

Marco Marangoni

Canone Bianco. Un discorso inattuale e impertinente

Come citare questo articolo:

Marco Marangoni, *Canone Bianco. Un discorso inattuale e impertinente*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 43, no. 5, gennaio/giugno 2017

Della moda giovanile degli ultimi dieci anni mi colpisce la proliferazione di teschi stampati, ricamati, cuciti in rilievo su maglie e t-shirt. Non mi riferisco soltanto al teschio della *Jolly Roger*, la bandiera dei pirati, che richiama memorie di film con Errol Flynn o Jonny Deep, ma anche ai simulacri di crani *dandy*, con cappello a cilindro, crani adornati di fiori, oppure truccati con tratti esotici, crani *belle époque*, crani a coppie, in corrispondenza di amorosi sensi, crani ritratti in finti dipinti o incorniciati da cuori, picche, jack e regine, ieratici, in ventagli di carte da Ramino. Non vedo teschi sul volto di soldati in guerra, le immagini pacifiste di un tempo, né all'interno di un *décor dark*, magari ironico come quelli della Famiglia Addams.

Constatata l'*incongruità* di questo immaginario rispetto a quanto il buon senso comune suggerisce in merito, sorge il sospetto che il teschio costituisca un tratto di *ornatus* dotato della gommosità e della duttilità di un *topos* retorico. Un teschio rende più efficace e quindi più *gravis* il mio discorso? Se mi contraddici sei in pericolo di morte? Io sono superiore a te perché non tengo occultata la presenza della morte e dimostro quindi di non temerla? Non so fornire una risposta precisa, credo comunque che, nella modernità, il teschio non sia un'icona del *pret à porter* ma un elemento retorico elaborabile a piacere, truccabile, se posso rimanere nell'*incongruità*, come quello celebre di Hirst 'imbrillantinato' e presentabile nelle occasioni mondane (*For the love of God*, 2007). Dico 'presentabile' per intendere 'non inopportuno'. Mi spiego meglio con l'aiuto di un testo latino. Il dovizioso e pacchiano Trimalchione, nel *Satyricon* di Petronio (I sec. D.C.), fa portare in sala, durante un banchetto, una marionetta d'argento a forma di scheletro, per esibire, insieme, la propria ricchezza e la vena di poeta malinconico che invita i propri ospiti a godere della vita finché c'è («*Ehu non miseros, quam totus homuncio nil est!/ Sic erimus cuncti, postquam nos bufere Orcus./ Ergo vivamus, dum licet esse bene.*»)¹ Il gesto può risultare inadeguato al contesto conviviale; in realtà la pratica di esibire le immagini della morte in siffatte

occasioni (ricordate che voi tutti, *nobiles, equites, rustici* e così via, siete uguali, nella vostra condizione di mortali), costituiva un'antica consuetudine. Di conseguenza lo scheletro risponde non a una topica contemporanea ma a un altro immaginario, ancestrale, che ne garantisce quell'opportunità che noi moderni facciamo fatica a riconoscere in certi contesti. Il teschio di Hirst e i suoi derivati non fanno parte di questo immaginario (anche se vi attingono) e per non risultare fuori posto debbono presentarsi al party truccati in modi stravaganti, esorbitanti, così da suscitare un ludico effetto antifrastico in chi li indossa assieme alla maglietta e in chi li incontra da fruitore (rabbrivisco ma poi rido, rido ma poi rabbrivisco), una sorta di esorcismo retorico per evitare gli imbarazzi del caso. La 'vecchia' modernità si è già però confrontata con il problema sperimentando, con diversa ironia, forme opposte. Mi riferisco alle *Marilyn* di Warhol realizzate tra il '62 e il '67 e ai loro significati. Il primo è stato dichiarato dall'autore: «Il ritratto di Marilyn faceva parte di una serie sulla morte a cui stavo lavorando, relativa a gente morta in modi diversi (...) Non c'era ragione per farlo, solo una ragione di superficie.»² Affidandomi a questa breve spiegazione (fidarsi di Warhol è tuttavia sempre un rischio) vorrei aggiungere qualche considerazione banale. A) Gli esegeti dell'artista mettono in rilievo, come tema sotteso dell'opera, l'omicidio della Monroe da parte dei media:³ ecco perché il volto sembra quello di una maschera funebre che non riesce a coprire del tutto il profilo del massiccio facciale, la scultura minimal che adorna il nostro volto, il teschio. Si tratta però di un omicidio seriale, anzi, serigrafico: avviene infinite volte in infiniti luoghi. Invece la morte di Norma Jean Morteson è una, sta nel divenire delle cose, nell'*hic* e nel *nunc*, sotto la superficie c'è una materia che non può essere elusa e produce attrito, e finché esiste è *in transitu* dalla luce al buio, per quanto la si impiastricci di colori al neon. B) Ai nostri occhi di uomini oltre il 2000, Warhol sembra invece riportare la società dei media ai decenni precedenti l'anno Mille: non devi credere alla distrazione di What's app, di Youtube, alla vacanza di Booking.com (puoi mandarci i tuoi *doppi*); *memento mori*. Non citerei a questo proposito l'allegoria baudleriana nelle celebri letture di Benjamin, non si tratta di rivelare il volto sofferente, agonizzante della nostra metropoli globale. Il teschio di Marilyn ci ricorda soltanto la dimensione concreta, e quindi individuale, e quindi originale, dell'esito ultimo di ogni umana esperienza. Per dirla con una metafora contemporanea, non siamo quelle povere creature che la civiltà dello spettacolo mette in scena anche dopo la morte, ossia gli zombie (che riprenderemo): invece di vagare in massa alla ricerca di cibo, da bravi insensati consumatori, poniamo un problema, quello della nostra definitiva dipartita, una e una soltanto per ciascuno di noi.

