione di anomia l'agire dell'individuo nei confronti della società è privo di norme. Si veda J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., p. 65.

42 Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

43 Per un'analisi circostanziata, si rimanda ancora a *ivi*, pp. 39-40.

d'obbligo, dal momento che, come ha osservato Silvia Albertazzi, “non solo [Ellen] è morta senza poter fornire la propria versione dei fatti, ma, quando [il marito] finalmente si decide a parlarne, è costretto ad ammettere: ‘I have to hypothesise a little. I have to fictionalise. [...] We never talked about her secret life so I have to invent my way to the truth’.”⁴⁴

Tornando a Durkheim, il grande merito del suo studio sociologico fu sottolineare che il suicidio non fosse un crimine morale, ma un fenomeno sociale avente delle motivazioni sociali soggette a leggi individuabili, e che dunque potesse essere analizzato razionalmente.

Al contrario, Camus ebbe a dire che “[u]n gesto come questo si prepara nel silenzio del cuore”⁴⁵: per lo scrittore francese, il suicidio è legato, in primo luogo, al “pensiero individuale”⁴⁶. Se dunque gli studi sociologici non dicono nulla del lungo, lento e nascosto processo che conduce al gesto, nella visione di Barnes può forse riuscirci la letteratura: “Books say: she did this because. Life says: she did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren’t.” (168)

Nella realtà, per tentare di ripercorrere “il sottile processo per cui lo spirito ha puntato sulla morte”⁴⁷, per sdipanare cioè l'intrico di motivi che portano un individuo a togliersi la vita e definire l'ambiguità del desiderio di morire, viene spontaneo guardare alla psicanalisi.

6.8 La lettura sfaccettata della psicanalisi

Nel 1910, Freud avanzò l'ipotesi che il suicidio non sarebbe stato compreso fino a quando non si fosse saputo di più sull'afflizione e sulla malinconia⁴⁸. Qualche anno dopo egli propose la propria teoria dell'istinto di morte, descrivendolo come un'aggressività primaria presente fin dall'inizio della vita e continuamente operante per distruggere, ovvero come lo sfondo contro il quale prende forma ogni desiderio. Contrapposto⁴⁹ all'istinto di morte è Eros, il principio del piacere che cerca invece di unire, rinnovare, salvare⁵⁰. È la stessa contrapposizione a cui fa cenno Adrian in *The Sense of an*

44 S. Albertazzi, “Madame Bovary, c'est lui”, cit., p. 137.

45 A. Camus, *op. cit.*, p. 8.

46 *Ibidem.*

47 *Ivi*, p. 9.

48 Per un'analisi circostanziata, si veda A. Alvarez, *op. cit.*, pp. 106-119.

49 A dire il vero, nella “battaglia di giganti” tra Eros e Morte, i due principi, più che contrapposti, appaiono più spesso intrecciati, rappresentando le spinte primordiali della lotta condotta dalla specie umana. Cfr. M. Danesi, *Freud e l'enigma del piacere*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 118-121.

50 Per una trattazione completa, si veda S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, cit., pp. 229-246.

Ending: “[...] ‘Eros and Thanatos, sir. [...] Or love and death, if you prefer. The erotic principle, in any case, coming into conflict with the death principle. And what ensues from that conflict. Sir.’” (6) E qualche pagina dopo, alla notizia del suicidio di Robson, Adrian commenta, anticipando quella che sarà la sua stessa fine nonché il tema che attraversa l’intero romanzo: “‘Eros and Thanatos, [...]. Thanatos wins *again*.’” (13, enfasi di chi scrive) Quell’*again* la dice lunga sull’atteggiamento mentale di Adrian: nell’eterno duello tra la vita e la morte, la morte trionfa sempre.

Freud ipotizzò che per il suicida l’istinto di morte avesse il sopravvento nella malinconia, come una sorta di malattia del super-io: “[...] l’io si dà per vinto perché si sente odiato e perseguitato, invece che amato, dal super-io.”⁵¹ Considerato da questo punto di vista, il suicidio di Adrian può forse essere letto come un tentativo di evitare il giudizio degli altri? Karl Menninger⁵², un analista freudiano, ha suggerito che il suicidio consta di tre componenti: il desiderio di uccidere, il desiderio di essere ucciso e il desiderio di morire. Ciò vale forse anche per Adrian: il suo gesto potrebbe essere spiegato come desiderio di uccidere il figlio menomato, ovvero di cancellare l’errore commesso con la signora Ford (ammesso che Adrian consideri la relazione con Sarah Ford un errore⁵³); come desiderio di essere ucciso per sottrarsi alla sua nuova realtà familiare e come desiderio di morte dovuto alla paura del “pram in the hall”⁵⁴. È questa la conclusione (erronea) cui giunge Tony, che tende a sminuire la portata di quel gesto, “No, nothing to do with cleverness; and even less with moral courage. He didn’t grandly refuse an existential gift; he was afraid of the pram in the hall.” (142)

Si tratta, è evidente, di una spiegazione semplicistica. Non bisogna dimenticare che Tony è un “narratore inaffidabile”: come sostiene Veronica, non riesce (o non vuole) cogliere il significato profondo degli eventi e, dunque, il senso della morte di Adrian (“You still don’t get it. You never did, and you never will. So stop even trying.” 144).

⁵¹ *Ivi*, p. 116.

⁵² Citato in *ivi*, p. 110.

⁵³ In realtà, si potrebbe essere portati a pensare proprio il contrario. Quando racconta a Tony dell’ultima volta in cui ha incontrato Adrian e delle sue impressioni sullo stato d’animo dell’amico, Alex usa queste parole: “‘Cheerful. Happy. Like himself, only more so. As we said goodbye, he told me he was in love.’” (51)

⁵⁴ Da una citazione molto nota del critico letterario nonché scrittore Cyril Connolly, “There is no more sombre enemy of good art than the pram in the hall”, ricordata, tra gli altri, da S. Jones, “The Pram in the Hall”, *The Paris Review*, 29 gennaio 2014, <http://www.theparisreview.org/blog/2014/01/29/the-pram-in-the-hall/> (sito visitato il 27/06/2015)

Se Tony avesse ragione, ironicamente Adrian avrebbe seguito la stessa logica che i quattro amici avevano applicato al suicidio di Robson, logica secondo la quale chi è destinato a incrementare di un'unità il genere umano avrebbe il dovere morale di mantenere costanti i numeri e pertanto togliersi la vita.

Un'altra possibile lettura rimanda ai legami famigliari originari. Partendo dall'associazione tra acqua e ventre materno, Paul Mathis ha rintracciato nel suicidio in acqua il desiderio di fare ritorno al corpo della madre:

La morte nell'acqua [...] rappresenta il fondamentale tema narcisistico dell'alleanza tra l'acqua e la madre? [...] Morte nell'acqua, ritorno nel corpo della madre. Profonda e indelebile nostalgia di appartenenza al corpo della madre, che condanna l'uomo a essere sempre e soltanto un bambino di fronte alla donna e rende impossibile all'uomo entrare nella dimensione di padre?⁵⁵

Sappiamo che la madre di Adrian ha abbandonato la famiglia quando i figli erano ancora relativamente piccoli

His mother had walked out years before, leaving his dad to cope with Adrian and his sister. This was long before the term 'single-parent family' came into use; back then it was 'a broken home' [...]. This ought to have given him a whole storetank of existential rage, but somehow it didn't; he said he loved his mother and respected his father. (8-9)

186

Apparentemente, Adrian ha accettato l'abbandono da parte della madre, superandone il trauma. È stato ipotizzato⁵⁶ che il suo avvicinamento alla signora Ford sia dovuto al fatto che egli veda in lei una madre più che una donna matura e attraente. Dobbiamo dunque leggere il suicidio come un ritorno simbolico al corpo della madre perduta? In questo caso sarebbe la nostalgia per la stessa madre, il cui allontanamento non è dunque stato superato, a impedire ad Adrian di accettare il figlio nato dall'unione con Sarah Ford.

E se il suicidio – invece che essere una forma estrema di libertà e di coraggio – fosse una forma estrema di autolesionismo? Gli psicanalisti hanno avanzato l'ipotesi che un individuo decida di togliersi la vita perché vi è un certo aspetto di sé che egli non può tollerare. In base a quel che sappiamo di Adrian, potremmo benissimo supporre che si tratti di un perfezionista, esasperato dall'errore che ha commesso e dalle sue tragiche conseguenze, urtato al di là di ogni capacità di sopportazione dalla presenza del figlio menomato.

⁵⁵ P. Mathis, *op. cit.*, pp. 114-15.

⁵⁶ Per un'analisi circostanziata, si veda W. Wenquan, *op. cit.*, pp. 90-94.

Come ha osservato Alvarez, a un suicida di questo tipo le motivazioni “vengono fornite – da qualsiasi rapporto di senso di colpa, perdita o disperazione – quando è troppo giovane per affrontarle o comprenderle.”⁵⁷ Forse l’età di Adrian è rilevante per spiegare il suo gesto, così come lo sono il senso di colpa nei confronti di Veronica, del signor Ford e del figlio stesso.

Una riflessione sulla presunta correlazione tra l’età del suicida e le sue motivazioni si trova anche in *Flaubert’s Parrot*, quando il dottor Braitwhaite sostiene che se un ventenne si toglie la vita, si pensa che il suo sia un gesto quasi nobile di rifiuto delle meschinità del mondo, il segno di una ribellione etica e sociale, mentre se a uccidersi è una persona matura o anziana si chiamano in causa il deperimento cerebrale o la depressione

When someone of eighty, or seventy, or fifty-four commits suicide, it’s called softening of the brain, post-menopausal depression, or a final swipe of mean vanity designed to make others feel guilty. When someone of twenty commits suicide, it’s called a high-minded refusal to accept the paltry terms on which life is offered, an act not just of courage but of moral and social revolt. Living? The old can do that for us. Pure crankery, of course. I speak as a doctor. (180)

6.9 I motivi per andarsene

Adrian fa in modo che chi resta abbia una spiegazione della sua scelta lasciando una breve lettera esplicativa e chiedendo al coroner di renderne pubblico il contenuto. Come ha osservato Alvarez, “il suicidio è un mondo chiuso con una propria logica irresistibile”⁵⁸: una volta deciso di togliersi la vita, un individuo entra in una dimensione a parte, inespugnabile, ma del tutto convincente, in cui ogni dettaglio quadra e ogni evento corrobora la sua decisione⁵⁹.

Barnes confessa di aver contemplato la via del suicidio ma di aver deciso di non praticarla. La sua laicità è forse la sua forza? L’autore ha scelto, e sceglie, di vivere perché non ha alternativa, perché è convinto che dopo la morte non ci sia più niente? Rasentando l’assurdo, anche Kirillov sostiene che esistono solo due ragioni per cui non ci uccidiamo tutti: il dolore e il timore dell’aldilà.

Pensiamo anche alla Ellen di *Flaubert’s Parrot* e alla sua alter-ego Emma Bovary, che si uccidono forse per raggiungere una calma e un controllo che non riescono più a trovare in vita.

⁵⁷ A. Alvarez, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁸ *Ivi*, p. 123.

⁵⁹ Cfr. *Ivi*, p. 124.

In Flaubert il suicidio, tema caro al romanticismo ottocentesco, è capovolto rispetto a chi lo presentava come una soluzione eroica: pragmaticamente, Emma si suicida per non affrontare la realtà, sia dal punto di vista materiale che simbolico, ormai conscia del fatto che il suo amore non ha niente di terreno e, dunque, non può essere che perpetua fonte di frustrazione e dolore *senza senso*

Emma non si accorgeva certo delle silenziose premure né della timidezza di Justin. Non sospettava che l'amore, scomparso ormai dalla propria vita, palpitasse tanto vicino a lei, sotto una camicia di grossa tela, in un cuore d'adolescente sensibile al fascino della sua bellezza. D'altra parte, Emma *considerava ormai ogni cosa con indifferenza* tanto grande, aveva parole tanto affettuose, e sguardi tanto alteri, modi al contempo così diversi, che non era più possibile distinguere fra l'egoismo e la carità, o fra la corruzione e la virtù.⁶⁰

Qualcosa di analogo è ravvisabile nell'esistenza di Ellen Braithwaite, nella sua sbadataggine, nella sua noncuranza nei confronti delle cose della vita: "She bruised easily, but didn't notice it. I once seized her arm as she was about to step out heedlessly into Piccadilly, [...] and when I pointed them out to her she couldn't remember diving towards the road." (162)

Ellen comincia a pensare al suicidio verso i cinquant'anni, e, a detta del marito, lo fa per disperazione: "Ellen was about fifty when the mood began to come upon her. [...] She had had a husband, children, lovers, a job. [...] She had travelled enough. She didn't have unfulfilled ambitions [...]. She wasn't religious. Why go on?" (165-66)

Una volta raggiunti tutti gli obiettivi desiderabili nella vita, perché continuare a vivere, si domanda il dottor Braithwaite, il quale, per descrivere lo stato d'animo della moglie, sceglie l'aggettivo 'despairing'

[...] if you understand that gazing down into the black pit engenders calm, then you don't jump into it. Perhaps this was Ellen's weakness: an inability to gaze into the black pit. She could only squint at it, repeatedly. One glance would make her despair, and despair would make her seek distraction. (181)

Braithwaite lascia cadere questa osservazione nel bel mezzo di una discettazione sul presunto suicidio di Flaubert nel corso della quale il medico inglese smonta, una a una, le ipotesi avanzate da Edmond Ledoux, autore di un *dossier documentaire* su Flaubert.

Alla disperazione fa riferimento anche Tony Webster, riflettendo sul gesto compiuto da Adrian: "I have at times tried to imagine the despair which leads to suicide, attempted to conjure up the slew

60 G. Flaubert, *Madame Bovary*, Varese, Crescere Edizioni, 2011, p. 218 (enfasi di chi scrive).

and slop of darkness in which only death appears as a pinprick of light: in other words, the exact opposite of the normal condition of life.” (86-87)

6.10 I motivi per restare. E ricordare

Perché, invece, decidere di *non* suicidarsi? Anche Braithwaite, come Barnes in *Levels of Life*, elabora una sua teoria, sebbene sempre meno convincente con l'incalzare della vecchiaia: “[...] why live your life? Because it's *yours*. But what if such an answer gradually becomes less and less convincing?” (166)

L'argomento ultimo e definitivo contro la morte è la vita stessa. Di fronte alla morte dell'altro e davanti al pensiero della propria fine ci si ferma e si attende: il cuore continua a battere nel petto, fuori gli alberi tornano a ricoprirsi di foglie, la gente va e viene intenta alle proprie faccende. Ciò vale anche per Barnes. Sebbene la perdita irreversibile della consorte renda la fatica di vivere intollerabile, in *Levels of Life* lo scrittore arriva a elaborare un ragionamento inattaccabile *contro* il suicidio. L'appiglio sicuro al quale aggrapparsi quando la disperazione sembra prendere il sopravvento altro non è che il ricordo della moglie, *nonostante* la memoria sia fallibile e inaffidabile

[...] I remember the moment – or rather, the suddenly arriving argument – which made it less likely that I would kill myself. *I realised that, insofar as she was alive at all, she was alive in my memory.* Of course, she remained powerfully in other people's minds as well; but I was her principal rememberer. [...] *I could not kill myself because then I would also be killing her.* She would die a second time, my lustrous memories of her fading as the bathwater turned red. (90, enfasi di chi scrive)

Vivere è necessario per far sì che chi è morto continui a esistere e non muoia una seconda volta a causa della morte del suo principale 'rememberer'.

