

Gianfranco Pecchinenda

(FRA/ITA/ENG)

Les faits qui arrivent à quelqu'un

Le suicide n'est pas n'importe quel fait.

Si, décrivant les faits qui ont caractérisé la vie d'un individu, nous rencontrons un événement pouvant conduire au «suicide», nous prévenons immédiatement que nous sommes confrontés à un phénomène extraordinaire; quelque chose contre lequel il est nécessaire d'avoir recours à un registre cognitif et narratif complètement différent de tout autre.

José Ortega y Gasset, dans un essai de 1950 consacré à Goya, mettait seul en garde tout biographe potentiel contre la futilité de toute tentative de réduire l'existence d'un être humain à la description de données objectives, d'informations qui sont vraiment vues, ainsi que ils se présentent à nous comme des «faits» ou des événements autonomes. Une vie humaine - avertit le grand philosophe espagnol - est essentiellement constituée de faits internes. «Les événements d'une vie ne sont pas des choses qui arrivent, ce sont des choses qui arrivent à quelqu'un. Et s'il n'est pas assez clair qui est ce quelqu'un, le fait qu'il soit décrit reste incompréhensible ».

Le suicide est, parmi tous les «faits» possibles qui sont arrivés à quelqu'un, celui que l'on pourrait difficilement réduire à une simple donnée externe, décrit comme remprésentasse une réalité indéniable, autonome et immuable, quelle qu'elle soit.

Le suicide est donc toujours plus que tout autre «fait» possible, un fait qui arrive à quelqu'un.

Et si l'on ne veut pas courir le risque de désigner quelque chose d'abstrait et de totalement incompréhensible avec met fin au suicide, le langage le plus approprié est probablement celui de la littérature, le seul capable de se référer non pas à des individus destinés à des catégories génériques et indéterminées, mais à toujours enchevêtrés histoires.

Si la vie, comme dirait encore Ortega y Gasset, "est ce qu'elle est pour ceux qui la vivent et non pour ceux qui la contemplant de l'extérieur", l'un des moyens les plus efficaces pour essayer de "dire" quelque chose sur l'expérience autrement indescriptible de le suicide, c'est remplacer le point de vue objectif par celui d'un personnage, essayer de s'identifier au sujet (réel ou fictif, cela reste une distinction superflue) de cette expérience et essayer d'écouter la narration de cette première personne : son sentiment, sa conscience.

À quoi ça ressemble

Comme le neuroscientifique David Chalmers a tenté de nous l'expliquer déjà au milieu des années 90 du siècle dernier, affronter le thème de la conscience peut être à la fois facile et difficile. Si nous nous référons aux soi-disant corrélats neuronaux de la conscience (c'est-à-dire ce qui se passe dans notre cerveau lorsque nous faisons l'expérience de quelque chose), la science, et en particulier les neurosciences, ont fait d'énormes progrès au cours des dernières décennies. Aujourd'hui, nous savons avec certitude quelles zones spécifiques de notre cerveau sont activées lorsque nous voyons un objet ou lorsque nous savourons un aliment; Lorsque nous avons peur ou lorsque nous ressentons de la douleur; Lorsque nous sommes éveillés ou endormis. Dans

ces cas et dans d'autres similaires, nous avons affaire à des problèmes qui semblent pouvoir être comparés aux méthodes classiques des sciences cognitives, où un phénomène est expliqué en termes de mécanismes informatiques ou neuronaux.

Cependant, le cerveau semble ajouter un facteur supplémentaire qui transforme le traitement objectif pur du contenu en expérience dite subjective. C'est à ce moment que le discours sur la conscience change radicalement, ouvrant le champ au soi-disant «problème difficile». Comme l'a fait valoir Thomas Nagel, il existe une chose telle qu'être un organisme conscient: lorsque nous voyons, par exemple, nous éprouvons des sensations visuelles; la qualité perçue du rouge, l'expérience de l'obscurité et de la lumière, la particularité de la profondeur dans un champ de vision. D'autres expériences accompagnent la perception de différentes manières: le son d'un saxophone, l'odeur du café. Ensuite, il y a les sensations corporelles, de la douleur à l'orgasme; des images mentales rappelées en interne, la qualité ressentie d'une émotion et l'expérience d'un flux de pensée consciente. Ce qui unit tous ces états, c'est le fait qu'il y a «quelque chose comme» être en eux: «ce que ça fait» - «ce que c'est».

En bref, il est généralement admis que l'expérience dérive d'une base physique et neuronale, mais aucune sorte d'explication convaincante n'a encore émergé quant au pourquoi et comment une telle dérivation se produit. Pourquoi un processus physique devrait-il donner naissance à une vie intérieure en général? Objectivement, il semblerait peu motivé que cela se produise et pourtant cela se produit. Le cerveau ne s'excite pas, il ne vit pas d'expériences subjectives, il ne ressent pas de sentiments; cependant, lorsque nous sommes excités, lorsque nous vivons des expériences et lorsque nous ressentons quelque chose, des manifestations objectivement vérifiables se produisent dans le cerveau.

Si les neurosciences ont fait de grands progrès pour répondre aux questions liées au problème facile de la conscience, elles ne semblent pas capables de faire face isolément aux questions complexes liées au difficile problème de l'expérience subjective.

Les qualia et l'expérience du suicide

Comme nous l'avons mentionné, une contribution significative en ce sens peut être apportée en se tournant vers le langage artistique de la littérature.

Dans l'un de ses célèbres essais, il y a une vingtaine d'années, le critique et romancier anglais David Lodge a analysé le problème de la conscience en littérature en introduisant une réflexion sur les soi-disant qualia. "Qualia - a écrit Lodge - est un terme clé dans les études de conscience et indique la nature spécifique de notre expérience subjective du monde (des exemples de qualia peuvent être l'odeur d'une essence d'agrumes particulière ou celle d'un café fraîchement moulu; la saveur de l'ananas ou l'odeur émanant de la fumée d'un cigare; de telles expériences ont un caractère phénoménologique distinctif, sont sans équivoque, mais très difficiles à décrire) "

Sur la base de ces considérations, Lodge a proposé de réfléchir à deux liens intéressants entre la littérature et l'analyse de la conscience. Le premier type de connexion met en évidence les différences entre le discours littéraire et scientifique sur la conscience; l'autre souligne les points d'accord. La littérature est un document de conscience humaine, c'est peut-être le témoignage le plus riche et le plus complet de qualia. La science cherche à formuler des lois explicatives générales qui s'appliquent universellement, des lois qui étaient en vigueur avant d'être découvertes, et que tôt ou tard quelqu'un découvrirait. Les œuvres littéraires décrivent sous forme de narration la solide spécificité de l'expérience personnelle, qui est toujours unique, car chacun

de nous a sa propre histoire personnelle, plus ou moins différente, qui modifie chaque nouvelle expérience; et la création de textes littéraires résume cette unicité.

«Le dilemme – poursuit Lodge – vient du fait que l'expérience phénoménale se fait à la première personne, et cela semble à première vue empêcher la formulation d'un récit complètement objectif ou causal». La science, bien sûr, est un discours à la troisième personne. La première personne n'est pas utilisée dans les travaux scientifiques. Toute mention de qualia dans un discours scientifique serait éliminée par la critique. Cependant, aucune étude scientifique de la conscience ne doit éviter de se référer aux qualia.

La chose la plus intéressante – poursuit Lodge dans son analyse aiguë – est qu'il existe des descriptions extraordinaires et sans précédent de qualia dans la fiction de tous les temps, qui utilise largement les métaphores et les comparaisons comme un outil fondamental pour reproduire leur "sentiment" (le blanc est blancheur, le froid fait froid, la route est silencieuse). «Dans la littérature – écrit-il – chacun exprimant ce qui, en termes de quelque chose de similaire mais en même temps différent, est brillamment imité l'objet et l'expérience en question. Une sensation est évoquée pour donner une spécificité à une autre. L'inexprimable s'exprime. L'histoire conçue comme la somme des vies humaines individuelles n'est naturellement pas connaissable: les données sont tout simplement trop nombreuses. Les sciences historiques et sociales peuvent en effet nous fournir des récits choisis d'événements dans des vies humaines sélectionnées, mais plus leur méthode est spécifique, plus elles seront scrupuleuses à fonder toutes leurs déclarations sur des preuves, moins elles seront en mesure de représenter la profondeur de ces événements, vécu par la conscience. Cependant, c'est quelque chose que la littérature fictive, et en particulier le roman, peut faire. Créez des modèles narratifs de ce que signifie «être un être humain» en se déplaçant dans le temps et l'espace. Capturer la profondeur des événements qui se sont produits par la rhétorique et montrer la connexion des événements à travers le mécanisme d'entrelacement ».

Un grand nombre de travaux scientifiques récents sur la conscience ont souligné son caractère essentiellement narratif. Antonio Damasio, par exemple, a mis l'accent sur cet aspect. Ce qui arrive à un organisme qui interagit avec un objet – dit-il – "est une histoire simple, sans mots, qui concerne certains personnages (l'organisme et l'objet) et se développe avec le temps. Elle a un début, une partie centrale et une fin ... La fin, ce sont les réactions qui aboutissent à un changement d'état de l'organisme ". Comme le montre l'utilisation du mot «organisme», Damasio ne se réfère pas seulement à l'expérience exclusivement humaine. Le même processus se produit également chez les animaux. Mais – poursuit le savant portugais – la représentation en images de séquences d'événements dans le cerveau, qui se déroule dans des cerveaux plus simples que les nôtres, est la substance de laquelle les histoires sont faites. Un événement de narration pré-verbal naturel peut en fait être la raison pour laquelle nous avons fini par créer la pièce, puis les livres. «Raconter des histoires», soutient-il avec une expression singulière, est probablement une obsession du cerveau. La conscience humaine, comme Damasio le précise davantage, est la connaissance de soi. Non seulement nous avons des expériences, mais nous sommes également conscients que nous les vivons et que nous sommes influencés par elles. Alors que les araignées tissent des toiles et que les castors construisent des barrages, nous racontons des histoires. Notre tactique de base d'autoprotection, de maîtrise de soi et d'auto-définition n'est pas de tisser des toiles ou de construire des barrages, mais de raconter des histoires, et plus spécifiquement de connecter et de contrôler l'histoire que nous racontons aux autres – et à nous-mêmes – sur qui nous sommes.

Conscience de soi et liberté

Le jour où Augusto Pérez^[1] décide d'aller voir son auteur pour discuter de l'hypothèse de son propre suicide,

il lui fait comprendre que lui - Augusto Pérez - ne peut pas être libre de le faire. N'étant que le personnage d'un roman, ou le simple produit de l'imagination de son auteur, il ne peut être libre de décider quoi que ce soit sans le consentement de son créateur. En effet, précisément parce qu'il croyait désormais pouvoir décider de se suicider de sa propre initiative, il sera bientôt condamné (évidemment par son propre auteur) à mort.

Privé de la possibilité d'exercer sa liberté, son droit de se suicider, Augusto répondra furieusement: «Rien à faire! Il ne veut tout simplement pas me permettre d'être moi-même, de sortir du brouillard, de vivre, de vivre, de vivre, de me voir, de me toucher, de me sentir, de me blesser, d'être moi. Alors il ne veut tout simplement pas, hein! Je dois donc mourir en tant qu'entité imaginaire! Très bien, mon cher Monsieur le créateur Don Miguel, alors elle aussi mourra elle aussi, et retombera dans le néant d'où elle est venue ... Dieu cessera de rêver d'elle! Elle mourra, et avec elle aussi tous ceux qui liront mon histoire, tout le monde, tout le monde, tout le monde, sans exception! ».

Dans ce grand roman, le philosophe espagnol Miguel de Unamuno attire notre attention sur l'une des questions les plus significatives liées à la conscience humaine de la mort: celle de la liberté suprême et de l'humiliation de vivre sans pouvoir exercer son libre arbitre. Paradoxalement, la conscience du personnage d'être soumis à la volonté de son auteur devient métaphoriquement la contrepartie de la découverte par l'être humain d'être soumis à la volonté d'un Créateur (Dieu) ou, dans une version sécularisée, d'une société ou l'une de ses institutions.

Ce n'est pas par hasard que parmi tous les grands écrivains qui ont voulu raconter l'expérience du suicide, ceux qui ont su attirer l'attention sur le sens du suicide dans ces cas extraordinaires (et absolument tragiques) où la soumission à l'autorité d'institutions totalisantes revêt des caractéristiques particulièrement aberrantes.

