

L'afflizione in seconda persona nella scrittura. Dall'alloglossia alle esperienze non autoctone

Oleksandra Rekut-Liberatore

Università degli Studi di Firenze (<oleksandra.rekut@unifi.it>)

Abstract:

According to the Jankelevitch classification, there's a death in the first, second, and third person which corresponds respectively to one's own, someone's beloved, and a stranger's death. This research deals with the trauma caused by the cancer of the Other who is the nearest and the dearest one (the death in second person). In Italian literature his father's tumour is the narrative centre of *Requiem* (1991) by Antonio Tabucchi, as well as of *Vita e morte di un ingegnere* (2012) by Edoardo Albinati. Her son's abdominal fibrosarcoma lay behind Paola Natalicchio's writing *Il Regno di Op* (2013). His wife's lung neoplasia is the main concern of *La fine del giorno* (2013) by Pierluigi Battista where the author's own tragedy – his woman's tumour – is compared to the identical partner's experience among some European writers like Michel Onfray, Magda Szabo, Doris Lessing and Philip Roth. The works under research represent a wide palette of different shades of suffering in second person that sometimes exceed the pain for its own identical diagnosis.

Keywords: cancer, death in second person, remorse, suffering, trauma.

Vladimir Jankélévitch (1977) distingue tre tipi di morte, in 3°, 1° e 2° persona:

1. La mort en TROISIEME PERSONNE est la mort-en-général, la mort abstraite et anonyme... c'est un objet comme un autre, un objet qu'on décrit ou qu'on analyse médicalement, biologiquement, socialement, démographiquement, et qui représente alors le comble de l'objectivité atragique.

2. La PREMIERE PERSONNE est en général le point de vue "réfléchi" de chacun sur soi-même... c'est en fait l'expérience vécue de la mort-propre, où coïncident l'objet de la conscience et le sujet du "Morir".

3. Le Toi de la DEUXIEME PERSONNE représente en effet le premier Autre, l'autre immédiatement autre et le non-moi en son point de tangence avec le moi, la limite prochaine de

1. La morte IN TERZA PERSONA è la morte-in-generale, la morte astratta e anonima... un oggetto che si descrive o che si analizza da un punto di vista medico, biologico, sociale, demografico, e che rappresenta dunque il colmo dell'oggettività atragica.

2. La PRIMA PERSONA, invece, è in generale il punto di vista "riflesso" di ciascuno su se stesso... è in realtà l'esperienza vissuta della morte-propria, in cui coincidono l'oggetto della coscienza e il soggetto del "Morire".

3. Il Tu della SECONDA PERSONA rappresenta il primo Altro, l'altro immediatamente altro e il non-io nel suo punto di tangenza con l'io, il limite prossimo dell'alterità. Perciò la morte di un essere

l'altérité. Aussi la mort d'un être cher est-elle presque comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre. (Jankélévitch 1977, 25-29)

caro è quasi come la nostra, quasi altrettanto lacerante della nostra. (Zini, 2009, 22-26)

Se alla “morte”, in questa perfetta, inoppugnabile classificazione, si sostituisce il “trauma” del congiunto e/o dell’emotivamente vicino, si possono passare in rassegna le opere sul cancro pubblicate negli ultimi decenni. Partendo dall’assioma che lega, in modo scontato e indubitabile, il trauma al tumore, diventa altrettanto evidente che si può vivere e descrivere la malattia in prima persona (i testi autobiografici), in seconda (l’ammalarsi dei propri cari) e in terza (gli scritti dei non coinvolti). Un posto a parte è riservato alla categoria intermedia della scrittura dei “co-traumatizzati” che prende le mosse dalla malattia dell’altro; non uno sconosciuto estraneo, ma il Tu per eccellenza. Il trauma e la tragicità che ne conseguono segnano indelebilmente la coscienza di chi assiste e sopravvive alla malattia e/o alla morte altrui.

La mort-propre est l'événement dévorant qui, une fois réduit au pur fait d'advenir, c'est-à-dire à la quoddité vide de l'advenue, étrangle tout savoir dès l'origine... Dans ces conditions, la deuxième personne s'offre à nous éventuellement comme un moyen de surmonter la disjonction... rien ne s'oppose à ce que ma conscience soit le témoin de ta mort, dès l'instant que la mort et conscience sont réparties sur deux têtes. (Jankélévitch 1977, 34)

La morte-propria è l’evento divorante che, una volta ridotto al puro fatto di accadere, cioè alla quoddità vuota dell’accaduto, strangola sul nascere ogni sapere [...]. A queste condizioni, la seconda persona si offre a noi eventualmente come un modo per superare la disgiunzione [...]. Niente infatti si oppone a che la *mia* coscienza sia il testimone della *tua morte*, dal momento che morte e coscienza sono suddivise su due teste. (Zini 2009, 30-31)

