

JENS BROCKMEIER

## ARTE E VITA, VITA E MORTE

**ABSTRACT:** In 2011, the American-Canadian writer Anne Carson published an unusual work she called *Nox*. *Nox* is a book based on a collection of texts, notes, and photographs of material mementos—postcards, letters, images—that Carson put together and glued into a notebook to remember her brother who had died shortly before. In this essay, I offer a reading of this memory book as a mental representation of absence: the absence of a person who the more he is remembered the more he is lost. But it also is a representation of the absence of many aspects of the life of the author herself, the life she lived with her brother and, even more, the life she lived without him. *Nox* is a work of art, but it also reflects a mind in mourning under real, nonfictional conditions. A hybrid of art and death, *Nox* gives a form to the simultaneity of presence and absence, words and images, past and present, characteristic of all our attempts to understand human life.

**KEYWORDS:** Memory, Autobiography, Fiction and Nonfiction, Words and Images, Catullo.

Platone, nel tentativo di buttare i poeti fuori dalla Repubblica, mostrò un'antesignana forma di sfiducia nei confronti dell'arte e della letteratura. Secondo Platone, il punto di vista e il pensiero degli artisti avevano un certo rilievo se si parlava di grandi imprese creative, come l'*Odissea* di Omero, che erano però pericolose nella vita reale. Gli artisti immaginano e inventano cose, o almeno questo ci si aspetta da loro; ma nell'arena della vita sociale è proprio questo a renderli inaffidabili. Platone, un conservatore moralista, preferiva un codice di verità e sincerità. Politicamente parlando era un uomo di legge e ordine, non di fantasia e finzione; insisteva sulle rappresentazioni vere e non sull'invenzione e sull'interpretazione.

Per dirla in un altro modo, i filosofi greci consideravano gli artisti come un rischio perché non credevano nell'idea dell'*art pour l'art*, secondo la quale il valore autentico dell'arte si esprime soltanto all'interno del mondo dell'arte. E su questo Platone aveva senz'altro ragione. Dopotutto sappiamo che l'*art pour l'art* non ha mai funzionato. L'arte ha sempre avuto un'enorme influenza non solo sul mondo artistico ma sull'intera umanità. È connessa troppo intimamente alle trame della vita quotidiana; in un modo o nell'altro, tocca chiunque. Lo fa – e l'ha sempre fatto, dai tempi

della Repubblica di Platone fino ai giorni nostri – perché gli artisti sono, chiaramente, non solo artisti ma anche comuni esseri umani. Hanno problemi con le mogli, devono pagare le bollette e si lamentano per il mal di schiena. È vero che l'arte imita la vita, ma è ancor più vero che la vita imita l'arte, per dirla con Oscar Wilde. Voglio spiegare quest'idea esaminando prima l'interazione tra vita e arte quando cerchiamo di comprendere le nostre vite raccontandole, o, come direbbero alcuni, narrandole. Le narrazioni personali e autobiografiche sono terreno fertile per lo studio di questa dinamica; segnano un territorio in cui è impossibile scindere la nostra comprensione quotidiana della vita dall'influenza che l'arte, in particolare la letteratura e il cinema, hanno su di essa.

Un'importante fonte di motivazione per gli esseri umani, artisti e non, per comprendere le loro vite e attraverso le loro vite comprendere loro stessi, sono le difficoltà e la sofferenza – e il tentativo di affrontarle. Situazioni difficili, conflitti, crisi mentali e fisiche si sono sempre rivelate occasioni per comprendere il proprio essere nel mondo; sono molle che stimolano a vedersi in una nuova luce, e a ri-narrare le storie che costituiscono quella che chiamiamo la nostra identità. È chiaro che non esiste l'identità narrativa al singolare, anche se è un individuo singolo che narra la sua storia. Vi è in gioco un insieme di narrazioni, grandi e piccole, definite e indefinite. La loro apertura è dovuta al fatto che esse sono narrate dal singolo e dagli altri; sono parte di una contorta struttura narrativa che non ha chiusura né conclusione, nemmeno quando la persona che è il fulcro di queste storie è morta.

