

ERNESTO RADICE

«MORIRE FU QUELLO SBRICIOLARSI DELLE LINEE»
LAVORO DEL LUTTO E LAVORIO D'ARTE
IN DE ANGELIS, BARTHES E KNAUSGÅRD

In love, in love, in love you laugh
in love you move, I move
and one more time with feeling [...].

N. CAVE, *Magneto*

Comincia con una perentoria confessione privata la metanoia che il morituro Ivan Il'ič esperisce contemplando la galoppata inesorabile della malattia che si accinge, sempre meno di sottocchi, ad imporgli l'estremo congedo dalla vita, perché finalmente raggiunga quell'oscurità, quel baratro a cui, forse, ogni mortale è destinato a tornare sin dai primordi della propria esistenza:

‘Io non ci sarò più, e che ci sarà allora? Niente ci sarà. E dove sarò io quando non ci sarò più? La morte dunque? No, non voglio’. Balzò su, voleva accender la candela, la cercò a tentoni con mani tremanti, sicché fece cadere a terra candela e candeliera, e di nuovo si rovesciò indietro sul cuscino. ‘Perché? Ma poco importa perché’ si disse guardando cogli occhi spalancati nel buio. ‘E la morte. Sì, la morte!’.

Ivan Il'ič incontra la minaccia del «Niente», incontra l'annichilente sopravvenienza dell'Essere-che-inciampa e squaderna di fronte ai suoi occhi l'orrore di quello che il filosofo francese Vladimir Jankélévitch definirebbe il «vuoto problematico del non-senso»², entro il quale ogni accadimento pregresso della sua vita, grande o minimo che sia, rischia di essere gettato.

Una sì fatta postura ideologica, evidentemente tesa a incentivare un modo di intendere la morte che la consideri come fenomeno nichilistico il cui prodotto finale consista in una “tmesi” definita e definitiva, non è prerogativa esclusiva dell'età contemporanea del tempo umano di cui Tolstoj fa, in questo caso, da emblema. Già Lucrezio, nel I secolo a.C., occupandosi del problema della morte e chiedendosi, nel terzo libro del suo *De rerum natura*, che cosa debba quest'ultima significare per l'umanità, asserisce inequivocabilmente che «Nil mors est ad nos neque pertinet hylum, / quandoquidem natura animi mortalis habetur»³,

¹ L. TOLSTOJ, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. it. di T. Landolfi, Milano, Adelphi, 1996, pp. 51-52.

² V. JANKÉLÉVITCH, *La morte*, trad. it. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2009, p. 67.

³ «Nulla è dunque la morte per noi, e per niente ci riguarda, / perché la natura dell'animo è da ritenersi mortale» (LUCREZIO, *De rerum natura*, trad. it. di L. Canali, Milano, Rizzoli, 2018, pp. 306-07).

avallando quindi una tesi che, postulando l'equipollenza tra fine-vita e beatitudine in assenza di dolore, mette in risalto le proprietà devitalizzanti e taumaturgiche di quel *ritornare nel nulla* tanto temuto dal protagonista del racconto tolstojano.

Lo iato temporale che separa la storia del consigliere di Corte d'Appello Ivan Il'ič, e il più grande poema naturalista della tradizione letteraria latina conta circa due millenni, e quantunque geniale e in qualche modo rassicurante possa ancora apparire l'inclinazione dottrinale offerta da quest'ultimo, a ridosso del terzo millennio, la prospettiva di un destino vuoto comminata al genere umano dalla morte sembra non sortire gli effetti pacificatori e anestetici pronosticati da Lucrezio e, prima di lui, da Epicuro. Il «*Nil*» su cui si affaccia il pensiero dell'uomo moderno e contemporaneo possiede infatti un'ineluttabile potenza, o meglio, la sua potenza è ineluttabile perché esso non *ha* una potenza, bensì è una forza tetica (di) sé che, ponendosi, appunto, neutralizza la pura positività dell'Essere di qualsivoglia essente a cui manifesti la sua *presenza*, negando per di più all'uomo l'opportunità di elaborarne una mappatura fenomenologicamente coerente – anche solo teoreticamente congeniale – che possa fungere da acciarino per una eventuale possibilità replicativa. L'onta del nichilismo sussume, per tanto, ogni istanza dell'umano sentire, rammentandogli costantemente della finitudine e della caducità che sono ad esso consustanziali: ciascun essere umano vive dunque all'ombra del proprio annullamento; ciascun essere umano è Ivan Il'ič.

Ma a un esame più attento della vicenda narrata da Tolstoj nella sua storia celeberrima, appare subito chiaro che tra il protagonista dell'avvenimento e l'oggetto del suo sgomento intercorre non un contatto diretto, bensì un legame longitudinale coadiuvato proprio dallo sgomento stesso: Ivan Il'ič non vive il «Niente», giacché se lo vivesse, essi sarebbero la medesima cosa; al contrario, ciò che egli fronteggia è il *pre-sentimento* del Nulla, che si manifesta attraverso la mediazione di quello stesso terrore che lo divora.

Esiste ed è reale, al contrario, una circostanza altra, la quale sinceramente pone l'uomo innanzi all'azzeramento della vita e dei suoi contenimenti, e tale circostanza, tutta imperniata attorno alla tema di colui o colei che sperimenta il trauma della perdita di un oggetto d'amore, si configura come il momento in cui la vita di un individuo viene ad essere tradotta nella dimensione luttuosa, ossia quella dimensione che – come sostiene Sigmund Freud – consiste della fisiologica replica emotiva innescata da un soggetto, a seguito del dileguamento – inteso non solamente in senso biochimico ma anche in senso astratto ed esistenziale – di un oggetto caro, sul quale è occorso un importante investimento libidico⁴.

Stando alla riflessione di Martin Heidegger, la morte si rivela come cosa ben più grande di ciò che colui o colei che è sospite è in grado di comprendere, giacché «Nei patimenti per la perdita del defunto non si accede alla perdita dell'essere quale è “patita” da chi muore», ma si può unicamente «“assistervi”»⁵; eppure,

⁴ La definizione che qui si riporta è tratta da S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in ID., *Metapsicologia*, trad. it. di R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 126.

⁵ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it. di P. Chiodi, rivista da F. Volpi, Milano, Longanesi, 1971, p. 287.

nonostante ciò, è evidente come l'altrui morte venga vissuta da chi sopravvive *integralmente*, e comunque, in misura più o meno drastica, *quasi mortem propria*, dal momento che l'investimento libidico nei confronti di chi si ama non è mai parziale, non aderisce mai esclusivamente ad una o più parti dell'altro. Sia esso riferito a un genitore, a un compagno, una compagna, un figlio o una figlia, esso – se è autentico – è sempre totale ed esclusivo; colui che ama «sente l'altro come un Tutto»⁶ dice Roland Barthes, ma non un Tutto qualunque, bensì il *suo* Tutto. Il defunto è reclamato con dolore a partire dalla valenza della sua insostituibilità, e quando l'«esame di realtà»⁷ sottopone un soggetto all'incontro irreversibile dell'altro, ecco che una vertigine lo fa procombere: il Tutto è diventato Niente; *quel* Tutto che conferiva il dono dell'indispensabilità si è tramutato in Nulla.

Quando in uno dei suoi scritti sulla letteratura Jean-Paul Sartre si domanda quale possa essere la motivazione alla base della promozione dell'esercizio della scrittura nell'uomo, la risposta è la seguente:

Siamo i rivelatori dell'essere, questo lo sappiamo, ma sappiamo anche che non ne siamo i produttori. Questo paesaggio, se gli voltiamo le spalle, marcirà senza testimoni nella sua permanenza oscura. [...]. Noi saremo annientati, ma la terra rimarrà nel suo letargo finché un'altra coscienza non verrà a svegliarla. Così, alla nostra intima certezza di essere «rivelanti» si aggiunge quella d'essere inessenziali nei confronti della cosa svelata. Uno dei principali motivi della creazione artistica è certamente il bisogno di sentirci essenziali nei confronti del mondo⁸.

