

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## **Comitato Scientifico:**

Nunzio Allocca ("Sapienza Università di Roma"), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

## **Comitato Editoriale:**

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278 Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: <u>www.diacritica.it</u> Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

# Anno VI, fasc. 5 (35), 11 novembre 2020

a cura di Maria Panetta

# Il lato B della vita: Bombal e Bolaño dall'aldilà A proposito di Sotto il sudario di María Luisa Bombal e Il ritorno di Roberto Bolaño

Una volta si sapeva (o si sospettava, forse) di avere in sé la morte come il frutto ha il nocciolo.

I bambini ne avevano una piccola in sé e gli adulti una grossa.

Le donne l'avevano nel grembo e gli uomini nel petto.

La si *aveva*, e questo dava a ciascuno una speciale dignità e un silenzioso orgoglio.

(Rainer Maria RILKE, I quaderni di Malte Laurids Brigge)

Quelli che hanno filosofato sull'oltretomba o sul perdurare della coscienza al di là della morte – se è questo che siamo, coscienza – non hanno tenuto in conto il pericolo o piuttosto l'orrore di ricordare tutto, anche quello che non sapevamo: di sapere tutto, quel che ci riguarda o in cui siamo stati al centro, o soltanto al margine.

(Javier MARÍAS, Quand'ero mortale)

«Divenire e passare appartengono alla medesima curva» <sup>1</sup>, afferma poeticamente Jung in *Anima e morte. Sul rinascere*. D'altronde, il pensare la morte in un costante rapporto dialogico con la vita anima il pensiero filosofico a partire dagli antichi greci: è parso da sempre impossibile, infatti, parlare della morte senza parlare al contempo della vita e soprattutto parlarne *dal di fuori* della vita. Cristallina, al riguardo, l'esposizione di Vladimir Jankélévitch, che, nel voluminoso *La morte*, analizza in ogni suo aspetto questo problema inassimilabile per la ragione umana, ovvero la possibilità di concepire la morte in se stessa: «Non potendo *pensare la* 

dovremmo fare altrettanto per il declino? La nascita dell'uomo è densa di significato, e perché non dovrebbe

esserlo la morte?» (ivi, pp. 24-25).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> C. G. JUNG, *Anima e morte. Sul rinascere*, Milano, Bollati Boringhieri, 1978, p. 23. Tutto il ragionamento di Jung, in questo saggio del 1934, verte sull'interdipendenza vita/morte: «Così come la traiettoria di un proiettile termina al bersaglio, la vita termina nella morte, che è quindi il bersaglio, lo scopo di tutta la vita. La traiettoria ascendente e il vertice sono soltanto gradi e mezzi per raggiungere lo scopo, il fine, cioè la morte. Questa formula paradossale altro non è che la logica conseguenza del finalismo della vita; né mi pare si tratti di un gioco di sillogismi. Noi attribuiamo uno scopo e un senso al sorgere della vita; e perché non

*morte* – scrive – sembra che ci restino due sole soluzioni: o pensare *sulla* morte, attorno alla morte, a proposito della morte; oppure pensare a qualcos'altro dalla morte, ad esempio alla vita»<sup>2</sup>.

Oppure si prenda Georges Bataille, che interpreta la fusione erotica come una morte di ciò che è discontinuo (gli esseri separati che sono gli umani) ricondotto all'indistinto, alla totalità dell'essere che prelude alla procreazione<sup>3</sup>. Del resto, il concetto della vita come movimento circolare di nascita e morte era già chiaramente espresso nel *Fedone*, nel passo in cui Platone introduce la concezione filosofica della generazione reciproca dei contrari<sup>4</sup>. Sta di fatto che il pensiero filosofico si arresta alle soglie dell'essere nell'imminenza della morte: il famoso «quando ci siamo noi non c'è la morte, e quando c'è la morte noi non siamo più»<sup>5</sup> della *Lettera a Meneceo* di Epicuro dovrebbe rappresentare in perfetta sintesi il fulcro e il limite di qualunque speculazione al riguardo<sup>6</sup>.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009, p. 41. Ed è questo il concetto sotteso al ponderoso libro del pensatore russo naturalizzato francese: che alla fine non si faccia che parlare della vita, perché la morte è propriamente impensabile, come «Dio, il tempo, la libertà o il mistero musicale». Infatti, «si possono pensare degli esseri mortali e questi esseri, in qualunque momento li si pensi, sono esseri viventi. E così - conclude Jankélévitch - chi pensa la morte pensa la vita» (*ibidem*).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Riflette G. BATAILLE (*L'erotismo*, Milano, SE, 2017, pp. 16-17): «Lo spermatozoo e l'ovulo sono, allo stato elementare, esseri frammentari, ma essi *si uniscono*, e di conseguenza tra loro si stabilisce una fusione, matrice di un nuovo essere, e questo accade a partire dalla morte, dalla sparizione degli esseri separati. Il nuovo essere è anch'esso discontinuo, ma porta in sé il passaggio alla continuità, la fusione, mortale per ciascuno di essi, dei due esseri distinti [...] Alla base della nostra esistenza sta una serie di passaggi dal continuo al discontinuo e dal discontinuo al continuo. Noi siamo esseri frammentari, individui che muoiono isolatamente nel corso di un'avventura inintelligibile, colmi di nostalgia per la perduta unità. Sopportiamo a stento la condizione che ci inchioda a un'individualità casuale, a quell'individualità peritura che noi siamo. E se abbiamo il desiderio angoscioso della durata di quest'essere destinato a perire, abbiamo ugualmente l'ossessione di una totalità originaria, che ci unisca all'essere complessivo».

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> PLATONE, *Fedone o Sull'Anima*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 91-97. Nella dialettica vita-morte, ragiona J. BAUDRILLARD (*Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 145), il cristianesimo ha poi tentato l'idealizzazione di uno dei due termini, la nascita (e la sua duplicazione nella resurrezione sancita nell'atto sociale del battesimo), a spese dell'altro, la morte: «Ma questo non è che uno dei nostri profondi pregiudizi sul "senso della vita". Perché la nascita, in quanto evento individuale irreversibile, è altrettanto traumatizzante della morte».

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> EPICURO, Lettere. Sulla felicità, sul cielo e sulla fisica, Milano, BUR Rizzoli, 2016, p. 145.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Tuttavia, osserva giustamente Andrea OPPO (*Il pensiero filosofico e il tema della morte*, 2014, disponibile all'URL: http://www.pfts.it/images/docenti/oppo\_andrea/La\_filosofia\_e\_la\_morte1), questa argomentazione di Epicuro non ha avuto molto successo nella storia della filosofia, dal momento che un'innumerevole schiera di filosofi ha continuato ad affannarsi nei secoli intorno all'idea della morte, dagli stoici fino ad Agostino, Pascal, Kirkegaard, Nietzsche, Bergson, Heidegger, Sartre, Levinas. E proprio qui sta il punto, ovvero che la morte non è un problema che, per paradossale possa apparire, riguarda il corpo: «Se la morte è un problema di pensiero, in quanto non c'è come "fatto" - questo è il senso dell'aforisma di Epicuro, secondo

I grandi sociologi e storici del Novecento – Philippe Ariès (*Storia della morte in Occidente*. Milano, Rizzoli, 2017) e Michel Vovelle (*La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 1983), in particolare – che hanno condotto accurati studi sugli atteggiamenti dell'uomo occidentale dinanzi alla morte, osservandone la progressiva alienazione dal quotidiano – dalla familiarità e contiguità con essa durante i secoli bui, fino alla sua odierna trasformazione in tabù –, hanno rilevato, tuttavia, come la consegna al silenzio non sia mai valsa per il registro delle espressioni artistiche in tutta la ricchezza della loro gamma – arte, letteratura, musica – sia a livelli alti sia popolari<sup>7</sup>. Senza dubbio la morte, in quanto condizione essenziale di ogni avventura umana, non ha mai cessato di fornire spunti all'affabulazione: sembra addirittura che, nella misura in cui è stata bandita dall'esperienza quotidiana, più vi sia comparsa. Nella sua semplicità un poco ingenua, l'argomento non è privo di valore, laddove attrae l'attenzione sull'immenso corpus di opere letterarie che dalla fine dell'Ottocento a oggi contengono la parola "morte" già nel titolo<sup>8</sup>.

Se perfino la biochimica testimonia del ciclo ininterrotto di vita e morte – il codice genetico non conosce la morte: si trasmette immutato al di là del destino degli

Oppo –, allora esiste come pensiero, esiste *nel* pensiero. Cioè, è un problema di quando siamo vivi: il problema della morte è il pensiero della morte stesso, ovvero la paura di questa».

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Anche J. BAUDRILLARD (*Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 139) ripercorre la storia della progressiva emarginazione della morte dal quotidiano, ovvero del processo di sottrazione della morte dalla vita di cui è, secondo natura, parte integrante: «Dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco i morti cessano di esistere. Sono respinti fuori della circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo, partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere prescrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso le periferia, infine in nessun posto come nelle nuove città o nelle metropoli contemporanee, in cui nulla è più previsto per i morti, né nello spazio fisico né nello spazio mentale [...] Perché al giorno d'oggi non è normale essere morti, e questo è un fatto nuovo. Essere morto è un'anomalia impensabile, rispetto alla quale tutte le altre sono inoffensive. La morte è una delinquenza, una devianza incurabile. Non più un luogo o uno spazio/tempo destinato ai morti, la loro dimora è irreperibile, eccoli respinti nell'utopia radicale - nemmeno più parcheggiati: volatilizzati».