Ritorna dunque il tema del ricordare: il ricordo che conserviamo dei nostri cari permette loro di continuare a vivere, in qualche modo. L'Orfeo contemporaneo può ritrovare la sua Euridice soltanto ricordandola oppure sognandola. Per Barnes, i sogni sembrano infatti essere più affidabili dei ricordi, quantomeno nei primi tempi dopo la scomparsa della moglie

We go down in dreams, and we go down in memory. And yes, it is true, the memory of earlier times does return, but in the meanwhile we have been made fearful, and I am not sure it is the same memory that returns. How could it be, because it can no longer be corroborated by the one who was there at the time. [...] Binocular memory has become monocular. There is no longer the possibility of *assembling* from two uncertain memories of the same event a surer, single one, by triangulation, by aerial surveying. And so that memory, now in the first person-singular, changes. (109-110)

I ricordi sono sempre incerti: ecco perché *binocular* è meglio che *monocular*, ricordare in due è meglio che ricordare da soli; ed ecco perché ripescare nella memoria è sempre un processo di (ri)costruzione, il cui risultato non è il ‘ricordo di un evento’ bensì il ‘ricordo della fotografia di un evento’. Per chi rimane, i ricordi riaffiorano, ma attraverso il filtro del dolore, da cui potrebbero essere distorti. Di certo non possono essere avvalorati dal testimone supremo, ovvero chi è scomparso. Anche gli altri testimoni, vale a dire le persone che hanno conosciuto il defunto o la defunta, col passare del tempo si fanno via via sempre meno numerosi. Il tema dell’importanza del testimone, già evidenziato in *The Sense of an Ending*, ritorna in *Levels of Life* anche nel caso di chi ha perduto una persona cara e cerca, in modo del tutto analogo a quanto succede a Tony Webster, di ripescare delle immagini nella memoria

You need your friends not just as friends, but also as corroborators. The chief witness to what has been your life is now silenced, and retrospective doubt is inevitable. So you need them to tell you, however glancingly, however unintentionally, that what you once were – the two of you – was seen. Not just known from within but seen from without: witnessed, corroborated, and remembered with an accuracy of which you are yourself currently incapable. (98)

Per ovviare a questa mancanza di accuratezza, Tony, al pari di tutti gli esseri umani, ricorre alla fabulazione, cioè inventa, scrive e riscrive una storia ogni volta un poco diversa, colmando i vuoti, e convincendosi ogni volta dell’incontestabilità dei propri ricordi. Chiudendo il cerchio, e tornando all’incipit di *The Sense of an Ending*, quanto appena detto appare evidente da un’analisi più attenta delle immagini che il narratore afferma di “ricordare” in ordine del tutto casuale. Anche se ne è convinto, Tony *non può* ricordare l’acqua nella vasca da bagno: egli la vede nella sua memoria non perché abbia davvero assistito a quella scena (dalla quale è indubitabilmente tormentato), ma perché l’ha immaginata centinaia di volte nel tentativo di fare i conti con il proprio passato e di dare un senso alla propria vita attraverso la comprensione della morte di Adrian.

CAPITOLO 7 “CHEER UP! DEATH IS ROUND THE CORNER.” LA VECCHIAIA, ASPETTANDO LA FINE

Nel saggio del 1915 intitolato ‘Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte’, Freud suggerisce che “[...] l’antica massima: *Si vis pacem, para bellum* [...] andrebbe modificat[a] così: *Si vis vitam, para mortem*. Se vuoi mantenerti vivo, preparati alla morte.”¹

Nel corso degli anni Barnes ha dichiarato in innumerevoli occasioni di pensare spesso alla morte² e, se il Christopher di *Metroland* è l’alter ego dell’autore da adolescente, possiamo credere che abbia sempre detto la verità.

Come logica conseguenza, il sopraggiungere della terza età, che della morte è in fondo l’anticamera, non è da lui vissuto come un imprevisto. Anzi, riconoscendosi probabilmente nelle parole di Proust, secondo cui nulla dovrebbe essere più atteso della vecchiaia, Barnes ne ha scritto diffusamente in *Nothing to be Frightened of*, e ha dedicato al tema una raccolta di racconti (scritti tra il 1996 e il 2003) intitolata *The Lemon Table* (2004), i cui protagonisti, senza eccezioni, muoiono, aspettano di morire o assistono alla morte altrui in un’atmosfera di paralisi che molto fa pensare ai *Dubliners* joyciani.

Nel corso di un’intervista lo scrittore ha spiegato l’intento di smentire il luogo comune in base al quale durante la vecchiaia si raggiungerebbe una sorta di pace interiore³

I think what the book is about is this: it’s against serenity. It’s against the notion that things calm down when we get older, when philosophy is supposed to kick in - that the body, the heart and sexual desire develop and age in the same way. They don’t, they develop with great disjunctions. I’ve always been aware of this - it’s just one more thing that’s likely to go wrong, down the track, in a humiliating way.⁴

¹ S. Freud, *op. cit.*, p. 107.

² “No day goes by without me thinking about it. I don’t get anywhere doing it - I don’t become wiser about death, I don’t become more accepting of it - it’s just always there, like your tongue probing a tooth and finding the same hole.” ‘Reflections on this mortal coil’, *The Scotsman*, 21 marzo 2004, <http://www.scotsman.com/lifestyle/reflections-on-this-mortal-coil-1-1393437> (sito visitato il 15 gennaio 2016)

³ A conferma di ciò, si veda *Nothing to be Frightened of*: “When, at the age of fifty-eight, I published a collection of short stories dealing with the less serene aspects of old age, I found myself being asked if I wasn’t being premature in addressing such matters.” (97); “I have always mistrusted the idea that old age brings serenity, suspecting that many of the old were just as emotionally tormented as the young, yet socially forbidden to acknowledge it.” (174)

⁴ ‘Reflections on this mortal coil’, *cit.*

Il dubbio, poi, è che dietro la maschera di serenità si celi ciò che Barnes teme di più, l'indifferenza, definita in *Nothing to be Frightened of* come “the emotional equivalent of planet death” (174), l'altro grande spauracchio nella vita e nell'opera dell'autore.

Vanessa Guignery ha ravvisato sia in *The Lemon Table* sia in *Cross Channel* un legame profondo tra senilità e paura della morte, da un lato, e memoria e ricerca ossessiva del passato, dall'altro.⁵ Anche Michiko Kakutani ha colto nel segno affermando che

most of the characters in this collection of stories [...] think and talk about mortality, about the pains and humiliations of growing old, about the mistakes and regrets they can no longer do anything about. These are people afflicted by nostalgia and haunted by their youthful failures to seize the day. They now see things almost exclusively in the past tense or rather the past conditional, as there is a bittersweet 'if only' quality to their musings.⁶

Compiuti i settant'anni nel gennaio 2016, stando alle definizioni mediche Barnes vive la terza età ormai da un lustro, collocandosi in quella categoria che i manuali di gerontologia con un'apparente ossimoro definiscono i “giovani anziani”⁷.

La vecchiaia preannuncia la morte con la progressiva riduzione dell'attività, con il venir meno delle facoltà, con la minore capacità di investire l'affettività in compiti e relazioni. D'improvviso gli altri accettano il vecchio solo per ciò che egli è, non più, come un tempo, per ciò che potrebbe essere. È allora inevitabile che un lavoro sulla morte parli della senilità, il periodo della vita durante il quale le distanze dalla fine si vanno sempre più accorciando ed è come non mai necessario venire a patti con la perdita e il lutto, responsabili dei cambiamenti emotivi e psicologici più significativi di questa fase dell'esistenza.

7.1 Edulcorare la fine e rileggere il principio

Quando un anziano si viene a trovare al confine tra la vita e la morte sentiamo spesso dire “ha vissuto a lungo” oppure “ha raggiunto l'età per morire”. Espressioni simili sembrano testimoniare che, per lo meno quando riguarda gli altri, la morte di una persona anziana è un evento da accettare in modo del tutto naturale. D'altra parte, nella nostra mente l'immagine della morte si forma assai

⁵ Cfr. V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 120.

⁶ M. Kakutani, 'A Writer Who Uses Death as His Protagonist', *Books of The Times*, 22 giugno 2004, http://www.nytimes.com/2004/06/22/books/books-of-the-times-a-writer-who-uses-death-as-his-protagonist.html?_r=0 (sito visitato il 10 gennaio 2016).

⁷ Cfr. M.A. Aveni Casucci, *Psicologia e gerontologia*, Milano, Edizioni Claire, 1984.

presto, durante l'infanzia⁸, ed è prevalentemente la morte di un vecchio, per lo più quella di un nonno (come non ricordare la scena iniziale di *Arthur & George*), la prima esperienza che ci disvela una nuova, inevitabile dimensione della vita.

Anche per gli anziani stessi il morire è in genere un evento scontato e normale (quando non auspicato): molte persone in età avanzata parlano della morte come momento di liberazione dagli stenti e dalle limitazioni (il che rimanda alle parole di Giovenale *morte magis temuenda senectus*); la vecchiaia è l'età in cui la lettura dei necrologi diventa un atto abituale, a testimonianza tuttavia di un'angoscia sottostante che trova un qualche conforto nella constatazione che la morte è, al momento, ancora quella degli altri.

Nel linguaggio comune l'atteggiamento più tipico si concretizza nell'uso, da parte degli anziani, di allusioni piuttosto che di termini espliciti: quando ad esempio si dice di un defunto che "se ne è andato" o "riposa in pace", la morte viene collocata in una dimensione di benessere con lo scopo di negare l'angoscia che essa in realtà suscita.

Una forte coesione del gruppo familiare e sociale rende generalmente meno drammatica l'idea della morte, senza contare il ruolo determinante che essa svolge nel generare vitalità e attaccamento alla vita. Tillich, tra gli altri, ha richiamato l'attenzione sul fatto che l'angoscia dinanzi alla morte cresce col crescere dell'individualismo e che quindi gli uomini appartenenti a culture collettivistiche sarebbero meno esposti alla paura della propria fine.⁹

Nel quadro della sua teoria psicosociale dello sviluppo della personalità, Erikson ha descritto la contrapposizione tra l'integrità dell'Io e la disperazione come "la principale antitesi e l'ultima crisi dell'età senile"¹⁰, stati d'animo che alternativamente caratterizzerebbero questa fase della vita, quando il compito fondamentale diventa quello di accettare la definitività di ciò che si è realizzato nel corso dell'esistenza. La persona raggiunge l'integrità quando riesce a dare un significato al proprio vissuto; essa "esprime senza dubbio un senso di *coerenza* e di *completezza*"¹¹ e sembra essere

⁸ Per citare Jean Améry, "[è] opinione degli psicologi che questa conoscenza si realizzi intorno al sesto o settimo anno di vita, quando il soggetto si è globalmente fissato in quanto io." J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., pp. 33-34.

⁹ Cfr. B. Callieri, 'Della morte e del morire. Aspetti antropofenomenologici' in *Formazione psichiatrica e scienze umane*, anno XXXIII, numero 1, gennaio-aprile 2012, p. 39.

¹⁰ E.H. Erikson, *I cicli della vita. Continuità e mutamenti*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 59.

¹¹ *Ivi*, p. 62 (enfasi dell'originale).

associata a un'altra esigenza, quella della saggezza. Al contrario, si ricade nella disperazione quando l'individuo non trova un filo conduttore che "spieghi" la propria vita, che appare dunque priva di significato. Ciò contribuirebbe, tra l'altro, all'acuirsi della paura di una morte precoce (anche in assenza di problemi di salute). Analogamente, Jean Améry ha individuato nel rimpianto e nel sentimento del "mai più", dei quali da anziani si è certi e ai quali non si vuole tuttavia credere sino in fondo, "l'origine più profonda dell'angoscia della morte."¹²

Per questo autore attribuire un senso al passato è uno sforzo vano quanto assurdo: guardando alla vita vissuta l'anziano non riesce infatti a rintracciare il senso e il valore che vorrebbe darle nel momento presente, poiché oggi fatalmente non accetta più il senso e i valori di ieri.

Sul fatto che la vecchiaia sarebbe la fase dell'esistenza in cui la storia della nostra vita si rivelerebbe in tutto il suo significato (o nella mancanza di esso), anche il Barnes di *Nothing to be Frightened of* si dimostra scettico:

[...] if, as we approach death and look back on our lives, we 'understand our narrative' and stamp a final meaning upon it, I suspect we are doing little more than confabulating: processing strange, incomprehensible, contradictory input into some kind, any kind of believable story – but believable mainly to ourselves. [...] I would expect a dying person to be an unreliable narrator, because what is useful at that time is a sense of having lived to some purpose, and according to some comprehensible plot. [...] as acknowledged (or at least unrumbled) adults, we head towards some fuller, maturer condition, when the narrative has justified itself and we are expected to proclaim, or shyly admit, 'Ripeness is all!' But how often does the fruit metaphor hold? We are as likely to end up a sour windfall or dried and wizened by the sun, as we are to swell proudly to ripeness. (189-190)

A detta dello scrittore, chi si avvicina alla morte rischia di essere un narratore inaffidabile¹³, al pari di Tony, il protagonista di *The Sense of an Ending*, il quale, volgendo lo sguardo al passato, non trova che "anni che cambiano come quinte, [...] fasi di vita, che nel processo del ricordare modificano costantemente il loro valore."¹⁴ La vecchiaia, in questo senso, può allora essere accostata alla scrittura: essa, per dirla con Claudio Magris, "è un testo scritto dalla vita sul corpo dell'uomo, ma alterabile e manipolabile dalla sua intelligenza e dalla sua fantasia [...]."¹⁵

¹² J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 41.

¹³ Il termine *unreliable narrator* è stato introdotto nel 1961 da W.C. Booth in *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press.

¹⁴ J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 146.

¹⁵ Si veda l'introduzione di C. Magris a J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 11.

Nel già citato ‘Tunnel’, Barnes attribuisce tale inaffidabilità anche a se stesso, constatando come, con il passare degli anni, l’uso del verbo “ricordare” non sia appropriato per indicare il processo di ricostruzione che la memoria mette in atto: “He remembered... no, that verb, he increasingly found, was often inexact. He seemed to remember, or retrospectively *imagined*, or he *reconstructed*, from films and books with the aid of a nostalgia as runny as old Camembert, a time when [...]” (197, enfasi di chi scrive)

Dal punto di vista psicologico, Kernberg ha osservato che quando il vissuto non viene accettato, l’imminenza della morte può generare angosce che derivano dalla consapevolezza che non c’è più il tempo per cambiare corso alla propria vita e tentare strade alternative per raggiungere l’integrità¹⁶. A questo proposito, Erikson non esclude invece che “le potenziali capacità dell’individuo [...] possano manifestarsi, sotto favorevoli condizioni e in forme più o meno attive, nel senso della proficua utilizzazione integrativa delle esperienze vissute negli stadi precedenti”¹⁷; un processo che sembrerebbe corrispondere all’impegno di un bravo scrittore in ogni fase della sua vita, a maggior ragione durante la vecchiaia.

Qualunque ne sia l’esito, in età senile si tende a guardare indietro e a fare bilanci: il *life review process*¹⁸, cioè l’analisi del proprio vissuto, non di rado caratterizza gli ultimi anni dell’esistenza, quando si è consapevoli dell’approssimarsi della fine; il che può avere una funzione positiva nel senso che il ricordo di ciò che è stato e il senso di continuità che ne deriva dovrebbero favorire l’integrazione. E in effetti, per dirla con Vanessa Guignery, tutti i personaggi di *The Lemon Table* sono “elderly people who remember or assess their past life as they see death approaching”.¹⁹ Come ha ricordato Diana Athill nella sua bella autobiografia

¹⁶ Per una lettura approfondita si rimanda a O.F. Kernberg, *Mondo interno e realtà esterna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.