Posto che, oltre alla creazione di un'opera d'arte, anche un negoziato d'amore possa investire un essere umano di pregna significanza, appare chiaro come, conseguentemente, una perdita d'amore non faccia altro che rimandare l'uomo alla sua primigenia insensataggine, la quale lo costringe all'atto estremo e paradossale della scrittura, per mezzo della quale egli tenta di estinguere il fio della sua originaria surrogabilità, riportando all'essere chi ha perduto e con esso l'essenzialità di cui è stato privato.

Del resto già Giacomo Leopardi, riflettendo attorno ai benefici procurati dalle opere artistiche nei confronti di chi è stato lacerato dagli eventi della vita, si esprime in questi termini in un polizzino del suo *Zibaldone di pensieri*:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere* disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo,

⁶ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2014, p. 18.

⁷ S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, cit., p. 127.

⁸ J.-P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 32.

e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta⁹.

Leopardi è maestro, in questo e in molti altri momenti della sua produzione poetica e filosofica, nel dimostrare l'esistenza di una profonda sincrasi tra il dolore di cui è madida un'opera d'arte e il sollievo che pure scaturisce dalla sua lettura o produzione. La possibilità della nascita di un controcanto emotivo dalle scresciature positive, a partire dall'angoscia intrinseca alla generazione del canto stesso, è forse la più lucida motivazione che fornisce il destro di enunciare l'omologia tra un lavoro del lutto e un *laborio* artistico. Per mezzo della scrittura, l'esercizio del linguaggio – «la casa dell'essere» di cui poeti e pensatori sono «custodi»¹⁰ – permette a un autore di impetrare nella pura, acronica e atopica positività dello spazio letterario i fondamenti diroccati della sua vita *sub specie aeternitatis*, facendogli perdere, come sostiene Maurice Blanchot, «la facoltà di dire "io"»¹¹: passando da «Io a Egli» ciò che è accaduto, ora «non capita a nessuno [...] e si ripete in una dispersione infinita»¹². La paradossalità di riparare un dolore irreparabile è oltrepassata a sua volta col paradosso di un Io che supera sé stesso, e con questo il suo vissuto. Ciascuno dei segni grafici che nero su bianco solcano il foglio della pagina si profila in ultima istanza come la cicatrice di gloria che racconta la fine di un travaglio ormai sublimato, e l'opera che lo circonda reca le prove di una morte subita, introiettata e superata di cui tuttavia non rimane alcuna testimonianza: l'opera è il cenotafio dell'artista.

Non è errato, a questo punto, pensare come veri e propri monumenti sepolcrali tre delle numerose opere letterarie *in morte* che costellano il panorama della letteratura moderna e contemporanea di tutto il mondo: *Tema dell'addio* di Milo De Angelis, opera dedicata alla compagna e poetessa Giovanna Sicari; *La morte del padre* di Karl Ove Knausgård, romanzo in cui l'autore si scontra con il tema della perdita del padre affiancandolo al ricordo dell'età della sua infanzia e adolescenza; e il *Journal de deuil* di Roland Barthes, intimo diario di lutto che l'autore inizia a tenere all'indomani della morte di sua madre, occorsa il 25 ottobre del 1977.

In particolare, risultano oltremodo interessanti le meccaniche per mezzo delle quali questi autori rendono artisticamente le peculiarità del tempo e dello spazio del lutto che vivono, giacché esse permettono il ravvisamento di parametri procedurali e isotopie morfologico-semantiche condivise, nonostante le diverse modalità d'approccio che le differenti forme strutturali richiedono.

Per ciascuno di questi autori infatti – nonostante ognuno di loro sia chiamato a vivere lutti di tipo differente –, il concetto di tempo, popolarmente inteso, sembra subire una sensibile ed evidente modificazione: nel momento in cui la vita si

⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Cacciapuoti, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 623.

¹⁰ M. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanesimo*, trad. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995, p. 31.

¹¹ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, trad. it. di F. Ardenghi, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 19.

¹² Ivi, p. 26.

materializza nella dimensione luttuosa, esso non viene esperito nella sua accezione comune, ovvero come immediato e perpetuo fluire delle cose, ma come sentimento continuativo dello stesso doloroso momento, il quale, essendo in perenne rotazione attorno al proprio asse e, rinnovandosi mantenendo una posizione discreta rispetto agli istanti precedenti e successivi, scema – eventualmente – d'intensità a causa di una progressiva perdita di energia impiegata nel lavoro di ripescaggio dei ricordi. In quest'ottica è luciferina una riflessione del filosofo francese Gaston Bachelard che, facendo propria la tesi sull'istantaneità del tempo di Gaston Roupnel e, definendo il tempo di quest'ultimo come «rappresentato da una retta bianca, [...] sulla quale si iscrive, come un accidente imprevedibile, un punto nero, simbolo di un'opaca realtà»¹³, asserisce: «la vita non procede in discesa, lungo l'asse di un tempo obiettivo che la incanala; la vita è struttura imposta dagli istanti di tempo, ma la sua realtà essenziale è costituita dall'istante singolo»¹⁴.

Il tempo del lutto dunque, manifestandosi come estenuante e disperato attimo particellare in sempiterna reiterazione, dispone il soggetto in uno stato di prostrazione singolare, nella misura in cui sancisce, per mezzo di un continuativo e coercitivo arrovellamento, il ripiegamento di quest'ultimo nello spazio assoluto di un eterno presente che, diluendosi all'infinito, invade ogni istanza della vita e ne minaccia la prosecuzione rammentandole la morte. Ed è proprio questa iteratività la chiave che consente l'accesso al segreto del tempo del lutto: «ciò che persiste è sempre ciò che si rigenera»¹⁵, sostiene ancora Bachelard e, per tanto, ciascun grano temporale, essendo *quantizzato*, ovvero isolato rispetto ai grani ad esso adiacenti, non può mai essere unito ad alcuno dei suddetti, giacché l'esistenza di un punto di intersezione non è contemplabile. E, inoltre, da tale continua rigenerazione emerge che «non è l'essere che è nuovo in un tempo uniforme», bensì «è l'istante che, rinnovandosi, riporta l'essere alla libertà [...]. Fin dall'inizio, l'istante si impone nella sua interezza come fattore di sintesi dell'essere»¹⁶.

Ma se l'istante, come si è detto poc'anzi, si fa eterno foriero della morte da un lato e, al tempo stesso, sintetizzatore dell'essere dall'altro, allora per la proprietà transitiva l'essere che sopraggiunge al soggetto, o meglio, l'essere del soggetto – per recuperare una fortunata ed efficace formula heideggeriana – è un «*essere-per-la-morte*»: «la fine incombe sull'Esserci», scrive Heidegger, «la morte non è una semplice-presenza non ancora attuata, [...] ma è, prima di tutto, un'imminenza che incombe», nella misura in cui essa è «una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve sempre assumersi da sé»¹⁷.

Tutto ciò si esplicita in modo particolarmente evidente nella riflessione teorica che Milo De Angelis conduce nel suo breve saggio intitolato: *Cosa è la poesia?* nel quale si può leggere:

¹³ G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, trad. it. di A. Pellegrino, Bari, Dedalo, 1973, p. 48.

¹⁴ Ivi, p. 46.

¹⁵ Ivi, p. 86.

¹⁶ Ivi, p. 49.

¹⁷ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 300.

L'attimo e la durata. Grande tema, eterno della poesia. L'attimo, che non è mai statico, quando è davvero un attimo destinale. [...] È un istante che bisogna cogliere tra i mille possibili, è l'istante cruciale, il *kairòs*. [...] Ecco, il *kairòs* è questo congiungersi delle epoche, questo movimento centripeto con cui il passato e il futuro confluiscono nell'attimo¹⁸.

E poco dopo, cercando di penetrare ulteriormente l'essenza di tale granulo temporale, aggiunge:

Alla parola "attimo" preferisco "istante". È anche bello da pronunciare. Ha il suono vibrante di un participio presente e viene da un verbo, *instare*, che significa incombere, essere sul punto, essere imminente, e che dunque porta già in sé questa presenza dei tempi, mescola ciò che palpita ora con ciò che si prepara a scaturire¹⁹.