Sotto l'icona di Marilyn c'è il teschio di Marilyn, e Warhol lo pone come elemento formale, non come inferenza. Icona e teschio, l'una sull'altro, svelano il volto di un cadavere truccato dall'artigiano delle pompe funebri: colori innaturali, zuccherosi, che ci inducono a pensare che la morte abbia, tra gli altri, un sapore dolce. Marilyn sorride e il teschio, come tutti i

teschi, sembra sorridere a sua volta. Warhol ci ha dislocato nell'*Amleto*, siamo di fronte alle reliquie di Yorick: un tempo Marilyn ci faceva tanto sorridere. Ci eravamo dimenticati che il tempo di Norma Jean è trascorso, e così il nostro, e che proprio ora siamo arrivati al quinto atto, quello della catastrofe. Non la nostra morte, naturalmente, non la morte di Marilyn, ma il problema al quale essa morte ci vincola. Finché ripetiamo noi stessi nei sorrisi della Monroe (secondo la lezione di Edgar Morin)⁴ viviamo nella civiltà dell'intrattenimento e della seduzione. Presa coscienza del problema, il nostro sguardo procede oltre quella civiltà; l'immagine del teschio di Marilyn è quasi piatta, richiama però i Trionfi della morte medievali che si sviluppavano in spazi molto più ampi, panoramici. Perciò, se alla prima suggestione, il sorriso dell'attrice, gli occhi del fruitore cedono all'intrattenimento, e lo inducono a sorridere a sua volta, alla seconda, il sorriso del teschio, il fruitore medesimo è condotto a ripensare alla propria socializzazione funebre, ai comportamenti e al linguaggio che deve assumere quando si trova in presenza della persona morta. Egli deve cioè retrocedere dalla civiltà dell'intrattenimento a quella della dissipazione, quella in cui poche sono le cose che si conservano per riproduzione: le più si perdono, non solo, le si deve anche accompagnare verso il buio degli Inferi, si deve rimanere davanti al sepolcro, perché nostra è la responsabilità nei confronti di chi se ne è andato, della sua essenza individuale, della sua originalità, della sua irriproducibilità. Warhol, che passava per uno sfruttatore impenitente di tutte le persone di cui si circondava, dimostra, agli albori della civiltà dello spettacolo, una singolare consapevolezza di questa pietas ancestrale quando, nella sua *Filosofia* (1975), racconta del principio della caduta della sua amica stilista e modella Taxi (Edie Sedgwick), trascinata verso lo sprofonzo da depressione e stupefacenti. Taxi accumula in casa vestiti, biancheria intima; si iper-trucca il volto, potrebbe risultare colorata come Marilyn.

«Passava delle ore con la sua borsa dei trucchi, attaccando con lo scotch etichettine su ogni cosa, spolverando e lucidando bottiglioni e portacipria. Doveva essere tutto perfetto. Ma tutto ciò che stava sotto il collo non le interessava. Non si sarebbe mai fatta il bagno. Le dicevo: "Taxi. Fatti un bagno". Le facevo correre l'acqua, lei poi entrava in bagno e se ne stava dentro per un'ora. Io le gridavo: "Sei in vasca?". "Sì. Sono in vasca". Splash splash. Ma poi la sentivo camminare in punta di piedi per il bagno e allora se la sbirciavo dal buco della serratura, la trovavo in piedi davanti allo specchio che si metteva dell'altro trucco sulla faccia già incrostata.»⁵