¹⁷ E.H. Erikson, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ La tecnica della *life review*, ovvero della “ricapitolazione di vita”, si fonda sulla naturale tendenza dell’anziano a rievocare il proprio passato; l’obiettivo consiste nel favorire questo processo spontaneo e di renderlo più consapevole e deliberato. La revisione della propria esistenza, sia come specifica pratica psicologica, sia come attitudine relazionale di vita, aiuta a risolvere conflitti, solleva da sentimenti di colpa, diminuisce la paura, accresce la creatività e l’autostima. Per un’analisi circostanziata, si veda R.N. Butler, ‘*The life review: an interpretation of reminiscence in the aged*’, *Psychiatry*, vol. 26, 1967, pp. 65-67. Sintetizzare la propria vita, capirne il senso ultimo anche riflettendo sul senso delle prove di vita affrontate e vissute, aiuta a sviluppare l’idea di chi siamo stati, di chi siamo ora e di cosa saremo, in una prospettiva di possibilità e potenzialità. Al riguardo, si veda H.R. Markus, ‘*Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation*’, *Psychological Review*, vol. 98, n. 2, 1991, pp. 224-253.

¹⁹ Cfr. V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, cit., p. 120.

[...] within its own framework [life] is amazingly capacious so that it can contain many opposites. One life can contain serenity and tumult, heartbreak and happiness, coldness and warmth, grabbing and giving – and also more particular opposites such as a neurotic conviction that one is a flop and a consciousness of success amounting to smugness. (177)

In molti casi le ombre restano tuttavia inesplorate, come se inconsciamente il soggetto cercasse di evitare una riflessione che potrebbe portare a galla rimorsi, vecchie mancanze ed errori. A questo proposito, la Athill confessa infatti: “I am not sure that digging out past guilts is a useful occupation for the very old, given that one can do so little about them. I have reached a stage at which one hopes to be forgiven for concentrating on how to get through the present.” (168)

Tornando a Barnes e alla raccolta *The Lemon Table*, un *life review process* è di certo quello che sembra impegnare il protagonista di ‘A Short History of Hairdressing’, racconto suddiviso in tre parti, ciascuna incentrata su una diversa seduta dal barbiere (la prima durante l’infanzia, la seconda durante gli anni dell’università, la terza quando Gregory è ormai un uomo di mezza età con ventotto anni di matrimonio alle spalle). La sua vita insignificante viene raccontata in poche righe dallo stesso protagonista, che descrive se stesso come “one who stayed at home, went to work, and had his hair cut. His life, he admitted, had been one long cowardly adventure”²⁰.

Un po’ come Tony in *The Sense of an Ending*: uomini che, per usare le parole di Kakutani, “have led careful, orderly lives based around routine and domestic circumspection, but as they glimpse their own mortality, they begin to realize that all such cautions have been in vain.”²¹

7.2 La terribile minaccia dell’Alzheimer

Al di là della possibilità o meno di attribuire un significato al proprio vissuto, e considerando forse la senescenza come una fase della vita che implica necessariamente l’insorgere della malattia (*senectus ipsa morbus est*, secondo l’attuale clima culturale che esalta giovinezza, benessere e salute), Barnes sembra più preoccupato (anzi, terrorizzato) dal processo involutivo e degenerativo che colpisce sia il corpo sia la mente, il cosiddetto “invecchiamento terziario”, caratterizzato appunto dalla perdita delle abilità fisiche e mentali che si verifica nei mesi (o negli anni) che precedono la morte. In *Nothing to be Frightened of* l’autore si dichiara d’accordo con Stravinsky, quando questi

²⁰ J. Barnes, *The Lemon Table*, London, Jonathan Cape, 2004, p. 20. Per le successive citazioni dal testo si indicherà direttamente il numero della pagina fra parentesi al termine della citazione stessa.

²¹ M. Kakutani, ‘A Writer Who Uses Death as His Protagonist’, cit.

afferma ‘Gogol died screaming and Diaghilev died laughing, but Ravel died gradually. That is the worst.’ (122) Non solo. Ripensando alla malattia del padre, Barnes confessa il proprio terrore di trovarsi un giorno nella medesima condizione, privato della dignità e della memoria

As one who wouldn’t mind dying as long as I didn’t end up dead afterwards, I can certainly make a start on elaborating what my fears about dying might be. I fear being my father as he sat in a chair by his hospital bed and with quite uncharacteristic irateness rebuked me – ‘You said you were coming *yesterday*’ – before working out from my embarrassment that it was he who had got things confused. [...] I fear being the elderly friend, a man of both refinement and squeamishness, whose eyes showed animal panic when the nurse in the residential home announced in front of visitors that it was time to change his nappy. I fear the nervous laugh I shall give when I [...] have forgotten a shared memory, or a familiar face, and then begin to mistrust much of what I think I know, and finally mistrust all of it. (139, enfasi dell’originale)

Barnes sembrerebbe dunque confermare l’osservazione di Magris secondo la quale “[l]’individuo affidato soltanto a se stesso, al tempo del suo vivere e del suo perire, alla sua fisicità, vive la vecchiaia come angoscia, impoverimento e riduzione, misero e ridicolo restringersi di gesti, pensieri e azioni oltre il quale non c’è niente, solo la miseria e l’orrore di quel declino”²². D’altro canto, esistono autori che non sembrano turbati dall’idea del declino. Pensiamo alla già citata Diana Athill: condivide con Barnes una visione meccanicistica dell’universo, secondo la quale la vita evolve sempre e solo a livello di specie e mai dell’individuo (“The individual just has to be born, to develop to the point at which it can procreate, and then to fall away into death to make way for its successors [...]” 10); eppure, anziché lasciarsi atterrire dal pensiero della propria finitudine, la Athill constata con gratitudine che la vecchiaia non è affatto una miserrima anticamera della morte, al contrario: è una fase della vita in cui, per esempio, ci si può dedicare con rinnovato entusiasmo alle amicizie autentiche, alla lettura e alla cura del giardino.

Non bisogna tuttavia trascurare il fatto che, innegabilmente, la vecchiaia è per molti la fase in cui si comincia a dimenticare, a “perdere la memoria”, una privazione drammatica se si è convinti, come sostiene Barnes in *Nothing to be Frightened of*, che “[m]emory is identity. [...] You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life you cease to be, even before death.” (140) Se è vero che si costruisce la propria identità a partire dall’infanzia e fino alla vecchiaia, e che l’identità è risultato di un processo

²² Si veda ancora l’introduzione di C. Magris a J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 7.

in continuo divenire, ovvero di una narrazione di sé continuamente rivista e modificata allo scopo di organizzare le nuove esperienze e dare senso alle emozioni, allora è grazie al ricordare e al ricordarsi che l'individuo diviene se stesso. Quando la memoria si offusca, egli di conseguenza si annulla: privato del suo senso interno, spogliato di un passato (e quindi di un io) accumulato nei ricordi dello spirito e del corpo, l'essere umano viene meno a se stesso e agli altri.

A questo proposito Barnes cita Lawrence Durrell, che in una poesia definì tale tragico declino 'the slow disgracing of [the] mind'²³, a descrivere un deterioramento che, a suo modo di vedere, innescherebbe negli esseri umani un ridicolo quanto assurdo meccanismo di fabulazione volto a compensare la perdita dei ricordi.

La perdita patologica della memoria è senza dubbio l'aspetto più devastante di quella che è stata definita come la malattia del secolo, ovvero il morbo di Alzheimer, per il quale non esistono al momento terapie risolutive. In *Nothing to be Frightened of* l'autore riesce a fare dell'ironia su questo tipo di demenza con una battuta un po' amara inserita in un discorso relativo all'invecchiamento delle cellule cerebrali, o meglio al non invecchiamento di determinati tipi di neuroni, che continuerebbero a crescere anche durante la terza età: "[...] 'certain cortical neurons' seem to become more abundant after we reach maturity, and there is even evidence that the filamentous branchings – the dendrites – of many neurons continue to grow in old people who don't suffer from Alzheimer's (if you *do* have Alzheimer's, forget it)." (199, enfasi dell'originale)

198

Nella raccolta *The Lemon Table* è il protagonista di 'Appetite', un ex dentista, a soffrire di una qualche grave forma di demenza senile. La moglie Vivian scopre che leggergli ricette tratte dai suoi libri di cucina preferiti rappresenta l'unica forma (non dolorosa) di "comunicazione" possibile dato che la cosa ha un effetto calmante. Ascoltando le liste degli ingredienti e le procedure di preparazione, infatti, l'uomo "dimentica" di rivolgere alla moglie un'oscenità dopo l'altra, risparmiandole l'umiliazione e la tortura di ascoltare le fantasie sessuali che il marito associa a un'altra donna. È interessante notare come, tra i due, sia però lei quella che sostiene di non ricordare e di affidarsi ai "ricordi" (inventati) di lui per recuperare episodi del loro passato: "[...] he can make things more vivid than a photograph, more vivid than a normal memory. It's almost like storytelling, the way he

²³ La poesia in questione è *A Persian Lady* (1961). Si veda Lawrence Durrell, *Collected Poems 1931-1974*, London, Faber and Faber, 1985.

invents it, [...]. He invents it, but I know it's true, because I now remember it." (167) Con il passare degli anni, spiega Barnes in *Nothing to be Frightened of*, i ricordi vengono ad assomigliare sempre più a degli "act[s] of the imagination" (244).

In *The Sense of an Ending* l'Alzheimer viene menzionato, o sarebbe meglio dire *negato* o *esorcizzato*, tre volte

I get on well with Susie. Well enough, anyway. But the younger generation no longer feels the need, or even the obligation, to keep in touch. At least, not 'keep in touch' as in 'seeing'. An email will do for Dad – pity he hasn't learnt to text. Yes, he's retired now, still fossicking around with those mysterious 'projects' of his, doubt he'll ever finish anything, but at least it keeps the brain active, better than golf, and yes, we were planning to drop over there last week until something came up. I do hope he doesn't get Alzheimer's, that's my greatest worry really, because, well, Mum's hardly going to have him back, is she? (61)

Duty done, only child safely seen to the temporary harbour of marriage. Now all you have to do is not get Alzheimer's and remember to leave her such money as you have. (102)

When you start forgetting things – I don't mean Alzheimer's, just the predictable consequence of ageing – there are different ways to react. You can sit there and try to force your memory into giving up the name of that acquaintance, flower, train station, astronaut... Or you admit failure and take practical steps with reference books and the internet. Or you can just let it go – forget about remembering – and then sometimes you find that the mislaid fact surfaces an hour or a day later, often in those long waking nights that age imposes. Well, we all learn this, those of us who forget things. (111)

199

Poiché la demenza di Alzheimer ha, in genere, un inizio subdolo in cui le persone cominciano a dimenticare alcune cose (per arrivare al punto in cui non riescono più a riconoscere nemmeno i familiari e hanno bisogno di aiuto anche per le attività quotidiane più semplici), si è portati a domandarsi se la preoccupazione di Tony non sia dovuta al manifestarsi delle prime avvisaglie della malattia.

Qualche riferimento alla perdita di memoria che caratterizza l'età senile si trova anche in *England, England*, in particolare nella terza parte del romanzo, quando la protagonista Martha Cochrane ha ormai ampiamente superato la mezza età

Pages fell from the booklet rusted staples; then a dried leaf. She laid it, stiff and grey, against her palm; only its scalloped edge told her it was from an oak. She must have picked it up, all those years ago, and kept it for a specific purpose: to remind herself, on just such a day as this, of just such a day as that. Except, what was the day? (255)

Una dimenticanza così significativa potrebbe essere imputabile a un'incipiente demenza senile oppure a un'inconscia idiosincrasia verso un ricordo legato all'amara circostanza dell'abbandono da

parte del padre. Martha constata con rassegnazione che, durante la vecchiaia, la memoria funziona in modo casuale: “The operation of memory was becoming more random; [...] Nowadays there was more slippage of a bicycle chain jumping a cog – and less consequence.” (257) Barnes ricorre all’efficace metafora della catena che salta un dente dell’ingranaggio per indicare l’inaffidabilità della memoria che si accentua con il sopraggiungere della vecchiaia: “[...] later there is more uncertainty, more overlapping, more backtracking, more false memories. [...] Later, the memory becomes a thing of shreds and patches.” (104-105)

7.3 Gettare la spugna

Nel suo *memoir* del 2008, ripensando alla morte del padre, Barnes accenna velatamente alla possibilità che un individuo, a un certo punto della sua esistenza (meglio sarebbe dire, a un certo punto del suo declino) decida che non vuole più continuare a vivere (o meglio, a soffrire): “[my father] died – in unmedical terms – of being exhausted and giving up hope. And ‘giving up hope’ isn’t a moral judgement on my part. Or rather, it is, and an admiring one: his was the correct response of an intelligent man to an irrecoverable situation.” (165)

200

Come ha osservato Raymond G. Frey nell’avvertenza al volume *Eutanasia e suicidio assistito*, di cui è coautore insieme a Gerald Dworkin e a Sissela Bok,

[i]n alcuni contesti, noi rimaniamo in grado di occuparci della nostra morte, e la moralità del suicidio è da lungo tempo oggetto di discussione. In altre situazioni, tuttavia, la malattia o le infermità possono distruggere questa nostra capacità, e possiamo dunque aver bisogno dell’assistenza di altri per mettere fine alla nostra vita.”²⁴

Molti studi confermano che la quota della popolazione che considera moralmente accettabile la morte volontaria cresce lentamente ma progressivamente. Questi mutamenti sono stati accompagnati dall’approvazione di nuove leggi che consentono l’eutanasia attiva (come è avvenuto nel 2002 in Olanda o nel Belgio), quella passiva o il suicidio assistito (come è successo in altri paesi).²⁵

I media riservano ampio spazio alle storie di pazienti terminali che cercano una dignitosa liberazione dalla vita e che si rivolgono (essi stessi o i loro famigliari) ai medici per essere aiutati a

²⁴ G. Dworkin, R.G. Frey, S. Bok, *Eutanasia e suicidio assistito. Pro e contro*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, p. VII.

²⁵ Cfr. M. Barbagli, *op. cit.*, p. 168.

morire. Chi è a favore dell'eutanasia sostiene che “[i]n un senso perfettamente chiaro, questi pazienti tentano di continuare a esercitare un controllo sulla propria vita, in questo caso sotto la forma di un’opzione per la propria morte.”²⁶

Giova ai fini della nostra analisi ricordare brevemente le differenze tra eutanasia (attiva), eutanasia passiva (o astensione terapeutica) e suicidio medicalmente assistito. Nell’ultimo caso, il medico prescrive i farmaci necessari su esplicita richiesta del paziente e lo consiglia riguardo alle modalità di assunzione. Tra la decisione del medico di procurare, ad esempio, una pillola letale e la morte del paziente interviene sempre la decisione del paziente di ingerire la pillola. Nell’eutanasia attiva volontaria è invece il dottore a costituire l’ultimo elemento causale rispetto al decesso del paziente, iniettandogli, per esempio, una dose letale di morfina, e giocando quindi un ruolo attivo nel determinarne la morte. Il termine eutanasia passiva, infine, viene utilizzato per indicare la morte del malato determinata dalla sospensione dei farmaci, o dall’astensione del medico dal compiere degli interventi che potrebbero prolungare la vita del paziente. Tanto nel caso dell’eutanasia attiva quanto in quello dell’astensione terapeutica, comunque, si presuppone che il paziente terminale, competente e informato, abbia dichiarato al proprio dottore, prima dell’inizio di qualsiasi trattamento, che in certe specifiche condizioni desidera essere aiutato a morire.²⁷

Tornando a Barnes, viene subito in mente la vicenda di Ellen Braithwaite, moglie del protagonista nonché narratore di *Flaubert’s Parrot*, il cui fallito tentativo di suicidio la lascia comunque in una situazione di coma irreversibile cui il marito medico decide di porre fine “staccando la spina” del macchinario che la tiene in vita. Stando a quel che racconta il dottor Braithwaite,

Ellen lay with a tube in her throat and a tube in her padded forearm. The ventilator in its white oblong box provided regular spurts of life, and the monitor confirmed them. Of course the act was impulsive; [...] Her condition was stable, but hopeless. [...] I switched her off. They asked if I wanted them to do it; but I think she would have preferred me to. Naturally, we *hadn’t* discussed that either. [...] So you could say, in answer to that earlier question, that I killed her. You could just. I switched her off. I stopped her living. Yes. (168, enfasi di chi scrive)

In questo caso, dunque, è il medico/marito che compie l’ultimo passo causale che porta alla morte della paziente/moglie, e non si può negare che il suo “impulsive act” sia una concausa della

²⁶ G. Dworkin, R.G. Frey, S. Bok, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ Per un’analisi circostanziata, si veda G. Dworkin, R.G. Frey, S. Bok, *op. cit.*, pp. 18-51.

morte della donna. Ellen non ha mai chiesto a suo marito di praticarle l'eutanasia nel caso in cui il suo tentativo di suicidio fosse fallito, perché non prevedeva certo di non riuscire a portare a termine il suo piano. Il dilemma in cui viene a trovarsi il lettore è: Geoffrey Braithwaite stacca il respiratore perché sa che il coma della moglie è irreversibile (e quindi desidera alleviare le sue sofferenze o interrompere un trattamento inutile) o perché sa che non potrà mai perdonarla (e quindi, nel momento in cui gli si presenta l'opportunità, la uccide per punirla)?

