

Colin Wilson

L'Outsider

Traduzione di Thomas Fazi

Broadbent: ...Devo dire che il mondo non mi dispiace affatto. Lo trovo un posto abbastanza piacevole, in effetti.

Keegan (osservandolo con silenziosa meraviglia): Sei soddisfatto?

Broadbent: Certo, sono un uomo ragionevole. Non vedo nessun male al mondo – eccetto i mali naturali, ovviamente – a cui la libertà, l'autogoverno e le istituzioni inglesi non possano porre rimedio. E non lo dico perché sono inglese; è una questione di buon senso.

Keegan: Ti senti a casa nel mondo, dunque?

Broadbent: Ovviamente. Tu no?

Keegan (dal profondo della sua natura): No.

Bernard Shaw, *L'altra isola di John Bull*

Introduzione

L'Outsider, venti anni dopo

Trascorsi il giorno di Natale del 1954 nella mia stanza a Brockley, nella zona sud di Londra. Era una giornata grigia e gelida. A cena, mangiai dei pomodori in scatola e del bacon fritto. Ero da solo: la mia ragazza era tornata a casa per le feste e io non avevo i soldi per tornare a casa dei miei, a Leicester. C'è da dire che i rapporti con loro non erano dei migliori: mio padre era dell'opinione che mi fossi lasciato sfuggire l'occasione di sistemarmi in un buon lavoro d'ufficio, e aveva profetizzato il mio imminente declino.

Mi trovavo a Londra da un anno, dove stavo tentando – senza fortuna – di finire un romanzo intitolato *Ritual in the Dark*, centrato su un omicidio legato a Jack lo squartatore. Durante l'estate, per risparmiare soldi, avevo deciso di passare le notti nel parco di Hampstead Heath, in un sacco a pelo impermeabile; passavo le mie giornate a scrivere nella sala di lettura del British Museum. È lì che avevo incontrato lo scrittore Angus Wilson, che si era gentilmente offerto di dare un'occhiata al mio romanzo e – se gli fosse piaciuto – di consigliarlo al suo editore. Avevo finito di trascrivere a macchina la prima parte del libro qualche settimana prima; mi aveva promesso di farmi sapere qualcosa prima di Natale. Non c'era molto che potessi fare se non aspettare. Mi sedetti sul letto, con un piumino sui piedi, e mi misi a scrive-

re nel mio diario. D'un tratto, mi resi conto di trovarmi nella stessa identica situazione in cui si erano trovati molti dei miei personaggi letterari preferiti: Raskòlnikov di Dostoevskij, Malte Laurids Brigge di Rilke, il giovane scrittore in *Fame* di Hamsun: solo nella mia stanza, completamente alienato dalla società. Non era una condizione di cui andassi fiero; ero sempre stato molto legato alla mia famiglia (da buon Cancro) e l'idea di non passare il Natale a casa mi rattristava. Ma qualcosa dentro di me mi aveva spinto a scegliere l'isolamento. Iniziai a scriverne nel mio diario, cercando di individuarne la causa. Improvvisamente, capii di avere per le mani il soggetto per un libro. Capovolsi il diario e in cima alla pagina scrissi: «Note per un libro: "L'outsider in letteratura"». (Ce l'ho davanti a me in questo stesso momento che ne sto scrivendo). In due pagine abbozzai uno schema piuttosto completo del libro. Quella sera, mi addormentai con un senso di profonda soddisfazione; mi sembrava di aver passato il Natale più bello di tutta la mia vita.

Due giorni dopo, non appena riaprì il British Museum, saltai sulla bici alle nove del mattino con l'intenzione di iniziare subito a scrivere. Mentre mi dirigevo verso il museo, mi venne in mente un romanzo che avevo letto anni prima, in cui un uomo passava le sue giornate a spiare attraverso un buco nel muro della sua stanza d'albergo ciò che avveniva nella camera accanto. Mi sovvenne, poi, che si trattava del primo grande successo di Henri Barbusse, lo scrittore che sarebbe poi diventato famoso in tutto il mondo con *Il fuoco*, un romanzo sulla Prima guerra mondiale. Quando arrivai al British, trovai il libro nel catalogo. Passai il resto della mattina a leggere il libro da capo a fondo. Poi mi annotai una citazione su un pezzo di carta: «Lassù, sull'imperiale d'un omnibus, c'è una ragazza seduta: la sua gonnella, un poco sollevata, si arrotondisce... Ma un imbroglio di carrozze ci divide». Quel pomeriggio, scrissi le prime quattro pagine de *L'outsider*.

Col senno di poi, trovo curioso che scegliessi di iniziare proprio con questo passo di Barbusse, in cui l'eroe cerca di guardare sotto la gonnellina di una ragazza ma viene ostacolato dal traffico. Perché se è vero che tratto molto poco della materia sessuale del libro, tuttavia questa è indubbiamente uno degli elementi propulsivi del romanzo. Capivo benissimo cosa intendesse il protagonista di Barbusse quando descrive la frustrazione dell'andare a letto con una prostituta e quindi l'attraversare il banale rituale dell'accoppiamento e la sensazione di essere precipitato da un'altezza ora perduta. Questa era stata una delle mie ossessioni adolescenziali: il fatto che la visione fugace di una mutandina potesse rendere una donna infinitamente desiderabile, degna di essere inseguita fino ai confini del mondo; eppure *l'atto sessuale non poteva mai soddisfare a pieno quel desiderio*. Quando il personaggio di Barbusse riesce finalmente a portare a letto l'oggetto dei suoi desideri, la prospettiva cambia completamente...

Questo era il tema principale del romanzo che stavo scrivendo, *Ritual in the Dark*. Come l'eroe di Barbusse, anche il mio protagonista, Gerard Sorme, è costantemente circondato da stimoli sessuali: le ragazze in biancheria intima che riempiono i cartelloni della metropolitana di Londra lo riempiono di frustrazione, «come un cerino gettato su uno straccio imbevuto di benzina». Nel corso del romanzo, seduce una testimone di Geova di mezza età (in parte perché lo eccita l'idea di farle superare i suoi scrupoli religiosi) e la sua nipote adolescente; eppure, il suo desiderio sessuale rimane frustrato. C'è una scena del libro che ha sempre avuto un significato particolare per me. Sorme ha passato il pomeriggio a letto con Caroline, la nipote della donna; hanno fatto l'amore sei o sette volte. Per la prima volta si sente saziato fisicamente, come se si fosse liberato dalla tirannia del desiderio sessuale. Poi apre la porta di casa – situata in un seminterrato – e

intravede di sfuggita le mutandine di una ragazza che cammina lungo il marciapiede. Immediatamente ha un'erezione...

Ciò che mi interessava non era solo l'intensità del desiderio sessuale maschile (anche se ritengo che sia più forte di quanto molti uomini non vogliano ammettere); era questo elemento di "irraggiungibilità". Mi ricordava quell'intensa, curiosa *brama* di acqua che provavo quando, da bambino, i miei mi portavano in gita al mare e il bus passava sopra un fiume o un lago; era una brama che non poteva essere soddisfatta con un bagno o con una bevuta. Allo stesso modo, C.S. Lewis ha raccontato di come *l'idea dell'autunno* – le foglie marroni, l'odore del fumo dei falò, l'umidità dell'erba – fosse in grado di mandarlo in estasi. Sorme ha lo stesso dubbio riguardo al sesso: che esso sia, in ultima analisi, irraggiungibile. Che quanto avviene a letto sia una sorta di inganno. Per questo motivo, prova una certa simpatia astratta per la sua nuova conoscenza, Austin Nunne, quando inizia a sospettare che Nunne sia il famigerato serial killer dell'East End. Sorme ha l'impressione che questa *potrebbe* essere una valida maniera per raggiungere l'essenza del sesso: afferrare una ragazza nell'istante in cui si è colti da un desiderio violento e strapparle i vestiti di dosso. Che questo sia il movente di Nunne è improbabile, però; è omosessuale e Sorme lo sa. Ma l'ossessione sessuale di Sorme lo rende cieco all'evidenza.