Sono questi i pensieri che il poeta renderà concreti in tutta la sua produzione artistica e, in modo particolare, in *Tema dell'addio* in cui il motivo dell'istantanea temporalità, pur evolvendo in modo eteroclitico nel corso delle sei sezioni di cui l'opera è composta, compare come ossessivo stornello rispettivamente nelle sezioni I, II e VI. Si pensi a una poesia pressoché liminare come [*Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto*] emblematica rievocazione del momento di rottura sempre presente tra l'Io e il Tu:

Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto
di un giardino avvenne la carezza, la penombra
addolcita che invase le foglie, ora senza giudizio,
spazio assoluto di una lacrima. Un istante
in equilibrio tra due nomi avanzò verso di noi,
si fece luminoso, si posò respirando sul petto,
sulla grande presenza sconosciuta. Morire fu quello
sbriciolarsi delle linee, noi lì e il gesto ovunque,
noi dispersi nelle supreme tensioni dell'estate,
noi tra le ossa e l'essenza della terra²⁰.

La morte fraziona il sistema-vita disgregandone l'unità per mezzo di un inopinato processo dinamitardo, facendone saltare via le strutture elementari, quelle «linee» destinate a rimanere per sempre fisicamente non ricomponibili e che ormai non concedono altro che uno sguardo lanciato da lontano alla loro antica concordanza, sul baratro di un «istante» che, avanzando, si pone tra Io e Tu eliminando qualsivoglia contatto potenziale. Un «istante» che, semplicemente «non è più dato», come «il pianto che si trasformava / in un ridere impazzito»; «le notti passate / correndo in Via Crescenzago»; «il batticuore di aspettare mezzanotte» quando «entra nel suo vero tumulto», perché «uno solo è il tempo,

¹⁸ M. DE ANGELIS, *Cosa è la poesia?*, in ID., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 415.

¹⁹ Ivi, p. 416.

²⁰ M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 288.

una sola / la morte»²¹. Ma questa intuizione di un tempo in caduta acquista un nitore ancora più commovente allorquando alla mente del poeta sopraggiunge la consapevolezza del fatto che, sin dall'inizio, «tutto era già in cammino»; «tutto / il tempo luminoso» che allora «sfiorava le labbra»²² non ha fatto altro che proseguire con il metro inesorabile della sua fine: un momento oltrepassato il quale, non rimane altro che prendere atto che «non c'era più tempo»; quel tempo che «era una luce marina tra le persiane, una festa di sorelle, la ferita, l'acqua alla gola»²³ ritorna e svanisce assieme a «tutti i respiri che si riunivano nella collana»²⁴, talismano del Tu che condensa e sintetizza ogni grano cronologico, almeno fino a quando l'Io non è costretto a ricordare di aver pensato: «non avevi [Giovanna] più la collana. Non avevi più tempo»²⁵. Se la collana rappresenta emblematicamente la forza motrice del *pneuma*, e non averla più significa aver perduto il tempo, allora si inferisce chiaramente che assieme al tempo ciò che si perde è il respiro, ovvero la vita, e che tale smarrimento non può che avvenire poco per volta e inspiegabilmente: l'istante doloroso coesiste sovente con il doppio dell'incredulità, come si legge in una poesia della seconda sezione intitolata non a caso *Scena muta*:

Un istante della terra,
 uno stare con le cose,
 bene mattutino che si offre
 e si ricorda, dimora
 trovata nel tumulto: un tempo
 che capivi a mano a mano, lente
 costruzioni a mano a mano, calendario
 terrestre. Non so poi
 cosa è accaduto, cosa
 è accaduto, amore mio, come
 mai, come mai²⁶.

Il poeta non solo è oberato da un lancinante dolore, ma è anche costretto a farsi carico delle conseguenze apportate da un istante mortale fondamentale e scriteriato e incomprensibile. Da qui il sentimento di sbigottita incredulità che rassomma nel momento finale della poesia emblematicamente reso per mezzo dell'uso centellinato dell'*enjambement*, figura retorica *par excellence* della sospensione e della rottura: le interruzioni del verso presenti al v. 9 e al v. 10 mettono in risalto le parole *cosa* e *come* evidenziandone non solo il valore postulativo, ma generando, – per mezzo della spezzatura delle due rispettive epanalissi: “cosa è accaduto, cosa / è accaduto” (vv. 9-10); “come / mai, come mai” (vv. 10-11) – la duplice epanadiplosi: “cosa è accaduto, cosa” (v. 9); “mai, come mai” (v. 11).

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, pp. 288-89.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 289.

²⁶ Ivi, p. 295.

L'articolarietà di tale processo retorico pregno di stratagemmi che marcano l'urgenza della domanda e del dolore da un lato, e la necessità parimenti incombente di inquadrare la propria situazione con la massima esattezza possibile, consente all'autore di assolvere – almeno formalmente – il problema del dubbio concernente l'essenza dell'istante letale e la conseguente indicibilità che esso reca con sé: «l'ineffabile è inesprimibile perché mancano le parole per esprimere o definire un mistero così ricco [...]; la morte, invece, è indicibile perché non c'è, dal primo momento, assolutamente niente da dire»²⁷.

Ma è proprio a partire da questo «niente da dire» che il grido del poeta si leva contro la monolitica serialità del suo tempo in cerca di pace e redenzione, destinate ad essere raggiunte solo nella sezione finale del canzoniere, alla fine del lungo e arzigogolato cammino lirico atto a ripercorrere i momenti della quotidianità ospedaliera della sua compagna, dove in piena analogia con la logica secondo la quale microcosmo e macrocosmo si eguagliano e possono essere colti l'uno indipendentemente dall'altro solamente da una prospettiva *particolare*, così l'attimo, in quanto unità di misura minima del tempo eterno, innalza quest'ultimo incarnandolo. È unicamente «Nell'invalidabile minuto» che «tornano tutti / i giardini della [...] vita, tutte le ombre / [...] le foglie, / i saluti, respiri in soprassalto, estati, frasi / che sembravano sepolte, sepolture / che sembravano avvenute»²⁸; è nel minuto in cui «si è spezzato l'ordine» che il Tu può rimanere nudo «per tutta l'estate, con la mano / che gira all'infinito la maniglia»²⁹. Il tempo dell'estate, tempo di agonia, malattia e sofferenza, si eleva e si accorda alla melodia delle sfere celesti; si accorda – come scriverebbe Cicerone – a quel suono «qui intervallis coniunctus inparibus, [...], impulsu et moto ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit»³⁰:

Camminavi con la coscienza del sangue
e l'attimo strappato al suo giorno,
mia arciera, mia trafitta
che ogni notte ti accendi nel cielo
ora che il corpo si è fatto musica
delle sfere, voce consacrata, silenzio³¹.

La volontà di preservare chi si è perduto dalla dimenticanza e dall'oblio del nulla che altrimenti inevitabilmente sopravverrebbe a chi defunge è più volte menzionata come uno dei motori fondamentali che alimentano il processo di scrittura, soprattutto da Roland Barthes nei frammenti del diario da lui composto a seguito della scomparsa di sua madre, frammenti che l'autore ha tenuto – nonostante le due brevissime interruzioni – con grande regolarità per circa due anni

²⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *La morte*, cit., p. 81.

²⁸ M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, cit., p. 313.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «[*Il suono*] che sull'accordo di intervalli regolari, [...], risulta dalla spinta e dal movimento delle orbite stesse e, equilibrando i toni acuti con i gravi, crea accordi uniformemente variati» (CICERONE, *Il sogno di Scipione*, trad. it. di A. Barabino, Milano, Garzanti, 1995, pp. 10-11).

³¹ M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, cit., p. 311.

(dal 26 ottobre 1977 al 15 settembre 1979). In uno di questi lambelli datato 29 marzo 1979 si legge infatti:

Vivo senza nessuna preoccupazione della posterità, senza nessun desiderio d'essere letto più tardi [...], con la perfetta accettazione di scomparire completamente, senza nessuna voglia di "monumento" – ma non posso sopportare che questo valga anche per mam. (forse perché lei non ha scritto, e perché il suo ricordo dipende completamente da me)³².

Eppure, nel momento in cui ci si pone la domanda che pertiene all'effettività di ciò che l'autore riesce realmente a tramandare attraverso un'opera esplicitamente intima, ciò che emerge è che, a dispetto delle succitate intenzioni dello scrittore, accanto ai ricordi materni – indubitabilmente centrali – è destinato a restare tradito anche l'«Immobile»³³ sgomento privato che, come in De Angelis, ha a che fare con la subitanità dell'istante temporale e la sua sconveniente pervicacia.