Ripensando a *The Sense of an Ending*, se davvero Tony Webster ha colto le prime avvisaglie dell'insorgere della demenza, egli non ha però il coraggio di fare la scelta dei due protagonisti di *Amsterdam*, il romanzo che valse a Ian McEwan il Man Booker Prize nel 1998. La vicenda prende il via in seguito alla morte prematura per Alzheimer di Molly: al suo funerale, al momento della cremazione sono presenti, fra gli altri, i protagonisti del libro, il compositore Clive Linley e il giornalista Vernon Halliday, entrambi in passato amanti della donna e amici al punto da decidere di affidare la propria vita l'uno all'altro.

Clive, poco dopo il funerale, comincia ad avvertire qualche strana sensazione fisica che lo preoccupa:

They could manage your descent, but they couldn't prevent it. Stay away then, monitor your own decline, then when it was no longer possible to work, or live with dignity, finish it yourself. But how could he stop himself passing that point, the one Molly reached so quickly, when he would be too helpless, too disoriented, too stupid to kill himself?²⁸

Sebbene i sintomi accusati siano di natura del tutto psicosomatica, il terrore di fare la fine di Molly si impossessa di lui, tanto che il compositore chiede a Vernon di praticargli l'eutanasia nel caso in cui dovesse ammalarsi di una malattia neurodegenerativa, delegando all'amico il giudizio su quando questa eventualità dovesse verificarsi. Vernon lo rassicura, chiedendo in cambio lo stesso favore. I due porteranno a termine il loro piano ad Amsterdam (di qui il titolo del romanzo), dove medici compiacenti sono disposti a praticare l'eutanasia a domicilio²⁹.

²⁸ I. McEwan, *Amsterdam*, London, Vintage, 1999, p. 25.

²⁹ Nel romanzo di McEwan affiora anche, tra l'altro, il sottotesto rappresentato dal servizio pubblicato dal giornale diretto da Vernon su alcuni presunti casi di violazione delle leggi olandesi in materia di eutanasia. Quanto ai "medici compiacenti" cui si fa cenno nel libro, "[l]a controversa iniziativa denominata *Levensende* (Fine Vita) è stata introdotta in Olanda dalla NVVE, *Nederlandse Vereniging voor een Vrijwillig Levensende*, [...], sodalizio che con i suoi 130.000 membri vanta il macabro primato di organizzazione eutanasiica più grande del mondo. Questi angeli della dolce morte intervengono quando i medici di famiglia non sono in grado o si rifiutano di applicare l'eutanasia ai propri pazienti. Basta una telefonata o una email, ed entro quarantotto ore

Attualmente pochi paesi europei, la Colombia e cinque stati degli USA prevedono una qualche forma legale di morte assistita. “[L]a moralità di atti individuali di eutanasia e di suicidio medicalmente assistito e la legalizzazione di politiche che tali atti permettano sono tra i temi più scottanti – e più controversi – del contemporaneo dibattito morale e sociale”³⁰, come testimoniano numerosi articoli apparsi su testate nazionali e internazionali, nonché diverse pubblicazioni sul tema. Sebbene per molti la morte assistita resti ancora un tabù, una scelta immorale o rischiosa, è indubbio che esista un largo consenso sull’applicazione di tale pratica nel caso di persone malate e prossime alla fine che affrontano una grande sofferenza fisica o mentale. Chi si schiera a favore della morte assistita si appella alla necessità di preservare per il paziente la dignità e l’autonomia.

Julian Barnes sostiene la causa di “Dignity in Dying”, l’associazione britannica che si batte per la legalizzazione dell’eutanasia attiva, così definita sul sito Internet dell’organizzazione: “Assisted dying is when a terminally ill, mentally competent adult, making the choice of their own free will and after meeting strict legal safeguards, takes prescribed medication which will end their life.”³¹

7.4 Il tempo del ricordare

Se, per citare Jedlowski, una delle funzioni del raccontare è quella di rovesciare il tempo con la memoria³², e se (come sostiene Tony in *The Sense of an Ending*) il tempo soggettivo, misurabile in funzione del nostro rapporto con i ricordi, è l’unico autentico, allora una riflessione sull’età senile non può esulare da un ragionamento sul trascorrere del tempo. Jean Améry ha scritto pagine molto profonde sul significato del tempo per chi invecchia, affermando che è proprio nell’invecchiare che è possibile ritrovare autenticamente il tempo, pur senza illudersi di poterlo recuperare o annullare nella memoria in quanto *temps retrouvé*.³³ Il tempo diviene una questione davvero stringente solo quando ci si rende conto della propria finitudine e dell’irrevocabilità del proprio destino. Il “tempo”

parte il servizio a domicilio. Con questo sistema, peraltro, si è provveduto ad aggirare “l’ostacolo” derivante dall’obiezione di coscienza. Pur essendo, infatti, la legislazione olandese in materia di eutanasia una delle più liberali al mondo (i Paesi Bassi sono stati la prima nazione a legalizzarla nel 2002), i medici possono comunque rifiutarsi di praticare la dolce morte, per motivi di carattere etico, filosofico o religioso.” G. Amato, ‘Eutanasia: gli angeli della morte di Amsterdam’, *Corrispondenza Romana*, 14 marzo 2012, <http://www.corrispondenzaromana.it/eutanasia-gli-angeli-della-morte-di-amsterdam/> (sito visitato il 15 gennaio 2016).

³⁰ G. Dworkin, R.G. Frey, S. Bok, *op. cit.*, p. VII.

³¹ Per un approfondimento, si veda il sito web dell’associazione <http://www.dignityindying.org.uk>.

³² Cfr. P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, cit., p. 74.

³³ Cfr. J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 33.

con cui l'anziano ha a che fare non è “tempo-rivolto-al-futuro”, bensì, inevitabilmente, “tempo nel ricordare”³⁴, dato che mondo e spazio gli si sottraggono. La vita che l'anziano ha alle spalle, sostiene Améry, “altro non è che tempo raccolto, vissuto, trascorso. Quanto minore è il tempo che, sulla scorta dei dati forniti dal nostro corpo e dalle statistiche, riteniamo di avere davanti a noi, tanto maggiore è il tempo *in noi* [...]”³⁵ E arriva a teorizzare che l'individuo che invecchia sia *solo* tempo³⁶, la cui irreversibilità verrebbe sperimentata appieno soltanto da chi percepisce l'approssimarsi della fine. Améry ha accennato a questo tema nel saggio sul suicidio *Levar la mano su di sé*, dove, riflettendo sulla fisicità, l'autore sostiene che sia il corpo ad avere una migliore comprensione delle cose, in quanto esso

[r]egistra, al pari di uno strumento tremendamente affidabile, non solo gli anni, i mesi e i giorni, ma anche ogni battito cardiaco, sempre diverso dal precedente. [...] Nei momenti – che tutti conoscono – in cui, in maniera repentina e inaspettata, si rende conto della caducità, l'uomo sa di essere una creatura del tempo [...]. A un certo punto il tempo relativamente irreversibile, [...] dal morente è vissuto come irreversibile in senso assoluto.³⁷

La vecchiaia è la fase della vita durante la quale vediamo svanire la bellezza del corpo: secondo alcuni, l'età senile rappresenterebbe anche la fase in cui la brevità della vita aggiunge un nuovo, profondo significato (Freud ha scritto “incanto”³⁸) a quella bellezza. Secondo altri, “il lento appassire che si manifesta a chi invecchia”³⁹ altro non è che l'inequivocabile presenza della morte nella vita. Per Barnes, invece, sembra che riflettere sulla caducità non conduca ad alcun risultato: sebbene riesca a immaginare un mondo senza il suo esserci, l'autore pare concludere che intorno alla sua morte non ci sia nulla da pensare, ovvero che sia impossibile pensare il nulla o il proprio non-esserci.

Tra la morte esemplare di Cicerone e la probabilità di esalare l'ultimo respiro senza né grazia né gloria in un letto d'ospedale, lo scrittore evita accuratamente di giungere a una qualunque conclusione – segno, forse, della sua determinazione ad allontanare il pensiero. Né tantomeno arriva ad elaborare una teoria estetica, come fa invece Freud quanto sostiene che, anche nell'eventualità che ogni forma di vita sulla terra scomparisse, il valore della bellezza e della perfezione (di un corpo,

³⁴ *Ivi*, p. 145.

³⁵ *Ivi*, p. 36.

³⁶ “Chi invecchia è [...] un fascio di tempo o una massa stratificata di tempo.” *Ivi*, pp. 41-42.

³⁷ J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., pp. 72-73.

³⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 109.

³⁹ Per un'analisi circostanziata, si veda J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 140.

di un'opera d'arte) continuerebbe a essere determinato unicamente dal loro significato per la nostra vita "di sensazione": non avendo bisogno di sopravvivere, esso è perciò indipendente dalla durata assoluta.⁴⁰

7.5 Quando la memoria è una risorsa

La perdita di efficienza del corpo associata al sopraggiungere della vecchiaia determina una coartazione del presente che può tuttavia essere bilanciata attraverso la frequentazione rielaborata del passato: in altre parole, sebbene la sua compromissione sia ormai divenuta il simbolo della vecchiaia, è proprio grazie alla memoria che l'età senile può diventare il tempo della rielaborazione e del recupero della ricchezza racchiusa nelle esperienze passate (che non vuol dire necessariamente confinarsi nella rievocazione nostalgica della gioventù o dei "bei tempi andati", come in *The Lemon Table* fanno, sebbene per ragioni molto diverse, il maggiore Jackson in 'igiene', il compositore di 'The Silence', le due vedove in 'The Things You Know', l'amareggiato protagonista di 'Vigilance', la povera Vivian in 'Appetite', il Turgenev di 'The Revival', lo stesso Delacour in 'Bark').

In quest'ottica più ottimistica, ha scritto Salvatore Silvano Nigro che dal confine della vita che la vecchiaia rappresenta, "si può guardare al paesaggio del passato e scoprirlo fermo per sempre proprio perché non può 'passare' più: percorribile tutto, ormai, in lungo e in largo, [...] come tempo che si credeva perduto e che invece vive in un presente evocativo che rende vicino e abbracciabile ciò che a ragion di logica parrebbe lontano."⁴¹ Sposando questa visione, viene spontaneo pensare che la vecchiaia sia la fase della vita in cui naturalmente il passato può essere meglio afferrato attraverso la narrazione.

Nel già citato racconto autobiografico 'Tunnel', con un'insolita metafora Barnes esprimeva tutto il proprio scetticismo in merito ai benefici che il ricordare comporterebbe, insistendo sull'idea che i ricordi accumulati negli anni costituissero in realtà un peso tanto gravoso da deformare l'attempato scrittore:

People no longer carried string-bags for their shopping, but he remembered the way such bags would bulge eccentrically with vegetables, fitting their shape to the contents. This was what he had become: an old man lumpy and misshapen with memories. Except for a fault in the metaphor: memories, unlike vegetables, had a quality of cancerous growth.

⁴⁰ Cfr. S. Freud, *op. cit.*, p. 110.

⁴¹ S.S. Nigro, 'Vecchiaia come conquista', *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 7 febbraio 2016, p. 24.

Each year your string-bag bulged the more, grew ever heavier, and pulled you lop-sided.
(210)

Dimostrando maggiore ottimismo, in *Levels of Life* lo scrittore vede nella memoria una forma di possibile collaborazione: è questo ad esempio uno degli aspetti in cui si concretizza l'amore tra un marito e una moglie che, insieme, ricostruiscono la narrazione della loro vita in comune. E confessa di aver molto desiderato che lui e Pat Kavanagh potessero guardare al passato attraverso la lente della "binocular memory" e ricostruire, a partire da due ricordi sfocati del medesimo evento, una sola immagine più certa e più nitida: "I happily looked forward to our continuing life together: to things becoming slower and calmer, to collaborative recollection." (68)

L'opera di ricostruzione, di selezione e di continuo rimodellamento che la memoria compie sul materiale costituito dai ricordi, in età avanzata rappresenta anche, come già visto, una pratica di cura del sé, che permette di attribuire un significato al proprio percorso esistenziale. Per dirla con Erikson, "dobbiamo riconoscere che nell'età senile può anche manifestarsi il bisogno di mitizzare il passato e questo può generare forme di pseudointegrazione che sono poi una difesa contro l'agguato del disprezzo."⁴²

In *The Lemon Table*, il racconto 'The Things You Know' è incentrato appunto sugli sforzi di due vedove di tenere a bada il disprezzo (l'una per il marito dell'altra) e di mitizzare il passato (del proprio consorte). Le due donne ricordano gli stessi episodi in modo assai diverso, ma si prendono ben guardia dal rivelare all'altra ciò che sanno, onde evitare di distruggere l'immagine dorata che ciascuna si è creata di quel passato. Kakutani ha descritto il racconto come "a predictable fable about the illusions people construct around their own pasts"⁴³; senza ricorrere al sottile gioco letterario su cui si regge *Flaubert's Parrot*, abbandonando per un momento la lucidità tutta razionale che caratterizza *Nothing to be Frightened of*, Barnes riesce ad affrontare, nelle chiacchiere futili di due donne semplici, la questione postmoderna della non verificabilità della verità⁴⁴.

In effetti, le dimensioni della memoria, della reminiscenza, del racconto sembrano quasi connaturate all'invecchiamento. Lo sguardo di un anziano è inevitabilmente rivolto all'indietro. Il

⁴² E.H. Erikson, *op. cit.*, p. 62.

⁴³ M. Kakutani, 'A Writer Who Uses Death as His Protagonist', cit.

⁴⁴ Anche il racconto 'The Fruit Cage' induce a una riflessione sul fatto che possano esistere più versioni diametralmente opposte dello stesso evento, per cui non è dato di sapere quale sia la verità, perché, per dirla con il Sibelius di 'The Silence', "one may express the truth in more than one way." (212)

pensiero autobiografico, la confessione a se stessi di aver vissuto, lo scoprirsi “storia”, può generare passione per il proprio passato, che si trasforma – ad esempio nel caso di Diana Athill – in “passione di vita ulteriore”⁴⁵. Ma se per la scrittrice novantottenne la rimembranza sfocia in una vera e propria autobiografia, Barnes sceglie invece di riflettere sulla vecchiaia attraverso il racconto, ponendo ancora una volta una distanza letteraria tra sé e la materia con cui gli preme venire a patti: due diverse modalità di compiere un analogo viaggio. Come ha acutamente osservato Kakutani, i racconti di *The Lemon Table* rivelano tuttavia una “emotional depth”⁴⁶ del tutto inconsueta nell’opera di un autore solitamente piuttosto “cerebrale” quale è Barnes.