Le suicide et l'indicible

Dans l'un des plus célèbres «discours sur la mort libre», paru en Allemagne en 1976, le juif autrichien Jean Améry proposait une réflexion d'une rare puissance sur le suicide. Seulement deux ans plus tôt, l'écrivain qui a survécu à Auschwitz avait tenté son dernier acte de libération, mais ne pouvait pas l'accomplir. Il s'est donc retrouvé dans une chambre d'hôpital en train de subir ce qu'il définira lui-même comme une forme d'humiliation extrême de la part d'une société (dans des termes assez différents de ceux utilisés par Unamuno avec son personnage Augusto Pérez) qu'il considère comme son devoir légitime d'empêcher tout coûte la liberté de choisir la gestion de la fin de son existence. «J'étais - écrit Améry - ligoté, traversé par des tubes, avec des appareils douloureux, imposés aux deux poignets pour me nourrir artificiellement. Confiée, laissée à la merci de quelques infirmières qui allaient et venaient, qui faisaient mon lit, mettaient le thermomètre dans ma bouche, et tout cela de façon impersonnelle, comme si j'étais déjà une chose », soulignant aussi la profonde amertume qu'il ressentait envers de tous les bien intentionnés qui lui ont apporté ce qu'il a appelé lui-même une véritable forme d'humiliation. En 1978, quatre ans après sa première tentative, Améry parvient alors à se suicider dans une chambre d'hôtel à Salzbourg.

Son livre puissant, *Lever la main sur vous-même*, s'imposera au fil du temps comme l'une des réflexions les plus lucides sur les limites de la liberté individuelle face à l'imposition institutionnelle (et au bon sens) de «devoir» vivre; la révolte extrême - fière et en même temps désespérée - face aux contraintes parfois intolérables de la société.

Albert Camus, dans son "Mythe de Sisyphe", a fait valoir que poser des questions sur le suicide représentait

l'une des façons d'essayer de "découvrir la relation entre l'absurde et le degré exact auquel le suicide peut constituer une solution à l'absurde ". Le personnage Dostoïevski de Kirilov, cité par Camus lui-même, est un exemple parfait de l'application du soi-disant suicide logique: «Kirilov sent que Dieu est nécessaire et qu'il doit exister. Mais il sait qu'elle n'existe pas et ne peut pas exister. Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se suicider. Kirilov doit se suicider pour devenir Dieu». En se référant à l'histoire tragique d'Améry, ou à l'histoire imaginative d'Auguste, le suicide est la conséquence «logique» de la tentative ultime de se libérer d'un certain destin, et la seule solution pour exercer sa liberté individuelle.

Primo Levi, qui, comme on le sait, se suicidera également une dizaine d'années plus tard, avait écrit sur l'expérience tragique d'Améry que personne ne peut connaître les raisons d'un suicide, pas même le suicide lui-même, posant un problème particulièrement délicat pour quiconque en a l'intention. réfléchissez même simplement à la question philosophique fondamentale soulevée par Camus: l'impossibilité de raconter, ou même de simplement dire, parce que la vie ne vaut peut-être pas la peine d'être vécue.

Est-il possible de faire face à la nature imparable de tout ce qui est si douloureusement intime qu'il peut être résolu par la décision de renoncer à son existence? Est-il possible de communiquer une expérience de douleur aussi profonde? Et encore: comment la douleur peut-elle être racontée à ceux qui ne sont pas émotionnellement prêts à l'écouter?

Bref, que se passe-t-il lorsque l'objet du récit est quelque chose de si intensément et subjectivement inacceptable, angoissant, déstabilisant?

Des pages mémorables ont été produites sur la difficulté des témoins ou des vétérans à trouver des interlocuteurs prêts à écouter leurs histoires. Une difficulté liée au fait que la réalisation d'une telle communauté narrative supposerait la remise en cause de ces récits communs rassurants indispensables pour domestiquer le vertige dangereux de l'inconnu et de l'absurde. Est-il possible de partager des histoires d'une telle violence, d'une telle horreur, d'une telle inhumanité?

A cela s'ajoute le manque de confiance que le témoin lui-même a tendance à placer dans ses propres capacités de pouvoir ou de savoir transmettre le sens de certaines expériences, si profondément liées à sa sphère personnelle.

Et puis les récits des survivants risquent d'omettre toute référence aux douleurs et souffrances les plus intimes pour laisser place aux statistiques, au décompte des morts et des blessés, à la chronologie des événements, à l'analyse des dommages aux bâtiments, routes, usines, aux choses.

L'expérience, et en particulier la plus choquante, finit par être reléguée dans les replis de l'histoire officielle, à quelques pas de l'oubli. Ils deviennent, en fait, indescriptibles.

Écriture ou suicide

Un exemple parmi tant d'autres est celui de Jorge Semprun qui, après avoir tenté sans succès pendant une vingtaine d'années de raconter son expérience dans les camps de concentration, écrit qu'il comprenait - dans son incomparable *Écriture ou Vie* - l'impossibilité de pouvoir transmettre le sens de son témoignage sinon par le recours à l'art, ou grâce au soutien de l'artifice littéraire. Ainsi il décrit le premier jour où il avait rencontré, dans les champs désormais libérés, les premiers alliés: «Ils se tiennent devant moi, les yeux écarquillés et du coup je me vois dans leur regard de terreur, dans leur consternation. Ils me regardent avec

des yeux effrayés remplis d'horreur. C'est l'horreur de mon regard que révèle leur regard plein d'horreur. Si leurs yeux sont le miroir, je dois avoir un regard fou, un regard choquant ».

Comment parvenir à communiquer le sentiment de solitude d'un homme qui, après des mois ou des années de confinement bestial, privé même d'un objet apparemment insignifiant comme un miroir avec lequel s'observer, découvre à travers le regard terrifié d'un étranger qu'il est devenu un sorte d'épave humaine? Il est terriblement difficile - Semprún nous fait comprendre - de se voir dans ses propres misères, dans les parties les plus inhumaines de soi. Il est difficile d'être les témoins de cette horreur qui se reflète sur nous et qui représente toute la substance de la cruauté dont l'être humain est capable.

D'où la remise en cause de la possibilité de pouvoir raconter une telle expérience. Un court-circuit qui ne peut être surmonté qu'avec le soutien de l'art: il ne s'agit pas - comme Semprún le rappelle encore - de la forme de l'histoire, mais de sa substance; ce n'est pas son articulation mais sa «densité» qui compte. Seuls ceux qui savent faire de leur témoignage un espace artistique pourront accéder à cette substance, ce qu'il définit comme une densité transparente, capable d'engager l'auditeur dans une véritable communauté narrative.

Car - encore et surtout - le vrai problème reste celui de pouvoir transmettre le sens et le sens du récit. Ce qui serait irréalisable sans le langage de l'art. «Bien dire - dit-il - signifie être compris. Et cela n'est pas possible sans un minimum d'artifice. Juste assez pour que l'histoire devienne de l'art. La vérité essentielle, celle qu'aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre ».

Des idées très similaires à celles d'un autre survivant - le britannique Christopher Burney - moins célèbre que Jorge Semprún, qui décrit ses dix-huit mois d'emprisonnement passés dans une cellule d'isolement pendant la Seconde Guerre mondiale, et la nécessité d'avoir recours non uniquement à l'artifice, mais à une véritable discipline ascétique-artistique pour pouvoir, d'une part, survivre physiquement et, d'autre part, raconter son expérience en évitant les pièges éternels de la folie naissante. «Le caractère désagréable d'une expérience - écrit-il - semble plus accentué par l'écriture d'un autre que par sa propre mémoire. L'imagination peut s'enflammer plus vite que la mémoire (...). Donc, pour compenser cet esprit humain bizarre, j'ai dû sacrifier quelque chose à chacune des extrémités, alors qu'en tout cas il était impossible de peindre le tableau entier en donnant de l'intelligibilité à chaque détail: entre une action et une autre il y avait un vide si total. que l'image serait comme la description d'un astronome de l'univers. Des choix s'imposaient et, dans ces limites, quelques artifices ».

Suicide et ailleurs

Un dilemme similaire de l'écrivain face à l'indicible a également été magistralement abordé par l'Uruguayen Carlos Lisca, qui prétend s'être jeté dans son délire de se croire écrivain et d'inventer l'Autre comme outil pour échapper à l'idée du suicide connecté. aux tortures subies et à l'incommunicabilité de la solitude, instrument de célébration de la liberté face aux défis les plus cruels et intolérables posés par la barbarie humaine.

La première action - soutient Lisca -, la première étape à franchir dans ce but, est d'inventer un personnage, un double à confier la tâche d'écrire ses œuvres. Partant de là, une fois la création de ce «parasite perpétuellement insatisfait» réalisée, le Soi se verra transformé en une sorte de serviteur: c'est-à-dire qu'il deviendra celui qui devra résoudre les tâches les plus courantes de la vie quotidienne - comment trouver le temps et de l'argent pour acheter ou payer les factures d'électricité - afin de permettre à l'écrivain de se consacrer à la production de ses œuvres.

Ecrire, nous dit Lisca, est une façon de rester à l'écart. "L'Autre essaie de rester à l'intérieur, il réussit, il rencontre ses amis, discute avec les voisins, essaie d'être l'un d'eux". Mais un moment de distraction suffira et le personnage aura tendance à prendre ses distances, il se placera dehors pour observer les faits, pour observer les autres, pour observer le pauvre Autre qui en vain tentera de vivre avec ses semblables, de rester dans le monde sans vouloir le documenter, sans s'attendre à le mettre sur papier.

Bref, d'une part, on trouve une personne qui ne voudrait avoir qu'une vie comme une autre, une vie commune; d'autre part, son double qui le tourmente de l'intérieur, le pousse hors du réseau des interactions sociales et tend à le transformer en observateur détaché.

Et c'est justement à cause de cette véritable «éthique du refus», qui caractérise l'idée littéraire de Lisca – comme Carina Blixen l'avait déjà vivement souligné dans sa préface à l'édition originale du texte – qu'elle pourrait être incluse l'auteur uruguayen parmi ceux qui souffrent du syndrome dit de Bartelby identifié à l'époque par Enrique Vila-Matas, le liant à ce grand groupe d'écrivains pour qui la littérature doit être considérée comme une forme radicale de non-acceptation de la réalité qui peut conduire à certains cas frisant le suicide.

Se tenir à l'écart, s'isoler, rejeter la réalité est pourtant un comportement qui, à terme, pourrait conduire à frôler la zone grise de la folie. C'est un territoire que Lisca démontre également connaître très profondément et c'est aussi le domaine dans lequel ses réflexions théoriques sur la littérature se mêlent davantage à sa biographie: "Ecrire sur la littérature – dit-il – est une excuse". C'est une excuse pour ne pas écrire sur la vie. Et c'est aussi un prétexte, donc, pour ne pas avoir à écrire sur la mort.

Suicide et révolte

Si la littérature dite du Non peut être considérée comme une forme de rejet et de révolte contre la vie et les institutions sociales, parfois si radicale qu'elle peut conduire au suicide, il ne faut pas oublier ceux qui ont commis un véritable et véritable suicide (bien que paradoxale) de vivre, inversant la logique même du bon sens.

Le suicide comme refus peut être assimilé, comme nous l'avons noté, à se rendre; une sorte d'acte subi, presque en raison, à la limite de l'involontaire. La caractéristique la plus prononcée, celle de l'inertie, celle pour laquelle il semble que les circonstances agissent toujours à la place de l'acteur, au-delà de sa volonté, transpirerait même dans les moments les plus extrêmes, lorsque le protagoniste est maintenant sur le point d'atteindre son dernier. secondes de vie. Nicolas Aftalion, par exemple, personnage inoubliable dans l'un des plus beaux romans d'Emmanuel Bove, juste avant de se jeter dans la Seine, continuera à se poser des questions telles que: «Si je me jette à l'eau, que va-t-il m'arriver? En fait, c'est très simple, je dois juste faire un pas, un pas en avant. Qu'est-ce qui m'empêche de franchir cette étape?».