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> L'elenco è interminabile. Ci si stupisce di quanti esempi affollino immediatamente la nostra memoria, in un'enumerazione caotica, tenendo anche solo in considerazione il penultimo secolo: La morte di Ivan Ilič (Tolstoj), La morte di Olivier Bécaille (Zola), Morte a Venezia (Mann), Morte a credito (Céline), I morti (Joyce), Il cavaliere e la morte (Sciascia), Morte nel pomeriggio (Hemingway), La morte di Carlos Gardel (Lobo Antunes), La vita fa rima con la morte (Oz), La morte di Artemio Cruz (Fuentes), Cronaca di una morte annunciata (Márquez), Le morte (Ibargüengoitia), Ricordo della morte (Bonasso), Morte di un biografo (Gamboa) etc.

individui –, è però nello spazio infinitesimale della coscienza del soggetto, come osserva Jean Baudrillard, che la morte assume un senso irreversibile, divenendo un mito vissuto anticipatamente: «Il soggetto ha bisogno, per la sua identità, d'un mito della propria fine, come ha bisogno d'un mito d'origine»<sup>9</sup>. Nella fascinazione per la morte – spesso associata a quella per il pericolo e il divieto – manifestiamo la nostra condizione originaria dell'indistinto: in qualche modo, siamo in armonia con la vita che non cessa di annientare ciò che ha generato. A questa vertigine di morte insita nella riproduzione, come insegna Bataille, l'uomo ha opposto dei divieti, i quali tuttavia esistono per essere trasgrediti<sup>10</sup>. Siamo, così, inghiottiti *en abyme* da questo dilemma esistenziale, che né la filosofia né l'antropologia né la psicologia sono riuscite così bene a rappresentare quanto l'arte, la musica, la poesia e la letteratura, in virtù della libertà concessa dall'immaginazione, a maggior ragione perché, come afferma Gaston Bachelard, «La morte è prima di tutto un'immagine e resta un'immagine»<sup>11</sup>.

Il luogo ideale per costruire il mitologema della morte è, senza ombra di dubbio, la letteratura: se proprio nelle storie che la popolano si cerca si dare un ordine al caos che è la vita così come la conosciamo fuori dalle pagine, e la vita diventa opera d'arte, la morte non può che acquisire una funzione chiave e perfino un senso, come svolta, nucleo o semplicemente come fine di quella stessa storia. Inoltre, a differenza di chi filosofa sulla morte escludendosi dalla mortalità universale, i personaggi romanzeschi la vivono in prima, seconda, o terza persona, la inscenano, suscitando empatia in chi legge. Tuttavia, il romanzo e il racconto, pur concedendosi di narrare molte morti, avvenute o imminenti, immaginate come situazione iniziale, climax o scioglimento di storie – quando non loro stesso fulcro come in *As I Lay* 

\_

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 177.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> G. BATAILLE (*L'erotismo*, op. cit., pp. 58-59): «Se noi individuiamo nei divieti fondamentali il rifiuto che oppone l'essere alla natura concepita come orgia di energia vivente e opulenza di annientamento, non possiamo più trovare differenze tra la morte e la sessualità. La sessualità e la morte non sono che le fasi culminanti di una festa che la natura celebra con la moltitudine infinita delle creature viventi; e l'una e l'altra danno il senso dello spreco illimitato che la natura contrappone al desiderio di sopravvivere, proprio di ogni essere».

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> G. BACHELARD, La terre et les rêveries du repos, Paris, J. Corti, 1948, p. 132.

Dying (1930) di Faulkner –, si sono quasi sempre fermate sull'inalienabile concretezza del dato, prendendosi più di rado la libertà di spingersi oltre, per immaginare l'individuo al di là dell'istante fatale. Lo stesso Zola, che nell'esemplare *La mort d'Olivier Bécaille* (1884) descrive per un centinaio di pagine le sensazioni di un uomo che sembra trovarsi nelle immediatezze del trapasso, finisce per sciogliere l'enigma con una morte apparente e la rocambolesca evasione del protagonista dalla tomba dov'è stato sepolto vivo per errore.

«"Se la soglia tra l'al di qua e l'aldilà sfugge al discorso – scrive Jankélévitch – , non ci resta allora altra scelta se non tra il racconto dell'al di qua, che è biografia, e il romanzo del aldilà, che è escatologia e narrazione fantastica?» <sup>12</sup>. Sembra di sì. Infatti la filosofia dell'al di qua, così loquace, non ci apporta, come si è detto, alcuna rivelazione sull'istante mortale che in nessun modo può essere oggetto di conoscenza <sup>13</sup>. Sembra che, per fabulare l'indicibilità dell'essere morti, sia necessario ricorrere al registro fantastico. Dell'area letteraria ispano-americana che qui interessa, è immediato il rimando a due noti esempi offerti da Juan Rulfo e da Gabriel García Márquez. Di Juan Preciado, personaggio che inaugura la narrazione del romanzo *Pedro Páramo* (1955), ci viene descritto mirabilmente l'istante fatale in cui egli si accorge di morire, se non fosse che si trova già – senza spiegazioni plausibili – in un mondo di anime in pena, il defunto paese di Comala dove si è recato alla ricerca del

\_

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 222.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ivi, p. 223: «Quel che è vero della coscienza della morte-propria non è meno vero in rapporto alla morte dell'altro: i viventi assistono il moribondo durante i suoi ultimi istanti, successivamente accompagnano il morto sino alla sua ultima dimora. Ma nessuno accompagna davvero il morente, nessuno gli fa da scorta mentre compie il passo solitario. No, in nessun modo l'istante mortale è oggetto di conoscenza, materia di speculazione o ragionamento». A tal proposito, nessuno meglio di Martin HEIDEGGER (Essere e tempo, Milano, Longanesi, 2019, pp. 303-304) ha spiegato il tabù dell'accettazione dell'essere-per-la-morte del singolo: «Il mondo pubblico dell'essere-assieme quotidiano "conosce" la morte come un evento che accade continuamente, come "caso di morte". Questo o quel conoscente, vicino o lontano, "muore". Degli sconosciuti "muoiono" ogni giorno e ogni ora. La morte è considerata un evento intramondano noto a tutti, come tale essa rimane entro l'ambito di ciò che si incontra ogni giorno e che è caratterizzato dalla non sorpresa. Il "Si" ha già pronta un'interpretazione anche a questo evento. Ciò che si dice a tale proposito, in modo esplicito o per lo più discreto e "sfuggente" è questo: una volta o l'altra si morirà, ma, per ora, si è ancora vivi [...] Il "si muore" diffonde la convinzione che la morte riguarda per così dire il Si anonimo. L'interpretazione pubblica dell'Esserci dice: "si muore", perché in tal modo ognuno degli altri e noi stessi nella forma del Si anonimo possiamo raccontarci: ogni volta non io. Infatti questi Si è nessuno. Il "morire" è in tal modo livellato a un evento che certamente riguarda l'Esserci, ma non concerne nessuno in proprio [...] Il Si fonda e intensifica la tentazione di coprire a se stesso l'essere-per-la-morte più proprio».

padre: si tratta, quindi, un morto che muore nella morte, senza un vero trapasso. Quanto al racconto giovanile di Márquez, La terza rassegnazione (1946), non esula dal fantastico puro, inaugurando kafkianamente la narrazione con la coscienza narrante di un protagonista che si trova dentro alla bara dove non smette di crescere e addirittura di invecchiare nel corso della morte, accomodandosi - con il pieno consenso dei congiunti – alla propria condizione, fino a paventare l'imminenza di una sua cessazione definitiva. Anche il realismo magico, quindi, cui a rigor di logica è possibile immaginare qualunque cosa, compresi i morti viventi, aggira il momento ineffabile del trapasso – l'istante fatale dinanzi al quale il pensiero è costretto a fermarsi –, in quanto in entrambi i casi i personaggi vengono già presentati, senza soluzione di continuità, dentro a un'ipotetica morte. Ci è capitato, tuttavia, di imbatterci nei racconti di due autori cileni i quali, pur distanti nel tempo, sono casualmente accomunati da una lettera che ha reso irresistibile il loro accostamento con un gioco di parole nel titolo di questo saggio, ma che di fatto sembrano coincidere nel tentativo di avventurarsi, con e soluzioni tono diverse, nell'esplorazione dell'istante fatale, mantenendosi su un registro che sfida la verosimiglianza, ovvero facendo uno sforzo espressivo e immaginativo per aggirare gli impossibili filosofici. Parlo del lungo racconto Sotto il sudario (La Amortajada, 1938) di María Luisa Bombal, e di *Il ritorno (El retorno)* di Roberto Bolaño, incluso nella raccolta *Puttane assassine* (*Putas asesinas*, 2001)<sup>14</sup>.