Questo tema ritorna nelle prime pagine de *L'outsider*. L'eroe di Barbusse osserva una ragazza spogliarsi nella stanza accanto; ma quando tenta di ricreare la scena con l'immaginazione, questa gli sfugge. «Non sono che parole; *parole inerti che lasciano sussistere senza poterla raggiungere la grandezza di quello che fu*». In un'altra occasione, ascolta un uomo che descrive ai suoi commensali lo stupro e l'uccisione di una bambina. I presenti fanno finta di essere disinteressati alla storia, ma tutti – anche la madre con la figlia – tradiscono una curiosità morbosa. L'ironia della situazio-

ne è che neanche Barbusse può parlare liberamente. Se vedesse una ragazza spogliarsi nella stanza accanto, probabilmente si masturberebbe; nel libro, invece, cerca di convincere il lettore che si è trattato di un'esperienza spirituale. Nonostante tutti i suoi discorsi sulla verità, il narratore non può essere onesto.

In *Ritual in the Dark*, l'incapacità del protagonista di cogliere l'essenza della sessualità diventa il simbolo della nostra incapacità di cogliere l'essenza di *qualunque cosa davvero importante*: l'autunno, l'acqua... Sempre più mi andavo convincendo del fatto che questa è la vera differenza che passa tra gli esseri umani. Alcuni sono soddisfatti di ciò che hanno; mangiano, bevono, mettono incinta le loro mogli e prendono la vita come viene. Altri non riescono a levarsi dalla testa l'idea di essere vittime di una truffa, che la vita stessa ci inviti a lottare in cambio della promessa dell'essenza del sesso, della bellezza, del successo eccetera, ma poi finisca sempre per ricambiare le nostre fatiche con soldi falsi.

Nel romanzo, Nunne – il tipo di persona che vive la vita soprattutto a livello fisico – insegue il suo fuoco fatuo in maniera disperatamente spietata. Il pittore, Oliver Glasp, è ossessionato da una modella di dieci anni, ma non si sognerebbe mai di fare davvero l'amore con lei; sublima il suo desiderio attraverso una serie di illustrazioni erotiche. Sorme, l'outsider intellettuale, insegue anche lui i suoi desideri con una certa spietatezza, ma la sua natura fondamentalmente gentile gli impedisce di causare del male agli altri...

Poco prima del giorno di Natale del '54, stavo camminando lungo il Tamigi col mio migliore amico, Bill Hopkins, e gli stavo raccontando l'idea del romanzo. Gli spiegavo che Sorme è l'outsider intellettuale; è padrone del proprio intelletto, ma non del proprio corpo o delle proprie emozioni. Glasp, come Van Gogh, è l'outsider emotivo; è padrone delle proprie emozioni, ma non della propria mente o del proprio corpo. Nunne, come il balle-

rino Nijinsky, è un outsider fisico; è padrone del proprio corpo, ma non delle proprie emozioni o della propria mente.

Tutti e tre sono “sghembi”. E tutti e tre rischiano di cadere preda della follia. Gli feci notare che Dostoevskij aveva usato le stesse tre categorie per i fratelli Karamazov. Da questa prima intuizione, credo, è germogliata l’idea di base de *L’outsider*. Non a caso, il capitolo dedicato ai tre tipi di outsider (“Il tentativo di acquisire un maggiore controllo”) divenne il cuore dell’opera.

Durante la scrittura del libro, dovetti limitare il mio campo d’indagine. Avevo intenzione, per esempio, di scrivere un capitolo sulla figura di Faust, da Marlowe fino a Thomas Mann, e in particolare sul concetto di irraggiungibilità dell’ideale sviluppato da Mann, simile al mio per molti versi. Iniziai un capitolo sugli outsider criminali, che però abbandonai dopo un paio di pagine (che successivamente ho ripreso nel mio *An Encyclopedia of Murder*). Abbozzai anche un capitolo interessante sugli “outsider deboli”: personaggi come Oblomov, il grande Gatsby, Amleto, i poeti degli anni Novanta dell’Ottocento come Dowson, Johnson, Verlaine. Ero particolarmente affascinato da Gatsby e dalla sua ricerca dell’essenza del “successo”, poiché ero convinto che anche questa, come tutte le altre essenze, fosse fraudolenta, seppure questa convinzione fosse difficile da far accettare alla mia parte romantica.

Un anno e mezzo dopo aver scritto le prime pagine de *L’outsider*, ebbi l’occasione di farne diretta esperienza. Verso la metà del 1955 avevo quasi finito di scrivere il libro. (Le parti più difficili si rivelarono i collegamenti tra le varie sezioni; mi ci vollero due settimane per scrivere il collegamento tra Wells e Sartre nel primo capitolo; la soluzione mi balenò in testa all’improvviso durante un viaggio in autostop nel retro di un camion dalle parti di Oxford). Provai a inviare alcune pagine, insieme a una bre-

ve presentazione, all'editore Victor Gollancz. Con mia grande sorpresa, mi rispose quasi subito, dicendo che era interessato a leggere il resto. Al tempo, lavoravo la sera in un bar a Haymarket, per cui potevo passare le mie giornate a scrivere nel British Museum. Nell'autunno del '55 gli inviai il manoscritto completo e lui lo accettò. Quell'inverno smisi di lavorare per un paio di settimane – per la prima volta da quando avevo abbandonato la scuola a sedici anni – e campai con le 75 sterline di anticipo della Gollancz. Per qualche motivo, ero certo che il libro sarebbe stato un successo, così come ero certo dell'importanza di quello che avevo da dire. Gollancz, comprensibilmente, non era così ottimista; alla fine decise di fare una prima tiratura di cinquemila copie.

L'uscita era prevista per lunedì 26 maggio 1956. Il libro non era ancora uscito che già mi sembrava di assaporare la fama. E mi piaceva. Edith Sitwell, la poetessa che aveva “scoperto” Dylan Thomas, aveva letto il libro in bozze e aveva detto a Gollancz che sarei diventato «davvero un grande scrittore». Un giornalista di un quotidiano della sera chiese di intervistarmi; passai una serata a casa sua a parlare nel suo registratore – al tempo mi sembrò un marchingegno fantastico – e ad ascoltare il disco dello show del momento, *My Fair Lady*. Gollancz mi disse che il giornalista aveva promesso di scrivere una recensione sull'*Evening News* il sabato prima dell'uscita. La mia ragazza, Joy, quel fine settimana stava da me – adesso avevo una stanza a Notting Hill – e il sabato andammo a comprare il giornale non appena uscì; ma la recensione non c'era. Quella sera andai a dormire in uno stato di lieve depressione; solo qualche ora prima mi avevano rubato la bici, e mi era parso un cattivo presagio. La mattina seguente ci alzammo di buon'ora e ci presentammo nuovamente all'edicola di Westbourne Grove per comprare i due giornali “chic” della domenica. In entrambi *L'Outsider* era la recensione di punta – e in entram-

bi ne parlavano in maniera entusiastica. Quando rientrammo a casa, qualcuno ci disse che sull'*Evening News* della sera prima in effetti *era* uscita una recensione; ricontrollammo, e stavolta notammo un titolo: “È un grande scrittore – e ha solo 24 anni”.

Prima della fine di quella giornata, ero certo di essere famoso, qualunque cosa volesse dire. Non avevo un telefono – ovviamente – ma i nostri vicini ne avevano uno, e intorno alle nove del mattino aveva iniziato a squillare. Era il mio editor che mi faceva i complimenti e mi chiedeva se poteva dare il mio numero alla stampa. Nel giro di un paio d'ore, avevo accettato di sostenere una mezza dozzina di interviste per i giornali e preso accordi per apparire sia in radio che in televisione. Per una strana coincidenza, quello stesso giorno era salito alla ribalta anche un drammaturgo chiamato John Osborne; il suo spettacolo *Look Back in Anger* era andato in scena al Royal Court solo qualche giorno prima, e due recensioni a firma di Kenneth Tynan e Harold Hobson lo consacravano come il primo “giovane arrabbiato”. (La frase appartiene a J.B. Priestley, che la settimana seguente scrisse un articolo su di noi nel *New Statesman* con quel titolo). In realtà, Osborne e io avevamo solo una cosa in comune: entrambi eravamo diventati “outsider” a causa delle nostre origini proletarie e del timore che avremmo trascorso il resto della nostra vita confinati in una malinconica oscurità. Il fatto che fossimo apparsi sulla scena letteraria nello stesso momento, in qualche modo invece aveva moltiplicato il clamore.