Le lecteur pourrait penser que c'est juste une sorte de curiosité qui le pousse au suicide. Attiré par la possibilité d'un acte qui lui apparaît soudain à la suite de sa décision; comme s'il ressentait enfin la capacité d'être un protagoniste actif de sa propre existence. Mais ce ne sera qu'un instant! Immédiatement après, une fois de plus, l'image d'un homme qui se sent encore victime des circonstances réapparaîtra: "en sentant le contact avec l'eau – écrit incisivement Bove – il sentit qu'il n'avait plus le contrôle de lui-même ...". Le suicide de Nicolas peut en ce sens être considéré comme un exemple emblématique de cette typologie des actions dont la clé de voûte peut être identifiée dans le mécanisme de retrait de la vie, d'abandon, de renoncement à ce qui a déjà été établi par Dieu, ou par toute autre Autorité extérieure. plus ou moins transcendante, plus ou

moins institutionnelle.

Le suicidé magnifique

Mais la révolte peut aussi être moquée. "La rébellion peut également être considérée comme une forme extrême d'optimisme", a déclaré Rigaut, "juste un peu moins répugnant que l'optimisme de la morale commune". Jacques Rigaut - comme on le sait - a été l'un des principaux protagonistes de la naissance et de la diffusion de mouvements artistiques d'avant-garde tels que le dadaïsme et le surréalisme. Il s'est suicidé à Paris en 1929, à l'âge de trente ans seulement, son personnage est devenu de plus en plus célèbre au fil des ans^[2], incarnant finalement le rôle emblématique du suicidé magnifique, comme il l'a récemment défini, dans un et recherche extraordinaire, son biographe Jean-Luc Bitton.

«La révolte - disait Rigaut - pour être telle, suppose que l'on ait la possibilité de réagir, c'est-à-dire qu'il y ait un ordre de choses vers lequel tendre qui est préférable à celui contre lequel on se rebelle. La révolte, considérée comme une fin, est également optimiste, car elle considère le changement, le désordre, comme quelque chose de satisfaisant. Je ne peux pas croire qu'il puisse y avoir quelque chose de satisfaisant dans la vie (...). L'intelligence conduit inévitablement au doute, au découragement, à l'incapacité de satisfaire quoi que ce soit. Le suicide, que cela vous plaise ou non, est aussi un acte de désespoir ou de dignité. Se tuer, c'est accepter qu'il y a des obstacles effrayants, des choses à craindre, ou même simplement à prendre en considération ». Il ne vaut jamais la peine d'attribuer trop d'importance à quelque chose, à quoi que ce soit - en bref, a soutenu Rigaut - et encore moins au suicide.

Cependant - comme nous l'avons mentionné - Rigaut sera parmi les principaux protagonistes des mouvements artistiques et culturels révolutionnaires qui mettront souvent la question du suicide au centre de leurs intérêts et finira lui-même, comme je viens de le dire, en faisant le geste extrême de se tirer au revolver cœur.

Dans le premier numéro de La Révolution surréaliste, de décembre 1924, une enquête consacrée à ce thème était proposée: «Vous vivez, vous mourez. Quel rôle la volonté joue-t-elle dans tout cela? Il semble que nous nous tuons comme nous rêvons. Ce n'est pas une question morale que l'on se pose: LE SUICIDE EST-IL UNE SOLUTION?». Les lecteurs ont été invités à envoyer leurs réponses au Bureau de recherches surréalistes, situé rue de Grenelle à Paris.

Un numéro du magazine littéraire franco-belge Le Disque Vert, paru environ un mois plus tard, en janvier 1925, publiera également un livret entièrement dédié au suicide, démontrant la centralité, au moins pour les surréalistes, assumée par le phénomène ces années-là. Comme Bitton se souvient encore dans son ouvrage précieux, après un témoignage d'Antonin Artaud: «Je ne peux ni mourir, ni vivre, ni désirer mourir ou vivre», on retrouve une citation de Jacques Rigaut extraite d'un texte de 1920 sur le suicide comme vocation, ainsi qu'une série de réflexions d'auteurs de renom dans les milieux parisiens d'avant-garde de l'époque, dont Edmond Jaloux, René Cravel, Marcel Arland, Henry Michaux, Pascal Pia et, surtout Éric de Hauteville, qui a écrit: jour de la vie, car c'est notre seule ressource. Nous devons être prêts à nous tuer tous les jours. Le suicide n'est qu'un accident. Quiconque a passé sa vie sans penser à la mort n'a pas vraiment vécu». Enfin, on ne peut éviter de rappeler ce qui reste l'une des contributions les plus extraordinaires - un véritable monument de l'humour noire - écrite par Rigaut à l'époque Dada, et publiée en 1959 après avoir été conservée pendant des années par André Breton: l'Agence Générale du Suicide.

Rigaut présente dans ce texte la mise en place d'une agence paradoxale de soutien au suicide, utilisant une terminologie à mi-chemin entre la gravité d'un texte institutionnel formel et l'ironie de ceux qui entendent

renverser les valeurs de la morale et du bon sens actuels. L'Agence, reconnue d'utilité publique, au service des citoyens, semble vouloir reproduire la hiérarchie sociale à travers les types de suicide proposés. Le directeur de l'agence, Jacques Rigaut lui-même, choisira le revolver. Dans ce cas, la fiction - note à juste titre Bitton - semble anticiper la réalité, car il existe aujourd'hui en Suisse des associations d'aide au suicide qui connaissent un succès croissant parmi les citoyens européens souffrant de maladies incurables ou d'états dépressifs profonds[3].

Suicide et fiction

Evidemment, cependant, il reste une énorme différence entre se suicider et «dire non» (de manière plus ou moins littéraire), s'isoler dans un ailleurs artistique indéterminé. Cependant, il n'est pas du tout anodin de se demander ce qui retient un être humain, surtout lorsque ses conditions physiques ou existentielles sont réduites aux marges de «l'inhumanité», du geste final. Le grand génie de Dostoïevski est certainement en mesure de nous fournir des points de départ décisifs significatifs pour la réflexion. Dans un passage célèbre des Démons, nous lisons:

- Mais qu'est-ce qui, à votre avis, empêche les hommes de se suicider? - J'ai demandé.
- (...) Je ... je sais encore peu ... deux préjugés les retiennent, deux choses; seulement deux; l'un très petit, l'autre très grand. Mais le petit est aussi très grand.
- Et quel est le bébé?
- Douleur.
- Douleur? Cela pourrait-il être si important ... dans ce cas?
- C'est la toute première chose. Il y en a deux types: ceux qui se suicident par grand chagrin, ou par colère, ou sont fous, ou autre chose qui est la même ... ils le font tout d'un coup. Ils pensent peu à la douleur et le font tout d'un coup. Mais ceux qui se suicident raisonnablement pensent beaucoup.
- Mais y a-t-il peut-être ceux qui le font raisonnablement?
- Beaucoup. S'il n'y avait pas de préjugés, ils le seraient davantage; beaucoup; tous.
- Eh bien, tous?

Il était silencieux.

- Mais n'y a-t-il aucun moyen de mourir sans douleur?
- Imaginez, dit-il en s'arrêtant devant moi, imaginez une pierre de la taille d'une grande maison; il est suspendu et vous êtes en dessous; si ça te tombe dessus, sur ta tête, ça fait mal?
- Une pierre de la taille d'une maison? Bien sûr, c'est terrible.
- Je ne parle pas de terreur; ça vous fait mal?

- Une pierre de la taille d'une montagne, vingt mille tonnes? Bien sûr, pas de douleur.
- Mais passez-y pour de vrai et, tant qu'elle pendra, vous aurez très peur que cela vous fasse du mal. Le premier des scientifiques, le premier des médecins, tout le monde, tout le monde aura très peur. Tout le monde saura que cela ne fait pas mal et tout le monde aura peur que cela fasse mal.
- Et bien, et la deuxième raison, la grande?
- L'autre monde!
- C'est la punition?
- Cela n'a pas d'importance. L'autre monde; seulement l'autre monde.
- (...). L'homme a peur de la mort parce qu'il aime la vie, c'est ainsi que je la comprends, - j'ai observé, - et ainsi la nature ordonne.
- C'est vil et toute la tromperie est là! Il a dit, et ses yeux ont étincelé. La vie est douleur, la vie est peur et l'homme est malheureux. Aujourd'hui, tout est douleur et peur. Aujourd'hui, l'homme aime la vie, car il aime la douleur et la peur. Et c'est ainsi qu'ils l'ont fait. La vie est donnée aujourd'hui en échange de douleur et de peur, et voici toute la tromperie. Aujourd'hui, l'homme n'est pas encore ce qu'il devrait être. Le nouvel homme viendra, heureux et fier. Ce pour quoi ce sera la même chose de vivre ou de ne pas vivre, ce sera le nouvel homme! Qui vaincra la douleur et la peur, il sera Dieu et cet autre Dieu n'existera plus.
- Par conséquent, cet autre Dieu est-il là, à votre avis?
- Il n'y en a pas, mais il y en a. Dans la pierre, il n'y a pas de douleur, mais dans la peur de la pierre, il y a de la douleur. Dieu est la douleur de la peur de mourir. Celui qui vaincra la douleur et la peur deviendra Dieu lui-même, alors il y aura une nouvelle vie, un homme nouveau, tout nouveau ...

Au-delà de la question spécifique du suicide par rapport à l'existence de Dieu, le génie avec lequel se pose la question de l'importance de la tromperie et de l'imagination est frappant. L'importance - surtout - de l'illusion et de la fiction artistique pour orienter le comportement humain et donner un sens à l'existence dans laquelle nous nous trouvons plongés: «dans la pierre il n'y a pas de douleur, mais dans la peur de la pierre il y a c'est de la douleur... ».

[1] C'est le nom du protagoniste du célèbre roman *Nebbia*, de Miguel de Unamuno, caractérisé par des moments intenses (Pirandello) dans lesquels le personnage et l'auteur du roman dialoguent sur des aspects de type existentiel.

[2] Son ami écrivain Drieu La Rochelle a écrit un beau roman sur le meurtre de Rigaut, *Brindille*, dont Louis Malle a ensuite réalisé un film d'une rare beauté.

[3] D'autre part, Rigaut n'était certainement pas le premier à imaginer un lieu dédié à aider ceux qui veulent la mort volontaire. En 1882, l'écrivain écossais Robert Louis Stevenson, dans son recueil de nouvelles *The Suicide Club*, décrivait un lieu clandestin où les gens se réunissaient pour jouer aux cartes.

Levar la penna su di sé. Lo scrittore e il suicidio

Gianfranco Pecchinenda

Fatti che accadono a qualcuno

Il suicidio non è un fatto qualunque.

Se, descrivendo i fatti che hanno caratterizzato la vita di un individuo, incontriamo un avvenimento che può ricondurre a un "suicidio", avvertiamo immediatamente di trovarci di fronte a un fenomeno straordinario; qualcosa rispetto al quale s'impone la necessità di far ricorso a un registro cognitivo e narrativo completamente diverso da qualunque altro.

Josè Ortega y Gasset, in un saggio del 1950 dedicato a Goya, metteva da par suo in guardia ogni potenziale biografo sulla futilità di qualunque tentativo di ridurre l'esistenza di un essere umano alla descrizione di dati oggettivi, di informazioni viste dal di fuori, così come ci si presentano in quanto "fatti" o avvenimenti autonomi. Una vita umana - avvertiva il grande filosofo spagnolo - è costituita essenzialmente da fatti interni ad essa. «Gli accadimenti di una vita non sono cose che accadono, sono bensì *cose-che-accadono-a-qualcuno*. E se non si chiarisce a sufficienza *chi* sia questo qualcuno, il *fatto* che viene descritto rimane incomprensibile».^[1]

Il suicidio è, tra tutti i possibili "fatti" accaduti a qualcuno, quello che più difficilmente potremmo ridurre a un mero dato esterno, descrivibile come se rappresentasse una realtà inconfondibile, autonoma e immutabile, a prescindere dal soggetto a cui viene riferito.

Il suicidio è sempre, dunque, più di ogni altro possibile "fatto", *un-fatto-che-accade-a-qualcuno*.

E se non vogliamo correre il rischio di designare con il termine suicidio qualcosa di astratto e totalmente incomprensibile, il linguaggio più adatto è probabilmente quello della letteratura, l'unico in grado di riferirsi non a individui intesi come categorie generiche e indeterminate, bensì a individui sempre *irretiti* in storie.^[2]

Se la vita, come direbbe ancora Ortega y Gasset, «è ciò che è per chi la vive e non per chi la contempla dal di fuori», uno dei modi più efficaci per poter provare a "dire" qualcosa sull'altrimenti indicibile *esperienza* del suicidio, è quella di sostituire il punto di vista oggettivo con quello di un personaggio, provando ad immedesimarci con il soggetto (che sia reale o di finzione resta una distinzione tutto sommato superflua) di

quel vissuto e cercando di ascoltare la narrazione di tale esperienza in prima persona: il suo *sentire*, la sua *coscienza*.