In questo senso, la prima significativa nota viene composta il 15 novembre 1977, nota in cui Barthes, riflettendo sulla ormai chiara differenza tra un morire che, pensato concettualmente, può anche essere elemento di sollecitazione per un *Esserci* che altrimenti non tenderebbe alla progettazione di sé, e la dura presa di coscienza comminata da un morire che è effettivo e presente, rileva come quest'ultimo modo di concepire la morte lo costringa non solo ad assumere un atteggiamento differente nei confronti del tempo della sua vita, ma lo costringe anche a vivere in maniera completamente differente quel tempo stesso:

C'è un tempo in cui la morte è un *avvenimento*, una ad-ventura, e, a questo titolo, mobilita, interessa, tende, attiva, tetanizza. E poi un bel giorno, ecco che non è più un avvenimento, ma un'altra durata, compressa, insignificante, non narrata, tetra, senza rimedio: vero lutto, che non è suscettibile di alcuna dialettica narrativa³⁴.

La riflessione intorno alla natura del tempo del lutto sembra poi occupare una regione specifica del diario, quella cioè che concerne i cinque mesi che intercorrono tra il frammento scritto in data 26 novembre 1977 in cui Barthes scrive: «Mi spaventa il carattere *discontinuo* del lutto», e quello composto il 23 marzo 1978 dove si legge: «Imparare la (terribile) separazione fra l'emotività (che si calma) e il lutto, la tristezza (che è *presente*)»³⁵.

Denotare il lutto come condizione *discontinua* essenzialmente presuppone l'aver sperimentato il paradosso di un dolore fisso ma non ininterrotto; interinale ma in replica costante; un dolore che punge al primo contatto lasciando una ferita che, non solo rimane immedicabile, ma viene anche aggravata dagli attacchi successivi. Questa travolgente alta marea di sofferenza che si chiama lutto e che, per suo statuto ontologico si presenta come indefettibile, «non si consuma» perché

³² R. BARTHES, *Dove lei non è*, trad. it. di V. Magrelli, Torino, Einaudi, 2010, p. 236.

³³ Ivi, *passim*.

³⁴ Ivi, p. 52.

³⁵ Ivi, pp. 69 e 105.

non può essere sottomessa «all'usura, al tempo» in quanto «il soggetto (che io sono)», – dice l'autore – «non è *presente*, è solo *al presente*» in un vortice «caotico» ed «erratico» fatto di «*momenti* (di tristezza / d'amore della vita) tanto *freschi* ora [29 novembre 1977] quanto il primo giorno [26 ottobre 1977]»³⁶. Ed è proprio «di fronte a ogni “momento” di tristezza» che lo scrittore è convinto di concretare il suo lutto ogni volta «per la prima volta», come se ogni attimo fosse il parossistico ipocentro del proprio terremoto interiore: «totalità d'intensità»³⁷ dell'attimo.

In Roland Barthes, il lutto fa irruzione non come un «annientamento», come un «blocco» che «supporrebbe qualcosa di “riempito”», ma come una «disponibilità dolorosa»³⁸, come una «situazione senza riscatto possibile», penetrando «nel cuore più nero» di una «silenziosa domenica mattina»³⁹; e, facendo oscillare il soggetto tra una «violenta crisi di lacrime» e un «malessere continuo, particolarissimo»⁴⁰, ristagna in un «universo» che l'autore definisce «opaco»; un «universo» in cui «nulla vi risuona davvero – nulla [...] si cristallizza»⁴¹.

Un pensiero del 20 marzo 1978 fornisce l'occasione di corroborare quanto detto fino ad ora da un lato, e di approfondire un altro aspetto della temporalità del lutto barthesiano al quale si è solo accennato. Scrive Barthes: «Si dice (mi dice la signora Panzera): il Tempo calma il lutto – No, il Tempo non fa passare niente; fa passare soltanto l'*emotività* del lutto»⁴².

Nel momento in cui il lutto «acquista la sua andatura da crociera...», Roland Barthes prende a «imparare la (terribile) separazione fra l'*emotività* (che si calma) e il lutto, la tristezza (che è *presente*)»⁴³. E giacché «l'*emotività*, dunque, ritorna. / Fresca come il primo giorno di lutto»⁴⁴, l'autore in fine può unicamente limitarsi a prendere atto dell'imponderabile vastità del sentimento unico che vive e che continuamente riaccoglie nonostante la stanchezza, nonostante la fatica. E infatti nell'ultimo frammento del diario datato 15 settembre 1979 egli scrive laconicamente: «ci sono delle mattinate così tristi...»⁴⁵. Così s'interrompe l'opera barthesiana, rimasta incompiuta a causa della morte dell'autore, in seno a una punteggiatura sospensiva che innalza, e, forse, immortalata il sospiro di rassegnazione di un uomo, in un finale a lungo cercato invano eppure, forse, finalmente e involontariamente raggiunto: solo pace e silenzio.

Meritano invece un discorso a parte le vicende pertinenti al periodo luttuoso vissuto da Karl Ove Knausgård subito dopo la morte del padre, non solo per la complessità del rapporto che sin dalla tenera infanzia l'autore ha intrecciato con

³⁶ Ivi, p. 74.

³⁷ Ivi, p. 77.

³⁸ Ivi, p. 82.

³⁹ Ivi, pp. 83-84.

⁴⁰ Ivi, pp. 85-86.

⁴¹ Ivi, p. 90.

⁴² Ivi, p. 103.

⁴³ Ivi, p. 104-05.

⁴⁴ Ivi, p. 153.

⁴⁵ Ivi, p. 246.

quest'ultimo, ma anche per la brevità che caratterizza il tempo del suo lutto – durato poco meno di una settimana – da un lato, e per la scarsità di quella componente speculativa e teoretica sul tempo – così evidente in De Angelis e Barthes – dall'altro. Tuttavia, scarsità non vuol dire assenza, anzi, l'unica traccia di esplicita riflessione teorica presente nel romanzo può essere utile per disbrogliare la complicatezza della vicenda e trovarne il bandolo.

In uno dei momenti iniziali del suo libro un Knausgård ormai maturo, padre di due figli responsabile di una intera famiglia, ragionando sulle fattezze del tempo che lo affezionano da quando il testimone del suo vecchio è passato a lui, scrive:

Loro [*i suoi due figli*] sono in grado di cancellare dalla mia mente anche il passato più recente [...]. Succedono molte cose nella piccola vita di tutti i giorni [...], ed è soprattutto questo che ha modificato la mia immagine del tempo. Mentre prima lo vedevo come una distanza da percorrere, [...], ora esso si intreccia in modo totalmente diverso alla vita che si svolge qui e adesso. Se dovessi illustrarlo con un'immagine, sarebbe quella di una barca in una chiusa: in modo altrettanto lento e inderogabile la vita viene sollevata dal tempo che in maniera costante scorre penetrando da tutti i lati⁴⁶.

La suddetta metafora navale utilizzata dall'autore risulta mantenere una certa aderenza qualora la si volesse traslare e pensare anche come rappresentazione della percezione del tempo del suo lutto. Ma prima di procedere è obbligatorio precisare che, nonostante un tempo di elaborazione pari ad appena sette giorni risulti essere incompatibile con la lunghezza dell'estensione temporale teorizzata da Freud, è pur vero che, in questa occasione, un sì fatto decorso si allaccia al metabolismo del lutto in base a un rapporto di proporzionalità inversa: alla diminuzione della durata del processo, l'intensità della crisi aumenta. Anche in questo caso quindi – come già in De Angelis e Barthes – trionfa l'istante; trionfa il tempo unico.