Warhol vorrebbe convincerla a lavarsi, immergersi nell'acqua, vivere; nei suoi confronti egli è *pious* e al tempo stesso *curiosus*: Taxi, oltre il buco della serratura, è lontana, avviata verso la propria fine; è necessario che qualcuno si prenda la responsabilità di accompagnarla, per quanto possibile, nell'ultimo viaggio. È vero che non sarà Warhol a darle il congedo dalla vita terrena («Taxi è morta alcuni anni fa alle Hawaii, dove l'aveva portata un importante industriale "per un periodo di riposo". Non la vedevo da anni.»), ma questa non è che una

delle evenienze *inopportune* legate alla nostra lenta, umile, improduttiva dipartita. *Pietas* per i defunti e opportunità, nel canone trådito, non producono mai reciproca tensione: Enea concede a Polidoro degna sepoltura dopo che il cespuglio sotto il quale questi è sepolto comincia a buttare sangue, e allo stesso modo Dante e Virgilio ricompongono i rametti che sono gli arti del dannato morto suicida, una volta che le cagne in caccia lo hanno straziato; allo stesso modo Antigone fa diventare questione di stato la sepoltura del fratello Polinice traditore della patria. Nel canone odierno, di fatto, la morte con quel che segue (per i vivi) risulta inopportuna: se desidera accedere ai nostri spazi deve darsi una sistemata, truccarsi, rispettare gli orari, suonare il campanello. La maschera della Morte Rossa, nel canone moderno, resterebbe fuori dal palazzo del principe Prospero. Il trionfo della morte, oggi, è il trionfo dell'inopportunità della morte. Il romanzo contemporaneo si emancipa dagli algoritmi e dai big data assumendosi l'incarico di dare una forma a questa inopportunità. Su questo versante, io segnalerei come 'classici' i primi capitoli dell'opera del madrilenio Javier Mariàs, *Manana en la batalla piensa en mì* (*Domani nella battaglia pensa a me*, 1994). «Nessuno pensa mai che potrebbe ritrovarsi con una morta tra le braccia e non rivedere mai più il viso di cui ricorda il nome.»⁶ Il protagonista, Víctor, si è effettivamente trovato sul letto, morta, Marta Tellez, una donna della ricca borghesia madrilenà (si presume) conosciuta quello stesso pomeriggio, con la quale sta intrattenendo una relazione fugace e improvvisata, prima una cena e poi a letto insieme. Sembra l'inizio di un thriller ma non lo è. Víctor non incontra una donna misteriosa in una galleria d'arte o sul web; la tiene accanto a sé sul letto, tra le braccia, moribonda, come se la Moira, in un momento di distrazione, gliel'avesse consegnata. Il contesto palesemente adulterino, la ragione dell'improvviso malessere di lei, preludio alla tragedia, suscitano nel lettore l'attesa del *mystery*, genere nel quale, mi scuso per la banalità, la morte è tutt'altro che inopportuna. «Nessuno pensa mai che qualcuno possa morire nel momento più inopportuno, anche se questo capita di continuo, e crediamo che nessuno se non chi sia previsto dovrà morire accanto a noi.» Egli *si ricorda* che la morte rappresenta un fenomeno che non è sufficiente contemplare ma che richiede una partecipazione diretta: nella stanza accanto dorme il bambino di lei, appena messo a letto; in un hotel a Londra dovrebbe esserci anche il marito (chi lo avvertirà?). Di fronte alla morte bisogna porsi domande, prendere delle decisioni, ma soprattutto trovare le parole per raccontarla (è necessario farlo? Lo vedremo più avanti). Nelle prime pagine, infatti, Mariàs abbozza, scarabocchia, produce un discorso disordinato come una malacopia sulla morte e sulle possibilità che l'orizzonte di questa è in grado di aprire. Errata corregge: 'aprire' è un termine troppo amichevole. Dovrei scrivere: "Imporre, dettare". La narrativa funebre è fatta di verbi in diàtesi *coercitiva*. Il discorso, dunque, consta di una rassegna di modi imprevisi e insensati di morire; di una ricostruzione ansiogena e giustificatoria dell'evento (gli immediati provvedimenti che lui non ha preso); della descrizione della camera da letto nella quale si