What it is like

Come cercava di spiegarci, già intorno alla metà degli anni Novanta del secolo scorso, il neuroscienziato David Chalmers,^[3] affrontare il tema della coscienza può essere facile e difficile allo stesso tempo. Se ci riferiamo ai cosiddetti *Correlati Neurali della Coscienza* (ovvero a ciò che accade nel nostro cervello quando facciamo esperienza di qualcosa), la scienza, e in particolare le neuroscienze, hanno fatto negli ultimi decenni enormi passi avanti. Oggi sappiamo con certezza quali specifiche aree del nostro cervello si attivino quando vediamo un oggetto o quando assaporiamo un cibo; quando abbiamo paura o quando avvertiamo un dolore; quando siamo in stato di veglia o di sonno. Si tratta, in questi e altri casi simili, di problemi che sembrano poter essere affrontati con i metodi standard delle scienze cognitive, dove un fenomeno è spiegato in termini di meccanismi computazionali o neurali.

Tuttavia, il cervello sembra aggiungere un fattore addizionale che trasforma il puro processamento oggettivo dei contenuti, nella cosiddetta *esperienza soggettiva*. È a questo punto che il discorso sulla *coscienza* cambia radicalmente, aprendo il campo al cosiddetto "problema difficile". Come sosteneva Thomas Nagel,^[4] esiste *qualcosa come essere* un organismo conscio: quando vediamo, ad esempio, abbiamo esperienza di sensazioni visive; la *qualità* percepita del rosso, l'esperienza del buio e della luce, la peculiarità della profondità in un campo visivo. Altre esperienze accompagnano la percezione secondo modalità differenti: il suono di un sassofono, l'odore del caffè. Ci sono poi sensazioni corporee, dal dolore all'orgasmo; immagini mentali rievocate interiormente, la qualità sentita di un'emozione e l'esperienza di un flusso di pensiero conscio. Ciò che unisce tutti questi stati è il fatto che ci sia "qualcosa come" essere in loro: "cosa si prova a" - "*what it is like*".

Insomma, si è perlopiù concordi sul fatto che l'esperienza derivi da una base fisica, neuronale, ma non è ancora emerso alcun tipo di spiegazione convincente relativa al perché e al come avvenga una tale derivazione. Perché un processo fisico dovrebbe dare origine in generale a una vita interiore? Oggettivamente sembrerebbe immotivato che ciò debba avvenire e tuttavia accade. Il cervello *non* si emoziona, *non* vive esperienze soggettive, *non* prova sentimenti; tuttavia, quando ci emozioniamo, quando viviamo esperienze e quando proviamo qualcosa, avvengono manifestazioni oggettivamente verificabili a livello cerebrale.

Sebbene le neuroscienze abbiano fatto passi da gigante nel rispondere alle questioni connesse al problema facile della coscienza, esse non sembrano in grado di poter affrontare isolatamente le complesse questioni legate al problema difficile dell'esperienza soggettiva.

I qualia e l'esperienza del suicidio

Come accennavamo, un contributo significativo in tal senso può essere fatto rivolgendoci al linguaggio artistico proprio della letteratura.

In un suo celebre saggio di una ventina d'anni fa,^[5] il critico e romanziere inglese David Lodge analizzava il problema della *coscienza* in letteratura introducendo una riflessione sui cosiddetti *qualia*. «Qualia - scriveva Lodge - è un termine chiave negli studi sulla coscienza e indica la natura specifica della nostra esperienza soggettiva del mondo (esempi di *qualia* possono essere il profumo di una particolare essenza agli agrumi o quello del caffè appena macinato; il sapore dell'ananas o l'odore emanato dal fumo di un sigaro; tali esperienze

hanno un distintivo carattere fenomenologico, sono inequivocabili, ma molto difficili da descrivere)».^[6]

Sulla base di tali considerazioni, Lodge proponeva di riflettere su due interessanti connessioni tra la letteratura e l'analisi della coscienza. Il primo tipo di collegamento mette in evidenza le *differenze* tra il discorso letterario e quello scientifico sulla coscienza; l'altro sottolinea i punti d'accordo. La letteratura è un documento della coscienza umana, è la testimonianza forse più ricca ed esauriente dei *qualia*. La scienza cerca di formulare leggi esplicative generali che si applicano universalmente, leggi che erano in funzione prima di essere scoperte, e che presto o tardi qualcuno avrebbe scoperto. Le opere di letteratura descrivono sotto forma di narrazione la solida specificità dell'esperienza personale, che è sempre unica, perché ognuno di noi ha una propria, più o meno diversa, storia personale, che modifica ogni nuova esperienza; e la creazione di testi letterari riassume questa unicità.

«Il dilemma - continua Lodge - nasce dal fatto che l'esperienza fenomenica è fatta in prima persona, e ciò a prima vista sembra impedire la formulazione di un resoconto completamente oggettivo, oppure causale». La scienza, naturalmente, è un discorso in terza persona. Non si usa la prima persona nelle opere scientifiche. Qualsiasi accenno ai *qualia* in un discorso scientifico sarebbe eliminato dal revisore. Tuttavia, nessuno studio scientifico sulla coscienza dovrebbe evitare di riferirsi ai *qualia*.

La cosa più interessante - prosegue Lodge nella sua acuta analisi - è che si trovano straordinarie e ineguagliabili descrizioni dei *qualia* nella narrativa di tutti i tempi, che fa largo uso di metafore e similitudini come strumento fondamentale per riprodurre il "sentire" (il bianco è biancore, il freddo è raggelante, la strada è azzittita). «In letteratura - egli scrive - esprimendo ogni *quale* in termini di qualcos'altro di simile ma allo stesso tempo diverso, l'oggetto e l'esperienza in questione sono imitati in modo brillante. Si evoca una sensazione per dare specificità a un'altra. Il non esprimibile è espresso. La storia concepita come la somma totale delle vite umane individuali non è naturalmente conoscibile: i dati sono semplicemente troppi. Le scienze storiche e sociali possono sì fornirci resoconti selezionati di eventi in vite umane selezionate, ma quanto più specifico è il loro metodo, quanto più scrupoloso nel basare tutte le loro asserzioni su testimonianze, tanto meno saranno in grado di rappresentare lo spessore di quegli eventi vissuti attraverso la coscienza. Questo, tuttavia, è qualcosa che può fare la letteratura narrativa, e specialmente il romanzo. Creare modelli narrativi di come sia "essere un essere umano" che si muove attraverso il tempo e lo spazio. Catturare lo spessore degli avvenimenti accaduti mediante la retorica, e mostrare il collegamento degli eventi attraverso il meccanismo dell'intreccio».^[7]

Un gran numero di recenti opere scientifiche sulla coscienza ne hanno sottolineato il carattere essenzialmente narrativo. Antonio Damasio, ad esempio, ha riservato una grande enfasi a questo aspetto^[8]. Ciò che accade a un organismo che interagisce con un oggetto - egli dice - «è una storia semplice, senza parole, che riguarda alcuni personaggi (l'organismo e l'oggetto) e si sviluppa nel tempo. Ha un inizio, una parte centrale e una fine ... La fine sono le reazioni che hanno come risultato il cambiamento dello stato dell'organismo». Come dimostra l'uso della parola "organismo", Damasio non si riferisce solo all'esperienza esclusivamente umana. Lo stesso processo avviene anche tra gli animali. Ma - prosegue lo studioso portoghese - *la rappresentazione per immagini di sequenze di eventi nel cervello, che avviene in cervelli più semplici dei nostri, è la sostanza di cui sono fatte le storie. Un avvenimento pre-verbale naturale di narrazione può essere effettivamente la ragione per cui noi abbiamo finito con il creare il dramma e poi i libri. Il "raccontare delle storie", sostiene con un'espressione singolare, è probabilmente un'ossessione del cervello. La coscienza umana, come chiarisce ancora Damasio, è auto-conoscenza. Non solo abbiamo delle esperienze, siamo anche consci di viverle, e di esserne influenzati. Come i ragni tessono la tela e i castori costruiscono dighe, così noi raccontiamo storie. La*

nostra tattica fondamentale di autoprotezione, autocontrollo e autodefinizione non è quella di tessere tele o costruire dighe, ma di raccontare storie, e più in particolare collegare e controllare la storia che raccontiamo agli altri - e a noi stessi - su chi siamo.

Autocoscienza e libertà

Il giorno in cui Augusto Pérez^[9] decide di recarsi dal suo autore per discutere dell'ipotesi del proprio *suicidio*, questi gli fa capire che lui - Augusto Pérez - *non può essere libero* di farlo. Essendo solo il personaggio di un romanzo, ovvero il semplice prodotto dell'immaginazione del suo autore, egli non può essere libero di decidere nulla senza il consenso del suo creatore. Anzi, proprio perché ora ha creduto di poter decidere di suicidarsi con una propria iniziativa, egli sarà presto condannato (ovviamente dal suo stesso autore) a morte.

Vistosi privato della possibilità di esercitare la propria libertà, il proprio diritto di togliersi la vita, Augusto risponderà furioso: «Niente da fare! Proprio non vuole permettermi di essere me stesso, di uscire dalla nebbia, di vivere, vivere, vivere, di vedermi, di toccarmi, di sentirmi, di dolermi, di essermi. Sicché proprio non vuole, eh! Sicché devo morire da entità immaginaria! Va bene, caro il mio signor creatore don Miguel, allora anche lei morirà, anche lei, e precipiterà di nuovo nel nulla da cui è uscito... Dio smetterà di sognarla! Lei morirà, e con lei anche tutti quelli che leggeranno la mia storia, tutti, tutti, tutti, nessuno escluso!».

In questo grande romanzo il filosofo spagnolo Miguel de Unamuno richiama alla nostra attenzione su uno dei più significativi temi legati alla coscienza umana della morte: quello della libertà e dell'umiliazione suprema di vivere senza poter esercitare il proprio libero arbitrio. Paradossalmente, la presa di coscienza da parte del personaggio di essere assoggettato al volere del proprio autore, diventa metaforicamente il contraltare della scoperta dell'essere umano di essere assoggettato al volere di un Creatore (Dio) o, in una versione secolarizzata, di una società o di una sua istituzione.

Non a caso, tra tutti i grandi scrittori che hanno voluto narrare l'esperienza del suicidio, meritano un discorso a parte coloro i quali hanno saputo richiamare l'attenzione sul significato del suicidio in quegli straordinari (e assolutamente tragici) casi in cui l'assoggettamento all'autorità di istituzioni totalizzanti assume caratteri particolarmente aberranti.

Il suicidio e l'indicibile

In uno dei più celebri "discorsi sulla libera morte", apparso in Germania nel 1976, l'ebreo austriaco Jean Améry proponeva una riflessione di rara potenza sul suicidio.^[10] Solo due anni prima lo scrittore sopravvissuto ad Auschwitz aveva tentato il suo atto di liberazione definitivo, senza però riuscire a portarlo a compimento. Si ritrovò pertanto in una stanza d'ospedale a subire quella che lui stesso definirà una forma di umiliazione estrema da parte di una società (in termini affatto diversi da quelli utilizzati da Unamuno con il suo personaggio Augusto Pérez) che ritiene suo legittimo *dovere* impedire a tutti i costi la *libertà* di scegliere la gestione della fine della propria esistenza. «Ero - scrive Améry - legato, attraversato da tubicini, con dolorose apparecchiature, impostemi per nutrirmi artificialmente, a entrambi i polsi. Affidato, lasciato in balia di alcune infermiere che andavano e venivano, che mi rifacevano il letto, mi mettevano in bocca il termometro, e tutto ciò in maniera impersonale, come se fossi già una cosa», sottolineando inoltre la profonda amarezza che avvertiva nei confronti di tutti i benintenzionati che gli procuravano quella che lui stesso definiva una vera e propria forma di *umiliazione*. Nel 1978, ovvero a quattro anni di distanza da quel suo primo tentativo, Améry riuscirà poi a suicidarsi in una camera d'albergo di Salisburgo.

Il suo potente libro, *Levar la mano su di sé*, s'imporrà nel tempo come una delle più lucide riflessioni sui limiti della libertà individuale di fronte all'imposizione istituzionale (e del senso comune) del "dover" vivere; l'estrema - orgogliosa e al contempo disperata - *rivolta* di fronte alle a volte intollerabili coercizioni della società.