Certo, è impensabile raffigurare la condizione mortale se non imitando quella vivente: la si metta come si vuole, anche i protagonisti dei due racconti che prendiamo in considerazione sono defunti coscienti, ritratti nel momento in cui iniziano a considerare la propria condizione di trapassati, e sono, a tutti gli effetti, morti viventi. Inoltre, mentre credono di pensare alla morte, il loro pensiero è rivolto a un altro oggetto, possibile da pensare: ricordi spuri di quanto vissuto – ovvero

.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Le edizioni utilizzate sono: R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, Palermo, Sellerio, 2004; M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, Palermo, Sellerio, 1997; anche *Sotto il sudario (La amortajada)*, pubblicato a sé stante in lingua originale, in italiano è contenuto nella citata raccolta dal titolo *L'ultima nebbia*.

dell'irreversibilità dell'essere stati<sup>15</sup> –, più lontano nel tempo in Bombal e più vicino in Bolaño, e percezioni sensoriali derivanti dalla circostanza, ma assimilabili a quelle della vita: una pungente nostalgia in Bombal, e un sorprendente sollievo simile alla serenità in Bolaño. In sostanza, come si diceva poc'anzi, le considerazioni sulla morte finiscono per essere considerazioni sulla vita o, come voleva Rilke, invece di osservare la morte a partire da questo lato della vita, la prospettiva si ribalta nel considerare la vita a partire dalla morte<sup>16</sup>.

Citando il *Fedone*, che distingue fra l'istante del morire e la condizione dell'essere morti, Jankélévitch intravede nel momento del trapasso una sorta di stazione intermedia fra i problemi dell'al di qua e il mistero dell'aldilà, a metà strada fra la visione e l'accecamento: «Tra il Prima senza mistero – scrive – in cui è presente l'essere che penserebbe la morte, ma da cui la morte è assente, e il Dopo misterioso in cui la morte è già presente, ma in cui non esiste più un essere vivente per pensarla, l'istante mortale non è forse il Durante colto nella flagranza dell'occasione opportuna?»<sup>17</sup>. Ecco: in questi due racconti ci sembra quantomeno di cogliere la raffigurazione di tale "Durante", l'istantanea dilatata di un solo istante, un po' come in *An occurrence at Owl Creek bridge* (1890) di Ambrose Bierce, *Il miracolo segreto* (1944) di Jorge Luis Borges o *L'isola a mezzogiorno* (1966) di Julio Cortázar dove, tuttavia, la descrizione dell'attimo fatale finisce per essere elusa proprio in quanto tradotta in una messinscena di sopravvivenza allestita dalla mente dei protagonisti. In questi racconti esemplari, infatti, l'istante mortale viene dilatato

-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Il fatto di *essere stato* è una condizione inalienabile per Jankélévitch, poiché la vita di chiunque è stata per sempre: «la morte distrugge tutto dell'essere vivente, ma non può nichilizzare il fatto di aver vissuto» (*La morte*, op. cit., p. 454). O ancora: «Il morto non può più tornare alla vita, ma colui che ha vissuto non ricadrà mai più nel nulla prenatale» (ivi, p. 461). Anche Luca RASTELLO (*Dopodomani non ci sarà*. *Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018, p. 5), poco prima di morire, ci consegna una riflessione analoga: «La morte è il buco nero intorno a cui l'esistenza si svolge, il nocciolo di cui non siamo che buccia: sigilla l'esistenza e proprio per questo ci ribalta retroattivamente su di essa. Fa essere ogni vita quell'ultima volta. Quell'unica vita che essa è. Proprio per questo, anche se una persona muore, il fatto unico che essa sia esistita è qualcosa che nessuno potrà mai cancellare: è la sola immortalità-sovrannaturalità concessa all'uomo».

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Vedi le considerazioni di François CHENG (*Cinque meditazioni sulla morte, ovvero sulla vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 20-28) sull'opera poetica di Rainer Maria Rilke in rapporto al concetto di morte.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 221.

nella mente del personaggio in procinto di morire al punto da creare nel lettore l'illusione che quanto vi si narra avvenga in un lasso di tempo protratto e reale, mentre nello scioglimento si scopre che si è trattato di un'infinitesimale frazione di tempo che ha subito un'espansione esclusivamente immaginaria: lo spezzarsi della soga che permette al condannato di Bierce di cadere nel fiume e fuggire a casa, l'attimo precedente la raffica del plotone che concede al drammaturgo di Borges di completare la propria pièce teatrale, il precipitare dell'aereo che promette allo steward di Cortázar di raggiungere l'agognata isola greca (in tutti e tre i casi l'istante mortale è letteralmente sostituito da fotogrammi di vita possibile).

Nei racconti di Bombal e Bolaño, invece, è proprio l'istante fatale in se stesso, non solo a inaugurarli ma a costituire il nucleo narrativo. Inoltre, la dissociazione su cui ragiona Paul Auster in *The Invention of Solitude* (1992), ovvero che da defunta la persona appare di colpo due individualità per chi rimane – da un lato il corpo, dall'altro l'uomo divenuto un'idea – ha qui luogo nella mente del morto stesso. Ecco l'esplorazione fantastica (non sovrannaturale) messa in atto da questi due autori, la loro affascinante ipotesi affabulativa<sup>18</sup>.

Iniziamo con Bombal:

E dopo che fu calata la notte le si socchiusero gli occhi. Oh, un poco, molto poco. Era come se avesse voluto guardare nascosta dietro le sue lunghe ciglia. Alla fiamma degli alti ceri, coloro che la vegliavano si chinarono allora, per osservare la limpidezza e la trasparenza di quella frangia di pupilla che la morte non era riuscita ad appannare. Rispettosamente stupiti si chinavano senza sapere che Lei li vedeva. Perché Lei

vedeva, udiva<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 49.

<sup>13</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> P. Auster (L'invenzione della solitudine, Torino, Einaudi, 1982, p. 14): «Death takes a man's body away from him. In life, a man and his body are synonymous; in death, there is the man and there is his body. We say, "This is the body of X", as if this body, which had once been the man himself, not something that represented him or belonged to him, but the very man called X, were suddenly of no importance. When a man walks into a room and you shake hands with him, you do not feel that you are shaking hands with his hand, or shaking hands with his body, you are shaking hands with him. Death changes that. This is the body of X, not this is X. The syntax is entirely different. Now we are talking about two things instead of one, implying that the man continues to exist, but only as an idea, a cluster of images and memories in the minds of other people. As for the body, it is no more than flesh and bones, a heap of pure matter».

Un incipit in falsa terza persona: chi narra in soggettiva – in un monologo che si varrà delle tre persone narrative – è evidentemente una donna morta all'onor del mondo, ovvero per quelli che la vegliano, e che Lei continua a vedere e a udire come se niente fosse, per scoprire subito dopo di poter anche vedere se stessa come loro la vedono, dall'esterno. A differenza di coloro che presenziano alla morte, prendendosi cura delle esequie senza sperimentare in senso genuino il morire dell'altro, la protagonista del racconto di Bombal gode di entrambe le prospettive: esperisce la morte, ma al contempo può assistere a se stessa come non-vivente guardandosi dagli occhi dei congiunti per i quali – come suggerisce Heidegger – il defunto è comunque «qualcosa di "più" di una cosa materiale inanimata»<sup>20</sup>. L'aver perduto la vita l'ha, infatti, trasformata in una cosa corporea che si incontra nel mondo, il che è, a rigor di termini, ancora un modo di essere. Come accadrà anche in Bolaño, l'effetto istantaneo del trapasso è immaginato come uno sdoppiamento mente/corpo. Evidentemente entrambi i racconti decidono di assumere la posizione dualista che concepisce il corpo come qualcosa di separato dalla mente o anima, che si immagina sede della coscienza e del pensiero, forse anche della personalità<sup>21</sup>. La mente sarà vigile, il corpo inerme, ma fonte di riflessioni inedite proprio in quanto non è più sinonimo della persona nella sua totalità:

Solo allora lei vede i propri piedi. Li vede stranamente dritti e posati lì all'estremità del letto, come due cose estranee al suo corpo. E poiché in vita ha vegliato molti morti, lei, avvolta nel sudario, capisce. Capisce che nello spazio di un minuto intangibile è mutato il suo essere [...] Coloro che entrano nella camera si muovono tranquilli, si muovono indifferenti a quel corpo di donna, livido e remoto, la cui carne sembra fatta di una materia diversa dalla loro<sup>22</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, op. cit., p. 287.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> A questa postulazione della persona come somma di due componenti si oppone la concezione *monista* o *fisicista* che afferma che la persona è solo un corpo dotato di svariate capacità - anche sbalorditive, come pensare o provare sentimenti o creare -, ma parlare di mente per i monisti significa indicare varie capacità del corpo destinate a cessare le loro funzioni assieme alla morte di quello stesso corpo. Si potrebbe prospettare anche una terza posizione, quella *idealista*, immaginando che qualcuno sia convinto che esista l'anima e non il corpo, ovvero che la persona sia solo mente e idee. Cfr. Shelly KAGAN (*Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine*, Milano, Mondadori Edizione Kindle, 2019).

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 80.