Quando le persone riflettono sulla loro vita, la morte, che sia la loro o di qualcun altro, spesso ha un ruolo cruciale. Non è un caso che simili riflessioni e introspezioni profonde assumano una forma narrativa. La forma narrativa è infatti la nostra pratica linguistica più complessa, è una sintesi di tutte le risorse del linguaggio, ed è dunque estremamente adatta a vedersela con la complessità delle vite e della comprensione autobiografica del sé. Spesso i due processi sono collegati: la riflessione sulla vita e la morte di qualcuno è inevitabilmente connessa ai pensieri che si fanno sulla propria vita e sulla propria morte. Nella poesia di Pavese *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950), la morte compare come se arrivasse da lontano, per poi essere riconosciuta come una cosa molto personale e familiare, a tutti gli effetti una parte di noi stessi. Dunque, fatemi dare un'occhiata più da vicino a questa splendida e misteriosa qualità della narrazione: dispiegare la vita nella sua pienezza, includendo la morte, che Pavese ha descritto come parte della vita stessa. Potremmo citare, come punto di vista opposto, Wittgenstein, che nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) afferma che la morte non è un evento della vita.

La storia che voglio esaminare per afferrare meglio il senso di questo dispiegamento narrativo della vita inizia con una morte, la morte di un fratello. La storia è raccontata dalla sorella, Anne Carson, la poetessa canadese celebre scrittrice e penna sperimentale molto apprezzata; al contempo una sorella come molte altre. Carson ha pubblicato una ventina di libri come autrice. Tutti sono una miscela di poesia, prosa, traduzione e saggi filosofici (a volte la sua esplorazione comprende la fotografia, la grafica e il *collage*); tutti sono una miscela di fiction e non-fiction; hanno tutti come argomento le intricate trame della vita, compresa la sua, e il come queste vite si mescolino al linguaggio, alla letteratura e all'arte. In altre parole, Carson è la perfetta candidata per confermare la diffidenza di Platone.

### *Nox*: dispiegare una vita e affrontare una morte

Nel 2000, Carson apprese che suo fratello Michael era morto a Copenaghen. Quando la notizia giunse fino a lei, in Nord America, il funerale aveva già avuto luogo e le ceneri di Michael erano state gettate nel mare, come era successo vicino al castello di Elsinore, a nord di Copenaghen, durante i funerali di Amleto. Quando Carson apprese tutto questo, la lasciò sorpresa scoprire quanto poco sapesse sul fratello e sulla vita di lui, sebbene intuisse che tale lacuna non rifletteva e di certo non spiegava l'impatto che lui e la sua improvvisa morte avevano avuto su di lei. Vi furono alcune concise osservazioni da parte della vedova di Michael durante una telefonata interurbana, alcune foto di famiglia in bianco e nero, qualche cartolina di posti in cui era stato durante i suoi trentadue anni trascorsi all'estero e una nebbia densa di memorie personali. Unite a questo *mélange*, alcune immagini sbiadite che si mescolano ad altre, apparentemente più nitide, scene cruciali, eccezionali e banali, eventi inspiegabilmente sopravvissuti così a lungo; come il ricordo di Michael che spegne la sigaretta in una padella. C'era poi una sola lettera che lui aveva spedito a casa, "che sua madre, con il cuore a pezzi per la sparizione del figlio, lasciò in eredità ad Anne sul suo letto di morte" (x), come una delle cose più preziose che avesse posseduto.<sup>1</sup>

Carson, naturalmente, dev'essere stata colpita non solo dalla morte di quel fratello da lungo tempo lontano e dalle strane circostanze della sua morte, ma anche dalla mancanza di una chiara idea di chi fosse, che vita

---

<sup>1</sup> Tutti i numeri di pagina fra parentesi sono riferiti a Carson 2011. Si tratta spesso non di pagine ma di voci numerate (per es. "2.2.").

facesse, e di come la sua vita fosse rimasta connessa alle esistenze di entrambi, anche se l'aveva perso molto prima che morisse. Le memorie della vita di lui comunicavano in modo strano con le memorie del suo passato, avevano infatti un impatto su di esse. Decise di partire per Copenaghen per scoprire qualcosa di più e per tracciare i suoi ricordi di Michael, i sentimenti forti ad essi legati, per quanto confusi, così come le poche reliquie materiali, le fotografie, le cartoline e la lettera.