La vita di Knausgård viene tradotta nella dimensione luttuosa dalla telefonata del fratello Yngve che gli annuncia la morte del loro padre. A partire da quella telefonata «il pensiero di papà» scrive lo scrittore norvegese, si manifesta «a intervalli regolari, [...], ma senza essere collegato a sentimenti né emozioni», rimanendo «una pura e semplice constatazione»⁴⁷. Ma proprio nel momento in cui ha inizio il decollo dell'aereo che l'autore è costretto a prendere per raggiungere la località dove suo padre verrà seppellito, ecco che, costretto a una meditazione forzata a causa della immobilità che sempre accompagna ogni episodio di viaggio, accade l'inaspettato:

Le lacrime sgorgavano dal nulla. Me ne resi conto quando spuntarono, è da idioti, pensai, è sentimentale, è stupido. Ma non servì a nulla, ero penetrato in qualcosa di morbido, indefinito, privo di confini [...]. In quell'istante, con la

⁴⁶ K.O. KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, trad. it. di M. Podestà Heir, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 41-42.

⁴⁷ Ivi, p. 276.

mente di nuovo lucida, chinai la testa sulla maglietta e mi strofinai gli occhi [...].
Ma non era finita. Lo sentivo, quello era solo l'inizio⁴⁸.

Ma il lutto vero e proprio prende le mosse solo più tardi, quando l'autore, giungendo insieme a suo fratello presso l'abitazione della loro nonna, laddove il padre aveva da tempo abitato e perduto la vita, dopo aver scoperto le condizioni a dir poco deplorevoli di una casa lurida e inospitale, propone a sé stesso di iniziare una immensa impresa di pulizia, perché questa possa assurgere a simbolo di riscatto e redenzione da una morte che, in fondo, oltrepassa il fatto in-sé e sopraggiunge esalando dagli atteggiamenti passati di un padre assente o manchevole, sentimentalmente intimidatorio o a limite ambiguo. Racconta Knausgård:

Avrei lavato e ripulito ogni merdosissimo centimetro di ogni merdosissima stanza, avremmo buttato via tutto quello che aveva distrutto, [...], avremmo sistemato per bene la casa e poi avremmo riunito lì tutti quanti. Lui poteva anche aver distrutto tutto, ma noi l'avremmo ricostruito. Noi eravamo persone come si deve. [...]. Avevo diritto [...] di decidere come si sarebbe svolto il funerale. Cazzo se si poteva fare. Bisognava soltanto pulire. Pulire, pulire, pulire⁴⁹.

Tuttavia neppure una grande volontà può sbaragliare la potenza di un dolore presente ma invisibile: già dopo aver varcato la soglia di casa per la prima volta, Knausgård viene «sopraffatto da una violenta crisi di pianto»: «tutto il petto» scrive l'autore «tremava e sussultava, non riuscivo a respirare, ero scosso da profondi singhiozzi e il mio viso si contrasse, completamente fuori da ogni controllo. “Ohhhhhhhhhhh,” gemevo. “Ohhhhhhhhh”»⁵⁰. Istante di ferro che avviluppa, il pianto coglie negli attimi e nei luoghi più singolari – come nel giardino nel quale, all'inizio del romanzo, il padre viene ricordato nell'intento di far crescere un esotico pesco – e si alterna a momenti di forsennata igiene e detersione: «il giardino dove mi trovavo sembrava malato. Piansi per alcuni minuti, poi [...] proseguii il mio lavoro dentro la lavanderia [...], cosparsi il pavimento di candeggina, ne usai mezzo flacone, poi presi a fregarlo con lo spazzolone prima di risciacquare tutta la superficie e far scivolare lo sporco»⁵¹. E sempre nel giardino irrompe l'ultima grande e subitanea superfetazione emotiva prima della conversione – anch'essa istantanea e impreveduta – che porrà fine al tempo del lutto per dischiudere nuovi orizzonti. L'ultima valanga di lacrime sopravviene allorquando l'autore, facendo «su e giù per il giardino tagliando l'erba» e rapando «in modo metodico e sistematico tutti gli alberelli, tutti i fiori, tutta l'erba», afferma: «Piansi tutto il tempo. Venivo travolto da un'ondata dopo l'altra mentre ero lì a rasare l'erba, non era più una cosa che cercavo di contrastare, lasciavo che venisse quando voleva»; e immediatamente aggiunge:

⁴⁸ Ivi, p. 290.

⁴⁹ Ivi, p. 357.

⁵⁰ Ivi, p. 340.

⁵¹ Ivi, p. 355.

Per lo più tenevo lo sguardo puntato sulla lama rotante e sui fili d'erba che cadevano come soldati decimati, [...], tutto mentre le lacrime mi rigavano le guance perché papà, che era cresciuto qui, era morto. O forse non era per quello che piangevo, forse era per tutt'altri motivi, forse era per tutta la sofferenza e l'infelicità che avevo accumulato dentro di me negli ultimi quindici anni che adesso trovano sfogo⁵².

Arriva così la metanoia, il profondo e radicale cambiamento che si consoliderà nelle ultime pagine del romanzo, quando Knausgård, recandosi da solo all'obitorio per vedere la salma del padre per la seconda e ultima volta, si troverà unicamente di fronte alla pura «assenza di vita» deprivata di quella emotività che lo aveva «dilaniato» fino al giorno prima, comprendendo, finalmente, che quella morte da sempre considerata «la dimensione più importante della vita, oscura, allettante, non [è] altro che un tubo che perde, un ramo che si spezza al vento, una giacca che scivola via da una gruccia e cade per terra»; «forma» come l'essere umano «che il mondo manifesta ed esprime di continuo»⁵³ in silenzio.

Il tempo del lutto è anche tempo della memoria; tempo di nostalgia che nei suoi momenti più potenti e morbosi sfocia facilmente in nostomania, ovvero nell'incessante e urgente bisogno fisico di ritornare a quel passato che, a poco a poco, eludendo ogni tentativo cosciente di trattenimento, sfugge progressivamente al presente in coni d'ombra sempre più profondi e impenetrabili.

L'atto di rievocazione mnemonica obbedisce alla medesima legge della subitanità del tempo del dolore, giacché in esso è compresa. Ancora una volta può essere utile un pensiero del già citato Bachelard, il quale proprio a proposito della memoria sostiene: «dobbiamo sottolineare la natura poco durevole del ricordo della durata. Ci ricordiamo di essere stati, ma non per quanto tempo» perché «la memoria, guardiana del tempo, non preserva che l'istante; non conserva niente, assolutamente niente, della sensazione complicata e fittizia della durata» in quanto la durata «non è una condizione primordiale: ci consente di misurare l'attesa, ma non l'attenzione, che riceve tutto il suo valore di intensità in un istante»⁵⁴.

Da un'attenta analisi delle tre opere in questione si rileva come ogni sopraggiungimento del defunto a mezzo della memoria si manifesti essenzialmente in due modi: uno diretto, che prevede la rievocazione della persona perduta o di un evento con essa vissuto tutta *interiore* al soggetto (*memoria diretta*); e uno indiretto, il quale prevede che tale rievocazione giunga al soggetto a partire da una particolare sollecitazione esterna (*memoria indiretta* o *associativa*).

La forma di memoria diretta più immediata è sicuramente quella concernente il ricordo della persona amata attraverso la sopravvenienza del suo nome – «immagine di quel tanto di ignoto»⁵⁵ – come scrive Marcel Proust – che ogni uomo tenta di evocare pronunciandolo. All'interno delle opere in esame, a partire dal momento della morte di chi si è perduto, il nome – nei suoi vari e differenti

⁵² Ivi, pp. 477-78.

⁵³ Ivi, p. 505.

⁵⁴ G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante*, cit., pp. 54-55.

⁵⁵ M. PROUST, *I Guermites*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, trad. it. di N. Ginzburg, F. Fortini et al., Torino, Einaudi, 1991, p. 712.

contesti di rievocazione⁵⁶ – compare rispettivamente: 21 volte ne *La morte del padre* (nelle constatazioni di dolore private dell'autore); 73 volte nel *Journal* di Barthes; e una sola volta nel canzoniere di De Angelis.

Ma le rievocazioni mnestiche più interessanti e peculiari sono proprio quelle che sopraggiungono a partire da sollecitazioni esterne, e, tra queste, quelle più intense e indomabili provengono proprio dagli oggetti concreti, veri e propri impositivi assoluti, che si contraddistinguono rispetto a tutti gli altri proprio per la loro appartenenza a una persona defunta.