La gamma di sfumature cui darà luogo l'osservarsi da uno straniamento sarà molteplice nel corso della narrazione, ma risaltano in particolare la puerile vanità di percepirsi quasi più consistente che da viva nello sguardo altrui, e senz'altro più bella («E d'improvviso si sente senza una sola ruga, pallida e bella come mai prima. La invade un'immensa gioia, perché possono ammirarla così»)<sup>23</sup>, e un insieme di sensazioni che non sembrano essere aggiunte dalla morte, ma rivelate grazie alla morte: «sente vibrare in sé una nota sonora e grave che fino a quel giorno aveva ignorato di possedere dentro di sé»; «Non ricorda di aver mai goduto, mai consumato, così, un'emozione»; «Non la turba più alcun pensiero opprimente»<sup>24</sup>; «Nessun gesto mio aveva mai ottenuto quanto ottiene infine la mia morte. Lo vedi – dice silenziosamente alla figlia che osserva piangere al suo capezzale – anche la morte è un atto di vita»<sup>25</sup>. Si avvicendano, così, in tono di progressiva meraviglia sensazioni di distacco, di leggerezza, di sottile nostalgia ma anche di novità.

Infatti, più che la paura – inesistente nel racconto, malgrado la consapevolezza del proprio decesso – prevale nella donna la curiosità nei confronti della nuova condizione, insieme all'opportunità che le si offre di gettare uno sguardo innocente e rivelatore sulla propria vita. In questo consisterà il racconto di Bombal: una disamina dello status di neo-morta da parte della protagonista, alternato a un excursus fra ricordi scelti, a mano a mano che si succedono al suo capezzale persone con le quali intraprende un silenzioso dialogo, potendone anche leggere i pensieri<sup>26</sup>. È così che

-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ivi, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ivi, pp. 50-51.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ivi. p. 97.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Sebbene si possa senz'altro intravedere in filigrana nel racconto di Bombal una lettura del noto *La morte di Ivan Ilič* (1886) di Tolstoj, trovandone risonanze (la morte come esordio che provoca una revisione del passato in *flashback*, il rapporto dialogico con colleghi, amici e parenti, l'illuminazione e il sollievo che il trapasso sembra portare con sé, la morte sentita come una caduta; e la misura stessa del racconto, una cinquantina di pagine), la differenza e la novità di *Sotto il sudario* si gioca proprio sulla qualità del narratore che è sempre in prima persona (o in falsa terza), laddove Tolstoj utilizza il classico narratore onnisciente per tre quarti della narrazione e solo verso la fine dell'agonia e soprattutto al momento cruciale del trapasso permette a Ivan Ilič di occupare tutta la scena nella famosa rivelazione che nel momento in cui si muore la morte non c'è più: «E la morte? - riflette Ivan Ilič - Dov'è? Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'è? Ma che morte? Non c'era più la paura perché non c'era più la morte. Invece della morte, la luce» (L. N. Tolstoj, *La morte di Ivan Ilič*. Milano, Rizzoli, 1994, p. 89). Un'interpretazione libera, forse, da parte dello scrittore russo, del dettato di Epicuro, ovvero del fatto che la morte - con la relativa paura - non è altro che il pensiero della morte.

nella morte si riattualizzano scene da cui, smussata la drammaticità del vissuto, emergono i meccanismi sottesi e i significati essenziali. Oltre ai familiari – il padre, i figli, una nuora, la fedele governante –, sono tre le figure cardine di questo bilancio *post mortem*, tutte legate all'amore o al disamore: Ricardo, Fernando e Antonio, rispettivamente l'indimenticabile primo amore, l'uomo non ricambiato e divenuto suo confidente, il marito infedele. Ma è soprattutto l'inatteso arrivo al suo capezzale del primo, uomo simbolo tanto dell'assoluto dell'amore quanto dell'abbandono, a provocare tutte le altre epifanie: «È lui, lui. Eccolo lì, in piedi; che la guarda. La sua presenza annulla d'improvviso i lunghi anni deserti, le ore, i giorni che il destino ha frapposto tra loro due, lento, oscuro, tenace» <sup>27</sup>. Si spalanca, grazie a lui, una certezza: che la morte, sempre scongiurata nel collocarla in un punto impreciso del tempo – il futuro – e in un luogo preciso dello spazio – il corpo –, era già presente lungo la vita, di cui è stata necessario contraltare, ovvero «che l'Esserci, proprio di ciascuno – come insegna ancora Heidegger – già da sempre effettivamente muoia, che cioè esso sia un essere-per-la-fine» <sup>28</sup>.

La dialettica vita/morte si giocherà da qui in avanti, fra due termini che ricorrono nel monologo della narratrice defunta: il "sempre" e il "mai", omologabili alla dicotomia eros/thanatos: il "sempre" della promessa d'amore – che è desiderio d'immortalità, secondo il *Simposio* (207a) –, disattesa dal "mai" dell'abbandono; il "mai" insito nel tentativo di suicidio di Ana María, cui segue il "sempre" della gravidanza che, almeno fino all'aborto spontaneo, suggerisce un senso di rinascita dal lutto del "mai", perché la progenie è l'opera durevole (come si legge ancora nel *Simposio*) attraverso cui l'istante sopravvive a se stesso<sup>29</sup>. Soltanto nel momento della

\_

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, op. cit., p. 305; «L'Esserci – scrive ancora il filosofo - in quanto gettatonel-mondo, è già da sempre consegnato alla propria morte. Esistendo per la propria morte, esso muore effettivamente e costantemente fino a quando non sia pervenuto al proprio decesso» (p. 310).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Come sottolinea JANKÉLÉVITCH (*La morte*, op. cit., p. 430), «sono questi gli eventi che ci promette la fecondazione, la quale implica che l'inizio avrà un seguito, l'adesso un dopo e l'attualità una posterità». Così Socrate riportando il discorso di Diotima: «E perché mai proprio la procreazione? Perché la procreazione è ciò che di eterno e di immortale può toccare a un mortale. Da quanto si è ammesso, peraltro, risulta necessario che, assieme al bene, si desideri l'immortalità, se è vero che l'amore tende a possedere

morte, però, i due termini, sempre e mai, appariranno finalmente fusi nella rivelazione chiarissima che l'esistenza è già, in sé, l'indistinto di vita e morte, anticipazione di quanto infine verrà colto come essenza del passaggio su questa terra: «Bisognava proprio morire – riflette la protagonista – per sapere certe cose? Ora capisce pure che nel cuore e nei sensi di quell'uomo lei aveva conficcato le sue radici; che mai, anche se spesso l'aveva creduto, era stata interamente sola; che mai, anche se spesso l'aveva pensato, era stata davvero dimenticata»<sup>30</sup>.

Il mai (la morte che aveva esperito in vita per l'abbandono di Ricardo) si ribalta adesso in sempre, in vita, in amore. Perché, come ci ricorda ancora una volta Jankélévitch, è vivo solo ciò che può morire. La morte di Ana María diventa, così, una morte vitale, che rende di colpo appassionante la sua vita mortale<sup>31</sup>.

Quello che ci interessa isolare nel racconto, tuttavia, più che la vicenda biografica della protagonista riesumata dal ricordo, è l'abilità di Bombal nell'immaginare, evocare e tradurre in modo lirico le sensazioni del trapasso, l'attenzione alle progressive epifanie, la meraviglia che il nuovo status suscita. Si tratta di una misteriosa forza – «qualcuno, qualcosa, la trascina, la guida» – che la sospinge in un'irresistibile caduta: «Come se entrasse, d'improvviso, in un groviglio di venti opposti, danza in un punto fisso, leggera, simile a un fiocco di neve». La forza innominata interloquisce «Andiamo. Dove? Più in là», ed è sempre uno scendere, un grato sprofondare: «Scende lungo il pendio di un giardino umido e buio. Coglie il mormorio di acque nascoste e sente sfogliarsi gelidi rosai nel folto. E scende, scivola giù per viottoli erbosi sferzata dall'ala umida di invisibili uccelli»<sup>32</sup>.

eternamente il bene. In base a questo discorso è dunque necessario che l'amore tenda altresì all'immortalità» (PLATONE, Fedone o Sull'Anima, op. cit., p. 75).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 64.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> «Il vivente – scrive JANKÉLÉVITCH (*La morte*, op. cit., p. 446) – è tale solo a condizione di essere mortale; ed è vero che ciò che non vive non muore, ma questo perché ciò che non muore non vive. Una roccia non muore. Un fiore di stoffa non appassisce mai. Ma in questo modo l'eterna vita di un fiore di stoffa o di una roccia è in fondo un'eterna morte... Infatti è vivo solo ciò che muore; [...] l'inferno è l'impossibilità di morire. Pertanto dobbiamo scegliere tra la pienezza della finitudine o l'eternità dell'inesistenza. La morte vitale è ciò che rende appassionante la vita mortale».

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> M. L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, op. cit., p. 64.

«Qual è questa forza che la avvolge e la trascina?»<sup>33</sup>, si domanda, facendo ritorno alla realtà della camera ardente:

E rieccola, nuovamente immobile, supina nell'ampio letto. Leggera. Si sente leggera. Tenta di muoversi e non ci riesce. È come se lo strato più segreto, più profondo del suo corpo si rigirasse imprigionato fra altri strati più pesanti che non riuscisse a sollevare e che la tenessero inchiodata lì, tra lo sfrigolio oleoso di due ceri. Il giorno brucia ore, minuti secondi. «Andiamo». «No». Spossata anela tuttavia di staccarsi da quella particola di coscienza che la tiene legata alla vita, e di lasciarsi trascinare indietro, fino al profondo e morbido abisso che sente laggiù<sup>34</sup>.