Quanto all’avvincente libro della Athill, *Somewhere Towards the End* è, per dirla con Margherita Oggero,

[u]n’autobiografia, prima di tutto, non totalmente indenne da qualche lieve tocco di narcisismo (come del resto quasi tutti i testi del genere), un discorso lucido e coerente sull’avvicinarsi della morte, una descrizione non lamentosa della vecchiaia, un’accettazione dei suoi limiti che non sfocia mai nella rassegnazione impotente.⁴⁷

L’autrice non cade nella trappola della rievocazione nostalgica del passato: per lei, la vecchiaia non si risolve in una resa incondizionata agli acciacchi, alla pigrizia fisica e mentale, all’indifferenza, alle giornate senza orizzonti, ma si concretizza piuttosto in un misurarsi cauto e consapevole con le proprie risorse di autonomia, di capacità di lavoro, di intraprendenza; in un sentirsi liberi dall’obbligo di rispondere alle aspettative spesso assurde del mondo circostante, un decidere senza più il rispetto degli obblighi sociali con chi vogliamo passare del tempo e con chi no, un gioire nel contatto con persone che vengono da altre esperienze di vita, che hanno età, aspettative e interessi diversi. Certo, in apertura la Athill riconosce che, obbiettivamente, ci sono cose che alla veneranda età di ottantuno anni (*Somewhere Towards the End* è stato pubblicato nel 2008) non si possono più fare, come prendere un cucciolo (perché, magari, non lo si potrà vedere crescere) o acquistare un albero ancora in vaso da piantare nel proprio giardino (per lo stesso motivo). Ma nel corso del libro, come si è visto, emergono numerosi i motivi per cui l’autrice ammette con riconoscenza che vivere l’età senile è un privilegio o un dono di cui essere grati: “The activities I escape into are mostly

⁴⁵ D. Demetrio citato in S. Tramma, *Inventare la vecchiaia*, Roma, Meltemi, 2000, p. 97.

⁴⁶ M. Kakutani, ‘A Writer Who Uses Death as His Protagonist’, cit.

⁴⁷ M. Oggero, ‘La vecchiaia è una splendida occasione’, *Tuttolibri de La Stampa*, 17 luglio 2010.

ordinary things which have become more valuable because I am old, enjoyed with increasing intensity because of the knowledge that I shan't be able to enjoy them for much longer [...].” (145)

A detta della Athill, gli aspetti più piacevoli e più importanti della vecchiaia sono essenzialmente tre: “coming to terms with death, the continuing presence of young people, the discovery of new pursuits” (115).

Tuttavia per la lucidissima Sylvia Winstanley, l'autrice ottantunenne delle lettere scritte a Barnes che compongono il racconto 'Knowing French', le ragioni per cui morire sarebbe preferibile sono di gran lunga più numerose:

Main reasons for dying: it's what others expect when you reach my age; impending decrepitude and senility; waste of money – using up inheritance – keeping together brain-dead incontinent bag of old bones; decreased interest in The News, famines, wars, etc.; fear of falling under total power of Sgt-Major; desire to Find Out about Afterwards (or not?).

Main reasons for not dying: have never done what others expect, so why start now; possible distress caused to others (but if so, inevitable at any time); still only on B at Lie Brewery; who would infuriate Sgt-Major if not me?

– then I run out. Can you suggest others? I find that For always comes out stronger than Against. (151)

Ciononostante, Sylvia caparbiamente “tira avanti” senza lasciarsi sopraffare dall'*horror mortis*. Per l'anziana signora, lo scambio epistolare rappresenta in fondo una via di fuga dalla ben poco amena casa di riposo in cui vive e dove, seppur circondata da persone in fin di vita, non è (paradossalmente) mai possibile affrontare il tema della morte, cosa che invece le riesce di fare con Barnes (e con chi altri meglio di lui?).

208

7.6 Il corpo, la sessualità, l'amore

È insolito che, alla luce del terrore che Barnes nutre per il declino del corpo, nessuno dei personaggi di *The Lemon Table* accusi qualche acciaccio senile.

Eppure ha ragione Améry quando sostiene che l'individuo che invecchia “diviene sempre più proprio corpo”, sebbene esso non faccia più

da mediatore fra noi e il mondo e che anzi, con il respiro affannoso, con le gambe doloranti, le articolazioni tormentate dall'artrite, dal mondo ci isola, diviene la nostra prigioniera, ma anche la nostra ultima dimora. Diviene spoglia – il concetto di “spoglia mortale” s'impone probabilmente a chiunque invecchiando ripensi il suo destino terreno

– e, nella stessa frazione di pensiero, estrema autenticità umana, perché alla fine è sempre *lui* ad avere ragione.⁴⁸

Lo stereotipo sociale tende invece a farci percepire l'anziano come soggetto per il quale il corpo non ha più alcuna importanza (al contempo, paradossalmente, considerando il corpo dell'anziano come inevitabilmente affetto da innumerevoli patologie); come individuo “asessuato”, oltre che isolato, solo, fortemente dipendente dagli altri.

È indubbio che l'attività sessuale possa subire un declino durante la terza età: per le donne, le ragioni principali restano l'assenza di un partner sano e la morte del coniuge, data la loro maggiore longevità; per gli uomini, invece, il pensionamento rappresenta una deprivazione della virilità e una sorta di “morte sociale”, confermando come il binomio lavoro e sesso formino i pilastri dell'identità maschile odierna.⁴⁹ La visione completamente pessimistica della vecchiaia che la società offre e, soprattutto, la scarsa informazione sulle normali modificazioni psico-fisiche che caratterizzano la terza età, non fanno che alimentare l'ansia nell'anziano, che vive il suo corpo come privo di valore e si sente in colpa nel provare desideri sessuali, arrivando a evitare la corporeità e la sessualità.

209

Generalmente, la fine dell'attività sessuale è causata più da fattori psicologici e sociali che non da problematiche fisiche e biologiche, per cui la possibile modificazione della risposta genitale non comporta automaticamente la scomparsa del bisogno affettivo o del desiderio. Il narratore di ‘The Fruit Cage’ si interroga sulla fondatezza del pregiudizio secondo il quale, durante la vecchiaia, il cuore cesserebbe di provare sentimenti e gli organi genitali di funzionare:

Why make the assumption that the heart shuts down alongside the genitals? Because we want – need – to see old age as a time of serenity? I now think this is one of the great conspiracies of youth. Not just of youth, but of middle age too, of every single year until that moment when we admit to being old ourselves. And it's a wider conspiracy because the old collude in our belief. They sit there with a rug over their knees, nodding subserviently and agreeing that their revels now are ended. (190)

Anche Diana Athill confessa che “[...] the most obvious thing about moving into my seventies was the disappearance of what used to be the most important thing in life: I might not look, or even feel, all that old, but I had ceased to be a sexual being [...]”. (15)

⁴⁸ J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., pp. 56-57 (enfasi dell'originale).

⁴⁹ R. Rossi, F. Aversa, ‘Sessualità nel climaterio e nella terza età’, *Istituto di Sessuologia Clinica* <http://www.sessuologiaclinaroma.it/sessualita-nel-climaterio-e-nella-terza-eta/> (sito visitato il 20/01/2016)

In *Nothing to be Frightened of* Barnes ha espresso a chiare lettere il suo pensiero al riguardo: “I have always mistrusted the idea that old age brings serenity, suspecting that many of the old were just as emotionally tormented as the young, yet socially forbidden to acknowledge it. (This was the objective reason for awarding my father a septuagenarian affair in [‘The Fruit Cage’])” (174)

Analogamente, è possibile ravvisare l’opinione dello scrittore già nei monologhi di Mme Wyatt, uno dei personaggi di *Love, etc.* (2000) che, dopo aver rassicurato il lettore con parole di rassegnato pessimismo (“[...] since that I am an old woman, [...] I do not want love or sex any more.”⁵⁰), rivela con caparbietà quali sono i suoi veri sentimenti

The old are very good at being old, it is a skill they learn. They know what you are expecting from them and they give it to you. What do I desire? I desire, bitterly and without cease, to be young again. [...] I desire love. I desire to be loved. I desire sex. I desire to be held and to be caressed. I desire to fuck. I desire not to die. I also desire to die in my sleep, suddenly, not to die like my mother, screaming with the cancer, doctors unable to control the pain, until they decide to give her morphine to kill her [...]. (134)

Nelle sue parole trova conferma il fatto che, nella società attuale, la morte “ideale” e più desiderata è quella rapida e inattesa, anteposta a ogni altra forma del morire in quanto priva, almeno idealmente, di dolore e sofferenza.⁵¹

Tornando a *The Lemon Table*, anche il racconto intitolato ‘Hygiene’ affronta la delicata tematica della sessualità in età senile, incentrandosi sulla visita a una prostituta che il protagonista, un anziano maggiore, compie una volta l’anno, ovviamente a insaputa della moglie, per partecipare al *regimental dinner*, un’occasione che, con il passare degli anni, si riduce sempre più a un “seeing who wasn’t there rather than who was” (82). Quando il maggiore scopre che la donna è morta e che il suo vero nome era Nora, quel mondo fatto di illusioni, costruito in due decenni di frequentazione e attraverso la creazione di quella che è a tutti gli effetti una “consoling fiction”⁵², gli crolla addosso costringendolo a prendere atto non solo del proprio declino fisico e sessuale, ma anche della propria tragica finitudine:

He and Babs hadn’t done it for, what, five, six years? The last year or two they’d barely even sipped the champagne. He liked her to put on that Mumsie nightie he was always

⁵⁰ J. Barnes, *Love, etc.*, New York, Alfred A. Knopf, 2001, p. 129. A questa edizione si riferirà la numerazione delle pagine dopo ogni citazione.

⁵¹ Per un’analisi circostanziata, si veda W. Fuchs, *op. cit.*, pp. 90-93.

⁵² T. Mallon, ‘As young as you feel’, *The New York Times*, 27 giugno 2004, http://www.nytimes.com/2004/06/27/books/as-young-as-you-feel.html?_r=0 (sito visitato il 30 novembre 2015).

teasing her about, climb into bed with him, turn out the light and talk about the old days.
How it used to be. (82)

Nel corso del racconto, per due volte il protagonista rivolge a se stesso la medesima insidiosa domanda “Were you as young as you felt, or as old as you looked?” (70, 71), a testimonianza del fatto che egli è incerto se considerare l’invecchiare come un processo al di fuori del proprio controllo o, al contrario, del tutto dipendente dal proprio sentire.

In *The Lemon Table* anche l’amore risulta, al pari del sesso, “preserved reverently in memory by the old but are seen as a foolish indulgence if pursued into the present.”⁵³ Come ha osservato Guignery, “[l]ove is usually remembered nostalgically, having been lived to the full or renounced”⁵⁴.

‘The Revival’, un ipotetico resoconto dell’infatuazione di Turgenev per un’attrice di trentacinque anni più giovane con la quale lo scrittore e drammaturgo avrebbe fatto un breve viaggio in treno, è imperniato sul sentimento di nostalgico rimpianto di un uomo che, per dirla ancora con Guignery, “rejects the equation between love and happiness”⁵⁵. Nel corso del racconto emerge chiara la consapevolezza da parte del protagonista “of [his] own folly for refusing to relinquish the pleasures and passions of the younger self, and a concurrent awareness of a growing inability to pursue those passions with consistent vigour.”⁵⁶ La frustrazione e la tristezza che ne conseguono pervadono la sua confessione, facendo di questo racconto “a melancholy parable about unfulfilled dreams and emotional risks not taken”⁵⁷.

La citazione attribuita a Jeanne Moreau, “la vecchiaia non protegge dall’amore. Ma l’amore, in qualche misura, protegge dalla vecchiaia”, non risulta per nulla calzante se pensiamo a ‘The Fruit Cage’, il cui protagonista subisce il decadimento degli anni malgrado la nuova relazione amorosa che lo lega a una donna di vent’anni più giovane. Si tratta del racconto cui sembra fare cenno Barnes in *Nothing to be Frightened of* e incentrato su una vicenda in qualche misura autobiografica, in cui i personaggi (la madre tirannica e il padre remissivo) sembrano cuciti addosso ai genitori dell’autore. Il narratore Chris (guarda caso) si trova a dover accettare la decisione del padre di lasciare la madre

⁵³ S. Merritt, ‘Things can only get bitter’, *The Guardian*, 14 marzo 2004, <http://www.theguardian.com/books/2004/mar/14/fiction.julianbarnes> (sito visitato il 20 novembre 2015).

⁵⁴ V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes*, cit., p. 125.

⁵⁵ *Ivi*, p. 123.

⁵⁶ S. Merritt, cit.

⁵⁷ M. Kakutani, ‘A Writer Who Uses Death as His Protagonist’, cit.

dopo mezzo secolo di matrimonio per andare a vivere con una donna con la quale ha (sorprendentemente) una relazione (anche) fisica.

L'amore non sembra proteggere dalla vecchiaia neppure Anders e Barbro, i protagonisti del racconto 'The Story of Mats Israelson', ambientato in un remoto paesino svedese: la loro è la storia di un amore mai consumato, di un desiderio struggente e mai assecondato. L'approssimarsi della morte induce Anders, il proprietario della locale segheria, a dichiarare i suoi sentimenti a Barbro, sposata con il farmacista. Fallisce miseramente, lasciando l'unica donna che egli abbia mai amato a invecchiare accanto al marito con la speranza che, col passare degli anni, il cuore si indurisca e le cose diventino più facili: "I was thinking [...] that we can become old. The sooner the better. I think things must be easier if you are old." (47)

7.7 L'illusione dell'arte

Come l'ultimo romanzo dell'autore, *The Noise of Time*, incentrato sulla vita del compositore russo Šostakovič e pubblicato in Inghilterra mentre questo lavoro viene ultimato, due dei racconti di *The Lemon Table* confermano l'interesse di Barnes per le biografie di artisti, scrittori e musicisti.

Il Turgenev in 'The Revival' sembra più preoccupato degli amori cui ha voluto rinunciare che dei risultati raggiunti con la sua arte di romanziere e drammaturgo. Egli è colto dallo scrittore mentre, ormai anziano, si lascia andare al ricordo del passato e di ciò che non è stato: "Now here he is, bent over his album of memories, meticulously inserting the figure of a past companion. Paste it in, that photograph of the timid, appealing Verochka, while the lamplight rejuvenates your white hair into black shadow." (98)

Oltre a contenere il riferimento al *lemon table* e al limone come simbolo di morte, 'The Silence' raccoglie le riflessioni del compositore finlandese Sibelius durante i mesi in cui si sforza di portare a compimento l'Ottava Sinfonia, suo epilogo artistico. Barnes sceglie di focalizzare il racconto sugli anni in cui l'artista, già una leggenda, finisce per isolarsi, perdendo la fiducia in se stesso e abbandonandosi al pessimismo e al senso di solitudine; quando cioè, venuta meno la forza dell'ispirazione, non gli resta che aspettare impaziente la morte: "Cheer up! Death is round the corner" è un motivo conduttore che viene ripetuto più volte nel corso del racconto.

Durante il funerale di un amico, Sibelius medita sul destino beffardo che attende qualunque artista, “[...] the infinite wretchedness of the artist’s lot. So much work, talent and courage, and then everything is over. To be misunderstood, and then to be forgotten, such is the artist’s fate.” (209) Come a dire che, nel momento stesso in cui contempla la morte, il compositore si rende conto che l’arte non fornisce alcuna consolazione al senso di angoscia che lo attanaglia.