Carson prese questo miscuglio, vi aggiunse tutti gli ulteriori ricordi trovati nei cassetti della casa di famiglia e della sua mente, e li incollò insieme in un quaderno. Un quaderno unico nel suo genere, si può dire, dal momento che si presenta come un enorme foglio di carta ripiegato con precisione in una lunga striscia di pagine riposta in una scatola, una scatola dei ricordi simile a un oggetto narrativo sebaldiano. Quest'oggetto narrativo, poetico e visivo, fu poi riprodotto fotomeccanicamente, in una splendida foggia, e pubblicato in edizione limitata dall'editore newyorkese New Directions.



Fig. 1. *Nox* (fotografia dell'autore).

Sul retro della scatola leggiamo: “Quando mio fratello morì, costruii un epitaffio in forma di libro. Questo ne è la replica, la più simile che si possa realizzare”. Il libro si intitola *Nox*, che in latino significa notte. Come osserva Dan Chiasson (2010), benché il libro sia tecnicamente perfetto, la sua forma e il principio intorno a cui è costruito sono però strani e spiazzanti, vagamente simili a una fisarmonica. Esiste, infatti, uno specifico genere di “libri a fisarmonica”. Sono libri spesso fatti a mano; piegare un foglio di carta, prima su un lato e poi sull'altro, è uno dei modi più semplici per fare un libro senza rilegatura. Il risultato è una striscia o una banda di fogli concatenati che si presta alla rappresentazione di panorami,

collezioni, bestiari, libri di ricordi e almanacchi, ovvero elementi che non hanno uno scopo evidente o una struttura narrativa. Pertanto, è anche progettata per tenere insieme e visualizzare contemporaneamente memorie risalenti a periodi diversi della vita, se si condivide la nozione aperta di tessuto narrativo di identità e vita a cui si faceva riferimento poc'anzi. Anziché ritrarre le caratteristiche, le personalità dei personaggi e il loro sviluppo, questa configurazione permette la rappresentazione simultanea dei diversi episodi, temi, argomenti e forme che può prendere il coinvolgimento affettivo, senza imporre necessariamente su di essi una struttura onnicomprensiva di significato. Secondo Walter Benjamin, la “letteratura di panorama” emerge nel diciannovesimo secolo, simultaneamente alla forma architettonica del *passage* come genere e medium di una particolare percezione che include l'osservatore all'interno dello spazio pittorico (Kranz 2012).

Il libro a fisarmonica mette insieme, a livello spazio-temporale, visioni e aspetti differenti di una persona e della sua vita. Vecchie fotografie in bianco e nero di Michael da ragazzino, da solo sulla spiaggia; lo vediamo qualche anno dopo con la mamma e la sorella; la sua altalena vuota fotografata, forse, da qualche parte fra le une e le altre; unito a questo, dei pezzi scritti a mano, strappati da fogli di carta e francobolli vari, messi insieme come se qualcuno li avesse conservati per una collezione di francobolli ma senza metterli in un ordine riconoscibile.

*Nox* ripiega insieme tutti questi oggetti e i loro vari mondi. Disseminati tra questi materiali vi sono tentativi di creare una certa parvenza di coesione, di identificare *Gestalt* di significato in quella che altrimenti appare come una collezione di materiali e ricordi alla rinfusa:

Mio fratello fuggì nel 1978, anziché andare in prigione. Vagò per l'Europa e per l'India, cercando qualcosa, e ci mandava cartoline o regali di Natale senza mittente. Viaggiava con un passaporto falso e viveva sotto pseudonimi. Questo non è difficile da riorganizzare, ma è insieme irreparabile e impossibile da narrare in qualsivoglia *medium*. Non so come abbia preso quella decisione all'epoca. (2.2.).