Poi si presenta, puntuale, la nostalgia per gli oggetti, anche i più triviali del quotidiano cui in vita la donna non faceva caso, ma che adesso assumono i contorni di ciò che resta mentre noi passiamo: «Dio mio – ragiona – le acque non si erano ancora chiuse sulla sua testa e già le cose cambiavano, la vita seguiva il suo corso malgrado lei, senza di lei» 35. Il cielo all'imbrunire che penetra con un lieve soffio d'aria attraverso le fessure della bara, la pietra del gradino dove si sedeva a prendere il sole, il pioppo altero che prima l'esasperava e ora nota muoversi con un'ondulazione e riflessi d'acqua mossa; desideri prima ignoti la commuovono come «il canto che le rane fabbricano con acqua e luna, nella gola», e conclude: «Ignorava che le cose potessero occupare tanto spazio nei nostri affetti» 36. Infine, la defunta ragiona sul proprio corpo che guarda con altrettanto straniata benevolenza:

Oh, mio Dio, c'è gente dissennata capace di dire che una volta morti non c'è motivo di preoccuparsi del nostro corpo! Lei si sente infinitamente felice di riposare fra ordinati cipressi, nella stessa cappella dove sua

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Ivi, p. 69.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ivi, pp. 69-70. Queste scene si ripetono, e vale la pena trascriverne un'altra ancora: «Una corrente la sospinge, la sospinge giù, verso un tropico la cui vegetazione si scolora a mano a mano che la terra si spezza in mille e mille rinserrati isolotti. Sotto il fogliame pallido, trasparente, null'altro che campi di begonie. Oh, le begonie dalla polpa acquosa! La natura intera aspira, si nutre qui di acqua, solo di acqua. E la corrente piano piano la sospinge sempre, e insieme a lei, enormi nodi di piante alle cui radici viaggiano avvinte le dolci bisce. E su tutto questo mondo attraverso cui la morta scivola, sembra essersi fermata e sbalzata, eterna, la vivida luce di un lampo» (ivi, p. 96).

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ivi, p. 99.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ibidem.

madre e parecchi fratelli dormono allineati; felice che il suo corpo si disgreghi lì, serenamente, onoratamente, sotto una lapide col suo nome<sup>37</sup>.

Quello di Ana María sotto il sudario è un progressivo disvelamento che va di pari passo con la discesa al rallentatore dal limbo della neo-morte all'immersione totale nella seconda morte, quella "morte dei morti" della folgorante pagina finale del racconto, che è impossibile non trascrivere, almeno in parte:

Ed ecco che, immersa in profonda oscurità, lei si sente precipitare vertiginosamente giù per un tempo illimitato; come se avessero scavato in fondo alla cripta e volessero seppellirla nelle viscere stesse della terra. E qualcuno, qualcosa l'attrasse, avvolta nel sudario, verso il suolo autunnale. E fu così che cominciò a scendere, giù nel fango, fra le radici contratte degli alberi. Fra le tane dove piccoli e timidi animali respirano raggomitolati. Cadendo, a tratti, in blandi pozzi di gelida bava del diavolo. Scendeva lenta, lenta, sfiorando fiori d'osso e strane creature, dal corpo viscoso, che guardavano da due strette fessure fracide di rugiada. Urtando scheletri, meravigliosamente bianchi e intatti, i cui arti si contraevano, come un tempo nel ventre della madre<sup>38</sup>.

Non solo l'immagine freudiana che rimanda alla morte come ritorno alla vita prenatale ma, proprio in procinto di toccare l'abisso dell'indistinto, è quando le si offre la possibilità di riaffluire alla superficie della vita:

Nell'oscurità della cripta, ebbe l'impressione di potersi infine muovere. E avrebbe potuto, infatti, sospingere il coperchio della bara, alzarsi e tornare dritta e fredda, lungo i sentieri, fino alla soglia della sua casa<sup>39</sup>.

La tentazione a seguire le orme di Olivier Bécaille viene subito soffocata nel racconto di Bombal dall'anelo della protagonista di lasciar affondare le proprie radici

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ivi, p. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Ivi, p. 108.

nel ciclo di vita e morte appena disvelato, forse ammaliata dalla promessa d'eternità di una partecipazione al costante palpito dell'universo:

E ormai desiderava solo rimanere crocefissa nella terra, soffrendo e godendo nella sua carne l'andirivieni di lontane, lontanissime maree; sentendo crescere l'erba, emergere isole nuove e aprirsi, in un altro continente, il fiore ignoto che vive solo un giorno di eclisse. E sentendo ancora ribollire ed esplodere soli, e crollare, chissà dove, montagne giganti di sabbia<sup>40</sup>.

Solo l'ultima frase del racconto rinuncia, infine, all'anatomia del Durante di cui si diceva, e la parola passa, con un definitivo «*Lo giuro*», a un anonimo narratore onnisciente per descrivere la morte arrivata alle soglie dell'indicibile:

Lo giuro. Lei avvolta nel sudario, non fu tentata dal minimo desiderio di alzarsi. Sola, poteva infine riposare, morire. Aveva sofferto la morte dei vivi. Ora anelava l'immersione totale, la seconda morte: la morte dei morti<sup>41</sup>.

Termina così la lenta discesa della protagonista, verso cui è venuta convergendo verticalmente la narrazione stessa, scandita tra un flashback e l'altro, dal *leit-motiv «Il giorno brucia ore, minuti secondi»* che segnava il tempo non-tempo del trapasso, questo istante o limbo che l'autrice immagina come anticamera di quello che non può più raccontare: ed è infatti la fine di una storia – la vita – che non ha un dopo, se non, come tutte le storie, l'apertura alle sue possibili letture che è, in sé, un specie di eternità. Ed è ancora Jankélévitch a venirci in aiuto: «Si potrebbe dunque dire che la vita eterna, vale a dire il fatto indelebile di essere stato, è un regalo che la morte fa alla persona vivente. Il fatto dell'*esser-stato* è dunque, alla lettera, un *istante eterno*, e si comprende perché eternità e istante cessano qui di contraddirsi: la nascita e la morte circoscrivono su un fondo di eternità, ritagliano nell'infinito l'insularità

-

 $<sup>^{40}</sup>$  Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Ibidem.

biografica dell'esistenza»<sup>42</sup>. In altre parole, è proprio dal "finire" che la protagonista consegue la totalità dell'Esserci-stata, e l'eternità a venire, indicibile, rimane soltanto evocata, in extremis, nelle esplosioni di vita nuova che sembrano nascere dal suo ritorno alla terra.

Ora, passando a Bolaño, si entra in un territorio solo apparentemente diverso, perché diversi sono la forma, il tono, ma non le premesse, e in fondo nemmeno il contenuto. Infatti, sebbene in entrambi i racconti brillino per assenza i rimandi a un possibile aldilà quale prefigurato dalle religioni, si conserva il dualismo anima/corpo che, iniziato con Platone, per trovare pieno compimento nel cristianesimo, è spia di quanto l'umanità non riesca a rinunciare a una soluzione consolatoria per un problema che soluzione non ha, qual è la morte<sup>43</sup>. «Noi – scrive Freud – non crediamo fino in fondo alla nostra morte»: anche quando immaginiamo chi ci piangerà in quel frangente, siamo ancora lì, come spettatori<sup>44</sup>. Il protagonista del racconto di Bolaño è, a tutti gli effetti, anche in quanto privo del pathos di Ana María, uno spettatore, ma è proprio questo che, come vedremo, in un certo senso lo salva. Ecco l'incipit:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> V. Jankélévich, *La morte*, op. cit., p. 455. Il filosofo insiste a lungo, nel IV e ultimo capitolo del suo prezioso saggio, sull'irrevocabilità tanto della morte quanto del fatto di aver vissuto, in altre parole, del fatto che la vita di chiunque è stata per sempre: «Lo abbiamo chiamato il grande Istante: la vita dell'uomo non è forse una sorta di istante, un istante di settanta o ottant'anni? Di questo corso non resta, in capo a qualche secolo, che l'unico esile fatto di aver vissuto. Questo fatto infinitesimale è il miracolo per cui l'ipseità è salvata per un pelo dal nulla [...] ciò che avrebbe potuto restare per sempre inesistente sopravvivrà per sempre» (ivi, p. 456).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Come ci ricorda C. G. Jung (*Anima e morte. Sul rinascere*, op. cit., p. 25), per le maggiori religioni viventi, fra cui il cristianesimo e il buddhismo, il senso dell'esistenza si compie con la sua fine: «Si può dire, anzi, che la più parte di quelle religioni sono complessi sistemi di preparazione alla morte», nel senso che quella stessa fine diventa anticamera di una nuova vita ultraterrena. Nell'inaugurare il suo noto saggio antropologico sulla morte, Edgar MORIN (*L'uomo e la morte*. Trento, Edizioni Centro Studi Eriksson, 2014, pp. 28-33) va ancora più indietro, considerando come già presso le società primitive, prima che diventasse un concetto, la morte era considerata una specie di prolungamento della vita individuale, come dimostra l'importanza data alla sepoltura: «la morte primitiva è saldata alla terra quanto l'utensile. I morti sono a immagine e somiglianza dei vivi, hanno cibo, armi, caccia, desideri, rabbia... una vita corporea». Riflette anche, con Bachofen, che esistono «numerose civiltà in cui le case dei morti sono più sontuose di quelle dei vivi», come del resto testimoniano le vestigia monumentali delle tombe e dei templi. Una formidabile «architettura patologica» da cui si evince il riconoscimento e la contestuale negazione della morte, anche a riprova della precocità universale della credenza nell'immortalità.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> La conferenza di Freud, dal titolo *Noi e la morte* (1915), è citata in U. GALIMBERTI, *Paesaggi dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 101.