Il rapporto che s'innesci tra chi sopravvive e tali oggetti può essere definito *transustanziale*, perché evidentemente affine dal punto di vista concettuale al dogmatico e omonimo rituale della liturgia cattolica. Questo è vero teoreticamente parlando. Ma non è tutto se tale concetto astratto viene considerato dal punto di vista letterario.

In letteratura le classiche tecniche retoriche che consentono a un autore di mettere in relazione due enti, vicini o lontani che siano, e di modificarne la distanza sono essenzialmente tre: la *similitudine*, la *metafora* e l'*analogia*; quattro, se si considera anche il *correlativo oggettivo* teorizzato da T.S. Eliot, così tipico in Eugenio Montale. Indipendentemente dalla loro intrinseca differenza, tutti questi strumenti retorici hanno una cosa in comune: gli enti interessati, una volta interconnessi, vengono a giacere sempre su uno stesso piano intermedio di affinità più o meno immediatamente riconoscibile dal lettore. Nelle opere che trattano della morte di una persona e della elaborazione del dolore che ne consegue, questa immediatezza viene meno, nella misura in cui il rapporto oggetto-soggetto perduto, essendo un rapporto tra enti posti su piani inguaribilmente diversi (il primo su un piano immanentistico e il secondo su un piano trascendentale), non può essere afferrato se non con un ragguaglio da parte dell'autore, che può allacciare un nodo ideale tra le parti agli occhi del lettore, costruendo il contesto generale della sua vicenda di vita a livello macrotestuale per mezzo della memoria di singoli biografemi che, in questo caso, è una forma di memoria associativa. È per questo che, ad esempio, Roland Barthes decide di non inserire nel suo saggio dedicato alla fotografia – e di cui si parlerà tra poco – la foto di sua madre così decisiva per l'andamento del suo lutto. Barthes infatti, rivolgendosi ai lettori, scrive in una parentesi:

(Io non posso mostrare la Foto del Giardino d'Inverno. Essa non esiste che per me. Per voi, non sarebbe che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del "qualunque"; essa non può affatto costituire l'oggetto visibile di una scienza; non può fondare un'oggettività, nel senso positivo del termine; tutt'al più potrebbe interessare il vostro *studium*: epoca, vestiti, fotogenia: ma per voi, in essa non vi sarebbe nessuna ferita)⁵⁷.

⁵⁶ Si ricordi che, a differenza di Milo De Angelis, la cui perdita concerne la moglie, per Roland Barthes e Karl Ove Knausgård le figure perdute sono figure parentali. Per tanto nominazioni come "papà", "mamma" e simili sono da considerare come nomi a tutti gli effetti.

⁵⁷ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 69.

In quest'ottica il processo transustanziale deve essere considerato non solo come strumento concettualmente esplicativo, ma anche e soprattutto come dispositivo retorico *ad hoc* caratteristico di questo "genere" di *letteratura in morte*⁵⁸.

In questo senso la tecnica retorica della transustanziazione è un vero e proprio *leitmotiv* della prosa knausgårdiana, fecondo ricettacolo di oggetti in trionfo. Quando Knausgård giunge all'appartamento di sua nonna con suo fratello Yngve, entrambi pronosticano il grigiore dell'immediato futuro che li attende già solo a partire dal graveolente odore che penetra le loro narici poco dopo aver varcato la soglia del vialetto d'ingresso e salendo su per la scala che porta in casa. Un odore che così viene descritto: «L'odore che impregnava l'abitazione era insopportabile. Si sentiva un tanfo di putrido e di piscia». «Cosa cazzo poteva puzzare così?»; «Cosa poteva avere un odore così schifoso?», si chiede l'autore per ben due volte poco prima di entrare nel soggiorno, luogo delle risposte alle sue domande:

Davanti al divano e alle poltrone vicino alla parete erano ammassati indumenti. Vidi due paia di pantaloni e una giacca, delle mutande, calze. Puzavano terribilmente. C'erano anche bottiglie rovesciate, confezioni di tabacco, alcuni panini rinsecchiti e altra spazzatura. [...]. Sul divano c'erano degli escrementi, in parte spalmati sul tessuto, in parte in pezzi. Mi chinai sui vestiti. Anch'essi erano sporchi di escrementi. In alcuni punti la laccatura del parquet era corrosa sotto forma di grosse chiazze irregolari. Di piscio?⁵⁹

Birre, liquori, bicchieri, pacchi di lettere, tovaglie, lenzuola, pantaloni, maglioni e mutande ammontati e imputriditi, lamette da barba, rasoi, forcine, pezzi di sapone vecchi e secchi, confezioni di shampoo appiccicose: sono solo alcuni degli oggetti che popolano lo spazio del lutto di Knausgård, con il quale nel corso della sua immobile settimana l'autore intratterrà un rapporto efficacemente esprimibile con un'unica parola: *disgusto*. Questa parola non è casuale e richiama esplicitamente l'omonimo saggio di Aurel Kolnai, in cui quest'ultimo definisce il sentimento in questione tracciando un doppio parallelismo con l'angoscia e l'odio, secondo i dettami della fenomenologia, definendo il disgusto come manifestazione paradossale che «come l'angoscia, è un'autentica reazione passiva, mediante cui il soggetto reagisce difendendosi da un'affezione che si dirige [...] verso di lui» e che al tempo stesso «similmente all'odio, [...] va in cerca dell'oggetto nella sua intera essenzialità», concludendo che

Se l'angoscia ha per scopo di riuscire a staccarsi dal suo oggetto, di liberarsene, e l'odio di annientarlo oppure ridurlo in uno stato di debolezza [...], il disgusto assume [...] una posizione intermedia: [...], in riferimento all'*avvenire* e all'*agire*, gli preme di più allontanare il suo oggetto dall'ambiente del soggetto personale che lo prova, dunque "portare pace"⁶⁰.

⁵⁸ La definizione si rifà allo studio di F. GIUSTI, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, L'Aquila, Textus, 2015.

⁵⁹ K.O. KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, cit., p. 336.

⁶⁰ A. KOLNAI, *Il disgusto*, trad. it. di M. Tedeschini, Milano, Marinotti, 2017, p. 46.

Nonostante il fatto che gran parte dell'oggettistica raffazzonata qua e là sul pavimento della casa sia appartenuta alla quotidianità del padre, in realtà questo ginepraio di materia altro non è che poltiglia da pattumiera. Ci sono invece oggetti che posseggono – per usare un termine parapsicologico – un'*aura propria*, un'irradiazione sentimentale specifica che nasce, esiste e viene riconosciuta dall'autore in quanto proveniente dalla sfera di oggetti appartenenti all'identità del genitore: una pipa, immediatamente associata al periodo in cui il padre si dedicava ad attività all'aria aperta; una lettera mai inviata, trovata sulla stufa a olio in mezzo a una pila di carte con su scritto «*Cara Ylva!*», segno del fatto che pur non avendo l'indirizzo di casa sua, il padre di Knausgård aveva pensato a sua nipote e addirittura era in procinto di scriverle; ma più di tutti, hanno grande valore i piccoli gioielli personali indossati dal padre dell'autore al momento del decesso, e che quest'ultimo, tirandoli fuori dalla bustina marrone che li conteneva, si ferma ad osservare un'ultima volta all'ingresso di una drogheria:

Il suo anello, una collanina, qualche moneta, uno spillo. Era tutto. Oggetti in sé del tutto comuni. Ma il fatto che li avesse indossati, che l'anello fosse stato al suo dito, la collana al suo collo, quando era morto, conferiva loro un'aura particolare. Morte e oro. Li rigirai nella mano uno alla volta e mi riempirono di disagio. Avvertii la paura della morte allo stesso modo in cui la percepivo da bambino. [...]. Rimisi gli oggetti nella busta, la infilai nuovamente in tasca⁶¹.