trovano i due. L'attesa del 'genere' giallo risulta dissolta e smentita. Non si allude ad un colpevole, un responsabile della morte di Marta che inneschi un'inchiesta di carattere poliziesco. Al centro del racconto c'è invece un cadavere, e ci resterà fino all'ultima pagina del romanzo, nonostante l'io narrante sviluppi a domino i propri discorsi in funzione palesemente interlocutoria, per differire il problema. Questi discorsi risultano a una prima lettura una chiacchiera centrifuga rispetto alla necessità di agire, prodotta da una persona in stato di shock, in realtà essi delineano una discesa a spirale, centripeta, su *Marta defunta*, storia di agnizione ancora informe tratteggiata da una coscienza che spera di fuggire nel proprio *stream of consciousness* ma viene trattenuta dall'inopportuna presenza della morte. Il lettore avvertito comprende immediatamente il senso della chiacchiera e il rifiuto da parte dell'io narrante del ruolo di *responsabile*. Responsabile di cosa? Della morte della signora Tellez o di Marta Tellez passata a miglior vita? Scegliendo la seconda prospettiva, Marias sposta l'asse narrativo orientato sull'inchiesta complessa, cardine e presupposto del romanzo postmoderno, in direzione del percorso di assunzione della responsabilità. «(...) è morta inopportuna tra le mie braccia quasi senza conoscermi - immeritatamente, non toccava a me starle accanto.»: potrebbero essere, queste, le ultime parole del romanzo, se il protagonista non avvertisse una *gravitas* che lo tiene legato a Marta sul punto di spirare/appena spirata, lo fa subito dopo preoccupare per il bambino, lo induce a cercare al telefono il marito di lei presso l'hotel a Londra dove questi ha lasciato il proprio recapito. Ricollocato in questa nuova prospettiva, il racconto si dirama di *necessità* (la *gravitas* è *religio*: vincola, allaccia) in direzioni imprevedute: cosa faceva il bambino durante la cena a due, a che giochi giocava, come era fatta la sua camera; e poi, come mai il marito, alla reception dell'hotel londinese, risulta sconosciuto? Quanto più l'io narrante si protende verso l'esterno di casa Tellez, tanto più la forza gravitazionale che ha il proprio centro in Marta lo trattiene e lo rende partecipe del mondo di lei e di ciò che le è caro. Victor è così costretto ad intraprendere non un'inchiesta per conoscere il *segreto* della morte di Marta ma un cammino accidentato accanto a Marta, e più precisamente alle sue reliquie, un itinerario viepiù gravido di responsabilità perché il protagonista è, per analogia, colpevole e negligente fino a quando non giungerà a una verità sulla donna morta da conservare sulla terra e trasmettere a coloro che sono rimasti vivi (quale verità, non per forza deve essere da subito chiaro al lettore). Un'ultima notazione sulla forma di questo nuovo romanzo: necessità, costrizione, dovere, costituiscono il campo semantico dei predicati che in esso si sviluppano, anche quando si tratta di tentativi 'divincolatori':

Tutto è successo molto in fretta e non c'è stato il tempo per poter fare niente. Per telefonare a un medico (ma quale medico alle tre del mattino, i medici ormai non vanno per le case nemmeno all'ora di pranzo), per avvisare un vicino (ma quale vicino, io non li conoscevo, non ero a casa mia e non ero mai stato in quella casa in cui mi ero trovato ad essere ospite e poi intruso, nemmeno in quella strada, poche volte nel quartiere, molto tempo prima), per telefonare al marito (ma come avrei potuto

telefonare al marito, che oltretutto era in viaggio, e nemmeno conoscevo il suo nome per intero)

La trama del romanzo, di conseguenza, manifesta una tensione tra la forma dell'*officium*, che postula una compattezza e un rigore (non *mortis*), richiamando punti di riferimento riconoscibili, *topoi*, rapporti di causa effetto, e quella dello spaesamento causato dall'inopportunità di un evento imprevisto, indesiderato, esito di uno sfortunato lancio di dadi, una tra le infinite possibili gettate. Il racconto di Victor, è vero, in molti momenti del romanzo sembra puro flusso di dati; tuttavia esso si adegua progressivamente all'etica che ne determina l'orientamento. La *pietas* di Victor per Maria lo segna sin dalla prima riga, ne raccoglie progressivamente i fili (una trama che non può più essere filata di giorno e disfatta di notte), e sempre con lentezza sbarrando le vie di fuga e tende ad escluderne il più possibile le emergenze casuali che non riguardano il Caso con la C maiuscola, l'Inopportunità suprema. Non c'è nulla di particolarmente complicato da capire, quando si parla di *pietas* per i defunti, perché questo è uno dei punti fermi (un archetipo) del nostro processo di socializzazione. Lo possiamo lasciare da parte nei nostri consueti discorsi sociali, possiamo non esserne consapevoli, tuttavia facciamo presto a riconoscerlo, una volta che ne affiori l'urgenza nelle concrete circostanze della nostra vita o durante le nostre letture. È difficile invece percorrere il ponte posto tra questa *pietas* e l'inopportunità della morte che ha guastato la bella serata di Victor. Le nuove responsabilità hanno messo a rischio, scriverebbe forse Bauman, il processo di individualizzazione della vita dell'io narrante.⁷ La narrazione biografica contemporanea disponibile sul mercato dimostra una leggerezza e una fragilità tali da non poter reggere la *gravitas* della contemplazione del morto (non della morte in generale, quello è facile), della tradizione della memoria dello stesso, della cosiddetta distribuzione dell'eredità. In termini di *fiction*, essa narrazione ha a disposizione due vie per riprendere senso e vitalità: a) declinare verso un fantastico di carattere comico, che rassicuri e al tempo stesso consenta di sfogare il senso di colpa verso i trapassati. Mi riferisco ovviamente alle storie di zombies, pervasive sin dagli anni '90 grazie al *fandom*. b) ristrutturare le forme, risemantizzare le parole, aprire prospettive che risalgano il corso della memoria collettiva fino alle scaturigini prime per riportare alla luce gli archetipi di riferimento, la *pietas*, appunto, e rielaborare quest'ultima per fissare nuovi equilibri della narrazione, in primis quello etico.