Fu una strana esperienza. Fino al 24 maggio del 1956 ero stato uno sconosciuto. Non avevo mai dubitato delle mie capacità, ma ero preparato all'idea che “il mondo” non le avrebbe mai riconosciute. Quello dei “famosi” sembrava essere un club molto piccolo ed esclusivo, e le probabilità di entrarvi a far parte erano più o meno le stesse di quelle di vincere alla lotteria. Da un giorno all'altro, invece, ero stato ammesso nel club; le firme

prestigiose della domenica mi acclamavano come il primo vero esistenzialista inglese, e assicuravano al pubblico che ero importante almeno quanto Sartre e Camus. E quando giunse voce alla stampa che per un periodo avevo dormito per strada, divenni “maledetto” oltre che famoso...

L'enorme attenzione che ricevetti era in parte dovuta al fatto che appartenevo a un “nuovo gruppo”, che includeva non solo scrittori ma personalità di ogni sorta che erano sempre degne di un trafiletto scandalistico, tra cui Elvis Presley, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Arthur Miller, Sandy Wilson, Pietro Annigoni (che aveva dipinto la regina), Francis Bacon, Stirling Moss, Mort Sahl e un'altra dozzina almeno di personaggi che, per un motivo o per l'altro, sembravano incarnare lo spirito dei tempi. Tra questi un folto gruppo di giovani scrittori: Amis, Wain, Iris Murdoch, Brendan Behan, Françoise Sagan, Michael Hastings (che aveva diciotto anni), Jane Gaskell (che ne aveva quattordici) e persino una poetessa francese di nove anni chiamata Minou Drouet. Ho sempre avuto il sospetto che i giornali abbiano una inconscia necessità di fabbricare un'“epoca”, come gli anni Novanta dell'Ottocento o gli anni Venti del Novecento. E, nel bene o nel male, mi ci trovai dentro in qualità di *enfant prodige*. In qualche modo, Osborne e io eravamo la dimostrazione del fatto che l'Inghilterra era piena di giovani uomini di grande talento che venivano emarginati dal Sistema ed erano dunque costretti a cercare una strada alternativa. Noi eravamo i portavoce di questo esercito di outsider e di giovani arrabbiati che avrebbe abbattuto l'ordine costituito.

Per ironia della sorte, stare al centro di tutto questo fermento culturale non era poi così eccitante. Per prima cosa, il livello degli articoli sulla stampa era così ridicolo (come forse in generale è normale che sia) da risultare quasi una parodia di ciò che ciascuno di noi stava cercando di fare. Era un invito allo

scherno, e ovviamente questo non tardò ad arrivare. Ero felice di sapere che non sarei più tornato a lavorare in una fabbrica o in un ufficio. Ma a parte quello, la fama non sembrava portare con sé grandi vantaggi. Non portava alcuna nuova (e sorprendente) libertà. Mangiavo buon cibo e bevevo vino, ma dato che il cibo e il vino non mi hanno mai interessato molto, questo non rivestiva grande importanza. Inoltre non ero particolarmente attratto dal viaggiare. Se non fossi stato impegnato con Joy, forse il vantaggio più grande sarebbe potuto essere quello di usufruire di maggiori opportunità sessuali; ma poiché non avevo intenzione di lasciarla, dovetti resistere alla tentazione. Devo ammettere che questo allora fu il mio rimpianto principale.

Ciò che i giornali volevano veramente da questa nuova generazione era un po' di scandalo. Ed è proprio quello che inavvertitamente gli offrii quando, all'inizio del 1957, i genitori di Joy si presentarono alla porta della nostra stanza di Notting Hill, dove ormai convivevamo, con l'intento di trascinarla via da quella vita peccaminosa. Suo padre aveva anche portato con sé una frusta. Il caso volle che quella sera avessimo a cena un vecchio amico omosessuale dalla lingua lunga chiamato Gerald Hamilton, l'uomo a cui Isherwood si ispirò per il suo Mr. Norris. Mentre la famiglia di Joy cercava di trascinarla giù per le scale, Hamilton corse alla cabina telefonica più vicina e chiamò tutti i giornalisti di gossip che conosceva (e ne conosceva molti). Dieci minuti dopo essere riuscito a mandare via la famiglia di Joy (con l'aiuto della polizia), cominciò a crearsi un capannello di giornalisti e di fotoreporter fuori dalla nostra porta. Decidemmo di svignarcela attraverso la porta sul retro e andammo a passare la notte da un amico; poi fuggimmo in Devon, dove trovammo rifugio a casa dello scrittore Negley Farson. Dopo qualche giorno, la stampa ci standò; ci rimettemmo in fuga, prima in Galles e poi in Irlanda, con i giornalisti sempre alle nostre calcagna. La storia occupò le

prime pagine dei giornali scandalistici per un paio di settimane, finché non facemmo ritorno a Londra.

Victor Gollancz mi disse che la mia reputazione come scrittore serio era rovinata per sempre e che se non me ne fossi andato subito da Londra non avrei mai più scritto un libro in vita mia. L'uomo che viveva nella stanza sotto di noi si offrì di affittarci un cottage vicino Mevagissey, in Cornovaglia. Seguimmo il consiglio di Gollancz: ce ne andammo da Londra e non tornammo mai più.

Col senno di poi, Gollancz aveva ragione. Tutta quella pubblicità rendeva impossibile adesso all'establishment intellettuale britannico prendermi sul serio, e lo scoprii quando pubblicai il mio secondo libro. Con la stessa velocità con cui avevo ottenuto attenzione, improvvisamente la persi. Non ho mai avuto troppe difficoltà a trovare un editore – la mia notorietà almeno mi diede questo vantaggio – ma i critici si assicuraron che non avessi più un bestseller. Libri come *Religion and the Rebel*, *The Age of Defeat* e *The Strength to Dream* furono accolti col tipo di recensioni che inizia con: «Un altro mucchio di stupidaggini pretenziose da questo giovane intellettualmente confuso ed enormemente sopravvalutato...». *Ritual in the Dark* ottenne un discreto successo quando uscì, nel 1960, ma tutti quei critici che avevano sentenziato che ero un fuoco di paglia non avevano nessuna intenzione di prendermi in considerazione come romanziere.

L'outsider mi aveva fruttato circa 20.000 sterline nel suo primo anno – una somma ragguardevole nel 1956. I miei libri successivi invece non superarono mai le 1.000 sterline. Non abbiamo mai patito la povertà, ma eravamo spesso in rosso sul conto. Negli anni Sessanta tenni diverse conferenze in America per cercare di stabilizzare le mie finanze, ma di solito ritornavo in Inghilterra con giusto i soldi in tasca per pagare le bollette arretrate e ricominciare da capo.

Immagino che questa storia in un certo modo abbia un lieto fine. Quando uscì *L'outsider*, T.S. Eliot mi disse che avevo ottenuto la fama nel modo sbagliato; essere conosciuti da troppa gente tutta insieme è fatale. La tecnica giusta consiste nel guadagnarsi una schiera di lettori fedeli, e semmai espandersi da lì. Verso la fine degli anni Sessanta, mi resi conto che questo era esattamente quello che mi stava accadendo. Diverse librerie di seconda mano cominciarono a dirmi che esisteva una piccola schiera di persone ossessionate dai miei libri, disposte a pagare anche cifre notevoli per averli. Sul *New Statesman* apparve un annuncio che pubblicizzava la creazione della Colin Wilson Society (a quanto pare i fondatori pensavano che fossi morto). Incredibilmente (dal momento che si consideravano tutti degli outsiders), riuscirono a tenere in piedi il gruppo per un paio di anni, durante i quali si incontrarono due volte alla settimana per discutere dei miei libri. Stavo diventando una “figura di culto” – ma facevo sempre fatica ad arrivare a fine mese.

Nel 1967, un editore americano mi commissionò un libro sull’“occulto”, un tema di cui mi ero sempre divertito a leggere, senza mai prenderlo troppo sul serio. Alla fine della stesura del libro – che in bozze arrivava a mille pagine – la mia opinione era completamente cambiata; mi apparve chiaro, infatti, che i miei studi sui misteri della coscienza portavano dritti a quanto viene chiamato “paranormale”. Purtroppo, in Inghilterra l’editore che avrebbe dovuto pubblicare il libro non condivideva il mio entusiasmo; spaventato dalle dimensioni del manoscritto, mi suggerì di proporlo a qualcun altro. Fortunatamente, un editore più intraprendente – Hodders – accettò di pubblicarlo, e mi chiese addirittura di ampliarlo. Il mio editor, Robin Denniston, mi disse che era arrivato il momento di un “revival di Colin Wilson”; decise anche di pubblicare un pamphlet su di me in previsione dell’uscita del libro. Scossi la testa e pensai: «Poveri diavoli, che spreco di soldi».