Già nella raccolta *Cross Channel* Barnes aveva affrontato questo tema per lui indubbiamente significativo e al quale, come si è visto, ha dedicato ampio spazio in *Nothing to be Frightened of*: l’arte sopravvive all’artista? E se sì, per quanto? Si pensi all’incipit di ‘Interference’, il racconto incentrato sugli ultimi giorni di vita di Leonard Verity, compositore inglese convinto del valore della sua musica ma non della capacità altrui di apprezzarla (“He longed for death [...]. His work was done; in years to come it would either be forgotten or praised, depending upon whether mankind become more, or less, stupid.” 3).

Con un’ardita metafora musicale, il Sibelius di ‘The Silence’ offre una visione profondamente pessimistica dell’invecchiare: “[...] for its last movement life has a drunkard on the podium, an old man who does not recognize his own music, a fool who cannot tell rehearsal from performance. Mark it *tempo buffo*? No, I have it. Mark it merely *sostenuto*, and let the conductor make the decision.” (212)

Forse non a caso Barnes ha lasciato a Sibelius l’ultima parola.

7.8 Un tentativo di classificazione

Jean Améry sostiene che “tutti invecchiando giungono a un compromesso con la morte. [...] Il malsano compromesso consiste nell’equilibrio precario [...] di paura e speranza, di ribellione e rassegnazione, di rifiuto e accettazione.”⁵⁸

Se volessimo applicare l’opposizione rivolta/rassegnazione individuata da Améry insieme con le categorie eriksoniane ai protagonisti dei racconti tratti da *The Lemon Table* qui analizzati, la maggior parte dei quali “[...] are angry, irritable, frustrated or simply sad – which, Mr. Barnes seems to imply, is the lot of being old and facing the “mortal terror” of the grave”⁵⁹, potremmo individuare

⁵⁸ J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 144.

⁵⁹ M. Kakutani, ‘A Writer Who Uses Death as His Protagonist’, cit.

due gruppi di riferimento. Il più esiguo, non sorprendentemente, è quello costituito dai personaggi che hanno raggiunto l'integrità: individui che, pur accettando i limiti della vita, hanno maturato il senso di far parte di una storia più ampia e realizzato una integrazione finale degli stadi precedenti. In questa categoria, a nostro modo di vedere, rientra a pieno titolo soltanto Sylvia Winstanley di 'Knowing French' con la sua saggezza e il suo prudente ottimismo. Per altri soggetti, infatti, più che di integrità bisognerebbe parlare di "illusione di integrità": a ben guardare si tratta infatti di individui che, "in vista di una vecchietta grottescamente serena"⁶⁰, si rifiutano sia di accettare il verdetto, sia di respingerlo apertamente, per cercare una via d'uscita nell'autoinganno. Si pensi alle due vedove protagoniste del racconto "The Things You Know", convinte come sono di conoscere *la* verità; o al Gregory di 'A Short History of Hairdressing', che sembra accettare di buon grado quel che la vita gli ha riservato.

Ben nutrito è invece il gruppo dei personaggi che si trovano a dover fare i conti con la disperazione eriksoniana, con il rimpianto per quel che si è fatto o non si è fatto nella vita, con la paura dell'approssimarsi della morte e con il disgusto di se stessi: Anders e Barbro in 'The Story of Mats Israelson', il Turgenev di 'The Revival', il maggiore Jackson in 'Hygiene', Vivian in 'Appetite', il Sibelius di 'The Silence'.

Secondo Améry, l'invecchiamento consentirebbe ancora la disponibilità alla rivolta, mentre la vecchietta è irreparabilmente svilita dalla rassegnazione. All'interno del primo gruppo, Gregory e Janice (una delle due vedove) potrebbero essere descritti come "rassegnati" all'inevitabile declino che li attende; l'unica piccola, piccolissima, rivolta di cui si dimostra capace Gregory è quella contro "the tyranny of the bloody mirror" (22): dopo decenni di sottomissione, l'uomo riesce finalmente a rifiutarsi di verificare il risultato del taglio servendosi di un secondo specchio per vedersi la nuca. Al contrario, Sylvia Winstanley e Merrill (la seconda protagonista di "The Things You Know") sembrano resistere assai meglio, l'una grazie al proprio acume, l'altra grazie al proprio senso dell'umorismo.

Quanto al secondo gruppo, ci sembra di poter dire che tutti i personaggi siano fondamentalmente dei rassegnati. È emblematico, a questo proposito, il caso del protagonista di "The

⁶⁰ J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 95.

Revival', convinto che "[a]fter the age of forty there is only one word to sum up the basis of life: *Renunciation*." (89-90, enfasi dell'originale).

Un discorso a parte meritano i protagonisti di 'The Fruit Cage', dal momento che, come si è detto, la descrizione dei genitori del narratore coincide con quella che Barnes offre dei propri in *Nothing to be Frightened of*. Prima dell'incidente che lo costringe in un letto d'ospedale, il padre del racconto sembra in qualche modo aver raggiunto l'integrità (o un'illusione di integrità) sottraendosi al controllo della consorte, una donna tanto insolente quanto autoritaria. Come abbiamo visto, la sua personale rivolta (non solo contro la moglie, ma anche contro la vecchiaia e la morte) sta tutta nella decisione, alla veneranda età di ottantun anni, di andare a vivere con una nuova compagna. Quanto alla madre, che ha sempre desiderato di "paddle her own canoe" (188), disperazione, paura della morte e disgusto di se stessa non sembrano nemmeno sfiorarla: il suo pragmatismo tutto inglese l'ha portata a sistemare per tempo "the Four Last Things of modern life: making a will, planning for old age, facing death, and not being able to believe in an afterlife." E non è certo tipo da lasciarsi andare alla rassegnazione: dopo l'incidente, non rinuncia a far visita al marito e a parlargli "of their past time together, of their children and their shared memories." (198)

215

Dopo aver passato in rassegna molti dei personaggi di *The Lemon Table*, non ci resta che passare al vaglio delle teorie descritte anche l'autore. Se dovessimo collocare Barnes in uno dei due gruppi individuati, e se considerassimo soltanto la sua nota e dichiarata tanatofobia, saremmo senz'altro tentati di includerlo in quello più numeroso. Tuttavia, ed è ancora il racconto autobiografico 'Tunnel' a venirci in soccorso, ci sembra di poter affermare che Barnes derivi dal suo essere scrittore la propria integrità individuale (intesa, in termini eriksoniani, come capacità di dare significato al proprio vissuto, riconoscendogli un senso di compiutezza):

'I see now that I have always been afraid of life,' Flaubert had once conceded. Was this true of all writers? And was it, in any case, a necessary truth: in order to be a writer, you needed in some sense to *decline* life? Or: you were a writer to the extent that you declined life? (194, enfasi di chi scrive)

Paradossalmente, l'autore trova forse nel rifiuto della vita reale il senso della propria esistenza, tutta rivolta a inventare personaggi, immaginare storie, colmare i vuoti della memoria.

Dal banale tentativo di allontanare la vecchiaia risolvendo un cruciverba ogni giorno, al più serio impegno a rimproverarsi di "old fartery" (197) ogniqualvolta dovesse sorprendersi a

comportarsi appunto come un “vecchio bacchettone”, Barnes sembra determinato a non rassegnarsi di fronte all’avanzare dell’età, conducendo la sua personale “rivolta” attraverso la scrittura, l’arte che permette di tramandare la memoria sia individuale sia collettiva: “What was he, finally, but a gatherer and sifter of memories, his memories, history’s memories? Also, a grafter of memories, passing them on to other people.” (210) In fondo in fondo, concede il protagonista di ‘Tunnel’, non si tratta di un modo ignobile di condurre la propria esistenza.

EPILOGO LA FUGA NELLE VITE DEGLI ALTRI

Se di fronte al pensiero della morte Barnes sembra non riuscire a trovare consolazione, la “rilettura” delle vite altrui è forse l'unico appiglio rassicurante: guardando all'esistenza degli altri egli dimentica la propria, e accantona dunque per qualche tempo anche il pensiero della sua fine. Già in *Nothing to be Frightened of* l'autore si era rivolto ai filosofi, ai compositori, ai grandi romanzieri del passato alla ricerca di risposte, o meglio di un modello cui ispirarsi per affrontare la sua più grande ossessione. Con *The Noise of Time* Barnes si cimenta invece nel romanzo biografico concentrandosi sulla vita del compositore russo Šostakovič, e condensando in centottanta pagine le principali tematiche che da sempre attraversano la sua opera: la paura del momento del trapasso, la riflessione sulla storia, il ruolo dell'arte per affrontare la vita e la morte, la fallibilità della memoria, la tentazione del suicidio, la ricerca della verità, il restringimento dell'orizzonte delle possibilità che caratterizza la vecchiaia. Come ha scritto un autorevole commentatore del *The Guardian*, in questo romanzo “[...] the particular and intimate details of the life under consideration beget questions of universal significance: the operation of power upon art, the limits of courage and endurance, the sometimes intolerable demands of personal integrity and conscience.”¹

217

Il libro è suddiviso in tre parti, ciascuna incentrata su un evento catastrofico che porta a una fase di crisi nella vita del protagonista. La prima, intitolata ‘On the Landing’, si svolge negli anni Trenta e trova il suo fulcro nel primo colloquio di Šostakovič con “il potere”, durante l'era staliniana; l'evento catastrofico in questione è la condanna dell'opera *Lady Macbeth di Mtensk*, nel 1936, foriera, secondo il compositore, di un'imminente epurazione.

Nella seconda, ‘On the Plane’, il protagonista, ormai conquistata una fama internazionale, viene raggiunto al telefono da Stalin in persona (la seconda conversazione con “il potere”) poco prima di intraprendere un viaggio negli Stati Uniti, agli albori della guerra fredda; l'evento centrale è in questo caso la lavata di capo che Šostakovič riceve nel 1948 durante un incontro organizzato dalla Conferenza dei musicisti sovietici presieduta da Zhdanov.

¹ A. Preston, ‘The Noise of Time review – Julian Barnes’s masterpiece’, *The Guardian*, 17 gennaio 2016, <http://www.theguardian.com/books/2016/jan/17/the-noise-of-time-julian-barnes-review-dmitri-shostakovich> (sito visitato il 17/01/2016)

La terza parte, dal titolo 'In the Car', vede uno Šostakovič ormai rassegnato al sopraggiungere della vecchiaia, schiacciato dalla vita, disgustato dalla vigliaccheria di cui egli stesso ha dato prova cedendo davanti all'insistenza del potere (sebbene esso sia ora rappresentato dall'assai meno temibile Krusciov): l'iscrizione al partito comunista – cui Šostakovič viene costretto nel 1960 – è per l'appunto l'ultimo evento catastrofico (anzi, il penultimo, perché l'ultimo sarà la morte) della vita del compositore.

Le immagini di morte aleggiano sin dalle prime pagine del libro, e caratterizzano l'esistenza del protagonista sin dall'infanzia. Šostakovič bambino è terrorizzato da orrende apparizioni di defunti che tornano in vita per afferrarlo: "As a child, he feared the dead – feared that they would rise from their graves and seize hold of him, dragging him back into the cold, black earth, his mouth and eyes filling with soil."² La morte incombe dal principio alla fine sotto forma di minaccia rappresentata dal potere autoritario di uno Stato che anziché tutelare i propri cittadini ne insidia l'intero arco vitale; quando Šostakovič è ormai vecchio, a questa minaccia esterna si sovrappongono le minacce che provengono dall'interno, ossia i vari problemi di salute legati appunto all'avanzare dell'età.

Anche in questo romanzo, come in *Nothing to be Frightened of* o in *The Sense of an Ending*, tornano le meditazioni sull'importanza di morire al momento giusto o, per dirla altrimenti, di presentarsi puntuali all'appuntamento con la morte, cosa che riesce a pochissime, fortunate persone, come il padre del compositore, ricordato come "[a] man who never lived long enough to disappoint others, or for life to disappoint him." (169) Arrivato a un certo punto della sua vita, Šostakovič si convince invece di aver vissuto troppo a lungo: ciò è dovuto al fatto che la sua esistenza lo delude, lo disgusta, lo rivolta, perché "[h]e had betrayed himself, and he had betrayed the good opinion others still held of him. He had lived too long." (166)

Šostakovič sembra essere tormentato dalla disperazione eriksoniana, da quel sentimento cioè di impietosa critica di sé, di disgusto della propria vita e di autocommiserazione in cui sempre più sprofonda e nel quale l'*horror mortis* diventa una condanna ineluttabile: "And sometimes he thought that death was indeed the thing that terrified him the most." (145)

2 J. Barnes, *The Noise of Time*, London, Jonathan Cape, 2016, p. 13. Per le successive citazioni dal testo si indicherà direttamente il numero della pagina fra parentesi al termine della citazione stessa.

Il compositore che ha dovuto soccombere al potere descrive se stesso come “a [...] hunchback” (115), “morally, spiritually” (115). Ma già in gioventù il disprezzo di sé è un fatto insopportabile, tanto da indurlo a contemplare l’idea del suicidio: via di fuga prima di tutto dalla tirannide del potere e dall’“endless terror” (129) che fu la vera cifra dell’era staliniana, e in secondo luogo appunto dalla certezza del proprio disvalore. Tuttavia, egli trova una ragione per cui non suicidarsi proprio nella volontà di resistenza contro l’inaudita arroganza di un potere che è in grado di cambiare il passato degli individui alterando irrimediabilmente la verità, costruendone una – o più d’una – ad hoc: “And that was why he could not kill himself: because then they would steal his story and rewrite it. He needed, if only in his own hopeless, hysterical way, to have some charge of his life, of his story.” (97)

Se il Barnes di *Levels of Life* non può uccidersi per mantenere in vita la moglie tenendone viva la memoria, cioè conservando intatto il ricordo del passato condiviso (e dunque la verità di quello stesso passato), in modo non dissimile lo Šostakovič di *The Noise of Time* non può “levar la mano su di sé” per tentare di preservare la verità del proprio vissuto, non permettendo al potere di riscrivere la sua storia.

Accantonata l’idea di darsi volontariamente la morte, ma non l’ossessione per quel tema, il protagonista si rende a un tratto conto che il pensiero della morte funziona da monito a non commettere errori o a commetterne meno, funziona da sprone a fare bene, a riempire di senso ogni singola scelta, ogni gesto, ogni attività quotidiana, dal momento che un senso più generale sfugge o forse proprio non esiste:

He believed that people should think about death more often, and accustom themselves to the notion of it. Just letting it creep up on you unnoticed was not the best way to live. You should make yourself familiar with it. You should write about it: either in words or, in his case, music. It was his belief that if we thought about death earlier in our lives, we would make fewer mistakes. (144-145)

È il pensiero di Montaigne che ritorna in maniera chiara ed evidente: per il filosofo francese, e forse anche per Barnes, poiché non ci è dato sconfiggere la morte, tanto vale abituarsi alla sua ineluttabilità, e farne la misura del nostro agire.

Quello che Šostakovič fa nella terza parte del romanzo, quando “his possibilities of life [are] now much reduced” (170), parrebbe essere un vero e proprio *life review process*, uno scandagliare il passato alla ricerca di conferme (degli errori commessi) o di smentite (dei meriti immeritatamente riconosciutigli), sempre comunque con l’intento di mettere in discussione il proprio valore non solo

come musicista ma anche come uomo: “[...] how would he now appear to his younger self, standing by the roadside as a haunted face in an official car swept past? Perhaps this was one of the tragedies life plots for us: it is our destiny to become in old age what in youth we would have most despised.”

(162) Un po’ come Gregory in ‘A Short History of Hairdressing’ della raccolta *The Lemon Table*, che, superata la mezza età, si ritrova a fare e a essere tutto ciò che da giovane trovava deprecabile.