Nell'orizzonte di questo discorso un romanzo come *Il responsabile delle risorse umane* di Abraham B. Yehoshua (2004) non va quindi letto come un'opera 'ebraica' ma *canonica*. È vero che l'autore ne ha parlato come della storia di una redenzione, tuttavia io credo che il termine debba essere inteso nella sua dimensione più problematica e meno 'definitiva'. Il cammino della redenzione che costituisce la sostanza etica ma anche il senso narrativo del libro è 'anomalo' perché lascia il finale aperto e sembra procedere e diramarsi oltre le vicende strettamente personali. Esso non può chiudere la storia perché non riguarda

l'individuo ma una comunità, deve essere istituzione, rinnovarsi nel tempo, saper suscitare interesse ed impegno all'interno del contesto. La redenzione non è richiesta e quindi risulta inopportuna: il protagonista vive un'ordinaria esistenza da dirigente del Secondo Millennio, fatta di gestione delle unità lavorative e delle banche dati, di attentati (Israele? Il Mondo?); non deve ricomprare (redimere) alcunché, semmai è in credito di benefit, bonus, premi produzione, servizi del Welfare. Più forte della luce della redenzione, ne *Il responsabile delle risorse umane*, è l'urgenza del senso di colpa, indotto prima dal principale del protagonista, e poi consolidato, un nodo che avvolge e stringe progressivamente la condotta del responsabile e di coloro che, anche per ragioni del tutto casuali, gli sono vicino. Ribadisco: nella mia lettura il romanzo di Yehoshua non è 'ebraico'. L'attenzione nei confronti di chi non fa parte della comunità originaria, il senso di colpa che grava sul protagonista, risultano di fatto traslati da una tradizione culturale specifica allo spazio della narrativa global privata, come spiega sempre Bauman, dei riferimenti cardinali sui quali si basava, fino alla contemporaneità, l'aspirazione umana all'immortalità e alla sopravvivenza della memoria: la tradizione familiare e quella nazionale (in subordine quella religiosa). La defunta Julia Regajev era solo una risorsa umana all'interno di un pastificio di Gerusalemme: immigrata, le rimanevano, nel paese di provenienza, una sperduta repubblica ex sovietica, un insopportabile figlio e una madre disinteressata. Oltre la Fine della Storia, nell'età della barbarie liberista, la sua morte durante un attentato non aveva quindi *interessato* nessuno. Il protagonista del romanzo, responsabile dell'ufficio personale del pastificio (le 'risorse umane') riceve dal proprietario, che nei suoi confronti ha atteggiamenti paterni, l'ordine di riportare alla luce l'identità e la storia di Julia, per evitare la campagna di stampa che gli ha organizzato contro un giornalista intrigante e polemico. Il responsabile è un qualsiasi signor Nessuno divorziato con figlia a carico, un *Niemand* sul quale il mondo ha scaricato la colpa dell'indifferenza nei confronti di un'operaia vissuta povera e morta peggio. Che importa che Julia lavorasse in nero, che il marito l'avesse lasciata, che importa chi fossero stati gli attentatori, che importa che il proprietario del pastificio se ne lavasse, sostanzialmente, le mani: la responsabilità è del 'responsabile delle risorse umane': non ci sono imprevisti o 'orizzonti del possibile' che possano liberarlo da questa *gravitas*. Egli è costretto a condurre un'inchiesta su una ex risorsa dell'azienda: una persona, paradossalmente, della quale non si dovrebbe più occupare. All'inizio il problema è ritrovare il nome. L'uomo visita obitori, interroga i colleghi di lei, scopre relazioni nascoste. Ne scopre anche una personale, all'apparenza inconscia, che lo lega a Julia morta, che sembra un amore post-mortem e che si sviluppa man mano che le sue indagini procedono, ogni volta che ascolta le voci dei testimoni che gli parlano di lei, per conoscenza diretta o anche per Julia.