Invece ci avevano visto giusto. Le recensioni avevano un tono serio e rispettoso che non vedevo dai tempi de *L'outsider*. Con una certa incredulità, mi resi conto che ero diventato una figura “dell'establishment”. Non ero più l'*enfant prodige* rivelatosi poi un ciarlatano pretenzioso. Come a volermi concedere la benedizione dell'establishment letterario britannico, Cyril Connolly e Philip Toynbee – i due critici che quella domenica di quindici anni prima avevano lanciato *L'outsider*, per poi stroncare tutti i miei libri successivi – scrissero delle recensioni lunghe e ponderate di *The Occult*, piene di “slogan” lusinghieri pronti all'uso. A quanto pare, ero stato perdonato. La settimana in cui fu pubblicato *The Occult* fu molto simile a quella in cui era uscito *L'outsider*, ma più dignitosa: interviste, inviti in televisione, richieste di articoli e recensioni eccetera. Cosa ancor più importante, il libro vendette più o meno lo stesso numero di copie de *L'outsider*, ma poiché costava cinque volte tanto, ottenni anche cinque volte tanto di royalties. *The Occult* non mi ha fatto diventare ricco – del resto avviene raramente con i libri di non-fiction – ma almeno mi ha dato la piacevole sensazione di non essere sempre sotto in banca e coperto di debiti. Inoltre, mi ha sostenuto nei sei anni successivi che ho impiegato a scrivere un sequel, *Mysteries*, il cui ultimo capitolo ho messo temporaneamente da parte per scrivere questa introduzione...

Come giudico *L'outsider* col senno di poi? Per rispondere a questa domanda l'altro giorno me lo sono riletto e ho capito che sono del tutto incapace di dare un giudizio imparziale. Ancora oggi, nel leggerlo, provo lo stesso sentimento di eccitazione e di irrequietezza che provai quando buttai giù lo scheletro del libro quel giorno di Natale del 1954. Perché irrequietezza? Perché sentivo che qualcosa di enorme sarebbe accaduto. Al tempo, sbagliando, pensai che questa sensazione riguardasse il successo (per qualche motivo, non ho mai dubitato che il libro sarebbe

stato un successo). Adesso invece capisco in che cosa consisteva veramente: era la consapevolezza che avevo finalmente iniziato a vivere sul serio; che dopo gli anni confusi e protratti dell'infanzia, e le agonie dell'adolescenza per capire chi fossi davvero, avevo infine smesso di sprecare il mio tempo; stavo iniziando a fare ciò che avevo sempre voluto. Avevo l'impressione di essere finalmente salpato dal porto.

Che i critici in seguito abbiano cercato di rimangiarsi ciò che avevano detto di me non fece alcuna differenza. Non potevano riprendersi il passaporto che mi avevano dato.

1

Il paese dei ciechi

A prima vista l'outsider è un problema sociale. Un reietto, una nullità.

Lassù, sull'imperiale d'un omnibus, c'è una ragazza seduta: la sua gonnella, un poco sollevata, si arrotondisce... Dal di sotto, si deve tuffarlesi dentro, dentro a tutta. Ma un imbroglio di carrozze ci divide. Il tram fila, si dissipa come un incubo.

Da una parte e dall'altra, la strada è piena di gonnelle; che si dondolano, che si offrono, così lievi e così mosse in basso: le gonnelle che si alzano e che tuttavia non si alzano!

In fondo a uno specchio alto ed esile di vetrina mi vedo venire avanti, un po' pallido e con gli occhi sbattuti. Non è una donna che vorrei, ma tutte quante; e le cerco, tutt'attorno, a una a una.

Questo passaggio, dal romanzo *L'inferno* di Henri Barbusse, evidenzia certi aspetti dell'outsider. Il suo protagonista passeggia per una strada di Parigi e i desideri che si agitano in lui lo separano nettamente dagli altri uomini. Il bisogno che sente per una donna non è del tutto animalesco, però:

Vinto, mi sono obbedito; a caso. Ho seguito una donna che mi spiava dal suo angolo. Poi, abbiamo camminato a fian-

co. Abbiamo scambiate alcune parole. Mi ha condotto a casa sua. Sul pianerottolo, mi sono sentito scuotere da un brivido di ideale. Poi ho subito la scena banale. La cosa passò rapida come una caduta.

Sono di nuovo in strada. Non mi sono, come speravo, tranquillizzato. Un turbamento immenso mi disorienta. Si direbbe ch'io non veda più le cose quali sono; *vedo troppo lontano e vedo troppe cose.*

Per tutto il libro il protagonista rimane senza nome. È semplicemente «l'uomo», colui che “sta fuori dalla società”. L'outsider.

Giunge a Parigi dalla provincia; trova lavoro presso una banca; prende una stanza in una pensione. Solo nella sua camera, medita: «Non ho genio, non ho una missione da compiere, non ho un gran cuore da offrire. Non ho nulla, e non merito nulla. Ma vorrei, malgrado tutto, una specie di ricompensa...». Della religione non gliene importa un granché. «In quanto alle discussioni filosofiche, penso che sono assolutamente vane. *Niente può essere controllato, niente verificato.* La verità: cosa vuol dire ciò?». I suoi pensieri oscillano vagamente da un amore passato, con i suoi piaceri fisici, alla morte: «L'idea della morte è più importante di qualsiasi altra». Poi, ritornando nuovamente ai suoi problemi pratici: fare qualche soldo. S'accorge che in cima al muro della sua stanza c'è una luce; proviene dalla stanza accanto. Si mette in piedi sul letto e guarda attraverso la fessura nel muro:

Guardo... vedo... La camera accanto mi si offre, tutta nuda.

Inizia l'azione del romanzo. Ogni giorno, l'uomo si mette in piedi sul letto e osserva la vita che va e che viene nella stanza accanto. Per tutto un mese la osserva, dall'esterno e, simbolicamente, dall'alto. La sua prima avventura indiretta consiste nell'osser-

vare una donna che ha occupato la stanza per la notte; spiandola mentre si sveste si eccita fino al parossismo. Queste pagine del libro hanno quel qualcosa di volutamente sensazionalistico di cui, poi, sarebbero stati accusati i suoi epigoni nella Francia del dopoguerra (tanto che Guido De Ruggiero poteva scrivere: «L'esistenzialismo tratta la vita come se fosse un *thriller*»).

Ma lo snodo centrale della storia deve ancora venire. Il giorno dopo il protagonista tenta di ricreare la scena con l'immaginazione, ma essa gli sfugge allo stesso modo in cui era successo con il suo tentativo di far rivivere il piacere sessuale avuto con l'amante:

...mi lascio andare a inventare dei particolari per pervenire all'acutezza del ricordo: «*Ella prendeva delle pose lubriche...*».

No! no! Non è vero!

Non sono che parole; *parole inerti che lasciano sussistere senza poterla raggiungere la grandezza di quello che fu...*

Alla fine de *L'inferno*, il suo eroe senza nome viene presentato a un romanziere che sta intrattenendo i presenti con il racconto del romanzo che sta scrivendo. Coincidenza, parla proprio di un uomo che fa un buco nel muro per spiare ciò che avviene nella stanza accanto. Lo scrittore narra quanto del libro ha scritto finora; gli altri lo elogiano: Bravo! Un successo garantito! Ma l'outsider ascolta con aria cupa. «Io che ero penetrato nel mezzo dell'umanità e che ne tornavo, nulla rinvenivo di umano in quella caricatura che ballava. Era così superficiale cosa, che era menzogna». Il romanziere spiega: «L'uomo spogliato dell'apparenza; ecco cosa voglio che si veda. Gli altri hanno immaginazione; e io ho la verità». L'outsider sente che ciò che ha visto è la verità.