Anche il lutto di Roland Barthes, come quello di Knausgård, si consuma in un ambiente chiuso: lo spazio dell'appartamento di sua madre che l'autore – come scrive in una nota del 31 ottobre 1977 – decide di continuare ad abitare dopo la morte di quest'ultima. Ma continuare ad alloggiare in quel luogo, prendersene cura, viverlo, significa anche cercare – e in questo caso certamente accettare – una vicinanza che pur non potendo essere fisicamente ripristinata, vuol essere almeno psichicamente intuita; e ciò avviene ancora una volta attraverso la mediazione in tempestiva degli oggetti che però, nel caso di Barthes, può occorrere solo in seconda battuta, agendo epifenomenologicamente a partire da una vecchia foto raffigurante sua madre da giovanissima, ritrovata dall'autore nel giugno del 1978. Roland Barthes dà conto di questa fotografia non solo nel suo *Journal*, ma anche e soprattutto nel precitato saggio sulla fotografia intitolato *La camera chiara*, – scritto peraltro parallelamente alla stesura del suo diario –, la cui seconda parte, prendendo le mosse proprio dal ritrovamento della suddetta fotografia, è a quest'ultima quasi interamente dedicata. Racconta Barthes:

Così solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii. Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini, che facevano gruppo, all'estremità

⁶¹ K.O. KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, cit., p. 486.

d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette⁶².

La fotografia – e più in generale gli altri oggetti per Knausgård e De Angelis – agisce nei confronti dello scrittore francese mettendo in evidenza l'inalterabilità del ricordo che da essa scaturisce. Avere a che fare con gli oggetti di una persona amata e purtroppo perduta, infatti, significa essere costretti a vivere un rapporto di scontro con il proprio mondo, con la propria esistenza, giacché entrando in rotta di collisione con essi si può solamente uscirne *offesi*, ovvero *urtati*. L'incontro con l'oggetto è sempre impattante per il soggetto sospeso, dal momento che il ricordo ad esso congiunto non ammette travisamenti o traslazioni di forma di alcuna sorta: *suscipere mortem* significa sempre in qualche modo anche *offendi materia*. E così avviene anche per il Roland Barthes che di fronte all'antica immagine della madre acquista la «sensazione che il *vero lutto* cominci ora [15 giugno 1978]»⁶³, ovvero dal momento in cui dentro di lui iniziano a farsi strada le ragioni profonde alla radice di ciò che lui stesso nelle pagine centrali del suo saggio denomina *punctum* (“ferita”), ossia il particolare, l'istante, il punto d'intersezione – inteso da Barthes lacanianamente – che mette in contatto diretto con il Reale (*Tyche*), e che si concreta perché «quella fotografia» – scrive l'autore – «riuniva tutti i predicati possibili di cui era costituito l'essere di mia madre»; quella foto scattata in un Giardino d'Inverno ormai lontano «era effettivamente essenziale, essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell'essere unico*»⁶⁴. Ma c'è di più. Proseguendo la riflessione non solo intorno all'essenza della foto in sé, ma anche attorno al ricordo da essa generato e attorno al rapporto che a questo lo lega, Roland Barthes sostiene che tra le ragioni che muovono la fotografia manca quella che prevede la possibilità di ritornare a un tempo perduto inteso come tempo che deve essere recuperato. Scrive Barthes: «La fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»⁶⁵ e che «davanti a una foto, la coscienza non prende necessariamente la via del ricordo [...] ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza»: «ogni fotografia è un certificato di presenza»⁶⁶. Per tanto, se la fotografia è la concreta testimonianza di un passato presente che, pur essendo certamente passato, si fa presente nella coscienza che lo interroga, allora è vero che tale passato è presente pur essendo passato, e che quindi agli occhi della suddetta coscienza la fotografia non può che essere la traccia evidente di un presente che sempre è sul punto di svanire, di sfuggire; un presente che scivola via dagli occhi, pur essendo fermo e immobile tra le dita della mano. È questo l'incantesimo di cui è capace un semplice oggetto in un contesto come quello del lutto, in cui tutto si amplifica e anche un intimo

⁶² R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 69.

⁶³ ID., *Dove lei non è*, cit., p. 149.

⁶⁴ ID., *La camera chiara*, cit., p. 72.

⁶⁵ Ivi, p. 82.

⁶⁶ Ivi, pp. 86-87.

dettaglio grandeggia rivelando il proprio invisibile microcosmo. E quest'incantesimo si ripete pressoché analogo anche nella visione deangelisiana dello spazio-tempo.

Il poeta ritorna, dunque, nei luoghi che lo hanno visto protagonista, in un passato che, come per Barthes e Knausgård, non è mai passato per davvero: il poeta «si immerge» sì, «nel suo passato con un tuffo in mare aperto», ma «non si tratta di una ricerca del tempo perduto», bensì «di un tempo in perdita, continuamente in perdita, che si intreccia al presente, lo trasforma, lo configura, lo sfigura, lo fa suo, in un abbraccio ardente e inesauribile», perché «il passato remoto si fa passato prossimo e poi infinito presente e futuro anteriore. Tutto è così presente da essere perduto. Tutto è così remoto da essere imminente». Ed è proprio questo tempo che virando ancora una volta su se stesso «dà interezza ai luoghi amati, e li completa»⁶⁷.

In *Tema dell'addio*, non è esattamente possibile cercare un «luogo amato», ma certamente si può dire che in esso sia presente il luogo di un amore indimenticabile: l'ospedale. Il «silenzio di ospedali» – genitivo potenzialmente interpretabile come descrittivo e, al tempo stesso attributivo – domina l'intero scenario della sezione III (*Trovare la vena*), dedicata completamente alle sessioni chirurgiche affrontate dalla compagna durante la permanenza ospedaliera già ricordata in una poesia della prima sezione dai toni netti, laconici e perentori:

Il luogo era immobile, la parola scura. Era quello
il luogo stabilito. Addio memoria di notti
lucenti, addio grande sorriso. Il luogo era lì.
Respirare fu un buio di persiane, uno stare primitivo.
Silenzio e deserto si scambiavano di volto e noi
parlavamo a una lampada. Il luogo era quello. I tram
passavano radi. Venere ritornava nella sua baracca.
Dalla gola guerriera si staccavano episodi. Non abbiamo
detto più niente. Il luogo era quello. Era lì
che stavi morendo⁶⁸.

Nel luogo ultimo dell'amore «l'essenza della carne ferita» passeggia «tra due muri» con il «cemento / tra le dita» e la «luce» che se ne sta «chiusa / nel petto»⁶⁹: «Sei un lontano passo di danza / mentre saluti tra i corridoi»⁷⁰ dice la voce del poeta che guarda da lontano, mentre «On y fait du feu dans la salle!»⁷¹ come direbbe Maurice Maeterlinck, e «l'ansia dei bicchieri» si fa espressione indicibile di un'attesa che aumenta, esponenziale, di fronte «alla luce / verde del reparto, ai corridoi, / al vetro sbarrato, all'addio / con le ciglia asciutte»⁷². Ma il

⁶⁷ M. DE ANGELIS, *Cosa è la poesia?*, cit., p. 414.

⁶⁸ ID., *Tema dell'addio*, cit., p. 291.

⁶⁹ Ivi, p. 294.

⁷⁰ Ivi, p. 300.

⁷¹ «Si prepara il fuoco nella sala!» (M. MAETERLINCK, *Hôpital*, in ID., *Serre calde*, trad. it. di M. De Angelis, Milano, Mondadori, 1989, pp. 58-59).

⁷² M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, cit., p. 298.

poeta non è l'unico ad attendere, un'altra solitudine si aggiunge alla sua: «nella stanza, nel modo esatto / di disporre gli oggetti» si consuma l'«attesa» di una donna in procinto di giungere «all'istante / dell'ingresso», al «confine» che prepara «alla [...] pura linea, al sorriso, all'annuncio» di un'eternità da lei cantata con la «calda voce dell'al di là»⁷³.

Gli oggetti di questa stanza non vengono mai menzionati, solamente gli aghi si presentano in duplice ricorrenza accordando, insieme alle lampadine, un «tremito»: «qualcosa che s'incarcera dove grida»⁷⁴; quegli aghi che, dice De Angelis al suo Tu: «entrano in te che cerchi / di stare con le cose»⁷⁵. Nel resto dell'opera gli affetti personali del Tu compaiono poche ma significative volte. La poesia certamente più emblematica è posta *in limine* alla sezione V:

Mi saluti, ti rimetti il reggiseno, senti
che puoi smarrire il codice terrestre, demolire
il nucleo precipitare nel buio. Vai verso la doccia.
Ricordi un nove e ottanta a corpo libero,
una primavera della pelle, una diagonale perfetta.
Dall'incubo estrai una forcina, ti aggiusti
i capelli, indossi la cuffia, chiedi soltanto
di essere risparmiata⁷⁶.