Albert Camus, nel suo «Mito di Sisifo», sosteneva che interrogarsi sul suicidio rappresentasse proprio uno dei modi attraverso i quali provare a «scoprire il rapporto tra l'assurdo e il grado esatto rispetto al quale il suicidio può costituire una soluzione all'assurdo». Il personaggio dostoevskijano di Kirilov, citato dallo stesso Camus, costituisce un perfetto esempio dell'applicazione del cosiddetto *suicidio logico*: «Kirilov sente che Dio è necessario e che deve esistere. Ma egli sa che non esiste e non può esistere. Se Dio non esiste, Kirilov si deve suicidare. Kirilov si deve suicidare per diventare Dio». Riferito alla tragica storia di Améry, o alla fantasiosa vicenda di Augusto, il suicidio costituisce la "logica" conseguenza di realizzare l'estremo tentativo di liberarsi da un determinato destino, e l'unica soluzione per esercitare la propria libertà individuale.

Primo Levi, che com'è noto morirà anch'egli suicida circa dieci anni dopo, aveva scritto a proposito della tragica esperienza di Améry che nessuno può conoscere le ragioni di un suicidio, neppure il suicida stesso, ponendo un problema particolarmente delicato per chiunque intenda anche solo riflettere sulla fondamentale questione filosofica sollevata da Camus: l'impossibilità di narrare, o anche solo di *dire*, perché la vita può non valere la pena di essere vissuta.

È possibile affrontare l'inenarrabilità di tutto ciò che è così dolorosamente intimo da essere risolto con la decisione di rinunciare alla propria esistenza? È possibile comunicare un'esperienza così profonda del dolore? E ancora: come si può narrare il dolore a chi non è emotivamente disposto ad ascoltare?

Cosa accade, insomma, quando l'oggetto della narrazione è qualcosa di così intensamente e soggettivamente inaccettabile, angosciante, destabilizzante?

Sono state prodotte pagine memorabili sulla difficoltà dei testimoni o dei reduci di poter trovare interlocutori disposti ad ascoltare i loro racconti.^[11] Una difficoltà legata al fatto che la realizzazione di una tale comunità narrativa presupporrebbe la messa in dubbio di quelle rassicuranti storie comuni indispensabili ad addomesticare le pericolose vertigini dell'ignoto e dell'assurdo. È possibile condividere racconti di una tale violenza, di un tale orrore, di una tale disumanità?

A questo si aggiunge la scarsa fiducia che il testimone stesso tende a riporre nelle proprie capacità di poter o saper trasmettere il senso di determinate esperienze, così profondamente legate alla propria sfera personale.

E allora i racconti dei sopravvissuti rischiano di omettere ogni riferimento al dolore e alle sofferenze più intime per lasciare spazio alle statistiche, al conteggio dei morti e dei feriti, alla cronologia degli avvenimenti, all'analisi dei danni agli edifici, alle strade, alle fabbriche, alle cose. Il vissuto, e in particolare quello più sconvolgente, finisce così per essere relegato nei recessi della storia ufficiale, a pochi passi dall'oblio. Essi diventano, appunto, *inenarrabili*.^[12]

La scrittura o il suicidio

Un esempio tra i tanti è quello di Jorge Semprún il quale, dopo aver inutilmente tentato per circa vent'anni di raccontare la propria esperienza nei campi di concentramento, scriveva di aver capito - nel suo impareggiabile *La scrittura o la vita*^[13] - l'impossibilità di poter trasmettere il senso della propria testimonianza se non

attraverso il ricorso all'arte, ovvero grazie al supporto dell'artificio letterario. Così egli descriveva il primo giorno in cui aveva incontrato, nei campi oramai liberati, i primi alleati: «Stanno davanti a me, con gli occhi sbarrati e d'improvviso io mi vedo nel loro sguardo di terrore, nel loro sgomento. Essi mi guardano con gli occhi impauriti, pieni di orrore. È l'orrore del mio sguardo che il loro sguardo pieno di orrore rivela. Se i loro occhi sono lo specchio, io devo avere lo sguardo da folle, uno sguardo sconvolgente».

Come riuscire a comunicare il senso di solitudine di un uomo che, dopo mesi o anni di bestiale reclusione, privato anche di un oggetto apparentemente così banale come uno specchio con il quale potersi osservare, scopre attraverso lo sguardo terrorizzato di uno sconosciuto di essere diventato una sorta di relitto umano? È tremendamente difficile - ci fa capire Semprún- specchiarsi nelle proprie miserie, nelle parti più disumane di sé. Si fa fatica a dover essere i testimoni di quell'orrore che si riflette su di noi e che rappresenta tutta la sostanza della crudeltà di cui l'essere umano è capace.

Di qui la messa in dubbio della possibilità di poter raccontare un tale vissuto. Un corto circuito che si può superare solo con il supporto dell'arte: non si tratta - come ci ricorda ancora Semprún- della forma del racconto, ma della sua *sostanza*; non è la sua articolazione ma la sua "densità", ciò che conta. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza uno spazio artistico riusciranno a raggiungere quella sostanza, quella che egli definisce una *densità trasparente*, in grado di coinvolgere chi ascolta in una vera comunità narrativa.

Perché - ancora e soprattutto - il vero problema resta quello di riuscire a trasmettere il senso e il significato della narrazione. Il che risulterebbe impraticabile senza il linguaggio dell'arte. «Raccontare bene - egli dice - significa essere capiti. E ciò non è possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta affinché il racconto possa diventare arte. La verità essenziale, quella che nessuna ricostruzione storica potrà mai raggiungere».

Idee molto simili a quelle di un altro sopravvissuto - il britannico Christopher Burney - meno celebre di Jorge Semprún, il quale descrive^[14] i suoi diciotto mesi di reclusione trascorsi in una cella d'isolamento durante la Seconda Guerra Mondiale, e la necessità di dover ricorrere non solo all'artificio, ma ad una vera e propria disciplina ascetico-artistica per poter, da una parte, sopravvivere fisicamente e, dall'altra, raccontare la sua esperienza evitando i tranelli, in perenne agguato, della follia incipiente. «Il carattere sgradevole di un'esperienza - egli scriveva - sembra più accentuato attraverso lo scritto di un altro che attraverso il proprio ricordo. L'immaginazione può infiammarsi più in fretta della memoria (...). Così, per compensare questa bizzarria della mente umana ho dovuto sacrificare qualcosa a ognuna delle estremità, mentre era in ogni caso impossibile dipingere tutto il quadro dando intelligibilità a ogni suo particolare: tra un'azione e l'altra c'era un vuoto così totale che il quadro sarebbe stato come la descrizione dell'universo fatta da un astronomo. S'imponavano delle scelte e, entro questi limiti, alcuni artifici».^[15]

Il suicidio e l'altrove

Un simile dilemma dello scrittore di fronte all'indicibile è stato inoltre magistralmente affrontato dall'uruguayano Carlos Liscano, il quale sostiene di essersi gettato nel suo *delirio di credersi uno scrittore* e di inventare l'Altro come strumento per sfuggire all'idea del suicidio connesso alle torture subite e all'incomunicabilità della solitudine, strumento di celebrazione della libertà di fronte alle più crudeli e intollerabili sfide poste dalla barbarie umana.

La prima azione - sostiene Liscano -, il primo passo da compiere a tal fine, è quello di inventarsi un personaggio, un doppio cui affidare il compito di scrivere le proprie opere. A partire da ciò, una volta

realizzata la creazione di questo "parassita perennemente insoddisfatto", il Sé si vedrà trasformato in una sorta di servo: diventerà cioè colui che dovrà provvedere a risolvere le incombenze più comuni della quotidianità - come trovare il tempo e il denaro per fare la spesa o per pagare le bollette della luce - al fine di rendere possibile che lo scrittore possa dedicarsi a produrre le sue opere.

Scrivere, ci dice Liscano, è un modo di *stare fuori*. «L'Altro cerca di stare dentro, ci riesce, si riunisce con gli amici, parla con i vicini, prova ad essere uno di loro». Ma sarà sufficiente un momento di distrazione e il personaggio tenderà a prendere le distanze, si collocherà al di fuori per osservare i fatti, per osservare gli altri, per osservare il povero Altro che invano starà cercando di vivere con i suoi simili, per restare nel mondo senza volerlo documentare, senza pretendere di metterlo su carta.

Insomma, da una parte ritroviamo una persona che vorrebbe avere solo una vita come le altre, una vita comune; dall'altra il suo doppio che lo tormenta dall'interno, lo sospinge fuori dalla rete delle interazioni sociali e tende a trasformarlo in un osservatore distaccato.

Ed è proprio a causa di questa vera e propria "etica del rifiuto", che caratterizza l'idea che Liscano ha della letteratura - come peraltro aveva già acutamente rilevato Carina Blixen nella sua prefazione all'edizione originale del testo -, che si potrebbe includere l'autore uruguayano tra coloro che soffrono della cosiddetta *Sindrome di Bartelby* a suo tempo individuata da Enrique Vila-Matas,^[16] accomunandolo a quella nutrita schiera di scrittori per i quali la letteratura deve essere considerata una forma radicale di *non accettazione della realtà* che può condurre in alcuni casi limite al *suicidio*.

Mettersi in disparte, isolarsi, rifiutare la realtà è però un comportamento che, a lungo andare, potrebbe indurre a rasentare la zona grigia della follia. È un territorio, questo, che anche Liscano dimostra di conoscere molto approfonditamente ed è anche l'ambito in cui le sue riflessioni teoriche sulla letteratura si mescolano in maggior misura con la sua biografia: «Scrivere sulla letteratura - egli afferma - è una scusa». È un pretesto per non scrivere sulla vita. Ed è anche un pretesto, pertanto, per non dover scrivere sulla morte.

Il suicidio e la rivolta

Se la cosiddetta letteratura del *No* può essere considerata una forma rifiuto e di rivolta nei confronti della vita e delle istituzioni sociali, talvolta talmente radicale da poter condurre al suicidio, non bisogna però dimenticare coloro che del suicidio hanno fatto una vera e propria (per quanto paradossale) *ragione* di vita, invertendo la logica stessa del senso comune.

Il suicidio come rifiuto può essere assimilato, come abbiamo notato, a una resa; una sorta di un atto subito, quasi dovuto, al limite dell'involontarietà. La caratteristica più spiccata, quella dell'*inerzia*, quella per cui pare che siano sempre le circostanze ad agire al posto dell'attore, aldilà della sua volontà, trasparirebbe anche nel più estremo dei momenti, quando oramai il protagonista sta per giungere ai suoi ultimissimi secondi di vita. Nicolas Aftalion, ad esempio, indimenticabile personaggio di uno dei più bei romanzi di Emmanuel Bove,^[17] poco prima di gettarsi nella Senna, continuerà a porsi domande del tipo: «Se mi getterò in acqua, cosa mi succederà? In realtà è molto semplice, non devo far altro che un passo, un solo passo in avanti. Cosa mi impedisce di fare questo passo?».

Il lettore potrebbe pensare che si tratti solo di una sorta di curiosità a spingerlo verso il suicidio. Attirato dalla possibilità di un atto che gli appare improvvisamente frutto di una sua decisione; come se sentisse finalmente la capacità di poter essere protagonista attivo della propria esistenza. Ma sarà solo un attimo!

Immediatamente dopo ricomparirà, ancora una volta, l'immagine di un uomo che si sente comunque e sempre ancora vittima delle circostanze: «al sentire il contatto con l'acqua - scrive incisivamente Bove - *egli senti di non essere più padrone di sé...*». Il suicidio di Nicolas può in tal senso essere considerato un esempio emblematico di quella tipologia di azioni la cui chiave di volta è individuabile nel meccanismo della *ritirata dalla vita*, della resa, della rinuncia a quanto già prestabilito da Dio, o da qualunque altra *Autorità* esterna più o meno trascendente, più o meno istituzionale.