In realtà, per noi che leggiamo il romanzo vari decenni dopo che è stato scritto, non c'è tanto da scegliere tra la verità del romanziere e quella del protagonista. Le "recite" messe in scena

nella stanza accanto ci ricordano a volte Sardou, a volte il Dostoevskij più preoccupato di esporre un'idea che di dargli corpo per mezzo di personaggi ed eventi. Eppure Barbusse è sincero, e questo ideale – stare dalla parte della verità – è un filo rosso che attraversa tutta la letteratura del ventesimo secolo.

L'outsider di Barbusse è paradigmatico. È un outsider perché è frustrato e nevrotico? Oppure è nevrotico a causa di qualche istinto più profondo che lo spinge alla solitudine? Le sue preoccupazioni sono il sesso, il delitto, la malattia. All'inizio del romanzo l'uomo riporta le parole di un avvocato pronunciate a tavola; costui sta parlando del processo a un uomo che ha violentato e strangolato una bambina. Ogni altra conversazione si interrompe, e l'outsider osserva attentamente i suoi vicini mentre ascoltano i macabri dettagli:

Una madre, giovane, che ha la sua bimbetta accanto, si è alzata a mezzo, ma non può andarsene...

E gli uomini!... Questo qui, che è placido e semplice, l'ho distintamente udito alenare. Quello là, fisionomia neutra di borghese, parla, con gran sforzo, di questo e di quello alla sua giovane vicina. Ma la guarda con uno sguardo che vorrebbe arrivarle sino alla carne, e anche più in là; uno sguardo più forte di lui, di cui egli stesso si vergogna...

L'accusa che l'outsider muove alla società è chiarissima. Tutti gli uomini e tutte le donne hanno questi istinti pericolosi, ineliminabili, ma li tengono nascosti, a se stessi e agli altri; la loro rispettabilità, la loro filosofia, la loro religione, sono tutti tentativi di dissimulare, di far apparire civilizzato e razionale qualcosa che è selvaggio, disorganizzato, irrazionale. Egli è un outsider perché sta dalla parte della Verità.

Questa è la sua accusa, ma essa viene indebolita dalla palese

anormalità dell'accusatore, dalla sua introversione. Sembra infatti il tentativo di autogiustificazione di un uomo che sa di essere un degenerato, un malato, una persona interiormente divisa. Il contrasto interiore c'è senz'altro. Lo stesso uomo che si eccita come una bestia alla vista di una donna che si spoglia nella stanza accanto, è anche quello che si emoziona nel vedere due giovani amanti, veramente soli per la prima volta, e riesce a evocare tutto il pathos, la tenerezza e l'incertezza della scena quando ne parla; costui non può di certo essere considerato un bruto. È, al contrario, molto umano. L'uomo e la bestia convivono nello stesso corpo; e quando gli appetiti della bestia stanno per essere soddisfatti, ecco che scompare e al suo posto subentra l'uomo, che ne è disgustato.

Questo è il problema dell'outsider. Lo incontreremo in molte forme diverse nel corso di questo libro: a livello metafisico, con Sartre e Camus (con il nome di esistenzialismo); a livello religioso, con Boehme e Kierkegaard; perfino a livello criminale, con lo Stavrogin di Dostoevskij (anch'egli autore dello stupro e dell'omicidio di una bambina). Il problema è essenzialmente sempre lo stesso; è solo questione di quanto lo si consideri più o meno rilevante.

Barbusse ha suggerito che è il fatto di *vedere più in profondità* a fare del suo eroe un outsider; allo stesso tempo, ci dice che non ha alcun genio particolare, alcuna missione da compiere, eccetera, e data la storia raccontata nel libro non abbiamo ragione di dubitarne. Il protagonista è senza dubbio mediocre; è un pessimo scrittore e tutto il libro è pieno di cliché. È necessario sottolineare questo punto per evitare la tentazione di identificare l'outsider con l'artista, semplificando eccessivamente la questione: malattia o visione? Molti grandi artisti non hanno nessuna delle caratteristiche dell'outsider. Shakespeare, Dante, Keats, erano tutti manifestamente normali e ben inquadrati nella società, e non

soffrivano di malattie o nevrosi particolari. In Keats, che traccia una distinzione molto chiara tra il poeta e l'uomo comune, non rinveniamo particolari complessi di inferiorità o nevrosi sessuali; nessuna preoccupazione per lo status sociale alla D.H. Lawrence; nessun bisogno jamesjoyciano di imporre la propria superiorità intellettuale; soprattutto, non vi rinveniamo alcuna simpatia per l'atteggiamento alla *Axel* di Villiers de Lisle-Adam (tanto ammirato da Yeats): «In quanto a vivere, i nostri servi possono farlo per noi». Se mai c'è stato un uomo che abbia voluto vivere in prima persona la sua vita, questo fu Keats. E tra i grandi poeti egli sicuramente costituisce la regola piuttosto che l'eccezione. L'outsider può essere un artista, ma l'artista non necessariamente è un outsider.

Possiamo dire che quello che caratterizza l'outsider è un senso di alienazione, di irrealità. Lo stesso Keats in una lettera a Brown scrisse, poco prima di morire: «Ho continuamente il senso che la vita è ormai finita per me, e che vivo un'esistenza postuma». Questa la sensazione di irrealità che può scaturire apparentemente senza alcuna ragione. Buona salute e nervi saldi possono ridurre le probabilità che questo accada, ma forse soltanto perché un uomo sano ha altri pensieri per la testa e non guarda dove si cela l'incertezza. Ma una volta che l'abbia visto, il mondo non può più essere lo stesso luogo lineare di prima. Barbusse ci ha mostrato che l'outsider non è un uomo che può vivere nel mondo confortevole e ovattato del borghese, accettando come realtà tutto ciò che vede e tocca. Egli vede troppo e troppo lontano, e quello che vede è essenzialmente *caos*. Per il borghese il mondo è fondamentalmente un luogo ordinato, con un elemento inquietante d'irrazionale e di spaventoso che, però, la sua preoccupazione per il presente gli permette di solito di ignorare. Per l'outsider, il mondo non è né razionale, né ordinato. Quando dichiara il proprio senso di anarchia di fronte alla compiacente accettazione

del borghese, non lo fa semplicemente per il piacere di beffarsi della rispettabilità di questi; è un'angosciosa sensazione che *la verità deve essere detta a tutti i costi*, perché altrimenti non può esservi alcuna speranza di una definitiva restaurazione dell'ordine. Anche se non sembra esserci posto per la speranza, la verità va detta. (L'esempio che incontreremo adesso ne è una curiosa dimostrazione). L'outsider è un uomo che ha preso coscienza del caos. Può darsi che non abbia alcuna ragione di considerare il caos come positivo, germe di vita (nella Cabala, il caos – *tohu bohū* – è semplicemente uno stato in cui l'ordine è latente; l'uovo è il "caos" dell'uccello); nonostante ciò, la verità va detta, il caos deve essere affrontato.

L'ultima opera pubblicata da H.G. Wells ci mostra tale presa di coscienza. *Mind at the End of Its Tether* ('La mente sull'orlo dell'abisso') sembra scritto proprio per testimoniare una qualche rivelazione:

Lo scrivente trova che vi siano buone ragioni per credere che, in un lasso di tempo calcolabile in settimane e in mesi piuttosto che in millenni, vi sia stato un cambiamento fondamentale nelle condizioni in cui la vita – e non semplicemente la vita dell'uomo ma quella di ogni forma di esistenza auto-sciente – si è svolta sin dall'inizio. Se il suo ragionamento è corretto... la fine di tutto ciò che chiamiamo vita è ormai prossima e non può essere evitata. Egli vi sta prospettando le conclusioni cui la sua mente è stata spinta dalla realtà, e pensa che potreste essere sufficientemente interessati da prestarvi attenzione, ma non fa alcun tentativo d'imporvele.

Quest'ultima frase è degna di nota per la sua logica curiosa. La convinzione di Wells che la vita sta per finire è, come dice lui, una «stupenda ipotesi». Se è vera, rappresenta una negazione di

tutto il senso del pamphlet, in quanto esprime una negazione della vita e dei suoi fenomeni. Vagamente conscio della contraddizione, Wells dichiara di scrivere «sollecitato da una preparazione scientifica che lo ha spinto a chiarire fino ai limiti delle sue capacità il mondo e le sue idee».