Ho una notizia buona e una notizia cattiva. Quella buona è che esiste una vita (o qualcosa di simile) dopo la vita. Quella cattiva è che Jean-Claude Villeneuve è necrofilo. La morte mi sorprese in una discoteca di Parigi alle quattro del mattino<sup>45</sup>.

A questa prolessi tanto icastica quanto disinvolta segue la descrizione dettagliata delle circostanze della morte per infarto del protagonista e voce narrante, riassunta in una fitta al cuore, un capogiro e un breve istante di oscurità, avvenuta sulla pista da ballo di un locale notturno sotto lo sguardo degli astanti. Il contrasto fra il trauma del decesso e la lucidità dell'uomo è sottolineato dal fatto che il suo primo pensiero è rivolto a un'analogia con la situazione «facile», «superficiale e per nulla credibile» del film americano Ghost, in cui si vede lo spirito di Patrick Swayze separarsi dal corpo e guardare stupefatto il proprio cadavere: «Quando è venuto il mio turno, però – confessa il protagonista, costretto a ricredersi sulla puerilità degli americani – è andata esattamente allo stesso modo. Ci sono rimasto secco. In primo luogo, perché ero morto, fatto che giunge sempre inaspettato [il protagonista ha trentaquattro anni, n.d.r.], tranne immagino nel caso di certi suicidi, e poi perché mi ritrovavo a interpretare involontariamente una delle peggiori scene di Ghost [...], motivo per cui – conclude – dopo morto mi sarei volentieri messo a ridere come un matto» 46.

È per questo che, malgrado una delle prime reazioni del neodefunto dinanzi ai sintomi del trapasso sia lo sgomento, «per l'impressione di essere morto, per la paura di essere morto e di non sapere che cosa veniva dopo» 47, la descrizione assume presto il tono asettico di un rapporto scientifico:

Quando uno muore, il mondo reale si muove un po' e questo contribuisce al capogiro. È come se all'improvviso ti mettessi un paio di occhiali con un'altra graduazione, non molto diversa dalla tua, ma diversa. E il peggio è che sai che sono i tuoi occhiali, non degli occhiali sbagliati. E il mondo reale si muove un po' verso destra, un po' verso il basso, la distanza che ti separa da un determinato oggetto cambia

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Ivi, p. 168.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ibidem.

impercettibilmente, e questo cambiamento lo percepisci come un abisso, e l'abisso contribuisce al capogiro, ma questo non è che sia grave<sup>48</sup>.

Anche in Bombal lo sprofondare nella morte era simile a una vertigine, e così la diversa percezione degli oggetti, e l'abisso in attesa. La differenza, qui, è che l'insieme non appare né poetico né affascinante e, dopo un breve momento di debolezza in cui al protagonista «viene voglia di piangere o di pregare», tutto acquista dimensioni prosaiche rimandando a similitudini scontate: «I primi minuti da fantasma sono minuti da knock out imminente. Ti ritrovi come un pugile suonato che barcolla sul ring nel prolungato istante in cui il ring sta evaporando. Ma poi ti tranquillizzi e in genere quello che fai è seguire la gente che è con te, la tua ragazza, i tuoi amici o, al contrario, il tuo cadavere» <sup>49</sup>. Quando lo «spirito» si separa dal corpo – e colpisce l'utilizzo di questo termine, sempre eluso da Bombal <sup>50</sup> – accadono al protagonista di Bolaño, in estrema sintesi, cose analoghe a quelle che esperisce Ana María, ovvero assistere alle reazioni di chi rimane e osservare il proprio corpo dall'esterno, ma quello che in Bombal si sviluppa in una cinquantina di pagine crepuscolari e liriche qui si risolve in una scenetta venata di humour nero:

Ero lì, a guardare il mio corpo sbattuto per terra in una posa grottesca, come se nel bel mezzo del ballo e dell'infarto mi fossi sgangherato del tutto, o come se non fossi morto di un arresto cardiaco ma lanciandomi dal tetto di un grattacielo, e non riuscivo a fare altro che guardare e girare su me stesso e cadere, perché avevo un capogiro tremendo, mentre un volontario di quelli che non mancano mai mi praticava la respirazione artificiale (o la praticava al mio corpo) [...] e anche se ero un po' intontito mi sarebbe piaciuto dirgli che continuassero pure a provarci, che continuassero a rianimarmi, ma la gente era stanca e quando qualcuno nominò la polizia tutti si tirarono indietro e il mio cadavere rimase solo su un lato della pista, con

-

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 169.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Solo in un'occasione, rivolgendosi alla sorella Alicia, che è credente, Ana María allude al "suo" Dio – «Sono qui, che mi disgrego avvinta contro la terra. E mi domando se un giorno lo vedrò, il viso del tuo Dio», per poi aggiungere «Ed è possibile, più che possibile, Alicia, che io non abbia un'anima»: M. L. BOMBAL, L'ultima nebbia, op. cit., pp. 66-67. L'uso di "spirito" in Bolaño, invece, pur ripetuto, non rimanda alla religione, quanto all'utilizzo quotidiano del termine che investe tanto i credenti quanto gli atei, come automatismo del parlato.

Il corpo del protagonista non appare più bello di prima, anzi assume una posa grottesca e scomposta; l'intervento di respirazione bocca a bocca si esaurisce ben presto nella stanchezza generale, mentre un'impoetica tovaglia gettatagli sopra liquida la morte come definitiva senza visioni di rinascite siderali. Come se non bastasse, in una squallida versione speculare dell'uomo accorso al capezzale di Ana María, fonte di meditazioni sull'amore e sulla morte, Cécile Lamballe, la donna dei sogni del protagonista, che danzava con lui al momento del decesso, prima rimane impassibile, poi scompare dal suo orizzonte visivo perché, banalmente, «se l'è filata dal locale».

A questo punto entra in scena il primo turning point della narrazione annunciato nell'incipit, che allontana, non solo nel tono, il racconto di Bolaño da quello di Bombal: il trapasso del protagonista si svolge in progress senza uno sguardo al passato, in un presente assoluto simile a quello del cinema. Sotto gli occhi del lettore e del morto una cinepresa seguirà gli spostamenti del suo corpo – «o ex corpo (non so come esprimermi al riguardo)», commenta il narratore – «alla mercé della burocrazia della morte», che nel suo caso includerà l'inaudita vicenda di venir trafugato da due lettighieri dell'obitorio e venir "dato in affitto" per una notte a un necrofilo, il famoso stilista di nome Jean-Claude Villeneuve.

Nelle ore trascorse all'obitorio, che comincia a considerare la propria nuova casa – «mi stavo già abituando alla mia condizione di fantasma» –, il protagonista sperimenta, in qualità di spettatore del proprio corpo, contraddittori stati d'animo in cui prevalgono, come già in Ana María, la sorpresa e la curiosità. Quanto alla riflessione, invece, l'uomo evita di intraprendere un eccessivo approfondimento, preferendo abbandonarsi alla sopravvenuta sensazione di benessere:

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., pp. 169-70.

A poco a poco si placò la sensazione di capogiro, anche se a un certo punto ebbi una crisi di panico, durante la quale pensai all'inferno e al paradiso, alla ricompensa e al castigo, ma quel genere di timore irragionevole non durò a lungo. In realtà cominciai a sentirmi meglio<sup>52</sup>.