Le suicidé magnifique

La rivolta può essere però anche derisa. «La ribellione può anch'essa essere considerata come una forma estrema di ottimismo», diceva Rigaut, «appena un po' meno ripugnante dell'ottimismo della morale comune». Jacques Rigaut - com'è noto - è stato uno dei principali protagonisti della nascita e della diffusione di movimenti artistici avanguardisti come il *dadaismo* e il *surrealismo*. Morto suicida a Parigi nel 1929, all'età di soli trent'anni, il suo personaggio è diventato nel corso degli anni sempre più celebre,^[18] finendo per incarnare il ruolo emblematico del *suicidé magnifique*, così come lo ha recentemente definito, in un'appassionante e straordinaria ricerca, il suo biografo Jean-Luc Bitton.^[19]

«La rivolta - diceva Rigaut - per essere tale, presuppone che si abbia l'opportunità di reagire, vale a dire, che ci sia un ordine delle cose verso cui tendere che sia preferibile rispetto a quello contro cui ci si ribella. La rivolta, considerata come un fine, è anch'essa ottimista, in quanto considera il cambiamento, il disordine, come qualcosa di soddisfacente. Io non riesco a credere che ci possa essere qualcosa di soddisfacente nella vita (...). L'intelligenza conduce inevitabilmente al dubbio, allo scoraggiamento, all'impossibilità di soddisfare qualunque cosa. Il suicidio, che lo si voglia o meno, è anch'esso un atto di disperazione o di dignità. Uccidersi, significa convenire sul fatto che vi siano degli ostacoli spaventosi, delle cose da temere, o anche soltanto da prendere in considerazione»^[20]. Non vale mai la pena attribuire troppa importanza a qualcosa, qualunque cosa - sosteneva insomma Rigaut - tantomeno al suicidio.

Tuttavia - come accennavamo - Rigaut sarà tra i principali protagonisti di movimenti artistici e culturali rivoluzionari che metteranno spesso al centro dei loro interessi la questione del suicidio e finirà egli stesso, come appena ricordato, per compiere il gesto estremo di spararsi un colpo di rivoltella al cuore.

Nel primo numero de *La Révolution surréaliste*, del dicembre 1924, veniva proposta proprio un'inchiesta dedicata a questo tema: «Si vive, si muore. Che ruolo gioca la volontà in tutto questo? Pare che ci si uccida così come si sogna. Non è una questione morale quella che noi poniamo: IL SUICIDIO È UNA SOLUZIONE?». ^[21] I lettori venivano invitati a inviare le loro risposte al *Bureau de recherches surréalistes*, situato a Parigi, in rue de Grenelle.

Anche un numero della rivista letteraria franco-belga *Le Disque Vert*, apparsa circa un mese dopo, nel gennaio del 1925, pubblicherà un fascicolo interamente dedicato al suicidio, a dimostrazione della centralità, almeno per i surrealisti, assunta dal fenomeno in quegli anni. Come ricorda ancora Bitton nel suo preziosissimo lavoro, dopo una testimonianza di Antonin Artaud: «Io non posso né morire, né vivere, né desiderare di morire o di vivere», troviamo una citazione di Jacques Rigaut estratta da un suo testo del 1920 sul *suicidio come vocazione*, nonché una serie di riflessioni di autori ben noti negli ambienti avanguardisti parigini dell'epoca, tra cui Edmond Jaloux, René Cravel, Marcel Arland, Henry Michaux, Pascal Pia e, soprattutto Éric de Hauteville, che scriveva: «Bisogna giocarsi ogni giorno la propria vita, perché è la nostra unica risorsa. Dobbiamo essere tutti i giorni pronti ad ucciderci. Il suicidio non è che un incidente. Chi ha trascorso la sua vita senza pensare alla morte, non ha realmente vissuto». Non possiamo infine evitare di ricordare quello che

resta uno dei più straordinari contributi - vero e proprio monumento *de l'humour noire* - scritti da Rigaut in epoca dada, e pubblicato nel 1959 dopo essere stato custodito per anni da André Breton: *l'Agence Générale du Suicide*.

Rigaut presenta in questo testo l'istituzione di una paradossale agenzia di sostegno al suicidio, usando una terminologia a metà strada tra la seriosità di un testo formale di carattere istituzionale e l'ironia di chi intende sovvertire i valori della morale vigente e del senso comune. L'Agenzia, riconosciuta di pubblica utilità, al servizio del cittadino, sembra voler riprodurre la gerarchia sociale attraverso le tipologie di suicidio proposte. L'amministratore dell'agenzia, lo stesso Jacques Rigaut, sceglierà la rivoltella. La fiction - nota giustamente Bitton - sembra in questo caso anticipare la realtà, giacché oggi esistono in Svizzera delle associazioni di assistenza al suicidio che riscuotono un successo sempre maggiore tra i cittadini europei affetti da malattie incurabili o da profondi stati depressivi.^[22]

Il suicidio e la finzione

Ovviamente permane comunque una differenza enorme tra suicidarsi e "dire no" (in maniera più o meno letteraria), isolandosi in un non meglio precisato *altrove* artistico. Può tuttavia essere non affatto banale chiedersi cosa trattienga un essere umano, soprattutto quando le sue condizioni fisiche o esistenziali sono ridotte ai margini della "disumanità", dal compiere il gesto definitivo. Il grande genio di Dostoevskij è certamente in grado di fornirci qualche significativo spunto conclusivo di riflessione. In un celebre brano tratto da *Demoni* si legge:

-Ma che cos'è, secondo voi, che trattiene gli uomini dal suicidio? - domandai.

-(...) Io... io so ancora poco... due pregiudizi li trattengono, due cose; due sole; una molto piccola, l'altra molto grande. Ma quella piccola è molto grande anch'essa.

-E qual è la piccola?

-Il dolore.

-Il dolore? Possibile che sia così importante... in questo caso?

-È la primissima cosa. Ce n'è di due specie: quelli che si uccidono per un grosso dispiacere, o per rabbia, o sono pazzi, o qualcos'altro che è lo stesso... quelli lo fanno di colpo. Quelli pensano poco al dolore, e lo fanno di colpo. Ma coloro che si uccidono ragionatamente, quelli pensano molto.

-Ma ce n'è forse di quelli che lo fanno ragionatamente?

-Moltissimi. Se non ci fosse il pregiudizio sarebbero di più; moltissimi; tutti.

-Be', proprio tutti?

-Egli tacque. Ma non ci sono forse mezzi per morire senza dolore?

-Immaginate - egli disse fermanosi davanti a me, - immaginate una pietra della grandezza d'una grossa casa; essa è -sospesa e voi ci siete sotto; se vi cade addosso, sulla testa, vi fa male?

-Una pietra grande come una casa? Certamente, è terribile.

-Io non parlo del terrore; vi fa male?

-Una pietra grande come una montagna, ventimila tonnellate? Naturalmente, nessun dolore.

-Ma mettetevi sotto per davvero e, finché resterà sospesa, avrete una gran paura che vi faccia male. Il primo degli scienziati, il primo dei medici, tutti, tutti avranno molta paura. Ognuno saprà che non fa male, e ognuno avrà paura che faccia male.

-Ebbene, e la seconda ragione, quella grande?

-L'altro mondo!

-Cioè il castigo?

-Questo non importa. L'altro mondo; soltanto l'altro mondo.

-(...). L'uomo teme la morte perché ama la vita, ecco come la capisco io, - osservai, - e così ordina la natura.

-Questo è vile e tutto l'inganno è qui! - fece, e gli scintillarono gli occhi. La vita è dolore, la vita è paura, e l'uomo è infelice. Oggi tutto è dolore e paura. Oggi l'uomo ama la vita, perché ama il dolore e la paura. E così l'hanno fatto. La vita si dà oggi in cambio di dolore e paura, e qui è tutto l'inganno. Oggi l'uomo non è ancora quello che deve essere. Verrà l'uomo nuovo, felice e orgoglioso. Quello per cui sarà lo stesso vivere o non vivere, quello sarà l'uomo nuovo! Chi vincerà il dolore e la paura, sarà lui Dio. E quell'altro Dio non ci sarà più.

-Per conseguenza, quell'altro Dio c'è, secondo voi?

-Non c'è, ma c'è. Nella pietra non c'è dolore, ma nella paura della pietra c'è dolore. Dio è il dolore della paura di morire. Chi vincerà il dolore e la paura, diventerà lui stesso Dio. Allora ci sarà una vita nuova, un uomo nuovo, tutto nuovo...

Al di là della specifica questione del suicidio in rapporto all'esistenza di Dio, colpisce la genialità con cui viene sollevato il tema dell'importanza dell'inganno e dell'immaginazione. L'importanza - soprattutto - dell'illusione e della finzione artistica nell'orientare il comportamento umano e nell'attribuire un senso all'esistenza in cui ci troviamo immersi: "nella pietra non c'è dolore, ma *nella paura* della pietra c'è dolore...".

[1] José Ortega y Gasset, *Goya*, SE, Milano 2000, p. 74.

[2] Il concetto di irretimento (*Verstrickung*) è riferito alla teoria del fenomenologo tedesco Wilhelm Schapp (1957): «L'indagine sulle storie lascia emergere la necessità di comprendere ogni fenomeno all'interno delle connessioni nelle quali esso si dà; al di fuori dell'intero nulla si dà, poiché nel momento in cui qualcosa si "dà", essa ci offre immediatamente anche l'orizzonte narrativo-istoriale che lo avvolge» (Wilhelm Schapp, *Reti di storie*, Mimesis, Milano 2018, p. 20).

[3] David Chalmers, *The conscious mind: In search of a fundamental theory*, Oxford University Press, 1996.

[4] Thomas Nagel (1974), *What Is It Like to Be a Bat?*; *Che cosa si prova a essere un pipistrello?*, Castelvecchi, Roma 2013.

[5] David Lodge, *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, Secker & Warburg, London, 2002, *La coscienza e il romanzo*, Bompiani, Milano, 2011.

[6] Ivi, pp. 17-18.

[7] Ivi, pp. 22-23.

[8] Cfr. per approfondimenti, Gianfranco Pecchinenda, *L'Essere e l'Io. Fenomenologia, Esistenzialismo e Neuroscienze Sociali*, Meltemi, Milano 2018.

[9] È il nome del protagonista del celebre romanzo *Nebbia*, di Miguel de Unamuno, caratterizzato da intensi momenti (pirandelliani) in cui il personaggio e l'autore del romanzo dialogano tra loro su aspetti di tipo esistenziale.

[10] Jean Améry, *Levar la mano su di sé. Discorso sulla libera morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

[11] Tra le più emblematiche ricordiamo quelle relative al saggio di Alfred Schutz, *Il reduce*, in *Saggi Sociologici*, Utet, Torino 1979.

[12] Anche su questo tema la letteratura è copiosa. Per un'interpretazione originale e suggestiva cfr. Antonio Cavicchia Scalamonti, *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium libri, Napoli 2009 o anche Gianfranco Brevetto, *Mosche! Letteratura, metamorfosi, presentimento*, Aracne, Roma 2008, pp. 64-67.

[13] Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcellona 1995 (trad. italiana, *La scrittura o la vita*, Guanda, Milano 2005).

[14] Christopher Burney, *Solitary Confinement*, 1961 (trad. italiana, *Cella d'isolamento*, Adelphi, Milano 1968).

[15] Ivi, pp. XI-XII.

[16] Enrique Vila-Matas, *Bartelby y compania*, Anagrama, Barcelona 2000 (trad. italiana *Bartelby e compagnia*, Feltrinelli, Milano 2002)

[17] Emmanuel Bove (1927), *La coalizione*, Lavieri, S. Angelo in Formis (CE) 2011

[18] Il suo amico scrittore Drieu La Rochelle ha scritto un bellissimo romanzo sul suicidio di Rigaut, *Fuoco fatuo*, da cui successivamente Louis Malle ha tratto un film di rara bellezza.

[19] Jean-Luc Bitton, *Jacques Rigaut. Le suicidé magnifique*, Gallimard, Parigi 2019.

[20] Ivi, pp. 224-225.

[21] Ivi, p. 364.

[22] D'altra parte, Rigaut non è stato certamente il primo ad immaginare un luogo deputato ad aiutare chi desidera la morte volontaria. Nel 1882 lo scrittore scozzese Robert Louis Stevenson, nella sua raccolta di

racconti Il club dei suicidi, aveva descritto un luogo clandestino in cui si riunivano delle persone per giocare la loro vita a carte.

Raise the pen on yourself. The writer and suicide

Gianfranco Pecchinenda

Facts that happen to someone

Suicide is not just any fact.

If, describing the facts that have characterized the life of an individual, we encounter an event that can lead to "suicide", we immediately warn that we are faced with an extraordinary phenomenon; something against which there is a need to have recourse to a cognitive and narrative register completely different from any other.