La sua intelligenza rinascente si trova a dover confrontare realtà strane, convincenti e così schiaccianti che, se egli fosse una di quelle persone logiche e coerenti che noi crediamo di essere, starebbe giorno e notte a pensare, tutto agitato tra la concentrazione, l'abbattimento e lo sforzo mentale, al cataclisma finale che attende la nostra specie. Ma noi non siamo niente di tutto ciò. Viviamo pensando all'esperienza del passato e non agli avvenimenti futuri, per quanto inevitabili.

Nel commentare un libro precedente dal titolo *The Conquest of Time* ('La conquista del tempo'), Wells osserva: «Una conquista come quella che ammette quel libro è una conquista del tempo piuttosto che dell'uomo».

Il tempo come un ruscello che sempre scorre tutti i suoi figli porta via.

Volano dimenticati come un sogno che muore di fronte al giorno nascente.

Siamo di fronte a un autentico pessimismo shakespeariano, degno del *Macbeth* o del *Timone*. Ed è sorprendente che venga da un uomo che per tutta la vita ha predicato il credo: se la tua vita non ti piace, cambiala.

L'ottimista di *Uomini come dei* e di *Una utopia moderna*. Wells dichiara che, se il lettore lo seguirà da vicino, gli rivelerà la ragione di questo cambio di prospettiva:

La realtà osserva con freddezza e severità chiunque riesca a rendere la sua mente libera... per affrontare l'irriducibile interrogativo che ha sconvolto lo scrittore. Si scopre che una spaventosa stranezza si è infiltrata nella propria vita... Il normale interesse dello scrittore sta nella sua capacità di anticipazione critica. Di tutto egli domanda: A che cosa porterà? Ed era naturale per lui presumere che ci fosse un limite al cambiamento, che nuove cose e nuovi eventi sarebbero apparsi, ma che la loro apparizione sarebbe stata costante, conservando il corso naturale della vita. Così che nella grande confusione che oggi regna nel nostro mondo c'è sempre la fede nella definitiva restaurazione della razionalità... Era semplicemente l'affascinante interrogativo sulle forme che la nuova fase razionale avrebbe assunto, sul più-che-umano che avrebbe squarciato le nuvole passeggere e la tormenta. A questo lo scrittore applicò la sua mente.

Fece il possibile per perseguire quella spirale ascendente... verso la convergenza in una nuova fase della storia della vita, e più soppesava le realtà dinanzi a lui meno riusciva a scorgervi una qualsiasi convergenza. I cambiamenti avevano cessato di essere sistematici, e più analizzava il corso che sembrava stessero per prendere, più aumentava la divergenza. Fino ad allora gli eventi erano stati tenuti insieme da una certa consistenza logica così come i corpi celesti dalla gravitazione. Ora era come se quel legame fosse sparito, tutto stava dirigendosi a caso in una direzione sconosciuta, a una velocità in costante aumento... Il grafico delle cose a venire stava svanendo.¹

Nelle pagine successive, queste idee sono sviluppate e ripetute, senza che ci venga spiegato come siano nate. «Un'aspra stranezza sta entrando nelle cose», e un paragrafo più avanti: «Pas-

siamo nell'aspro riverbero di novità fino a oggi incredibili... Più vigorosa l'analisi, più inevitabile il senso di sconfitta mentale». «Lo schermo del cinema ci fissa in volto. Quello schermo è la stoffa vera e propria del nostro essere. I nostri amori, i nostri odi, le nostre guerre e battaglie, altro non sono se non fantasmagorie danzanti su questa stoffa, esse stesse irreali quanto un sogno».

Ci sono ovviamente enormi differenze tra l'attitudine dell'eroe di Wells e quello di Barbusse, ma essi hanno in comune l'atteggiamento fondamentale dell'outsider: la non accettazione della vita, intesa come vita umana vissuta da esseri umani in una società umana. Entrambi direbbero: una vita simile è un sogno, non è reale. Wells si spinge più in fondo di Barbusse nella direzione di una completa negazione. Egli termina il primo capitolo con le seguenti parole: «Non ci sono vie d'uscita né scorciatoie». Non ci sono dubbi che Wells veda *troppo e troppo lontano*. Tale conoscenza è un'impasse, è la via senza uscita del *Geronion* di Eliot: «Dopo una tale conoscenza, quale perdono?».

Wells aveva promesso di indicare le ragioni per cui era arrivato a questa stupenda conclusione. Nel resto del pamphlet (lungo diciannove pagine), però, non fa nulla di tutto ciò, e si limita a ripetere la sua affermazione. «Il nostro formicaio destinato alla rovina», «aspra, implacabile ostilità al nostro universo», «mancanza di un qualsiasi disegno». Parla vagamente del paradosso di Einstein sulla velocità della luce e dell'"orologio geologico" (un metodo adoperato dai geologi per stimare l'età della Terra). Contraddice persino la sua dichiarazione iniziale sul fatto che tutta la vita sta per finire, dicendo che è soltanto l'*homo sapiens* a essere spacciato. «Le stelle nelle loro orbite gli si sono rivoltate contro ed egli deve cedere il posto a qualche altro animale meglio equipaggiato ad affrontare il destino imminente per l'umanità». Nelle ultime pagine, la sua variazione sul tema del giudizio universale è diventata una domanda: la civiltà può essere salvata?

«Ma il mio temperamento fa sì che io non possa dubitare che ci sarà una piccola minoranza che vivrà la vita fino alla sua inevitabile conclusione».

Nonostante ciò, l'opuscolo può essere considerato, insieme con *Gli uomini vuoti* di T.S. Eliot, come l'opera più pessimistica di tutta la letteratura moderna. La disperazione di Eliot era essenzialmente religiosa, però, e saremmo tentati di supporre che lo sia anche quella di Wells, se non fosse per la sua insistenza nel dire che sta parlando di un fatto scientifico, di una realtà oggettiva.

Non sorprende che l'opera abbia ricevuto scarsa attenzione da parte dei contemporanei: per rendere credibili le sue conclusioni occorrerebbe il formidabile apparato dialettico de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer o de *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler. Uno scrittore contemporaneo di Wells l'ha descritta come «uno sfogo querulo nei confronti di un mondo che ha rifiutato di accettarlo come il suo Messia». Certo che se prendiamo l'opera alla lettera – frase per frase, passivamente – essa sembra sollevare problemi che finiscono per arrovellarsi su se stessi. Perché l'ha scritta se non riteneva che vi fosse alcuna speranza di salvezza? Se accettiamo le conclusioni di Wells, viene da chiedersi: se le cose stanno così, cosa dovremmo fare? La tesi di Wells è che non abbiamo mai potuto farci niente; ci siamo fatti trasportare dalle nostre illusioni, nella convinzione che muoversi è sempre meglio che stare fermi. Mentre la verità è che la risposta alla domanda «che cosa faranno gli uomini quando vedranno le cose come stanno?» risiede nell'opposto del movimento, nell'*immobilità*.

Ce ne passa tra la scoperta di Mr. Polly (se la tua vita non ti piace, cambiala) e “non ci sono vie d'uscita né scorciatoie”. Barbusse, con il suo «La verità: cosa vuol dire ciò?», a cui fa da corollario «Cambiare, che differenza fa?», è arrivato a metà del percorso. Wells è arrivato fino in fondo e ci ha lasciati sulla soglia del dilemma esistenzialista: è necessario che il pensiero neghi la vita?

Prima di passare a questo nuovo aspetto del dilemma dell'outsider, c'è un ulteriore punto di contatto tra Barbusse e Wells che merita di essere trattato. L'eroe di Barbusse, quando lo incontriamo, è già un outsider; con tutta probabilità, lo è sempre stato. Wells, al contrario, è stato senz'altro un *insider* per gran parte della sua vita: ha compiuto instancabilmente il suo dovere nei confronti della società, cercando costantemente di migliorarla. Era lo spirito scientifico incarnato, un degno discendente degli enciclopedisti francesi, un uomo che non cessò mai di compilare e catalogare. Alla domanda «La verità: cosa vuol dire ciò?», avrebbe risposto con un'ampia rassegna dei vari concetti di "verità" esposti nella storia delle sette civiltà. C'è qualcosa di così sconvolgente nel fatto che un uomo come lui diventi un outsider che siamo tentati di ricercarne la causa in un cambiamento fisico: forse Wells era un uomo stanco e malato quando scrisse *Mind at the End of Its Tether?* Potrebbe essere questa l'unica causa e forza motrice del libello?