- In ogni caso... Che te ne pare? Della fotografia...
- È difficile dirlo, - divaga lei. - È talmente piccola...

- E...?

Lei tentenna, soppesa ogni parola.

- Forse la tua segretaria ha ragione. C'è qualcosa in lei... Soprattutto negli occhi... O forse nel sorriso. Qualcosa di radioso...

Il dirigente prova una nuova amarezza. Tutti quei discorsi sulla bellezza di Julia Regajev lo irritano, chissà perché...⁸

La relazione non è inconscia perché, in primo luogo, nasce dalla tradizione della *pietas*, e quindi da un'azione di socializzazione; in secondo luogo, si rinnova grazie all'eredità memoriale raccolta dal responsabile. Eredità memoriale, non sia detto per inciso, che non conserva nulla di straordinario o di interessante, in sé. Fuori dalla consuetudine, ancora una volta inopportuno, è invece il carico di responsabilità che essa comporta per chi la deve ricostruire e distribuire. Ancora la madre del protagonista, di fronte all'esitazione di questi a comunicare alle autorità l'identità della defunta, appena scoperta:

- Senti, ti avverto, dal momento in cui hai riconosciuto quella donna, lei ti appartiene.

- Che intendi dire?

- Voglio dire che è sotto la tua responsabilità. E se continuerai ad aspettare non solo mostrerai mancanza di rispetto nei suoi confronti, ma commetterai persino un reato.

Per ripristinare definitivamente la buona reputazione all'azienda, nella seconda parte del romanzo, il responsabile deve affrontare un viaggio nel desolato paese dal quale Julia proviene per riportare la salma ai famigliari (la madre). Lo accompagnano il giornalista intrigante, un fotografo e, giunti in loco, il figlio di Julia e il marito della console israeliana. Il cammino verso la casa natale di Julia sta a metà tra il corteo funebre, la *trenodia*, l'avventura picaresca. Il Responsabile attraversa luoghi nei quali la Storia è stata azzerata: fango, una base sovietica dismessa e trasformata in attrazione turistica, fast food indigeribile. *Dismaland* (Bansky, 2015) è il paragone che mi viene spontaneo, per definirla. In questa terra l'eredità non è mai stata distribuita perché le radici che vi crescevano sono state estirpate e le colture sono state abbandonate. Il lettore crede si tratti del mondo passato, quello finito con il crollo del Muro di Berlino; non si accorge, forse, che il Responsabile sta ancora camminando nel suo e nostro mondo; a noi esso appare estraneo ma solo perché sta a una latitudine diversa. Il romanzo si chiude con una provvisoria riconciliazione tra il protagonista, i suoi doveri di responsabile delle risorse umane, la sua rinnovata *pietas*.

Il percorso di redenzione, se si presta fede alle spiegazioni dell'autore, si compie, ma non ritorna al silenzio dei remoti la voce che ha prima trascinato il Responsabile fuori del proprio spazio di confort e l'ha spinto poi verso questo percorso, senza fargli mancare la propria compagnia. Il protagonista salva se stesso, forse, ma, nel contesto al quale appartiene, la morte continua ad essere importuna al punto che il cittadino del mondo

liquido, continua a voltarsi dall'altra parte per non guardare. Julia Ragajev non è molteplice come la *Marilyn* di Wharol la cui memoria sopravvive nella ripetizione, ma lo sono invece, moltiplicate per n, le Julie che viaggiano nei decenni del nuovo millennio per trovare lavoro e sostentamento. Il responsabile di queste risorse umane migranti, semi-clandestine, dopo averle messe in condizioni di produrre, per quello che possono, quando e in che modo si assumerà l'onere dell'ufficio funebre, il compito di distribuirne l'eredità memoriale e materiale, una volta che queste avranno assolto la funzione per la quale sono state collocate nel mercato del lavoro? Ma, ancora prima, esiste questo responsabile o è solo il romanzo che, denunciandone l'assenza e/o la negligenza, esce per qualche istante dalla complessità del mondo per affermare una protesta, ritrovare un paradigma di senso? Visti i romanzi che corrono, si dovrebbe inclinare verso la seconda risposta, tanto più che mai come in questi decenni dell'oltre-Duemila il *novel* globalizzato ricorre alle forme 'forti' delle proprie origini, prime delle quali il personaggio giovane e il suo cammino di formazione.