Josè Ortega y Gasset, in a 1950 essay dedicated to Goya, put every potential biographer on his guard against the futility of any attempt to reduce the existence of a human being to the description of objective data, of information that is truly seen, as well as they present themselves to us as "facts" or autonomous events. A human life - the great Spanish philosopher warned - is essentially made up of internal facts. "The events of a life are not things that happen, they are things-that-happen-to-someone. And if it is not clear enough who this someone is, the fact that he is being described remains incomprehensible".

Suicide is, among all the possible "facts" that have happened to someone, the one that we could hardly reduce to a mere external datum, describable as representing an unmistakable, autonomous and immutable reality, regardless of what it is.

Suicide is always, therefore, more than any other possible "fact", a fact-that-happens-to-someone.

And if we do not want to run the risk of designating something abstract and completely incomprehensible with the term suicide, the most suitable language is probably that of literature, the only one able to refer not to individuals intended as generic and indeterminate categories, but to always enmeshed in stories.

If life, as Ortega y Gasset would still say, "is what it is for those who live it and not for those who contemplate

it from the outside", one of the most effective ways to try to "say" something about the otherwise unspeakable experience of suicide, is to replace the objective point of view with that of a character, trying to identify with the subject (whether real or fictional, it remains a superfluous distinction) of that experience and trying to listen to the narration of that first person : his feeling, his conscience.

What it is like

As the neuroscientist David Chalmers tried to explain to us already in the mid-nineties of the last century, confronting the theme of consciousness can be easy and difficult at the same time. If we refer to the so-called Neural Correlates of Consciousness (what happens in our brain when we experience something), science, and in particular neuroscience, have made enormous strides in recent decades. Today we know with certainty which specific areas of our brain are activated when we see an object or when we taste a food; When we are afraid or When we feel pain; When we are awake or asleep. In these and other similar cases, we are dealing with problems that seem to be able to be compared with the standard methods of cognitive science, where a phenomenon is explained in terms of computational or neural mechanisms.

However, the brain seems to add an additional factor that transforms the pure objective processing of content into the so-called subjective experience. It is at this point that the discourse on consciousness changes radically, opening the field to the so-called "difficult problem". As Thomas Nagel argued, there is such a thing as being a conscious organism: when we see, for example, we experience visual sensations; the perceived quality of red, the experience of dark and light, the peculiarity of depth in a field of view. Other experiences accompany perception in different ways: the sound of a saxophone, the smell of coffee. Then there are bodily sensations, from pain to orgasm; mental images recalled internally, the felt quality of an emotion and the experience of a stream of conscious thought. What unites all of these states is that there is "something like" being in them: "what it feels like" - "what it is like".

In short, it is mostly agreed that the experience derives from a physical, neuronal basis, but no kind of convincing explanation has yet emerged regarding why and how such a derivation occurs. Why should a physical process give rise to an inner life in general? Objectively, it would seem unmotivated that this should happen and yet it happens. The brain does not get excited, it does not live subjective experiences, it does not feel feelings; however, when we get excited, when we live experiences and when we feel something, objectively verifiable manifestations occur in the brain.

Although neuroscience has made great strides in answering the questions related to the easy problem of consciousness, they do not seem able to deal in isolation with the complex questions related to the difficult problem of subjective experience.

The qualia and the experience of suicide

As we mentioned, a significant contribution in this sense can be made by turning to the artistic language of literature.

In one of his famous essays about twenty years ago, the English critic and novelist David Lodge analyzed the problem of consciousness in literature by introducing a reflection on the so-called qualia. "Qualia - wrote Lodge - is a key term in consciousness studies and indicates the specific nature of our subjective experience of the world (examples of qualia can be the scent of a particular citrus essence or that of freshly ground coffee; the flavor of pineapple or the smell emanating from the smoke of a cigar; such experiences have a distinctive

phenomenological character, they are unequivocal, but very difficult to describe) ».

Based on these considerations, Lodge proposed reflecting on two interesting connections between literature and the analysis of consciousness. The first type of connection highlights the differences between literary and scientific discourse on consciousness; the other underlines the points of agreement. Literature is a document of human conscience, it is perhaps the richest and most comprehensive testimony of qualia. Science seeks to formulate general explanatory laws that apply universally, laws that were in operation before they were discovered, and that sooner or later someone would discover. The works of literature describe in the form of narration the solid specificity of personal experience, which is always unique, because each of us has our own, more or less different, personal story, which modifies each new experience; and the creation of literary texts summarizes this uniqueness.

"The dilemma - continues Lodge - arises from the fact that the phenomenal experience is made in the first person, and this at first sight seems to prevent the formulation of a completely objective or causal account". Science, of course, is a third-person discourse. The first person is not used in scientific works. Any mention of qualia in a scientific discourse would be eliminated by the reviewer. However, no scientific study of consciousness should avoid referring to qualia.

The most interesting thing - continues Lodge in his acute analysis - is that there are extraordinary and unparalleled descriptions of qualia in fiction of all times, which makes extensive use of metaphors and similes as a fundamental tool to reproduce their "feeling" (white is whiteness, the cold is chilling, the road is silent). "In literature - he writes - expressing each which in terms of something else similar but at the same time different, the object and experience in question are brilliantly imitated. A sensation is evoked to give specificity to another. The inexpressible is expressed. History conceived as the sum total of individual human lives is naturally not knowable: the data are simply too many. The historical and social sciences may indeed provide us with selected accounts of events in selected human lives, but the more specific their method, the more scrupulous in basing all their statements on evidence, the less they will be able to represent the depth of those events. lived through consciousness. This, however, is something that fictional literature, and especially the novel, can do. Create narrative models of what it is like to "be a human being" moving through time and space. Capturing the depth of the events that occurred through rhetoric, and showing the connection of events through the intertwining mechanism ".

A large number of recent scientific works on consciousness have emphasized its essentially narrative character. Antonio Damasio, for example, has given great emphasis to this aspect. What happens to an organism that interacts with an object - he says - "is a simple story, without words, which concerns some characters (the organism and the object) and develops over time. It has a beginning, a central part and an end ... The end are the reactions that result in a change in the state of the organism ". As the use of the word "organism" shows, Damasio does not refer only to the exclusively human experience. The same process also occurs among animals. But - continues the Portuguese scholar - the representation in images of sequences of events in the brain, which takes place in simpler brains than ours, is the substance of which stories are made. A natural pre-verbal storytelling event may actually be the reason why we ended up creating the play and then the books. "Telling stories", he argues with a singular expression, is probably an obsession of the brain. Human consciousness, as Damasio further clarifies, is self-knowledge. Not only do we have experiences, we are also aware that we are living them, and being influenced by them. As spiders weave webs and beavers build dams, so we tell stories. Our basic tactic of self-protection, self-control and self-definition is not to weave webs or build dams, but to tell stories, and more specifically to connect and control the story we tell others -

and ourselves – about who we are.

Self-awareness and freedom

The day Augusto Pérez^[1] decides to go to his author to discuss the hypothesis of his own suicide, he makes him understand that he – Augusto Pérez – cannot be free to do so. Being only the character of a novel, or the simple product of its author's imagination, he cannot be free to decide anything without the consent of his creator. Indeed, precisely because he now believed he could decide to commit suicide with his own initiative, he will soon be condemned (obviously by his own author) to death.

Seen deprived of the possibility of exercising his freedom, his right to take his own life, Augusto will reply furiously: «Nothing to do! He just doesn't want to allow me to be myself, to get out of the fog, to live, to live, to live, to see me, to touch me, to feel me, to hurt me, to be me. So he just doesn't want to, huh! So I must die as an imaginary entity! All right, my dear Mr. creator Don Miguel, then she too will die, too, and fall back into the nothingness from which she came ... God will stop dreaming of her! She will die, and with her also all those who will read my story, everyone, everyone, everyone, without exception! ».

In this great novel, the Spanish philosopher Miguel de Unamuno draws our attention to one of the most significant issues related to the human consciousness of death: that of the supreme freedom and humiliation of living without being able to exercise one's free will. Paradoxically, the character's awareness of being subjected to the will of its author metaphorically becomes the counterpart of the human being's discovery of being subjected to the will of a Creator (God) or, in a secularized version, of a society or one of its institutions.

It is no coincidence that among all the great writers who have wanted to narrate the experience of suicide, those who have been able to draw attention to the meaning of suicide in those extraordinary (and absolutely tragic) cases in which the submission to the authority of totalizing institutions takes on particularly aberrant characteristics.

Suicide is the unspeakable

In one of the most famous "speeches on free death", which appeared in Germany in 1976, the Austrian Jew Jean Améry proposed a reflection of rare power on suicide. Only two years earlier the writer who survived Auschwitz had attempted his definitive act of liberation, but was unable to carry it out. He therefore found himself in a hospital room undergoing what he himself will define a form of extreme humiliation on the part of a society (in terms quite different from those used by Unamuno with his character Augusto Pérez) which he considers his legitimate duty to prevent all costs the freedom to choose the management of the end of one's existence. «I was – writes Améry – bound, crossed by tubes, with painful devices, imposed on both wrists to feed myself artificially. Entrusted, left at the mercy of some nurses who came and went, who made my bed, put the thermometer in my mouth, and all this in an impersonal way, as if I were already a thing », also underlining the profound bitterness he felt towards of all the well-intentioned who brought him what he himself called a real form of humiliation. In 1978, or four years after his first attempt, Améry then managed to commit suicide in a hotel room in Salzburg.

His powerful book, *Raising your hand upon yourself*, will establish itself over time as one of the most lucid reflections on the limits of individual freedom in the face of the institutional imposition (and common sense) of "having" to live; the extreme – proud and at the same time desperate – revolt in the face of the sometimes intolerable coercions of society.

Albert Camus, in his "Myth of Sisyphos", argued that asking questions about suicide represented one of the ways in which to try to "discover the relationship between the absurd and the exact degree to which suicide can constitute a solution to the absurd ". The Dostoevsky character of Kirilov, quoted by Camus himself, is a perfect example of the application of the so-called logical suicide: "Kirilov feels that God is necessary and that he must exist. But he knows that it does not exist and cannot exist. If God does not exist, Kirilov must commit suicide. Kirilov must commit suicide to become God ». Referring to the tragic story of Améry, or to the imaginative story of Augustus, suicide is the "logical" consequence of making the ultimate attempt to free oneself from a certain destiny, and the only solution to exercise one's individual freedom.

Primo Levi, who, as is well known, will also commit suicide about ten years later, had written about Améry's tragic experience that no one can know the reasons for a suicide, not even the suicide himself, posing a particularly delicate problem for anyone who intends even just reflect on the fundamental philosophical question raised by Camus: the impossibility of narrating, or even just saying, because life may not be worth living.

Is it possible to face the unstoppable nature of everything that is so painfully intimate as to be resolved with the decision to renounce one's existence? Is it possible to communicate such a profound experience of pain? And again: how can pain be told to those who are not emotionally willing to listen?

In short, what happens when the object of the narration is something so intensely and subjectively unacceptable, distressing, destabilizing?

Memorable pages have been produced on the difficulty of witnesses or veterans to find interlocutors willing to listen to their stories. A difficulty linked to the fact that the realization of such a narrative community would presuppose the questioning of those reassuring common stories indispensable to domesticate the dangerous vertigo of the unknown and the absurd. Is it possible to share stories of such violence, of such horror, of such inhumanity?

Added to this is the lack of confidence that the witness himself tends to place in his own abilities to be able or knowing how to convey the meaning of certain experiences, so deeply linked to his personal sphere.

And then the stories of the survivors risk omitting any reference to the most intimate pain and suffering to leave room for statistics, the count of the dead and wounded, the chronology of events, the analysis of damage to buildings, roads, factories, to things.

The experience, and in particular the most shocking, ends up being relegated to the recesses of official history, a few steps from oblivion. They become, in fact, unspeakable.

Writing or suicide

One example among many is that of Jorge Semprún who, after having tried unsuccessfully for about twenty years to tell his experience in the concentration camps, wrote that he understood - in his incomparable *Writing or Life* - the impossibility of to be able to convey the meaning of one's testimony if not through recourse to art, or thanks to the support of literary artifice. Thus he described the first day in which he had met, in the now liberated fields, the first allies: "They stand in front of me, with wide eyes and suddenly I see myself in their gaze of terror, in their dismay. They look at me with fearful eyes full of horror. It is the horror of my gaze that their gaze full of horror reveals. If their eyes are the mirror, I must have a crazy look, a

shocking look ».