Il registro rimane, infatti, quello corrivo dei primi istanti. Anche dinanzi alle grandi domande esistenziali, il narratore ricorre al luogo comune (le dicotomie inferno/paradiso e ricompensa/castigo) per eludere l'enigma della morte, liquidandolo in sentenze sfibrate dall'uso. Nella distanza dalla solidità del reale, l'uomo rivaluta, ad esempio, le proprie pene d'amore, che adesso gli paiono addirittura grate, non eleganza», inducendolo all'ordinaria conclusione: prive certa «immancabilmente ci rendiamo conto delle cose quando non c'è più niente da fare»<sup>53</sup>. Inoltre, nel momento in cui i due lettighieri prelevano il suo cadavere per trasferirlo a casa del committente, ha inizio un'avventura che monopolizza tutta la sua attenzione, facendogli scoprire un lato sensazionale della morte: nel riconoscere l'anfitrione, l'uomo è infatti colto da un tale sbigottimento che il proprio decesso diventa quasi irrilevante: «A partire da quel momento tutto nella mia nuova vita soprannaturale cominciò a cambiare, ad accelerare in fasi che si distinguevano perfettamente l'una dall'altra malgrado la rapidità con cui si susseguivano»<sup>54</sup>. Lo stilista, noto, grazie alle apparizioni in tivù e sui rotocalchi, per la sua raffinata eleganza, in jeans e maglietta bianca gli sembra «un vecchio rocchettaro insonne», e di lì in avanti la descrizione dello sbalorditivo incontro si manterrà in bilico fra la comicità e il grottesco. Il fatto è che il defunto, completamente avulso dal proprio corpo divenuto residuo 55 (un fantoccio alla mercé di Villeneuve) osserverà l'avvicendarsi della situazione in parte con la trepidazione di uno spettatore

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Ivi, p. 172.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Ivi, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Ivi, p. 178.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 177: «Nella morte biologica, la morte e il corpo, invece di esaltarsi reciprocamente, si neutralizzano. La biologia presuppone fondamentalmente la dualità dell'anima e del corpo. Questa dualità è in qualche modo la morte stessa, perché è essa che oggettiva il corpo come residuo - oggetto cattivo che si vendica morendo. È in funzione dell'anima che il corpo diventa questo fatto bruto, oggettivo, questo destino di sesso, d'angoscia e di morte. È in funzione di questa frattura immaginaria, l'anima, che il corpo diventa questa "realtà", che esiste solamente per essere votata alla morte».

cinematografico: «Io non sapevo, sono sempre stato un ingenuo, quali fossero le sue intenzioni. Se lo avessi saputo mi sarei agitato. Ma non lo sapevo, quindi mi sedetti su una delle comode poltrone di pelle che c'erano nella stanza e aspettai»<sup>56</sup>, in parte con una curiosità da anatomopatologo «mi avvicinai un po' e vidi il mio corpo nudo, più grassoccio di quanto avrei desiderato, ma non tanto, gli occhi chiusi e un'espressione assente» 57. Quando poi (con un certo sollievo, va detto) l'uomo constata di venir utilizzato dallo stilista esclusivamente come oggetto di libidine, la conclusione è esilarante:

Provai sensazioni contrastanti: disgusto per quello che vedevo, gratitudine per non essere stato sodomizzato, sorpresa per il fatto che Villeneuve era Villeneuve, rancore contro i lettighieri che avevano venduto o dato in affitto il mio corpo, perfino vanità per il fatto di essere involontariamente oggetto del desiderio di uno degli uomini più famosi di Francia<sup>58</sup>.

Al termine del ragionamento, il defunto/spettatore non si trattiene e sbotta: «Dovrebbe vergognarsi, dissi» 59. Ed ecco il secondo turning point: Villeneuve può udirlo. A questo punto il racconto comincerà a derivare allegramente verso una sorta di lieto fine: «Mi parve un miracolo. All'improvviso mi sentii così felice che gli perdonai il suo precedente atto di lascivia»60. Solidale con il giustificato sgomento dello stilista («temetti gli venisse un attacco di cuore o che morisse dallo spavento»61), l'uomo cerca di calmarlo in tutti i modi, dandogli prova della propria natura eterea, anche perché ha cominciato a provare «un'ondata di simpatia nei suoi confronti»<sup>62</sup>. Quanto al mistero relativo al proprio status, è lo stesso fantasma (ché in questi termini si riferisce più volte a se stesso) a rimanere interdetto, affrettandosi a trovare, come al solito, una sbrigativa soluzione: «La mia natura era rimasta,

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> R. BOLAÑO, *Puttane assassine*, op. cit., p. 178.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Ivi, p. 179.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Ivi, p. 180.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Ibidem.

chiaramente, quella di un vivo. Eppure era evidente che non ero vivo. Per un istante pensai che tutto poteva essere un sogno. Col coraggio proprio dei fantasmi mi dissi che se era un sogno la cosa migliore (e l'unica) che potevo fare era continuare a sognare»<sup>63</sup>.

Lasciando da parte il comico accenno all'insondabile «coraggio dei fantasmi», scartare il sogno come triviale stratagemma risolutivo della cattiva letteratura fantastica, per accettarlo come nuova realtà secondo la visione nicciana, fa sì che il frangente, prima grottesco e parecchio assurdo, assuma via via i confortanti contorni di una "vita nova": «La situazione a prima vista, sarebbe potuta sembrare imbarazzante, ma per me fu come una seconda o terza rinascita, voglio dire per me fu l'inizio della speranza e al tempo stesso la consapevolezza disperata della speranza» <sup>64</sup>. Infatti, dopo aver convinto definitivamente Villeneuve della propria esistenza, quale che fosse, assieme a lui il protagonista intraprenderà un amichevole dialogo, in cui il defunto ascolterà di buon grado le scuse dello stilista, un succinto resoconto autobiografico e un tentativo di giustificazione della sua debolezza che lo renderà più umano, sigillando definitivamente la loro amicizia. Con il sottile compiacimento di essere diventato interlocutore e confidente del più grande stilista di Francia, il defunto concluderà: «Capii che entrambi eravamo se non esultanti di gioia, ragionevolmente felici» <sup>65</sup>.

E non finisce qui. Lo scioglimento è introdotto da un ultimo, per nulla marginale, colpo di scena: quando i lettighieri arrivano a ritirare il suo cadavere, l'uomo decide di separarsene definitivamente accettando l'invito di Villeneuve a rimanere in sua compagnia e, senza concedere spazio al sentimentalismo, osserva con freddezza l'operazione, immaginando già il corpo inerte reclamato dai parenti e confessando: «non provai il minimo accenno di nostalgia o di tristezza o di malinconia» 66. Dopodiché, il defunto torna in salotto a far compagnia a Villeneuve –

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Ivi, p. 181.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Ivi, p. 183.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Ivi, p. 184.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Ivi, p. 185.

il quale, con un'annotazione che sfiora ancora una volta la comicità, parlava da solo credendo di rivolgersi a lui – e lì si accomoda confidando al lettore: «*lo lasciai parlare di tutto quello che voleva*»<sup>67</sup>, frase che suggella il racconto con un finale aperto.

«Per vincere il panico o una inquietudine tenace – scrive Emil Cioran – non c'è nulla di meglio che immaginare la propria sepoltura» <sup>68</sup>: nel caso di *Il ritorno*, come si è visto, anche in virtù del tono scanzonato della narrazione, l'uomo placa lo sgomento del sapersi morto, considerando a lungo il proprio corpo esangue, fino a concepirsi totalmente *altro* da lui; non a caso, gli è possibile non seguire il proprio cadavere rimanendo a casa di Villeneuve. Per il protagonista, infatti, la separazione dal corpo non sigla la perdita dell'individualità che (secondo Edgar Morin) è il vero motivo del terrore dinanzi all'idea della decomposizione <sup>69</sup>. Nello scoprire di sussistere anche senza il corpo, abbracciando l'idea di un se stesso etereo, l'uomo placa il trauma della morte, facendo spazio alla serenità cui si accennava. Non solo. Rispetto al suo anfitrione, il morto ha impiegato meno tempo a riaversi dallo sgomento, dimostrando la superiorità che solo un distacco dalla vita materiale può garantire, quel "menefreghismo dei morti" con cui ci soccorre ancora Cioran: «Forse è questo la morte: una sensazione di grande, di estrema superiorità» <sup>70</sup>.

-

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Ivi, 186

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> E. CIORAN, *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 1991, p. 110. La citazione prosegue non solo con il consueto cinismo esistenziale dello scrittore rumeno, ma con un tono vagamente comico che ne ha suggerito l'associazione con il racconto di Bolaño: «Metodo efficace, alla portata di tutti. Per non dovervi ricorrere troppo spesso durante la giornata, la cosa migliore sarebbe provarne il beneficio fin dal risveglio» (*ibidem*).

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> E. MORIN (*L'uomo e la morte*, op. cit., pp. 36-37): «il terrore della decomposizione non è altro che il terrore della perdita dell'individualità [...] è evidente che l'ossessione per la sopravvivenza, spesso a sprezzo della propria stessa vita, rivela nell'uomo la preoccupazione lancinante di salvare la propria individualità oltre la morte. L'orrore della morte è dunque l'emozione, il sentimento o la coscienza della perdita della propria individualità [...] Questo trauma in seno alla consapevolezza della morte è già, in nuce, *l'idea* della morte (che non è altro che l'idea della perdita dell'individualità) strettamente associata alla consapevolezza realistica del fatto della morte. Questa idea si contrappone, pur essendovi associata, alle metafore dell'immortalità che riempiono la morte di contenuto di vita. L'idea della morte propriamente detta è un'idea senza contenuto, o se si preferisce il cui contenuto è il vuoto infinito. È la più vuota delle idee vuote perché il suo contenuto è l'impensabile, l'inesplorabile».

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> E. CIORAN, *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi, 1986, p. 82.

La soluzione scelta da Bolaño per raccontare l'istante mortale, giocando su un registro cinico, sottilmente umoristico e paradossale, è genericamente in linea con il suo stile, ben lontano da quello intimista e melancolico di Bombal, spia dell'epoca in cui l'autrice scrive.