L'etica del corpo giovane (l'ultima illusione dell'immortalità)⁹ si intreccia con quella del pezzo di ricambio sociale (morta, anzi scomparsa, una Julia, se ne assume un'altra). Inutile dire che la morte, in relazione a questo incontro, risulta inopportuna perché postula il riconoscimento nei pezzi di ricambio dei Mani e delle loro trascorse stagioni di vita; essa traccia una storia diversa rispetto a quella imposta dal sistema della contemporaneità e dà quindi luogo a forme di uno *storytelling non aziendale*. In proposito, intendo fare appena un accenno a *Never let me go (Non lasciarmi)* di Kazuo Ishiguro (2005). Questo romanzo si svolge in un mondo a tutta prima ucronico (una simil-Inghilterra degli anni «Tardo Novanta», come recita l'epigrafe iniziale) ma, di fatto, fondato sugli stessi principi del nostro: a) i giovani 'al centro della scena' (ipocrisia molto diffusa nella comunicazione politica) ma in funzione di pura risorsa sostitutiva; nella finzione si tratta infatti di cloni i cui organi vengono trasferiti, una volta raggiunta la piena maturità fisica, negli 'umani originali' per guarirli da malattie un tempo incurabili; b) la conseguente assenza del concetto di 'morte'; i cloni medesimi non muoiono: resistono fino alla terza-quarta 'donazione' dei loro organi, il senso unico della loro nascita e crescita, e poi . . . scompaiono dal mondo. La loro giovinezza, la loro istruzione in scuole talvolta di prestigio (nel romanzo, la severa e al tempo stesso moderna *Hailsham*), costituiscono le tappe del cammino verso gli ultimi esiti del loro *utilizzo*.

I miei donatori hanno sempre reagito meglio del previsto. I loro tempi di recupero sono stati alquanto straordinari, e quasi nessuno è stato catalogato come soggetto «problematico», almeno prima della quarta donazione. Sì, è vero, forse adesso mi sto *davvero* dando delle arie. Ma per me significa molto, essere in grado di svolgere bene il mio lavoro, specialmente quando si tratta di mantenere «calmi» i miei donatori. Ho sviluppato una sorta di istinto nei loro confronti. So quando è il momento di essere presente e confortarli, quando lasciarli soli con se stessi; so quando ascoltarli, qualunque cosa abbiano da dire, e quando, con un'alzata

di spalle, dirgli che è arrivata l'ora di darci un taglio.¹⁰

Le parole riportate sono quelle dell'io narrante, Kathy, anche lei clone, assunta però nel ruolo di 'assistente': una voce sommessa, mite, ma 'contro', non tanto perché si opponga al sistema delle donazioni (accettato da tutti i ragazzi creati *in vitro*) quanto perché è la voce di chi ha il compito di sostenere psicologicamente e quindi di accompagnare alla morte i propri amici d'infanzia e di adolescenza, molti dei quali sono stati i suoi compagni di scuola, e di provvedere alla conservazione delle loro storie (che lei condivide con loro). Capisco che 'provvedere', in un romanzo come *Never let me go*, risulti un verbo ipocrita: per 'provvedere' a qualcosa si debbono avere le risorse e Kathy non possiede che le proprie parole. Tuttavia mi sembra un verbo adeguato al contesto. *Provvedi* assomiglia tanto all'ordine che il responsabile delle risorse umane riceve del proprio direttore: prenditi tu la responsabilità di agire *pro*, in favore, a vantaggio di. Tu, precario sostituto a tua volta sostituibile, pezzo di ricambio come tutti gli altri. Chi detiene l'autorità si auto-solleva dall'incombenza della *pietas* e in questo modo differisce *ad infinitum* il momento in cui la morte risulterà opportuna. Nel compito di Kathy c'è però un nodo di 'impossibilità' che Ishiguro non può sciogliere (infatti il finale resta aperto) e che nel corso del romanzo suona come un'incongruenza evidente: che senso hanno infatti le figure degli assistenti o il percorso educativo di vaglia offerti a creature fatte venire al mondo soltanto per morire verso i venticinque anni, private dei loro organi vitali (un allevamento di bestie ad uso fast food)? La ricerca della soluzione all'incongruenza tiene alta la tensione del romanzo e giunge a una conclusione nella seconda parte, nella quale l'illusione dei ragazzi (e del lettore) di trovare una via di uscita umana dalla *necessità* che li condanna alle donazioni si pietrifica in delusione. Alla gioventù clone l'autore non solo vieta l'accesso al *bildungsroman* ma toglie anche la speranza del Caso, del non senso, che la metterebbe sullo stesso piano della gioventù 'naturale', della quale la prima costituisce solo un derivato: la logica causa-effetto, l'orizzonte non-providenziale ma determinato e immodificabile, riportano ordine nel mondo dei personaggi, consentono previsioni attendibili, danno una risposta ad ogni domanda di senso. Nemmeno gli psicoreati hanno luogo nel neoliberismo ucronico (tanto reale, però) dove le sorti delle Julie Ragajev, *risorse umane*, sono tenute al sicuro da rivoluzioni e attentati di qualsiasi genere. È chiaro che in uno spazio come questo la morte esiste, sì (anche gli umani, prima o poi se ne andranno, nonostante i ricambi), ma soltanto come evanescente presenza tenuta ai margini dal sistema del riciclo degli organi. Non la si può più definire neppure inopportuna: è proprio *non pertinente*. Marilyn Monroe non ci dice più: «Memento mori», si moltiplica soltanto iterandosi da un supporto mediatico all'altro. Resta, come chiave formale dell'opera, l'umile (nel senso etimologico del termine) controcanto di Kathy all'impossibilità della *pietas*, alla filosofia dei pezzi di ricambio, che si fa spazio della memoria, cammino di accompagnamento senza futuro (un pezzo di ricambio ne è privo), un controcanto la cui unica ma ferma rivendicazione è quella di 'non lasciarsi'.