C'è posto anche per le cianfrusaglie della vita, i pezzi rotti e le strane associazioni provocate da questi ultimi. Cosa può essere collegato allo schizzo giallo di un ginocchio? Qual è il significato di una torre barcollante composta da elementi astratti, fra i quali alcuni ritagli di fotografie? Troviamo anche una macchia di colore composta da differenti sfumature di rosso, accompagnata dalla didascalia “Se vuoi scrivere un'elegia inizia dal rossore” (non numerata). Chiaramente Carson non vuole perdere l'enigmaticità e la cripticità dei suoi ricordi, cosa che accade facilmente dato che i nostri ricordi pervengono a noi mai in forma grezza, ma uniti

alle loro interpretazioni, ovvero il nostro tentativo di dar loro un senso. *Nox* contiene anche le immagini e i frammenti di pensiero dell'autrice che spesso nascono sul momento, nel tentativo di ricordare qualcosa o qualcuno, e che poi spariscono quando troviamo quello che stavamo cercando o che abbiamo trovato senza che lo cercassimo. Queste immagini, colori, atmosfere spesso sfuggono alla classificazione e vanno oltre il linguaggio e il monitoraggio della coscienza, ma fanno sempre parte del flusso di coscienza (incluse le sue correnti inconsce) dal quale questa energia prende forma.

In *Nox*, come nelle sue prime opere, il fine ultimo di Carson non è mai stato quello di scrivere storie con una trama ben definita. Nemmeno quello di imporre il contorno di un'identità all'universo delle esperienze, temi, interessi che compongono la vita di una persona, né tanto meno ricostruire l'ordine temporale o sequenziale di una vita. L'interesse di Carson è quello di esplorare come le persone si sentono durante esperienze esistenziali umane quali l'amore o la perdita, o la morte di un fratello. È difficile dire quanto la sua attenzione investigativa, quasi forense possa essere un effetto o un sottoprodotto di una vita dedicata allo studio dei testi classici. I testi antichi si presentano tipicamente in frammenti, spesso estrapolati dal loro contesto. Il suo lavoro letterario echeggia di certo questo atteggiamento o abitudine mentale – qualcuno potrebbe chiamarla la *déformation professionnelle* del classicista – di tradurre e interpretare pezzi di testo, di narrazioni, memorie, vite vissute secoli e millenni fa e che possono rimanere enigmatiche, al di là di qualsiasi approccio:

Dato che le nostre conversazioni erano poche (mi telefonò forse 5 volte in 22 anni), studio le sue frasi, quelle che riesco a ricordarmi, come se mi fosse stato chiesto di tradurle. (8.1).

E se si cerca di capire il significato delle parole, il suono di queste parole è essenziale. È essenziale immaginare il suono della voce che le pronuncia, magari sussurrandole, strillandole o ingoiandole.

La sua voce era come la sua voce con qualcos'altro incrostato sopra, nero, denso... Si accese per un istante quando mi chiamò "testolina" (Allora testolina, hai accumulato un po' di saggezza?), poi tornò di nuovo oscura. Tutti gli anni e il tempo passato su di lui si misero a fluire in me, tutta quella storia. Che cos'è una voce? (5.2).

Alcune delle telefonate che Carson intrattenne col fratello sembrarono, all'improvviso, prendere la forma di una poesia tesa e amara:

Mamma è morta.  
Sì, credo di sì.

Ha sofferto molto a causa tua.

**Sì, anche questo è vero.**

Perché non ci hai scritto.

**Beh, mi era difficile.**

Sei malato.

**No.**

Lavori.

**Sì.**

Sei felice.