Il «reggiseno», la «forcina», la «cuffia» si uniscono al parco ricettacolo di oggetti formato dalla «collana» del Tempo già incontrata nella prima sezione, ai «sandali», al «rimmel», agli «hot pants», al «kimono»; ma soprattutto alla «camicetta verde» che compare nell'ultima sezione, sotto la quale ormai giace il «vuoto di secoli»⁷⁷ di quel seno che non reca più il marchio dell'asfalto; quel seno intravisto in Monferrato anni prima, la cui «ferita» non «ha più contorno»⁷⁸; quel seno così provato dal dolore che la stessa poetessa Giovanna Sicari, nella sua ultima opera intitolata *Epoca immobile*, riesce miracolosamente ad eternare con parole struggenti e, al tempo stesso, cariche di tenerezza:

Solo una scia d'amore vorrei cantare
quando non sono né donna
né carne, né volo, né acqua
quando non sono quella

e il nulla pietrifica in una condizione
d'inferno: sconforto di giorni
dove tutto e niente sono
la cosa cieca della cosa viva.
Se almeno piovesse e tu dicessi
fai questo per me con la mano

⁷³ Ivi, p. 304.

⁷⁴ Ivi, p. 299.

⁷⁵ Ivi, p. 301.

⁷⁶ Ivi, p. 307.

⁷⁷ Ivi, p. 311.

⁷⁸ Ivi, p. 312.

premuta, vedi questo seno
di donna non è sessuale, è una
cosa di bambini⁷⁹.

Procedendo nell'ottica di una fenomenologia della coscienza interna del tempo – come direbbe Edmund Husserl – si è visto come ciascun autore abbia vissuto il tempo del lutto come un tempo di monolitico immobilismo connotato dalla rigenerazione del medesimo subitaneo istante che, oltre ad essere principalmente istante del dolore, è anche istante della memoria. Il concetto di durata è stato pressoché escluso, e a buon diritto, dal momento che era giocoforza analizzare il tempo secondo la prospettiva degli autori. Ma trascendendo tale prospettiva è pur vero che, a dispetto delle singole esperienze raccontate da questi ultimi, ciascuna di esse ha una durata effettiva più o meno lunga che comporta significative modificazioni nei soggetti indipendentemente dal loro grado di coscienziosità rispetto a tali variazioni. E ciò comporta un problema di non trascurabile importanza: come si può giustificare la coerente coesistenza di queste due forme temporali sostanzialmente antitetiche, dal momento che il *tempo-in-sé* ha cessato da almeno cent'anni di essere pensato come transeunte e unitario?⁸⁰ La risposta è che il tempo del lutto, a questo punto, deve essere pensato non in termini strettamente *temporali*, ma in termini di calore ed energia fisica.

Per capire meglio quanto appena detto occorre prendere in considerazione i ragguagli del fisico teorico Carlo Rovelli che, nel suo libro intitolato *L'ordine del tempo* ricorda:

Il calore *non può* passare da un corpo freddo a uno caldo. [...] Questa legge enunciata da Clausius è l'*unica* legge generale della fisica che distingue il passato dal futuro. Nessuna delle altre lo fa [...]. Nelle equazioni elementari del mondo, la freccia del tempo appare solo quando c'è il calore. Il legame fra tempo e calore è dunque profondo: ogni volta che si manifesta una differenza fra passato e futuro, c'è di mezzo il calore. In tutti i fenomeni che diventano assurdi se proiettati all'indietro c'è qualcosa che si scalda⁸¹.

E dopo aver nuovamente ribadito che «solo dove c'è calore c'è distinzione tra passato e futuro», aggiunge che secondo quest'ottica anche «i pensieri si dipanano dal passato al futuro, non viceversa, e infatti pensare produce calore nella testa...»⁸². È dunque solo attraverso il deterioramento dell'energia in calore che si può pensare il tempo in termini di *divenire* storicamente e localmente inteso; ed è solo in termini di deterioramento dell'energia in calore che il tempo interno del

⁷⁹ G. SICARI, *Non sono né carne né volo*, in ID., *Epoca immobile*, Milano, Jaka Book, 2003, p. 14.

⁸⁰ Per un percorso graduale che mostri le differenti modalità prospettiche adoperate nei millenni dall'uomo per pensare la categoria del tempo, da Aristotele a Isaac Newton, per poi arrivare alla fine del tempo transeunte e unitario teorizzata da Albert Einstein, cfr. C. ROVELLI, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017 e ID., *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014.

⁸¹ ID., *L'ordine del tempo*, cit., pp. 29-30.

⁸² *Ibidem*.

lutto degli autori trattati non solo assume i toni di un processo attivo, ma può anche coesistere pacificamente con un divenire prima erroneamente inteso. È ancora: è solo in termini di tale svilimento energetico che ciascun essere umano può lasciare una traccia di sé, perché se è vero che «tracce sono ovunque» – come scrive ancora Rovelli – è pur vero che «per lasciare una traccia, è necessario che qualcosa si arresti, smetta di muoversi, e questo può avvenire solo con un processo irreversibile, cioè degradando energia in calore. [...] In un mondo senza calore, tutto rimbalza via elastico e nulla lascia traccia di sé»⁸³.

Riassumendo, ciascun lavoro del lutto che occupa i percorsi artistici di Milo De Angelis, Roland Barthes e Karl Ove Knausgård, deve essere letto, dal punto di vista *temporale*, come un fluido sferico la cui elevata velocità di rotazione attorno al proprio asse non gli consente – chiuso com'è in sé stesso – di liberarsi immediatamente delle sottocutanee zone di oscurità, se non attraverso un copioso dispendio di energia psichica che, alterandosi in calore, *raffredda* progressivamente il processo e indebolisce l'intensità delle suddette zone.

Se quanto detto sino ad ora è corretto, allora è chiaro che il tempo del lavoro del lutto (tempo del dolore e della memoria) da un lato, e il tempo del *lavorio* d'arte dall'altro, possono essere unicamente pensati in termini freudianamente durevoli, non secondo i parametri di una evoluzione *dinamica* e quindi cronologicamente intesa di questi tempi, bensì secondo i principî di una loro *termodinamica* evoluzione: «Il nostro affetto per i morti» ha scritto non a caso Proust «non si indebolisce perché sono morti loro, ma perché siamo noi stessi a morire»; «una tenerezza di seconda mano»⁸⁴ è tutto quanto rimane di Albertine, della sua amata.

Il lutto è la spezzatura di una *fides*, la rottura del filo di lana che sigillava un'*alleanza* tra due pesi di ghisa e condanna alla *solitudine*⁸⁵ chi rimane. Eppure, una quasi-totale trascendenza è possibile. Col beneplacito dell'arte, col beneplacito del tepore della vita stessa, non soltanto la ripartenza si fa possibilità autentica, ma può per di più manifestarsi sotto il segno della promessa di un nuovo amore e di una vita nuova e rinnovata.

⁸³ Ivi, p. 149.

⁸⁴ M. PROUST, *Albertine scomparsa*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 1986-87.

⁸⁵ Si ricordi che il sostantivo "*solitudo*" ha originariamente il significato di "*deserto*", e che specularmente l'aggettivo "*desertus*" attribuito all'uomo ne fa un essere "*abbandonato*". La solitudine del lutto è la solitudine dell'uomo in mezzo alla mera materialità delle cose, e non ha niente a che vedere con la solitudine non luttuosa, che consiste invece nella percezione cosciente della naturale discretezza esistente tra gli individui.

ABSTRACT

The article analyses the motif of mourning in Milo De Angelis, Roland Barthes and Karl Ove Knausgård.

KEYWORDS

Death; Karl Ove Knausgård; Milo De Angelis; mourning; Roland Barthes.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Ernesto Radice studied Modern Literature at the University of Naples Federico II, graduating with a thesis in Comparative Literature entitled «*Morire fu quello / sbriciolarsi delle linee*». *Lavoro del lutto e lavoro d'arte in Milo De Angelis, Roland Barthes e Karl Ove Knausgård*. He is currently studying Modern Philology at the same university.