Mi ritrovai in piedi davanti ad acri di terreno coltivato. Un reticolato mi impediva di entrare nel campo, dove correvano due strisce di filo spinato, e mi accorsi che quella rete e un gruppetto di tre o quattro alberi di fronte a me erano le uniche cose a interrompere la corsa del vento fin dove l'occhio spaziava. Lungo tutto il reticolato, e in particolare in basso vicino al terreno, erano rimasti impigliati e intrappolati ogni genere di rifiuti. Erano simili ai detriti che si trovano sulla spiaggia: il vento doveva averli trasportati per miglia e miglia, prima di incontrare finalmente quegli alberi e quelle due strisce di filo spinato. Anche sulle fronde si scorgevano svolazzare laceri fogli di plastica e resti di vecchi sacchetti.¹¹

La conclusione del romanzo, dalla quale è tratto quest'ultimo brano, resta come ho detto aperta, ma non è questo l'importante: è il linguaggio di Kathy a costituire l'originalità di *Non lasciarmi*, anche rispetto a romanzi simili e più noti come *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*) di Dick (1968). Ciò che rimane del ciclo di vita, per sua intima fragilità (abbiamo detto che i monumenti non esistono più), non può essere conservato che da parole attente, delicate, al limite esitanti, che conoscono la leggerezza della polvere e la volatilità delle ombre. Non il consueto *storytelling* ma un sommesso e tutto particolare colloquio con i morti, libero dalla necessità e dal fine (imposti dall'Autorità), volto a restituire loro un diritto di *eredità* e di *memoria* negato dall'empietà dei tempi presenti. L'immagine dei resti di *qualcosa* impigliati nella rete, richiamando agli occhi della protagonista il passato alla scuola di Hailsham, l'esistenza sua e degli amici che ormai ha perso, crea uno spazio elegiaco fatto di cose davvero *qualsiasi*, portate dal Caso, nel quale possa entrare, senza essere né inopportuna né impertinente, e condividere così il nostro quotidiano, anche la morte. Senza trucco, dismessa dall'*rnatus* contemporaneo, riportata alla sfera dell'esperienza. Io credo sia questo, l'accoglimento della morte tra le nostre parole, l'ultimo e più moderno gesto di *pietas* che il romanzo post-Duemila oggi ci insegna a compiere.

Note

1. «Ahimè, poveri noi, come si riduce ad un bel nulla, l'omuncolo tutto intero! Così diventeremo tutti, dopo che l'Orco ci avrà rapito. Perciò viviamo la vita, finché siamo vivi e vegeti». (trad. di A.Aragosti per ed. Rizzoli, Milano, 1995).
2. Cfr. anche le opere della serie *Death and Disaster* del 1962.
3. Cfr. ad esempio A.Boatto, *Pop art in Usa*, Lerici, Milano, 1967.
4. *L'industria culturale. Saggio sulla società di massa*, Bologna, il Mulino, 1963; *Le star*, Milano, Edizioni Olivares, 1995.

5. A.Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, Bompiani, 2006, per questa citazione e segg., pp. 31-35.
6. J.Marià, *Domani nella battaglia pensa a me*, 2014, Torino, Einaudi, per questa citazione e segg., pp. 3-5.
7. Z.Bauman, *La paura liquida*, Bari, Laterza, 2009, cap. Paura della morte.
8. A.B.Yehoshua, *Il responsabile delle risorse umane*, Torino, Einaudi, 2005; la cit. e quella seguente sono alle pp.72 e 71.
9. Z.Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, in part. il cap. *Medicina, informatica e vita eterna*.
10. K.Ishiguro, *Non lasciarmi*, Torino, Einaudi, 2007, p.7.
11. *Non lasciarmi*, p. 290.