**No. Oh, no.**

### Tentativi raffazzonati

Lo sguardo di qualcuno la cui professione è decifrare frammenti è uno sguardo volto alla materialità del linguaggio, alla presenza fisica delle parole. Avvicinandosi alla ricerca nel campo della medicina narrativa, Rita Charon (2006) afferma che scrivere una storia significa materializzarla. Questo processo spesso implica un nuovo livello di riflessione, di consapevolezza del significato di ciò che viene articolato, in particolare se lo scrittore sta attraversando una profonda crisi, come una malattia o un trauma. Questo conferimento esplorativo di senso sembra celarsi dietro l'atto di comprendere cosa rappresenta *Nox*. Come poeta e come classicista, Carson ha tradotto Saffo, la poetessa greca di cui ci è pervenuta una sola poesia. “Nessuno studioso di Saffo”, commenta Chiasson (2010), “che sa come il suo lavoro ci sia arrivato su vecchi frammenti di papiro, su cocci di ceramiche, può isolare la poesia dal materiale su cui è stata impressa; materiale che forse fu bruciato, insudiciato, bagnato, macchiato o persino usato per avvolgere una mummia”. Chiasson propone di leggere *Nox* come il riflesso dei misteri di vite distanti ed elementari che sono – come le poesie – incomplete senza la nostra immaginazione, senza le nostre intuizioni. In questa visione possiamo comprendere lo straordinario oggetto narrativo chiamato *Nox* come tentativo intenzionalmente incompleto di farsi un'immagine della vita di suo fratello Michael, creando un libro di memorie che, benché chiuso in un contenitore sigillato o forse in un'urna, lascia tutto aperto: il mistero della sua morte improvvisa, l'enigma inspiegato della sua vita, il suo ruolo nella vita di Carson, la ragione per cui lei ha dimenticato così tante cose di lui. Quindi, si ha una scatola chiusa che lascia tutto aperto; per dirla con Chiasson, un “edificio costruito su tentativi raffazzonati”.

Visto in questo modo, l'interesse della sorella – poetessa e classicista – per i frammenti e le frammentazioni, non è un eccentrico *spleen* ma fa da eco al suo sforzo di fare i conti con la morte e la perdita. E c'è anche

qualcos'altro: il rimpianto. È quello che sente Carson per non aver conosciuto per nulla suo fratello, per non aver vissuto quella parte della sua vita per cui lui lottava. Questo rimorso si lega alla tormentata presa di coscienza del fatto che ora è troppo tardi. Ciò che rimane è il travaglio della comprensione autobiografica, una comprensione che include la vita dell'autrice e quella di Michael. Ovviamente, Carson è del tutto consapevole che questa non è la moderna, tradizionale maniera occidentale di concepire una vita e fare ipotesi sull'identità di una persona:

Vogliamo che le persone abbiano un centro, una storia, un resoconto che abbia senso. Vogliamo essere in grado di dire Lui ha fatto questo per Questo motivo. È una garanzia contro l'oblio. Ma lo è davvero? (3.3).

Il gioco tra la visione antica e moderna della vita e dell'identità sottostà all'intero progetto di Carson. A volte, la conoscenza, apparentemente antica, appare invece più moderna e psicologicamente avanzata, laddove l'idea del sé sostanziale, apparentemente moderna, che prende forma in una storia più o meno coerente, sembra antica.

Mentre stenta a dare un senso alla vita del fratello, Carson ripiega su ciò che un classicista sa fare bene: interpretare i frammenti dispersi di una vita e passarli al setaccio per ottenere un significato nascosto. La cornice di *Nox* è un commentario erudito, una ricerca filologica nel senso tradizionale del termine. Leggendo il libro vediamo due testi differenti. Se pieghiamo il libro in modo tale da ottenere due facciate, allora abbiamo, sulla pagina destra, la storia della vita e della morte di Michael e il modo in cui Carson se lo ricorda; sulla pagina sinistra – dove nei testi critici si trova il commento – troviamo un'elegia di Catullo, il poeta romano, che aveva a sua volta perso un fratello.

Non sappiamo nulla di quest'altro fratello, se non che, come Michael, era morto su una spiaggia lontana. Tutta la sua vita è intessuta nelle parole dell'elegia di Catullo. È solo abitando quest'elegia che possiamo farci un'idea di chi fosse il fratello di Catullo e cosa significasse per il poeta romano. All'inizio di *Nox* troviamo l'intero testo dell'elegia, *Catullo 101*, lievemente sfocato ma leggibile con un po' di attenzione. Queste parole vengono poi presentate, una per una, su tutte le pagine di sinistra in lingua originale, in latino, insieme a una schiera di possibili traduzioni e interpretazioni, com'è normale per le edizioni critiche di testi latini o greci. Più andiamo avanti nel testo, più dispieghiamo la fisarmonica e più si accumulano i commentari; più cose apprendiamo sulle enigmatiche vite dei fratelli di Catullo e di Carson, ma anche su loro stessi e le loro *memorie*. Non si può dire, tuttavia, che le identità degli individui che conducevano queste vite diventino più chiare e comprensibili. Al contrario, più cose



apprendiamo su di esse e più diventano indistinte. Alla fine del libro troviamo una versione dell'elegia di Catullo che risulta completamente cancellata ed è, a tutti gli effetti, inintelligibile.