La leggerezza degli accenti sembra rimandare, in Bolaño, anche a una sorta di carpe mortem. Come il carpe diem latino non era per invitare a quel memento mori di mortificazione che sarebbe stato suggerito dagli ossari e dalle artes moriendi cristiani, bensì a gioire del momento presente, così il raffigurare in modo disadorno e colloquiale la solennità del trapasso invita a sottrarre drammaticità a uno degli argomenti più ossessivamente frequentati e/o paventati dal pensiero occidentale, maggiormente laddove convocato, come in questo caso, in prossimità della perversione sessuale. Mettendo banalmente a coesistere in ameno dialogo sesso estremo e morte, Bolaño sembra prendersi gioco della progressiva sostituzione del tabù sessuale con quello mortale, condensato nel famoso articolo di Geoffrey Gorer, dal significativo titolo La pornografia della morte (1955)<sup>71</sup>. Nei ragionamenti della voce narrante di Il ritorno c'è, a differenza del rimpianto che pervade Sotto il sudario, una specie di autocommiserazione per la banalità della propria esistenza e dei suoi inconsistenti crucci, di contro a una raggiunta consapevolezza in virtù della morte, che permette al protagonista, dopo il primo stupore e rammarico, di accomodarsi serenamente nella nuova condizione spirituale di invisibilità, prospettando piacevoli conversazioni con il famoso stilista bisognoso di affetto e di compagnia, nella più totale noncuranza e indulgenza nei confronti del suo raccapricciante vizietto.

Nel leggere il racconto di Bolaño l'accostamento con l'immagine del cavaliere de *Il settimo sigillo* (1957) di Ingmar Bergman che gioca a scacchi la morte, guardandola in faccia, sorge spontanea<sup>72</sup>. Quella scena iniziale illustra bene, secondo

 $^{71} Consultabile \ all'URL: \ https://www.glistatigenerali.com/wp-content/uploads/2015/11/La-pornografia-della-morte-G.-Gorer.pdf.$ 

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Già nel primissimo dialogo fra il Cavaliere e la Morte di BERGMAN (*Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea,

Andrea Oppo, il concetto che la morte è solo un pensiero e, se sfidata sul suo stesso terreno (quello del pensiero, appunto), può essere vinta, perché a morire sarà soltanto il corpo<sup>73</sup>. Così il protagonista di *Il ritorno*, dimenticata la profanazione del proprio corpo, che ormai gli è estraneo, sfida la condizione di neo-morto mettendola su un altro piano – un amabile scambio di idee con colui che ha violato qualcosa che ormai non lo riguarda - e qui, laicamente, l'idea di resurrezione si trasforma in una semplice comunione fra uomini. Dell'immortalità dell'anima cristiana rimane, nel racconto di Bolaño, il mito egalitarista che vede sanata la sostanziale ineguaglianza mondana precedente la morte<sup>74</sup>. Il famoso stilista Villeneuve e il protagonista si trovano, infatti, alla pari: è questa la vera buona notizia del finale.

In conclusione, rimane inevasa, come c'era da attendersi, la provocatoria domanda posta da Shelly Kagan in apertura del suo saggio Sul morire: «Può esistere la vita dopo la fine della vita?», che potremmo declinare in "Può esistere la vita fittizia dei personaggi dopo la fine del racconto di tale vita?"<sup>75</sup>.

La risposta della letteratura, che riesce in qualche modo a eludere i sofismi della filosofia, risiede, forse, nella forma stessa del racconto breve: il suo fondarsi sul sospeso del non detto, su una voluta ambiguità, su una presunta espansione oltre le pagine. Non è un caso che, salvo rare eccezioni, siano racconti quelli che affrontano in modo diretto il tema del trapasso: l'impossibilità di esplorare a fondo l'argomento sembra invocare una finzione in grado di tenere in piedi il mistero che permea il

<sup>2017,</sup> p. 8), si pone la questione di un dualismo fra individualità o anima e corpo: «CAVALIERE: Chi sei? / MORTE: Sono la morte/ CAVALIERE: Sei venuto a prendermi? / MORTE: È già da molto tempo che ti cammino a fianco/ CAVALIERE: Me n'ero accorto/ MORTE: Sei pronto? / CAVALIERE: È il mio corpo che ha paura, Non io/ MORTE: Be', non c'è da vergognarsene».

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Cfr. A. Oppo, *Il pensiero filosofico e il tema della morte*, op. cit.: «La morte vince sulla materia ma non vince in maniera così netta e inequivocabile rispetto all'idea, che materia non è. Dunque quest'ultima si rivale sulla morte producendo un pensiero che la annienti: che sia l'ignorare la morte stessa o l'idea dell'eternità. In qualche misura l'idea ha buon gioco, in prima battuta, nel suo tentativo di ingannare e sconfiggere la morte».

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Cfr. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> S. KAGAN (Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine, op. cit.) si domanda: «La morte è la fine della vita. Perciò chiedere se posso sopravvivere alla mia morte non significa altro che chiedere: posso ancora essere vivo dopo che ho terminato di vivere? [...] Pertanto la domanda, "sopravviverò alla mia morte?" è solo una forma abbreviata di "sopravviverò alla morte del mio corpo"».

momento mortale, riuscendo a far presagire, senza proferirle, forme di esistenza *post mortem* in finali aperti: l'evocazione di misteriose rinascite in Bombal, la conversazione infinita in Bolaño.

Due stili e toni narrativi diametralmente opposti: scanzonato, minimale, cinico, pervaso di humor nero Bolaño; suggestiva, lirica, crepuscolare, drammatica Bombal. Entrambi, a modo proprio, due rari tentativi di sfidare la *suspention of disbelief* del lettore senza cedere alla tentazione del fantastico di postulare una vera e propria vita nell'aldilà, ma limitandosi a condurlo nella regione di quell'ineffabile *Durante* in cui è in atto un passaggio, quasi un naturale prosieguo del divenire, se è vero che il divenire stesso può essere visto come un morire continuando nella trasformazione: «L'irreversibilità del divenire – ci soccorre un'ennesima volta Jankélévitch – è soprattutto l'impossibilità di ritornare» <sup>76</sup>. Se nel non immergersi mai nello stesso fiume risiede il segreto del divenire e l'assoluta novità di ogni istante, è indubbio che la morte, corollario naturale della vita, ne sia l'epifania per eccellenza: intersezione fra due nulla (il passato che non esiste più e il futuro che non esiste ancora), è un nulla, secondo Bolaño e Bombal, di cui non si può raccontare oltre.

Vittoria Martinetto

# Bibliografia e sitografia

- P. ARIÈS, Storia della morte in Occidente, Milano, Rizzoli, 2017;
- P. AUSTER, The Invention of Solitude, London, Faber & Faber, 1982;
- G. BACHELARD, La terre et les rêveries du repos, Paris, J. Corti, 1948;
- G. BATAILLE, L'erotismo, Milano, SE, 2017;
- I. BERGMAN, *Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea, 2017;
- A. BIERCE, An Occurrence at Owl Creek Bridge, London, Start Classics, Simon & Schuster, 2015;
- R. BOLANO, *Puttane assassine*, Palermo, Sellerio, 2004;
- M. L. BOMBAL, L'ultima nebbia, Palermo, Sellerio, 1997;
- J. L. BORGES, Finzioni, Milano, Adelphi, 2015;
- J. BAUDRILLARD, Lo scambio simbolico e la morte, Milano, Feltrinelli, 2015;
- F. CHENG, Cinque meditazioni sulla morte, ovvero sulla vita, Torino, Bollati Boringhieri, 2015;
- E. CIORAN, Il funesto demiurgo, Milano, Adelphi, 1986;
- ID., L'inconveniente di essere nati, Milano, Adelphi, 1991;

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> V. JANKÉLÉVICH, *La morte*, op. cit., p. 288.

- J. CORTÁZAR, Tutti i fuochi il fuoco, Torino, Einaudi, 2014;
- EPICURO, Lettere. Sulla felicità, sul cielo e sulla fisica, Milano, BUR Rizzoli, 2016;
- W. FAULKNER, As I Lay Dying, London, Vintage Random House, 1996;
- U. GALIMBERTI, Paesaggi dell'anima, Milano, Feltrinelli, 2018;
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, Occhi di cane azzurro, Milano, Mondadori, 1998;
- G. GORER, *La pornografía della morte*, 2015; cfr. L'URL: https://www.glistatigenerali.com/wp-content/uploads/2015/11/La-pornografia-della-morte-G.-Gorer.pdf;
- M. HEIDEGGER, Essere e tempo, Milano, Longanesi, 2019;
- V. JANKÉLÉVICH, La morte, Torino, Einaudi, 2009;
- S. KAGAN, Sul morire. Lezioni di filosofia sulla vita e la sua fine, Milano, Mondadori Edizione Kindle, 2019;
- E. MORIN, L'uomo e la morte, Trento, Edizioni Centro Studi Eriksson, 2014;
- A. OPPO, *Il pensiero filosofico e il tema della morte*, 2014; cfr. l'URL: http://www.pfts.it/images/docenti/oppo\_andrea/La\_filosofia\_e\_la\_morte1;
- PLATONE, Fedone o Sull'Anima, Milano, Feltrinelli, 2017;
- ID., Simposio, Milano, Adelphi, 2018;
- L. RASTELLO, Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime, Milano, Chiarelettere, 2018;
- J. RULFO, Pedro Páramo, Torino, Einaudi, 2004;
- L. N. TOLSTOJ, La morte di Ivan Ilič, Milano, Rizzoli, 1994;
- M. VOVELLE, La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri, Roma-Bari, Laterza, 1983.