Sfortunatamente, no. Wells dichiara che le sue conclusioni sono oggettive; se è così, dire che era malato quando le scrisse equivale a dire che aveva addosso una vestaglia e delle pantofole. È nostro compito giudicare se il mondo può essere visto in tale maniera da rendere inevitabili le conclusioni di Wells e, se è così, decidere se una tale visione delle cose sia più vera, più valida, più oggettiva della nostra maniera abituale di vedere. Anche se decidiamo a priori che la risposta è no, ci può essere molto da imparare nell'adozione di un punto di vista diverso.

* * *

La pretesa dell'outsider equivale a quella dell'eroe de *Il paese dei ciechi* di Wells: egli è l'unico in grado di vedere in un mondo di ciechi. All'obiezione di essere malsano e nevrotico, risponde:

«Tra i ciechi l'orbo d'un occhio è re». Infatti, è l'unico uomo a sapere di essere malato in una civiltà che non sa di esserlo. Alcuni outsiders di cui parleremo più avanti andrebbero anche oltre, dichiarerebbero che è la natura umana stessa a essere malata e che l'outsider è colui capace di guardare in faccia questa spiacevole verità. Ma per ora non ci interessano; per il momento abbiamo una *posizione negativa* che l'outsider dichiara essere l'essenza del mondo per come lo vede lui. «La verità: cosa vuol dire ciò?», «Non ci sono vie d'uscita né scorciatoie»: è a questo che dobbiamo rivolgere la nostra attenzione.

Quando Barbusse fece formulare al suo eroe la prima domanda, ignorava quasi certamente di parafrasare il problema centrale di un filosofo danese morto nel 1855 a Copenaghen. Anche Søren Kierkegaard aveva deciso che le discussioni filosofiche sono del tutto prive di senso, e la ragione era la stessa di Wells: la realtà le esclude. O meglio, è l'esistenza che le esclude.

L'attacco di Kierkegaard era diretto in particolare contro Hegel che (in maniera abbastanza simile a Wells) tentava di «giustificare i modi di Dio verso gli uomini» parlando della direzione della storia e del posto dell'uomo nello spazio e nel tempo. Kierkegaard aveva un animo religioso cui tutto questo appariva indicibilmente superficiale. Diceva: incasellatemi in un sistema e mi avrete legato; non sono soltanto un simbolo matematico – io *somo*.

Ora, è chiaro che negare in questa maniera l'analisi logica e scientifica ha delle conseguenze singolari. La nostra scienza si basa sull'assunto che una proposizione come «tutti i corpi, nel campo di gravitazione della Terra, cadono con un'accelerazione di 32 piedi al secondo» abbia un significato preciso. Ma se si nega la validità ultima della logica, la stessa frase diventa priva di senso. E se non si nega la logica è difficile, pensando in questi termini, arrivare fino a Wells e a John Stuart Mill. Ecco perché Kierkegaard pone la questione in questi termini: è possibile un

“sistema esistenzialista” o, per dirla diversamente, si può vivere una filosofia senza negare o la vita o quella filosofia? La conclusione di Kierkegaard è che no, non è possibile, ma si può vivere una religione senza negare la vita o la religione. Non ci interessa qui soffermarci sul perché sia giunto a questa conclusione (chi è interessato può consultare la sua *Postilla non scientifica*). È interessante notare che la sua affermazione dei valori cristiani non gli impedì di attaccare violentemente la Chiesa per aver risolto il problema di come rendere *vivibile* la propria dottrina religiosa amputandone mani e gambe per adattarla alla vita.

È inoltre divertente osservare come l'altro grande filosofo esistenzialista tedesco del diciannovesimo secolo, Friedrich Nietzsche, attaccasse la Chiesa cristiana per il motivo opposto: per aver risolto il problema riducendo la vita per adattarla alla religione. Ora, sia Kierkegaard che Nietzsche erano pensatori preparati, ed entrambi ci tenevano a definirsi degli outsiders. Ne consegue che dovremmo ritrovare nelle loro opere un'abile difesa dell'outsider e della sua condizione. E infatti è così.

Nietzsche e Kierkegaard svilupparono quella filosofia dell'outsider che oggi chiamiamo esistenzialismo (dal termine utilizzato da Kierkegaard). Quando Kierkegaard fu ripubblicato in tedesco, negli anni Venti, fu ripreso dagli accademici, che scartarono le sue conclusioni religiose e adoperarono i suoi metodi di analisi per costruire la cosiddetta *Existenzphilosophie*. Nel fare ciò, tolsero l'accento dall'outsider e lo posero di nuovo sulla metafisica hegeliana.

Più tardi, in Francia, l'esistenzialismo fu reso popolare dagli scritti di Jean-Paul Sartre e Albert Camus, che ancora una volta misero l'accento sull'outsider, e infine giunsero alle proprie conclusioni intorno alla questione di come vivere una filosofia: Sartre nella sua “dottrina dell'impegno” (su cui torneremo più in là) e Camus con la sua nozione di “rimanere outsider”.

Nel suo primo romanzo, *La nausea*, Sartre sintetizza con grande maestria tutti i punti che abbiamo già trattato in rapporto a Wells e a Barbusse: l'irrealtà, il rifiuto degli altri uomini e delle consuetudini civili e, infine, lo "schermo cinematografico" della nuda esistenza, senza vie d'uscita né scorciatoie.

La nausea si presenta come il diario di uno storico di nome Roquentin: non uno storico scientifico a tutti gli effetti come Wells, ma uno storico letterario impegnato nel fare luce sulla vita di un uomo infido – mezzo diplomatico, mezzo uomo politico – di nome Rollebon. Roquentin vive da solo in un albergo a Le Havre. La sua sarebbe una vita tranquilla, tutta spesa tra le ricerche, le conversazioni nella biblioteca, la relazione con la *patronne* del caffè: «Quanto a me, io vivo solo, completamente solo. Non parlo con nessuno, mai; non ricevo niente, non do niente».

Ma una serie di rivelazioni lo disturbano. Sta in piedi sulla spiaggia e raccoglie un sasso piatto per farlo rimbalzare sul mare, e d'un tratto... «debbo aver visto qualcosa che mi ha disgustato ma non so più se guardavo il mare o il ciottolo». Lascia cadere il sasso e se ne va. Il diario di Roquentin è un tentativo di dare forma a ciò che gli sta capitando. Fruga nella sua memoria, scandaglia il suo passato. C'è un evento accaduto in Indocina; un collega gli aveva chiesto di prendere parte a una spedizione archeologica nel Bengala; stava per accettare...

Poi, d'un tratto, mi svegliai da un sonno di sei anni... Non arrivavo a capire perché mi trovavo in Indocina. Che cosa facevo lì? Perché parlavo con quella gente? Perché ero vestito in modo così strambo?... dinanzi a me, posata con una specie

d'indolenza, v'era un'idea voluminosa e scialba. Non so bene che cosa era, ma non potevo guardarla, tanto mi accorava.

Certamente sta accadendo qualcosa. C'è la sua vita di tutti i giorni, con la sua pretesa di avere un senso, uno scopo, un'utilità. E poi ci sono queste rivelazioni o, piuttosto, questi attacchi di nausea, che gettano nello scompiglio la sua vita di tutti i giorni. La causa non è difficile da rintracciare. È un osservatore troppo acuto e onesto. Come Wells, di tutto si chiede: a cosa porterà? Non smette mai di notare le cose. A proposito del *patron* del caffè, commenta: «nelle ore in cui il suo locale si vuota, si vuota anche la sua testa». Le vite di queste persone dipendono strettamente dagli eventi; se le cose cessassero di capitare loro, essi non esisterebbero più.

Peggio ancora sono i *salauds*, i cui ritratti può vedere nella pinacoteca cittadina, questi illustri uomini, così sicuri di sé, così sicuri che la vita appartenga a loro e che la propria esistenza sia necessaria a essa. E Roquentin muove la stessa critica anche a se stesso; anche lui ha visto dei significati laddove ora vede che non ve ne sono. Anche lui dipendeva dagli eventi.

In un caffè affollato, ha paura di guardare un bicchiere di birra. «Ma non so più spiegare quello che vedo. A nessuno. Ecco: scivolo pian piano in fondo all'acqua, verso la paura».