### Tracce

È stato osservato che il dolore e quello che Freud chiama elaborazione del trauma sono sempre un processo autobiografico. *Nox* definisce uno spazio sperimentale all'interno del quale possiamo osservare tracce di tale processo, il processo autobiografico della mente in lutto. Come in molte opere d'arte moderne, questo dà origine a un laboratorio che indaga sì la realtà, ma ne crea al contempo un'altra, noncurante dei presunti confini tra la vita reale, fiction e non-fiction, azione e rappresentazione.

Avvicinandoci alla conclusione, ritornerei su un'altra idea che ho menzionato all'inizio. Quest'idea sfida la tradizionale concezione del sé autobiografico come soggetto autonomo, e il processo autobiografico come flusso di memoria autoreferenziale e autocontrollato. Ogni volta che racconto una storia sulla mia esperienza passata o presente, ogni volta che do forma a ciò che considero la mia vita e la mia identità, mi ritrovo impelagato nelle storie degli altri: sia nelle storie sugli altri, che nelle storie degli altri su di me. Questo ci può aiutare a capire perché il lavoro nel laboratorio artistico di Carson sia sempre rivolto al mischiarsi delle storie che non hanno un preciso inizio, né un mezzo e una fine (la quale era ritenuta, nel passato, il marchio stesso della narrazione). Non possiedono, di fatto, alcun ordine temporale (considerato un altro caposaldo essenziale della narrazione). Come abbiamo visto, la forma a fisarmonica mette in mostra uno spazio panoramico di episodi, parole e temi, un'arena di simultaneità che ignora del tutto le cose "esterne", come la trama narrativa e la sequenza temporale. E c'è di più: le storie evocate dalle fotografie di Anne e Michael non hanno un personaggio né un narratore. Infatti, come sarebbe questo possibile? Sono raccolte insieme perché ricordano un'infanzia comune, l'infanzia di due fratelli, una storia condivisa di memorie.

Nella vita di tutti noi ci sono diverse trame (e spesso diversi personaggi o diversi sé) che si mescolano inestricabilmente alle trame degli altri: parenti, amici, amanti, colleghi, nemici, incontri casuali e sconosciuti. Alcune di queste trame possono iniziare in un punto e poi indebolirsi, perdersi, e farsi via via più indecifrabili. Quando si guarda indietro tentando di identificare dove iniziano o finiscono – quando e dove, per esempio, il fratello di Carson ha iniziato ad allontanarsi dalla sua vita,

quando lei ha cominciato a notarlo e a percepire tutto questo come una perdita – ci accorgiamo che è uno sforzo vano. “Ora, niente nella vita reale ha valore di inizio narrativo”, scrive Paul Ricœur (1992 [1990], 160); “la memoria si perde nelle nebbie dell’infanzia; la mia nascita e, a maggior ragione, l’atto attraverso cui sono stato concepito, appartengono alla storia degli altri [...]. Quanto alla mia morte, essa sarà infine raccontata soltanto nel racconto di quelli che mi sopravviveranno; io mi avvio continuamente verso la mia morte e questo esclude che io la possa cogliere come una fine narrativa”.