How to manage to communicate the sense of loneliness of a man who, after months or years of bestial confinement, deprived even of an apparently trivial object like a mirror with which to observe himself, discovers through the terrified gaze of a stranger that he has become a sort of human wreck? It is terribly difficult - Semprun makes us understand - to see oneself in one's own miseries, in the most inhuman parts of oneself. It is hard to be witnesses of that horror that reflects on us and that represents all the substance of the cruelty of which the human being is capable.

Hence the questioning of the possibility of being able to tell such an experience. A short circuit that can only be overcome with the support of art: it is not a question - as Semprun still reminds us - of the form of the story, but of its substance; it is not its articulation but its "density" that matters. Only those who know how to make their testimony an artistic space will be able to reach that substance, what he defines as a transparent density, capable of involving the listener in a true narrative community.

Because - again and above all - the real problem remains that of being able to convey the sense and meaning of the narrative. Which would be impractical without the language of art. «To tell well - he says - means to be understood. And this is not possible without a minimum of artifice. Just enough for the story to become art. The essential truth, the one that no historical reconstruction can ever reach ».

Ideas very similar to those of another survivor - the British Christopher Burney - less famous than Jorge Semprún, who describes his eighteen months of imprisonment spent in a solitary cell during the Second World War, and the need to have recourse not only to artifice, but to a real ascetic-artistic discipline in order to be able, on the one hand, to survive physically and, on the other, to tell his experience while avoiding the perennial traps of incipient madness. "The unpleasant character of an experience - he wrote - seems more accentuated through the writing of another than through one's own memory. The imagination can ignite faster than memory (...). So, to compensate for this bizarre human mind I had to sacrifice something at each of the extremities, while in any case it was impossible to paint the whole picture giving intelligibility to every detail: between one action and another there was such a total void that the picture would be like an astronomer's description of the universe. Choices were required and, within these limits, some artifices ".

Suicide and elsewhere

A similar dilemma of the writer in the face of the unspeakable was also masterfully addressed by the Uruguayan Carlos Lisca, who claims to have thrown himself into his delirium of believing himself a writer and to invent the Other as a tool to escape the idea of connected suicide. to the tortures suffered and the incommunicability of solitude, an instrument for celebrating freedom in the face of the most cruel and intolerable challenges posed by human barbarism.

The first action - claims Lisca -, the first step to be taken to this end, is to invent a character, a double to whom to entrust the task of writing one's works. Starting from this, once the creation of this "perpetually dissatisfied parasite" has been realized, the Self will see itself transformed into a sort of servant: that is, it will become the one who will have to solve the most common tasks of everyday life - how to find time and money to shop or pay the electricity bills - in order to make it possible for the writer to devote himself to producing his works.

Writing, Lisca tells us, is a way of staying out. "The Other tries to stay inside, he succeeds, he meets with his

friends, talks with the neighbors, tries to be one of them". But a moment of distraction will suffice and the character will tend to distance himself, he will place himself outside to observe the facts, to observe the others, to observe the poor Other who in vain will be trying to live with his fellow men, to remain in the world without wanting to document it, without expecting to put it on paper.

In short, on the one hand we find a person who would like to have only a life like any other, a common life; on the other hand, his double that torments him from within, pushes him out of the network of social interactions and tends to transform him into a detached observer.

And it is precisely because of this real "ethics of refusal", which characterizes Lisca's idea of literature - as Carina Blixen had already acutely pointed out in her preface to the original edition of the text - that it could be included the Uruguayan author among those who suffer from the so-called Bartelby Syndrome identified at the time by Enrique Vila-Matas, linking him to that large group of writers for whom literature must be considered a radical form of non-acceptance of reality that can lead to some cases bordering on suicide.

To stand aside, isolate oneself, reject reality is however a behavior that, in the long run, could lead to verging on the gray area of madness. This is a territory that Lisca also demonstrates to know very deeply and it is also the area in which his theoretical reflections on literature mingle to a greater extent with his biography: "Writing about literature - he says - is an excuse". It is an excuse not to write about life. And it is also a pretext, therefore, for not having to write about death.

Suicide and revolt

If the so-called No literature can be considered a form of rejection and revolt against life and social institutions, sometimes so radical that it can lead to suicide, we must not forget those who have made a real and proper suicide (although paradoxical) reason for living, reversing the very logic of common sense.

Suicide as refusal can be assimilated, as we have noted, to surrender; a sort of an act suffered, almost due, to the limit of involuntary. The most pronounced characteristic, that of inertia, that for which it seems that circumstances always act in the actor's place, beyond his will, would transpire even in the most extreme of moments, when the protagonist is now about to reach his very last seconds of life. Nicolas Aftalion, for example, an unforgettable character in one of Emmanuel Bove's most beautiful novels, just before throwing himself into the Seine, will continue to ask himself questions such as: «If I throw myself into the water, what will happen to me? Actually it's very simple, I just have to take one step, one step forward. What prevents me from taking this step? ».

The reader might think that it is just some kind of curiosity that is driving him towards suicide. Attracted by the possibility of an act that suddenly appears to him as the result of his decision; as if he finally felt the ability to be an active protagonist of his own existence. But it will only be a moment! Immediately afterwards, once again, the image of a man who still feels himself a victim of circumstances will reappear: "upon feeling the contact with water - Bove writes incisively - he felt that he was no longer in control of himself ...". The suicide of Nicolas can in this sense be considered an emblematic example of that typology of actions whose keystone can be identified in the mechanism of withdrawal from life, surrender, renunciation of what has already been established by God, or by any other external Authority. more or less transcendent, more or less institutional.

Le suicidé magnifique

But the revolt can also be mocked. "Rebellion can also be considered an extreme form of optimism", said Rigaut, "just a little less repugnant than the optimism of common morality." Jacques Rigaut - as is well known - was one of the main protagonists of the birth and diffusion of avant-garde artistic movements such as Dadaism and Surrealism. He committed suicide in Paris in 1929, at the age of only thirty, his character has become more and more famous over the years^[2], eventually embodying the emblematic role of the suicidé magnifique, as he recently defined it, in an exciting and extraordinary research, his biographer Jean-Luc Bitton.

"Revolt - said Rigaut - to be such, presupposes that one has the opportunity to react, that is, that there is an order of things towards which to strive that is preferable to that against which one rebels. Revolt, considered as an end, is also optimistic, as it considers change, disorder, as something satisfactory. I can't believe that there can be anything satisfying in life (...). Intelligence inevitably leads to doubt, discouragement, the inability to satisfy anything. Suicide, whether you like it or not, is also an act of despair or dignity. Killing oneself means agreeing that there are frightening obstacles, things to fear, or even just to take into consideration ». It is never worth attributing too much importance to something, anything - in short, Rigaut argued - let alone suicide.

However - as we mentioned - Rigaut will be among the main protagonists of revolutionary artistic and cultural movements who will often put the question of suicide at the center of their interests and will end up himself, as just mentioned, by making the extreme gesture of shooting himself with a revolver at the heart.

In the first issue of *La Révolution surréaliste*, of December 1924, an investigation dedicated to this theme was proposed: "You live, you die. What role does the will play in all of this? It seems that we kill ourselves as we dream. It is not a moral question that we ask: IS SUICIDE A SOLUTION? ». Readers were invited to send their responses to the Bureau de recherches surréalistes, located in the rue de Grenelle in Paris.

An issue of the Franco-Belgian literary magazine *Le Disque Vert*, which appeared about a month later, in January 1925, will also publish a booklet entirely dedicated to suicide, demonstrating the centrality, at least for the surrealists, assumed by the phenomenon in those years. As Bitton still remembers in his precious work, after a testimony by Antonin Artaud: "I can neither die, nor live, nor desire to die or live", we find a quote by Jacques Rigaut extracted from a 1920 text on suicide as a vocation, as well as a series of reflections by well-known authors in the avant-garde Parisian circles of the time, including Edmond Jaloux, René Cravel, Marcel Arland, Henry Michaux, Pascal Pia and, above all Éric de Hauteville, who wrote: "You have to play every day one's life, because it is our only resource. We must be ready to kill ourselves every day. Suicide is just an accident. Anyone who has spent his life without thinking about death has not really lived ». Finally, we cannot avoid remembering what remains one of the most extraordinary contributions - a veritable monument of humor noire - written by Rigaut in the Dada era, and published in 1959 after being kept for years by André Breton: the *Agence Générale du Suicide*.

Rigaut presents in this text the establishment of a paradoxical suicide support agency, using terminology halfway between the seriousness of a formal institutional text and the irony of those who intend to subvert the values of current morality and common sense. . The Agency, recognized as being of public utility, at the service of citizens, seems to want to reproduce the social hierarchy through the types of suicide proposed. The director of the agency, Jacques Rigaut himself, will choose the revolver. In this case, fiction - Bitton rightly notes - seems to anticipate reality, since today there are suicide assistance associations in Switzerland which are enjoying increasing success among European citizens suffering from incurable diseases or deep depressive states^[3].

Suicide and fiction

Obviously, however, there remains a huge difference between committing suicide and "saying no" (in a more or less literary way), isolating oneself in an unspecified artistic elsewhere. However, it may not be at all trivial to ask what holds back a human being, especially when his physical or existential conditions are reduced to the edge of "inhumanity", from making the definitive gesture. The great genius of Dostoevsky is certainly able to provide us with some significant conclusive starting points for reflection. In a famous passage from the Demons we read:

- But what, in your opinion, is keeping men from suicide? - I asked.

- (...) I ... I still know little ... two prejudices hold them back, two things; only two; one very small, the other very large. But the small one is also very large.

- And what is the baby?

- Pain.

- Pain? Could it be that important ... in this case?

- It's the very first thing. There are two kinds: those who kill themselves out of great grief, or out of anger, or are crazy, or something else that is the same ... they do it all of a sudden. They think little about pain, and they do it all of a sudden. But those who kill themselves reasonably, they think a lot.

- But are there perhaps those who do it reasonably?

- Many. If there were no prejudice they would be more; many; all.

- Well, all of them?

He was silent.

- But aren't there any means to die without pain?

- Imagine - he said, stopping in front of me, - imagine a stone the size of a large house; it is suspended and you are under it; if it falls on you, on your head, does it hurt?

- A stone the size of a house? Of course, it's terrible.

- I'm not talking about terror; does it hurt you?

- A stone the size of a mountain, twenty thousand tons? Of course, no pain.

- But get under it for real and, as long as it hangs, you will be very afraid that it will hurt you. The first of the scientists, the first of the doctors, everyone, everyone will be very afraid. Everyone will know it doesn't hurt, and everyone will be afraid it hurts.

- Well, and the second reason, the big one?

- The other world!
- That is the punishment?
- That doesn't matter. The other world; only the other world.
- (...). Man fears death because he loves life, that's how I understand it, - I observed, - and so nature orders.
- This is vile and all the deception is here! He said, and his eyes sparkled. Life is pain, life is fear, and man is unhappy. Today everything is pain and fear. Today man loves life, because he loves pain and fear. And so they did it. Life is given today in exchange for pain and fear, and here is all the deception. Today man is not yet what he should be. The new man will come, happy and proud. The one for which living or not living will be the same, that will be the new man! Who will overcome pain and fear, he will be God. And that other God will no longer exist.
- Consequently, that other God is there, in your opinion?
- There isn't, but there is. In stone there is no pain, but in the fear of stone there is pain. God is the pain of the fear of dying. Whoever conquers pain and fear will become God himself. Then there will be a new life, a new man, all new ...

Beyond the specific question of suicide in relation to the existence of God, the genius with which the issue of the importance of deception and imagination is raised is striking. The importance - above all - of illusion and artistic fiction in orienting human behavior and giving meaning to the existence in which we find ourselves immersed: "in stone there is no pain, but in fear of stone there is it's pain...".

[1] It is the name of the protagonist of the famous novel *Nebbia*, by Miguel de Unamuno, characterized by intense moments (Pirandello) in which the character and the author of the novel dialogue with each other on aspects of an existential type.

[2] His writer friend Drieu La Rochelle wrote a beautiful novel about Rigaut's murder, *Wisp*, from which Louis Malle subsequently made a film of rare beauty.

[3] On the other hand, Rigaut was certainly not the first to imagine a place dedicated to helping those who want voluntary death. In 1882 the Scottish writer Robert Louis Stevenson, in his collection of short stories *The Suicide Club*, described a clandestine place where people gathered to play their lives at cards.