Di nuovo, qualche giorno dopo, descrive dettagliatamente le circostanze di un attacco di nausea. Stavolta sono le bretelle del *patron* a diventare il punto focale del suo malessere. Osserviamo che la nausea sembra mettere in risalto lo squallore di ciò che circonda Roquentin. (Sartre è andato più in là di qualunque altro scrittore prima di lui nel mettere in risalto «la sporcizia»; neanche Joyce o Dostoevskij rendono così bene l'idea della mente intrappolata nella sporcizia fisica). Roquentin è sopraffatto dal corrispettivo spirituale di un violento conato di vomito.

La Nausea non è in me: io la sento laggiù sul muro, sulle bretelle, dappertutto attorno a me; fa tutt'uno col caffè, son io che sono in essa.

Come Wells, Roquentin insiste sulla natura oggettiva della rivelazione.

Qualcuno mette un disco; è la voce di una donna afroamericana che canta *Some of These Days*. Mentre ascolta la musica, la nausea svanisce:

Quando la voce s'è levata, nel silenzio, ho sentito il mio corpo indurirsi e la Nausea è svanita. Di colpo: è stato quasi doloroso diventar così duro, tutto rutilante... Io sono dentro la musica. Negli specchi roteano globi di fuoco; anelli di fumo li circondano...

Non vi è alcun bisogno di analizzare questa esperienza; è la vecchia e familiare esperienza estetica: l'arte che dà ordine e logica al caos.

Sono emozionato, sento il mio corpo come una macchina di precisione in riposo. Io sì che ho avuto vere avventure. Non ne ritrovo alcun particolare ma scorgo la rigorosa concatenazione delle circostanze. Ho traversato i mari, mi son lasciato dietro città, ho risalito fiumi, oppure mi sono addentrato in foreste, e sempre andavo verso altre città. Ho avuto delle donne, mi son battuto con dei tipi, e mai son potuto ritornare indietro, così come un disco non può girare a rovescio.

Le opere d'arte non hanno alcun effetto su di lui. L'arte è pensiero e il pensiero dà soltanto un'apparenza di ordine al mon-

do a chiunque sia abbastanza debole da farsi convincere dal suo spettacolo. Soltanto qualcosa di così istintivamente ritmico come il blues gli può dare un senso di ordine che non sembri falso. Ma può darsi che anche questo non sia che un rifugio temporaneo; una crisi di nervi più profonda determinerebbe il crollo del senso di ordine, anche in *Some of These Days*.

Nel corso del diario, assistiamo al cedimento graduale di tutti i valori di Roquentin. La stanchezza mentale lo limita sempre più al presente, al qui-e-ora. La memoria, che dà sequenza e coerenza agli eventi, lo sta abbandonando, costringendolo sempre più, per ricavare il significato delle cose, a rifarsi a ciò che può vedere e toccare. È lo scetticismo di Hume che diventa istintivo, devastatore. Tutto ciò che riesce a vedere e a toccare, non venendogli in aiuto la memoria, è irriconoscibile, come la fotografia di un oggetto familiare scattata da un angolo insolito. Osserva una sedia e non riesce a riconoscerla: «Mormoro: è un sedile, un po' come un esorcismo. Ma la parola mi resta sulle labbra: rifiuta d'andare a posarsi sulla cosa... Le cose si sono disfatte dei loro nomi. Son lì, grottesche, caparbie, gigantesche, e sembra stupido chiamarle sedili o dire qualsiasi cosa su di esse: io sono in mezzo alle Cose, le innominabili».

Nel parco, mentre fissa le radici di un castagno, viene sopraffatto dal pieno significato della rivelazione:

Non mi ricordavo più che era una radice. Le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie. Ero seduto... di fronte a quella massa nera e nodosa, del tutto brutta, che mi faceva paura... Ne ho avuto il fiato mozzo. Mai, prima di questi ultimi giorni, avevo sentito ciò che vuol dire "esistere". Ero come gli altri... Dicevo come loro «il mare è verde; quel punto bianco,

lassù, è un gabbiano» ma non sentivo che ciò esisteva... E poi, ecco: d'un tratto, era lì, chiaro come il giorno: l'esistenza s'era improvvisamente svelata. Aveva perduto il suo aspetto inoffensivo di categoria astratta, era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza... Tutti questi oggetti, come dire? M'infastidivano: avrei desiderato che esistessero in maniera meno forte, in un modo più secco, più astratto...

Ha toccato il fondo del disprezzo di sé; anche le cose lo rinnegano. È un'esperienza con cui tutti noi siamo abbastanza familiari, in rapporto con gli altri esseri umani; una personalità o una convinzione si possono imporre nonostante gli si opponga resistenza; perfino la città, la confusione del traffico e degli esseri umani possono sopraffare una personalità debole e far sì che si senta del tutto insignificante. La differenza è che Roquentin si sente insignificante di fronte alle *cose*. La sua esistenza, privata del significato che normalmente le imporrebbe la volontà, è assurda. La causalità – lo spauracchio di Hume – è crollata; di conseguenza, *non ci sono più avventure*. La biografia di Rolleston sarebbe stata un altro esercizio di cattiva fede, poiché avrebbe imposto alla vita del personaggio una *necessità* che in realtà non c'era; nella realtà gli eventi non si susseguono linearmente come in un racconto; soltanto la cecità di fronte alla verità dell'esistenza nuda e spoglia può produrre l'illusione che sia così.

E dunque? Senza causalità, quale significato potrebbe mai avere la vita? Sartre riassume così la vita: «*L'homme est une passion inutile*». Non c'è nessuna scelta nel ragionamento di Roquentin; c'è solo la consapevolezza o la non consapevolezza di essere inutile.

Eppure Roquentin, per un attimo, aveva intravisto un senso, un ordine, in *Some of These Days*. C'era significato, causalità, le note che si susseguivano inevitabilmente l'una dopo l'altra. Roquentin si chiede: non potrebbe creare anche lui qualcosa di

simile; qualcosa di ritmico, che abbia uno scopo – forse un romanzo, che gli uomini avrebbero potuto leggere in seguito, e pensare: «Ecco un tentativo di portare ordine nel caos»? Alla fine decide di abbandonare Le Havre e la biografia di Rollebon; ci deve essere un'altra maniera di vivere che non sia futile. Il diario termina su questa annotazione.

* * *

Roquentin vive come l'eroe di Barbusse; la sua stanza costituisce quasi il limite della sua coscienza. Ma è andato più lontano e più in profondità. Ha raggiunto la condizione descritta da Wells. «L'uomo è una passione inutile»: potrebbe quasi essere un sommario di *Mind at the End of Its Tether*. Siamo di fronte a una forma di negazione totale, come ne *Gli uomini vuoti* di Eliot: gli uomini vuoti, i *salauds*, siamo noi. Roquentin è nella condizione dell'eroe de *Il paese dei ciechi*. Lui solo è cosciente della verità, e se tutti gli uomini ne fossero coscienti, la vita avrebbe termine. Tra i ciechi l'orbo d'un occhio è re. Ma è un re che regna sul nulla, senza poteri né privilegi, privato della fede e della capacità di agire. Il suo mondo è un mondo senza valori.

Questa è la condizione cui ci ha portati l'outsider di Barbusse. Già esplicita in quel desiderio che si agitava in lui quando vedeva i vestiti svolazzanti delle donne; poiché ciò che desiderava non era un rapporto sessuale, ma una qualche indefinibile libertà, di cui le donne, con la loro nudità velata e nascosta, erano un simbolo. Il desiderio sessuale esisteva, ma aggravato, gonfiato come un pallone dal sentimento di rivolta dell'eroe contro la confusione di Parigi, con tutte le sue donne ben vestite. «Ma vorrei, malgrado tutto, una specie di ricompensa». Nonostante la civiltà abbia impresso su di lui la sua nullità, fino a renderlo certo di non avere nulla e di non meritare nulla, nonostante que-

sto, si sente in diritto di avere che cosa? La libertà? È una parola abusata. Invano cercheremmo ne *L'inferno* una sua definizione. Secondo Sartre e Wells, l'uomo non è mai libero; è semplicemente troppo stupido per riconoscerlo. E allora qual è il diritto inalienabile che rivendica l'outsider?

La domanda ci porta in un nuovo campo: quello degli outsider che hanno avuto qualche intuizione sulla natura della libertà.