Per Šostakovič, il processo di *life review* è a volte del tutto involontario, innescato da ricordi che affiorano anch’essi contro la sua volontà. Il ricordare diviene allora un tormento, un processo doloroso che porta impietosamente a galla il passato:

He so wished that the memory could be disengaged a twill, like putting a car into neutral. [...] But he could never do that with his memory. His brain was stubborn at giving house-room to his failings, his humiliations, his self-disgust, his bad decisions. (168)

Per quanto fallibile, la memoria si rivela in tutta la sua crudele implacabilità: pur non riuscendo a ricordare, per esempio, con chi viaggiasse in una certa occasione di ritorno da Mosca, a Šostakovič non viene risparmiato il ricordo né dei (molti) errori commessi né delle (molte) umiliazioni subite.

In *The Lemon Table*, nel racconto ‘The Silence’ un Sibelius ormai anziano meditava sul destino beffardo che attende qualunque artista, “[t]o be misunderstood, and then to be forgotten, such is the artist’s fate.” (209)

Lo Šostakovič/Barnes di *The Noise of Time* fa più di un riferimento al compositore finlandese in relazione al sentimento di insoddisfazione che caratterizzò gli ultimi anni della sua vita, quando

Sibelius had apparently been full of dissatisfaction and self-contempt. It was said that the day he burnt all his surviving manuscripts he felt a weight lifted from his shoulders. That made sense. As did the connection between self-contempt and alcohol, the one inciting the other. He knew that connection, that incitement all too well. (134)

La scelta di Šostakovič di attribuire alle sue ultime partiture così come ai suoi ultimi anni l’indicazione di andamento *morendo* riecheggia, rovesciandola, quella di un Sibelius indeciso se scegliere, per l’ultimo “movimento” della sua vita, *tempo buffo* o *sostenuto*, convinto che, in fondo, a nulla valga la scelta perché “for its last movement life has a drunkard on the podium, an old man who does not recognize his own music, a fool who cannot tell rehearsal from performance.” (212)

Come a dire, rimbaudianamente, che la vita è una farsa. Cosa di cui Šostakovič prende definitivamente coscienza quando si accorge di essersi lasciato alle spalle il momento opportuno in cui morire: “[...] now that he had lived too long, he was even beginning to see his own life as a farce.”

(164) Quanto al permanere di una parte di sé dopo il trapasso, Šostakovič, notoriamente pessimista, non si fa certo illusioni sull'eventualità che la sua musica possa sopravvivergli, sicuro anzi che “[h]is name and his music would be obliterated. Not only would he not exist, he would never have existed.”

(47). Ciononostante, in chiusura, quando ormai sa che non gli resta più molto da vivere, si abbandona alla speranza che la morte renderà finalmente libera la sua arte:

Time would pass, and though musicologists would continue their debates, his work would begin to stand for itself. History, as well as biography, would fade [...]. And then, if it still had value – if there were stille ars to hear – his music would be... just music. That was all a composer could hope for. (179)

È quello che, in fondo, spera anche Barnes riguardo all'opera scritta: più volte l'autore, convinto che “all answers are in the books”³, ha espresso il proprio fastidio di fronte ai tentativi di rintracciare a tutti i costi le sue idee o elementi della sua personalità nei libri, fino a mettere in bocca al Braithwaite di *Flaubert's Parrot* questa eloquente frase: “Why does the writing make us chase the writer? Why can't we leave well alone? Why aren't the books enough?” (12)

In *The Noise of Time* come nei romanzi precedenti, sono molteplici ed evidenti i nessi fra la biografia e il modo di pensare del protagonista e quelli dello scrittore. Eppure qui, malgrado una prosa sempre elegante e sorvegliata, pare a tratti che il gioco delle sovrapposizioni sfugga di mano a Barnes. Non di rado si ha infatti la sensazione che il personaggio di Šostakovič si limiti a prestare la sua voce al monologo interiore dell'autore, un monologo cominciato con *Metroland*, proseguito in *Flaubert's Parrot* e portato al parossismo in *Nothing to be Frightened of*. L'impressione è insomma che sia Barnes, sotto le mentite spoglie del compositore russo, a riflettere sulla morte e sulle possibilità (inesistenti) che gli esseri umani hanno di sconfiggerla (grazie all'arte, appunto, che però si rivela essere un “false comfort”). (47) Questo travestimento, diversamente che in altri casi, ha un esito letterariamente solo in parte riuscito.

Il romanzo appare a tratti un poco costruito, o per meglio dire, il fine processo di costruzione del romanzo non resta un fiume sotterraneo che alimenta la narrazione, i pensieri e le azioni del protagonista, i (pochi) dialoghi; al contrario, affiora in superficie e si rende manifesto in modo non sempre armonico.

³ Barnes lo ha dichiarato nel corso della trasmissione di BBC Radio 4 *Desert Island Discs* del 2 febbraio 1996, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p0093nwl> (sito visitato il 10/04/2014)

La più severa recensione dell'*Independent* – non a torto – commenta:

We are told things about or by him too often [...], when it would have been preferable to have seen some of it dramatised. [...] Shostakovich as he is here lacks the humanity if not the angst of a classic Russian anti-hero because almost all of his thoughts are erudite, abstract musings about music, power and ethics, with regular bursts of polemic.⁴

Barnes tende forse un poco all'enciclopedico, si ripiega sull'umano senza assumere uno sguardo più ampio. Non ci si aspetta certo una visione religiosa da questo autore. Non lo si avverte però capace di una vera poesia, di squarciare il velo dell'esperienza comune per rivelare quello che l'artista può percepire. Come in altre sue opere, Barnes non osa affondare pienamente nel mistero dell'esperienza umana, privilegiando un approccio meramente filosofico-razionale rispetto al rischio di un contatto con la sfera delle emozioni, del simbolico, dell'inconscio. In questo egli ricorda davvero la mosca che sbatte contro il vetro e continua a tracciare arzigogoli nell'aria, senza produrre una traiettoria che consenta di arrivare da qualche parte.

L'auspicio è che questo apparente ripiegamento sulle proprie ossessioni non sia altro che una battuta d'arresto dopo gli alti esiti dei romanzi precedenti, e che la riflessione di Barnes, così come la sua capacità di spaziare anche in ambiti semantici e stilistici più vari, riprenda presto quota.

4 A. Akbar, 'The Noise of Time by Julian Barnes, book review: Author misses a beat', *Independent*, 7 gennaio 2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-noise-of-time-by-julian-barnes-book-review-author-misses-a-beat-a6801251.html> (sito visitato il 17/01/2016)

CONCLUSIONI

“[...] nell’aldilà, che non c’è, nemmeno [le metafore] ci saranno.”¹

Barnes è ossessionato dal pensiero della fine da sempre, non soltanto a partire dal congedo dall’amatissima moglie, come certa critica ha sostenuto. Se *Metroland* è, almeno in parte, un romanzo autobiografico, allora Chris Lloyd è Barnes, e Chris Lloyd sedicenne confessa di avere una paura folle della propria morte, che egli considera come “extinction” inevitabile e definitiva del proprio essere.

Né in *Metroland* né nelle opere successive, sia di *fiction* sia di *non-fiction*, Barnes, che pure è capace di evocare immagini con grande maestria, ricorre alla metafora per definire la morte o la propria tanatofobia. Lo stesso scrittore che ha creato metafore bellissime per descrivere la fallibilità della memoria, l’inconoscibilità della storia, l’inafferrabilità del passato e la potenza dell’amore, non vi ricorre per affrontare (in tutti i sensi) la morte, alla quale oppone un’assenza totale – e pertanto degna di nota – di figure retoriche.

Che cosa avvenga a un essere umano dopo aver esalato l’ultimo respiro è domanda che non trova risposta nell’esperienza di alcun vivente. Si tratta di un’affermazione talmente scontata da risultare dicibile solo se sostenuta da qualche richiamo culturale, evocando, fra tutti, “[t]he undiscovered country from whose bourn/ No traveler returns”². Forse, per essere più amletici di Amleto, perché quel paese semplicemente non esiste.³

Per tentare di rappresentarci l’irrappresentabile ricorriamo a immagini tratte dal mondo che conosciamo. Come ha osservato Jenny Hockey,

[f]aced with the unknowable prospect and event of death, it is aspects of the known world that are brought into play through embodied sets of metaphors, to provide a culturally-specific account of what is occurring when someone has died. Rather than annihilation, common Western metaphors include sleep, the cycles of growth and decay in the natural

¹ J. Améry, *Levar la mano su di sé*, cit., p. 100.

² Amleto, atto III scena I, versi 79-80. Cionondimeno, troviamo in Shakespeare tutta una serie di immagini e personificazioni riferite alla morte che risalgono alle rappresentazioni allegoriche medioevali: si pensi al “carion monster”, alla “rotten carcass”, al “warrior with jaws of steel”, allo “skeleton feasting upon soldiers by the thousand” e a molte altre, senza dimenticare l’associazione tra “morte” e “sonno”. Per una trattazione completa, si veda il bel saggio di Caroline Spurgeon che, seppur datato, rappresenta comunque un importante testo di riferimento per quel che attiene all’uso della metafora in Shakespeare. C.F.E. Spurgeon, *Shakespeare’s Imagery and What it Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, pp-180-185.

³ Cfr. P. Stefani, ‘Corpo come le pietre, psiche come l’animale, l’uomo è anche spirito’, *La Lettura del Corriere della Sera*, 7 febbraio 2016, http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=53266 (sito visitato il 30 novembre 2015)

world, and journeyings – that is, either the peaceful stillness of rest or transition or transformation into a new form. [...] By bringing together the physiological/emotional and abstract/conceptual domains, primary experience reanimates abstract thought, which in turn gives meaning to mysterious or frightening experiences such as death.⁴

Nelle parole di Amleto, Shakespeare sceglie di accostare poeticamente la morte a un viaggio verso una meta sconosciuta; nel suo *The Year of Magical Thinking*, Joan Didion riprende l'immagine per descrivere il dolore causato dalla perdita del marito: "Grief turns out to be a place none of us know until we reach it." (188)

Pur riservando all'eternità (in cui tuttavia non crede) una metafora assai delicata⁵, Jean Améry è invece pessimista, e sostiene che "[c]omunque si affronti la morte, si sbaglia"⁶, ribadendo che tutto ciò che riguarda la fine non è traducibile in linguaggio logico: bisogna arrendersi di fronte a questa evidenza⁷.

Considerando la finitudine umana, uno scrittore brillante quale è Barnes non ha trovato o, meglio, ha scelto di non trovare alcuna metafora, rimanendo, letteralmente, senza parole di fronte a quel pensiero. E questo malgrado i suoi testi abbondino invece di suggestive immagini legate al dolore, al lutto, al senso di perdita.

Come abbiamo appurato, l'autore non considera la morte un prolungamento della vita terrena o un cambiamento di forma, bensì un "trapasso nell'assenza di forma"⁸, annichilimento, negazione, vuoto, assenza di metafora (quelle esistenti si rivelano "easeful, deceptive"⁹) e di parola, "a vision of infinitely receding blackness"¹⁰: se dopo il trapasso non resta nulla di noi, allora non ha alcun senso associare delle immagini al morire o alla morte. Seppure, a dire il vero, la scelta del sostantivo "blackness" rappresenterebbe già di per sé una metafora, rimandando all'idea di "buio" in opposizione alla luce o al fuoco della vita.

⁴ J. Hockey, 'Changing death rituals', in *Grief, Mourning and Death Ritual*, cit., pp. 206-207.

⁵ "L'eternità assomiglia al Mare del Nord nei giorni senza vento ma nebbiosi, quando il mare si fonde con il cielo coperto, quando è impossibile distinguere l'orizzonte." Si veda J. Améry, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 120.

⁶ *Ivi*, p. 133.

⁷ Améry paragona invece *il processo* del morire a un restringimento della vita: "Mi è talvolta mancato il fiato, come capita a tutti: in quel momento ho compreso che il desiderio di libertà è riconducibile all'imperioso bisogno di respirare liberamente. Nel morire, invece, la quantità di ossigeno che tanto desidero per me, non mi verrà più concessa. Privato della libertà di respirare, verrò privato di tutte le libertà." *Ivi*, p. 140.

⁸ M. Sozzi, *op. cit.*, p. 23.

⁹ J. Barnes, *Metroland*, cit., p. 56.

¹⁰ *Ibidem*.

Persino quando, nel capitolo intitolato ‘The Dream’ in *A History of the World in 10½ Chapters*, Barnes crea uno scenario possibile per rappresentare giocosamente l’aldilà, egli ricorre alla descrizione di una versione “migliorata” della realtà consumistica e tecnologica in cui viviamo. Per dirla con Laura Giovannelli,

[...] l’ultraterreno si configura come il prolungamento di una vita terrena ottimizzata sul piano edonistico ma anche, per certi versi, etico: è stata trovata la cura per il cancro, i criminali si pentono spontaneamente e sinceramente, gli avanzati sistemi di sicurezza hanno sventato il pericolo degli incidenti aerei, le armi nucleari sono state messe al bando.¹¹

L’autore adotta nondimeno tutti i meccanismi, già individuati da Freud, attraverso i quali cerchiamo di addomesticare l’abisso della morte: ci pensa di continuo, ne scrive diffusamente e si figura il mondo che continua a vivere senza di lui, come se potesse vederlo, anche da defunto, mentre gli altri, i posteri, leggono (o ignorano) i suoi libri e si ricordano (o si dimenticano) dell’autore di *Flaubert’s Parrot*.

Quanto all’evoluzione nel tempo dell’atteggiamento di Barnes, poco è cambiato nella sostanza dai tempi di *Metroland*. Il suo rapporto con la finitudine si è fatto di certo più complesso (o, forse, l’autore è via via riuscito a descriverlo con maggiore precisione e con esiti letterari più alti), soprattutto andando a intrecciare altri discorsi (primo fra i quali la memoria), ma in generale guardando alla morte lo scrittore continua a privilegiare un freddo raziocinio: raramente supera il mero approccio filosofico-razionale, prendendo contatto con la sfera delle emozioni. Lo stesso vale per i suoi personaggi, da Tony Webster (preso in un’affannosa indagine sul senso della fine di Adrian) a Geoffrey Braithwaite (dietro la cui ricerca del pappagallo “giusto” si nasconde uno struggente tentativo di capire il suicidio della moglie), passando per Jean Serjeant (che guarda alla prospettiva della morte con distaccata serenità).

Sebbene nel suo *memoir* del 2008 lo scrittore ribadisca che “fare della filosofia” e “contemplare il baratro” siano strategie inutili di fronte all’ineluttabilità della fine, e rifletta sul rapporto tra pensiero ed emozioni, la prevalenza dell’approccio razionale tende pur sempre a lasciare in secondo piano l’analisi della dimensione più prettamente emotiva. Prova ne è che lo stesso linguaggio usato

¹¹ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini*, cit., p. 52.

per parlare della morte attinge perlopiù alla sfera della ragione, e meno, come si è detto, a quella del simbolo e della metafora.

Se, specialmente in un testo come *Nothing to be Frightened of*, certe riflessioni, espressioni della tanatofobia dell'autore, possono risultare un poco claustrofobiche, in opere come *The Lemon Table* e, in una certa misura, *Levels of Life*, la ricognizione filosofica è abbandonata quasi del tutto, a vantaggio di uno sguardo più immaginativo, pur rimanendo Barnes nella convinzione che morte e lutto siano esperienze cognitive prima ancora che emotive. Scegliendo di riflettere sull'approssimarsi del congedo attraverso la forma del racconto (in *The Lemon Table*), e ponendo una distanza letteraria tra sé e la materia con cui gli preme scendere a patti (in *Levels of Life*), Barnes dimostra come la strada dell'invenzione, a metà tra il razionale e l'irrazionale, rappresenti per lui l'unica strada percorribile verso il mistero della "non più vita".