Nel suo libro *Damaged Identities, Narrative Repair* (2001), Hilde Lindemann Nelson ha spiegato perché il concetto d’identità narrativa non si può basare sul modello della costruzione di una trama – la nozione di una struttura chiusa e unitaria di narrazione – quando si ha a che fare con la confusione delle vite reali. In altri termini, le vite umane sono troppo intricate e complesse per essere “messe in una struttura” narrativa, anche se vengono costantemente usati generi tradizionali e linee narrative per inquadrare gli eventi e le esperienze che scegliamo di narrare. Ma bisogna tenere a mente che vi sono molte più tecniche e forme narrative in grado di affrontare la questione di cosa significhi vivere una vita. Quando Lars-Christer Hydén ed io mettemmo insieme una raccolta di casi clinici e psicologici intitolata *Broken Narratives* (2008), scoprimmo che molte delle tecniche narrative che sembravano essere innovative, d’avanguardia, e poetiche, come in un lavoro come *Nox*, sono abbastanza comuni nelle storie di persone con seri problemi di salute e relative crisi, siano esse fisiche o mentali. Di fatto, forme di *storytelling* aperte, frammentate, non ortodosse sono diffuse tanto nello *storytelling* della vita quotidiana quanto nei testi letterari.<sup>2</sup>

Ciononostante, abbiamo indubbiamente bisogno di artisti e scrittori che sperimentino come Anne Carson. L’autrice condivide, chiaramente, quella particolare sensibilità per il romanzo e le modalità scomode di comprensione del sé che ha sempre portato gli artisti a espandere l’orizzonte della nostra immaginazione narrativa e poetica, ad ampliare il nostro senso del possibile. Lavori come *Nox* ci rendono consapevoli di abitare tutti uno spazio narrativo di sperimentazione ed esplorazione.

Le vite umane hanno sempre un lato confuso e rudimentale; sono piene di domande senza risposta. Una di queste appare predominante nell’opera di Carson, *Nox*, così come in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese: sperimentiamo la morte come parte della nostra vita oppure no? Sembra che entrambi gli autori diano una risposta ambigua: “Per tutti”,

---

<sup>2</sup> Ho discusso questo argomento più dettagliatamente altrove (vedi Brockmeier 2017).

scrive Pavese, “la morte ha uno sguardo”. Per Carson capire, o almeno tentare di capire, la morte del fratello significa mettere i suoi ricordi, quelli sulla vita di lui e sulla propria, e il legame tra essi, sotto scrutinio.

*Nox* è sia un’opera d’arte che una collezione di tracce di un processo psicologico fondamentale, atti di comprensione e incomprensione. I filosofi parlerebbero dell’ermeneutica degli atti di senso, atti attraverso i quali diamo senso e significato alle nostre esperienze. Come nelle tragedie antiche, ci avviciniamo agli eroi *in extremis*; stringendoci attorno a un’esperienza ci accorgiamo di restarne sempre più coinvolti fino a voler piangere in agonia assieme al coro, pur vedendo che la vita e il dolore per la morte di un fratello non sono straordinari risultati artistici, bensì forme di comportamento umano comuni, anche se culturalmente molto specifiche. L’unicità di *Nox* sta nel suo trasformare le tracce ordinarie di questo comportamento in un’opera che esplora la vita e l’arte. Dimostra, in una sorta di scatola da scarpe, perché l’arte è sempre stata indispensabile per la comprensione della vita e della morte.

*Traduzione dall’inglese di Diana Osti*

**BIBLIOGRAFIA**

- BROCKMEIER, J. 2017. "Witnessing the Impact: 9/11 in Everyday and Literary Stories." In B. Schiff, A.E. McKim, S. Patron (eds.). *Life and Narrative*, 283-292. Oxford-New York: Oxford University Press.
- CARSON, A. 2010. *Nox*. New York: New Directions 2010.
- CHARON, R. 2006. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New York: Oxford University Press.
- CHIASSON, D. 2010. "The Unfolding Elegy." *The New York Review of Books* 14/10: <http://www.nybooks.com/articles/2010/10/14/unfolding-elegy/> 2010.
- HYDÉN, L.-C., BROCKMEIER, J. (eds.). 2008. *Health, Illness and Culture: Broken Narratives*. New York: Routledge.
- KRANZ, I. 2012. "Medium und Genre. Panoramatische Literatur als historiographisches Material in Walter Benjamins Passagenarbeit." In N. Preiss, V. Stiénon (éds.), "Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique." *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 8: 27-41.
- LINDEMANN NELSON, H. 2001. *Damaged Identities, Narrative Repair*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- PAVESE, C. 1951. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi.
- RICŒUR, P. 1992 [1990]. *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book.