Ci sembra dunque di poter concludere che quella di Barnes sia una vita – e di conseguenza una poetica – "in fuga". Di fronte alla sua continua "fuga in avanti" (la prefigurazione della morte che verrà), o "fuga all'indietro" (i ricordi, la memoria personale e culturale, il passato come chiave interpretativa di un presente che però a sua volta sfugge, si sottrae, si rivela indecifrabile), ci si domanda che spazio egli conservi per la vita come essa è, nel momento in cui accade, e quanto invece la sacrifichi in omaggio alla "rilettura" della vita trascorsa e all'anticipazione della "non vita" futura.

L'autore sembra prigioniero di una dimensione temporale in cui il presente è abolito, esiste solo ciò che già è morto, e ciò che la morte abita, in quanto destinato a morire. Lo si constata osservando l'uso dei tempi verbali e la posizione cronologica di chi narra: nelle opere di *fiction* prevale l'uso del passato nelle sue diverse forme, e i narratori raccontano vicende del passato; nelle opere di *non-fiction*, volgendosi indietro nel tempo, lo scrittore riflette quasi sempre su un passato autobiografico che non può più tornare. Tanto Barnes quanto i suoi personaggi sembrano degli "sfrattati" dalla "vita al presente". Ma questo sfratto sono loro stessi a sollecitarlo e alimentarlo attraverso le loro ossessioni.

Innescando nel protagonista di *The Sense of an Ending* un doloroso quanto fecondo processo del ricordare, la morte costringe Tony Webster non solo a riscrivere il proprio passato (in altre parole, a recuperare la vita *come essa è realmente stata*), ma anche a uno scomodo riadeguamento del proprio punto di vista sul presente (ancora una volta, a recuperare la vita *come essa è*). In *Nothing*

to be Frightened of l'autore concludeva che questo evento distruttivo che annulla ogni cosa può anche essere letto come un evento costruttivo, in quanto ci obbliga a riconsiderare il significato dell'esistenza.

Dunque, l'ossessivo rincorrere il "non più" – il passato, la morte – che caratterizza la scrittura di Barnes si può vedere anche come un tentativo quasi eroico di "salvare" la vita, nella sua dimensione più autentica e dunque "durevole", rivelandone le verità profonde. Come ha confessato l'autore stesso, "I am a writer for an accumulation of lesser reasons (love of words, fear of death, hope of fame, delight in creation, distaste for office hours) and for one presiding major reason: because I believe that the best art tells the most truth about life."¹² Sebbene *la* verità non possa esistere nella realtà, *una* verità sufficientemente vera può comunque essere raccontata attraverso l'arte della scrittura.

¹² S. Merritt, cit.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI JULIAN BARNES

NARRATIVA

- Barnes, Julian, *The Noise of Time*, London, Jonathan Cape, 2016.
- , *Levels of Life*, London, Jonathan Cape, 2013.
- , *The Sense of an Ending*, London, Jonathan Cape, 2011.
- , *Pulse*, London, Jonathan Cape, 2011.
- , *Arthur & George*, London, Vintage Books, 2006.
- , *The Lemon Table*, London, Jonathan Cape, 2004.
- , *Love, etc.*, New York, Alfred A. Knopf, 2001.
- , *England, England*, London, Jonathan Cape, 1998.
- , *Cross Channel*, London, Jonathan Cape, 1996.
- , *Flaubert's Parrot*, London, Picador, 1995.
- , *A History of the World in 10½ Chapters*, London, Picador, 1990.
- , *Metroland*, London, Picador, 1990.
- , *Staring at the Sun*, London, Picador, 1987.

SAGGI

- , *Through the Window. Seventeen Essays (and one short story)*, London, Vintage Books, 2012.
- , *Nothing to be Frightened of*, London, Vintage Books, 2009.

OPERE DI ALTRI AUTORI

- Athill, Diana, *Somewhere Towards the End*, London, W.W. Norton & Company, 2009.
- Didion, Joan, *The Year of Magical Thinking*, London, Fourth Estate, 2012.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Varese, Crescere Edizioni, 2011.
- Larkin, Philip, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2003.

Lewis, Clive Staples, *A Grief Observed*, London, Faber and Faber, 1961.

Loewenthal, Elena, *Lo specchio coperto. Diario di un lutto*, Milano, Bompiani, 2015.

McEwan, Ian, *Amsterdam*, London, Vintage, 1999.

Oates, Joyce Carol, *A Widow's Story*, London, Fourth Estate, 2011.

MONOGRAFIE SU JULIAN BARNES

Childs, Peter, *Julian Barnes*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

Groes, Sebastian, Childs, Peter, *Julian Barnes*, New York-London, Continuum, 2011.

Guignery, Vanessa, *The Fiction of Julian Barnes*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

Holmes, Frederic M., *Julian Barnes*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Moseley, Michael, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University Press of South Carolina, 1997.

Pateman, Matthew, *Julian Barnes*, Tavistock, Northcote House Publishers, 2002.

INTERVISTE A JULIAN BARNES

Albertazzi, Silvia 'Intervista a Julian Barnes', *Pulp Libri*, 27, settembre/ottobre 2000.

—, 'An Interview with Julian Barnes', *TransPostCross*, 2013, 02, pp. 1-6.

O'Connell, John, 'Julian Barnes: interview', *Time Out*, 13 marzo 2008.

Splendore, Paola, 'Fine del mondo e fine della storia: Julian Barnes', in AA.VV. *Un linguaggio universale: interviste con gli scrittori di "Linea d'ombra" (1984-1991)*, Milano, Linea d'Ombra Edizioni, 1991, pp. 31-37.

TESTI SECONDARI

Albertazzi, Silvia, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

—, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.

—, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.

—, *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando Editore, 2012.

- , 'Julian Barnes, forme di vertigine', *Alias*, 6 ottobre 2013, anno III, n. 40.
- , 'Una ossessione letteraria più concreta della vita vera', *il manifesto*, 9 novembre 2014.
- Albertazzi, Silvia, Gasparini, Adalinda, *Il romanzo New Global. Storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.
- Alvarez, Al, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Améry, Jean, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- , *Levar la mano su di sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Ariès, Philippe, *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Bari, Editori Laterza, 1980.
- Ascari, Maurizio, *La sottile linea verde. Romanzi Contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna, BUP, 2009.
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- Athill, Diana, 'It's silly being frightened', *The Guardian*, 23 settembre 2014.
- Barbagli, Marzio, *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Barthes, Roland, 'La morte dell'autore', in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988.
- Battista, Pierluigi, 'Barnes, anatomia del dolore domestico', *Corriere della Sera*, 24 ottobre 2013.
- , 'Le cose che non farò mai più', *La ventisettesima ora del Corriere della Sera*, 5 maggio 2015.
- Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- , *Simulacri e impostura*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Benjamin, Valter, 'Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov', in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1962.
- Bertinetti, Roberto, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2001.
- Bladek, Marta, "'A Place None of Us Know until We Reach It": Mapping Grief and Memory in Joan Didion's the *Year of Magical Thinking*', *Biography*, vol. 37, n. 4, 2014, pp. 935-952.

- Botsford Fraser, Marian, 'Writing widowhood', *The Globe and Mail*, 18 febbraio 2011.
- Butler, Robert N., 'The life review: an interpretation of reminiscence in the aged', *Psychiatry*, vol. 26, 1967.
- Callieri, Bruno, 'Della morte e del morire. Aspetti antropofenomenologici' in *Formazione psichiatrica e scienze umane*, anno XXXIII numero 1, gennaio-aprile 2012, pp. 8-22.
- Camus, Albert, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 2015.
- Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Charmaz, Kathy, Glennys, Howarth, Kellehear, Allan, *The Unknown Country: Death in Australia, Britain and the USA*, New York, Palgrave Macmillan, 1997.
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Danesi, Marco, *Freud e l'enigma del piacere*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- De Montaigne, Michel, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1992.
- Draaisma, Douwe, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, CUP, 2000.
- Dworkin, Gerald, Frey, Raymond G., Bok, Sissela, *Eutanasia e suicidio assistito. Pro e contro*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.
- Erikson, E.H., *I cicli della vita. Continuità e mutamenti*, Roma, Armando Editore 1999.
- Erll, Astrid, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Erll, Astrid, Rigney, Ann, 'Literature and the production of cultural memory: Introduction', in *European Journal of English Studies*, 10:2, 2006, pp. 111-115.
- Fernyhough, Charles, *Pieces of Light. The New Science of Memory*, London, Profile Books, 2013.
- Folwer, Kathleen, "'So new, so new": Art and Heart in Women's Grief Memoirs', in *Women's Studies* 36.7, 2007, pp. 525-549.
- Freud, Sigmund, *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, a cura di Lucchetti Alberto, Milano, Rizzoli, 2013.
- , *Al di là del principio del piacere*, in *Opere 1917-1923, L'io e l'es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.
- Fuchs, Werner, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino, Einaudi, 1973.
- Galimberti, Umberto, *La Casa di Psiche*, Milano, Feltrinelli, 2012.

- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Gholami, Soudabe, 'Resistance to the Discourse of Death in Nothing to be Frightened of by Julian Barnes in the Light of Michel Foucault', in *Studies in Literature and Language*, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 123-128.
- Giovanelli, Laura, 'I codici infranti: inclusività, riscrittura e metanarratività in Flaubert's Parrot di Julian Barnes' in *Strumenti Critici*, a. X, n. 2, maggio 1995, pp. 271-286.
- , *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetze*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 2001.
- Gordon, Lois, 'Krapp's Last Tape: A New Reading', in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. IV, n. 2, spring 1990.
- Gorer, Geoffrey, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, The Cresset Press London, 1965.
- Gottschall, Jonathan, *The storytelling Animal. How stories make us human*, Boston-New York, Mariner Books, 2012.
- Gray, E. Margaret, *Postmodern Proust*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.
- Guignery, Vanessa, 'History in question(s): An Interview with Julian Barnes', *Sources* 8, primavera 2000, pp. 59-72.
- Guignery, Vanessa, Roberts, Ryan, *Conversations with Julian Barnes*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, Milano, Uniplo, 1987.
- Heidegger, Martin, *Essere e Tempo*, Torino, UTET, 1978.
- Herbert, Susannah, 'Julian Barnes: not dead yet, just dying', *The Sunday Times*, 16 marzo 2008.
- Higdon, Leon, David, 'Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes', in Acheson, James, *The British and Irish Novel since 1960*, New York, Palgrave Macmillan, 1991, pp. 174-191.
- Hockey, Jenny, Katz, Jeanne, Small, Neil, *Grief, Mourning and Deat Ritual*, Maidenhead, Open University Press, 2001.
- Homans, Peter, *Symbolic Loss. The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2000.

- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- James, Henry, 'The Art of Fiction', in *Partial Portraits*, The Macmillan Company, 1888.
- Jankélévitch, Vladimir, *Pensare la morte?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995.
- Jedlowski, Paolo, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- , *Storie Comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Kakutani, Michiko, 'England, England: England as Theme Park', *New York Times*, 11 maggio 1999.
- , 'A Writer who Uses Death as His Protagonist', *New York Times*, 22 giugno 2004.
- Keillor, Garrison, 'Dying of the Light', *The New York Times*, 3 ottobre 2008.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 2000.
- Kernberg, Otto F., *Mondo interno e realtà esterna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Kucala, Bozena, 'The Erosion of Victorian Discourses in Julian Barnes's Arthur and George', *American, British and Canadian Studies*, vol. 13 'Worlds within Words: Twenty-first Century Visions on the Work of Julian Barnes', dicembre 2009, Sibiu, Lucian Blaga University Press.
- Kuhn, Annette, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, London-New York, Verso, 1995.
- Lachmann, Renate, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Larussi, Oscar, 'Livelli di vita: Julian Barnes a Capri', *minima & moralia*, 17 ottobre 2013.
- Lischer, Richard, 'Another Grief Observed', *The Christian Century*, vol. 131, n.5, 5 marzo 2014.
- Malkin, Jeanette R., 'Matters of Memory in Krapp's *Last Tape* and *Not I*', in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XI, n. 2, spring 1997, pp. 25-39.
- Mallon, Thomas, 'As young as you feel', *The New York Times*, 27 giugno 2004.
- Markus, Hazel R., 'Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation', *Psychological Review*, vol. 98, n. 2, 1991, pp. 224-253.
- Mathis, Paul, *I percorsi del suicidio. Il corpo e lo scritto*, Milano, SugarCO Edizioni, 1979.
- Merritt, Stephanie, 'Things can only get bitter', *The Guardian*, 14 marzo 2004.
- Micalizzi, Alessandra, *La rete di Thanatos. Memorie digitali, commemorazioni e riti di commiato nell'IperModernità*, Edizioni Homeless Book, 2012.
- Morin, Edgar, *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi, 2002.

—, *La testa ben fatta, Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero nel tempo della globalizzazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

Nigro, Salvatore S., 'Vecchiaia come conquista', *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 7 febbraio 2016, p. 24.

Nunning, Vera, 'The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*', in *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, vol. 119, num. 1, dicembre 2007.

O'Hagan, Andrew, *Be Near Me*, London, Faber and Faber, 2006.

Oates, Joyce Carol, 'Julian Barnes, and the work of grief', *The Times Literary Supplement*, 1 maggio 2013.

Oggero, Margherita, 'La vecchiaia è una splendida occasione', *La Stampa Libri*, 17 luglio 2010.

Pascal, Blaise, *Pensieri e altri scritti*, Milano, Mondadori, 2008.

Pethes, Nicolas, Ruchatz, Jens, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002.

Piqueras, Orò, Maricel, 'Memory Revisited in Julian Barnes's *The Sense of an Ending*', in *Coolabah*, n.13, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona.

Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

Romagnoli, Gabriele, 'Mi chiamo Kavanagh sono l'altro Julian Barnes', *Repubblica*, 19 ottobre 2015, p. 48.

Rossi, Roberta, Aversa, Francesca, 'Sessualità nel climaterio e nella terza età', *Istituto di Sessuologia Clinica*.

Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books 1991.

Schacter, Daniel L., *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 2002.

Shabad, Peter, 'The Most Intimate of Creations, Symptoms as Memorials to One's Lonely Suffering', in Homans, Peter, *Symbolic Loss. The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2000.

Sozzi, Marina, *Reinventare la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Spellman, William M., *Breve storia della morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

Stanley, Liz, 'Mourning Becomes...: The Work of Feminism in the Spaces between Lives Lived and Lives Written.', in *Women's Studies International*, 25.1, 2002, pp. 1-17.

Stefani, Piero, 'Corpo come le pietre, psiche come l'animale, l'uomo è anche spirito', *La Lettura del Corriere della Sera*, 7 febbraio 2016.

Taglietti, Cristina, 'Oates, il diario del lutto divide la critica', *Corriere della Sera*, 15 febbraio 2011.

Tramma, Sergio, *Inventare la vecchiaia*, Roma, Meltemi 2000.

Vallini, Gaetano, 'Departures, quando la morte ridà senso alla vita', *L'Osservatore Romano*, 2 aprile 2010.

Wenquan, Wu, 'On the Motif of Death in Julian Barnes' *The Sense of an Ending*', in *Canadian Social Science*, vol. 11, n. 3, maggio 2015, pp. 87-95.

Wegner, Daniel M., 'Transactive Memory: A Contemporary Analysis of the Group Mind', in Brian Mullen, Brian, Goethals, George R., *Theories of Group Behavior*, Springer Series in Social Psychology, New York, Springer, 1987, pp. 185-208.

White, Hayden, 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality', in *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, On Narrative, 1980, pp. 5-27.