La nostra riflessione può prendere l’avvio da un periodo ipotetico: se la seconda persona fosse un genitore... A tal proposito Jankélévitch annota:

Quant à la mort de nos parents, elle fait disparaître le dernier intermédiaire interposé entre la mort en troisième personne et la mort-propre; le dernier glacis est tombé, qui séparait de notre mort personnelle le concept de la mort. (Jankélévitch 1977, 29)

Quanto alla morte dei nostri genitori, essa fa scomparire l’ultimo elemento intermedio frapposto fra la morte in terza persona e la morte-propria: è caduta l’ultima barriera protettiva che separava dalla nostra morte personale il concetto della morte. (Zini 2009, 26)

Il nucleo narrativo, il punto centrale di *Requiem* (2012 [1991]) di Antonio Tabucchi¹ – come conferma lo stesso autore in un auto-commento che in seguito farà parte di alcune riedizioni, portoghesi e non, dell’opera, oltre che della raccolta saggistica *Autobiografie altrui* – è un sogno-apparizione, un’epifania onirica del padre scomparso. Gli altri incontri con morti in *Requiem* – con Tadeus, Isabel e presumibilmente con Fernando Pessoa (nel testo un “alquém” [tizio], un grande poeta, il Convitato) – non sono che aggiunte successive, riverberi e rifrangenze, della prima trascrizione del *sonho* in lingua portoghese: “Scrissi allora tre capitoli che, in seguito, avrei situato all’inizio della storia: infatti, nella versione pubblicata del romanzo, l’episodio del Padre Giovane si trova nel quarto capitolo. Tentavo forse di dare una certa logica

narrativa ad un testo che si sottraeva alla narrazione romanzesca e per il quale avrei poi adottato il sottotitolo "Un'allucinazione" (Tabucchi 2003 [1999], 37). *Le rêve*, come unico modo di comunicazione con un trapassato nell'Aldilà, è frequente nelle opere sul cancro del prossimo.

Sovente il trauma in seconda persona, per malattia e morte del congiunto, è inscindibile dal rimorso. Anna Dolfi declina alcuni romanzi brevi e racconti di Tabucchi legati da questo sentimento. In *Requiem* esso è potente verso il padre deceduto di cancro alla laringe e ammutolito a causa di un intervento chirurgico nell'ultimo periodo della vita: "Quasi che la propria voce, utilizzata in assenza dell'altra, ne sottolineasse la mutilazione (l'inferiorità), accrescendo l'innocente colpa del figlio, incapace di vivere senza rimorso ogni oblio o accettazione" (Dolfi 2006, 259). Il narratore autobiografico, mai apparso con il nome, ma solo col vezzeggiativo "timidino", affibbiatogli dall'amico Tadeus, si tormenta per non aver punito, abbastanza e adeguatamente, il chirurgo colpevole della perforazione dell'esofago che "atravessou o mediastino e chegou ao pulmão" (2012 [1991], 56; "ha attraversato il mediastino ed è arrivato al polmone", Vecchio 1995 [1992], 61) del padre ed evoca inconsciamente – l'Inconscio, scritto maiuscolo, è nominato a varie riprese in *Requiem* – il genitore per esserne consolato. Il padre attenua e ridimensiona il suo senso di colpa, approvando il comportamento del figlio che si è trattenuto dal passare alle vie di fatto:

O que eu quero saber é se foste um bom filho, como é que reagiste com o médico que me operou. Olha pai, disse eu, não sei se fiz bem, devia talvez ter feito doutra maneira, devia ter esbofetado aquele gajo, era uma solução mais corajosa, mas não o fiz, é por isso que tenho este complexo de culpa, em vez de lhe ir à cara escrevi um conto sobre a conversa que tinha tido com ele e ele pôs-me um processo alegando que era falso, eu não consegui demonstrar a minha verdade ao juiz e perdi o processo... Não te rales, meu filho, disse o meu Pai Jovem, fizeste melhor assim, é melhor usar a pena do que as mãos, é uma maneira mais elegante de dar bofetadas. (Tabucchi 2012, 57-58)

Quel che voglio sapere è se sei stato un bravo figlio, come hai reagito col medico che mi aveva operato. Senti padre, dissi, non so se ho fatto bene, forse avrei fatto meglio a comportarmi in un altro modo, se lo avessi preso a schiaffi, quel tipo, sarebbe stata una soluzione più coraggiosa, ma non l'ho fatto, è per questo che ho questo senso di colpa, invece di prenderlo per il bavero ho scritto un racconto sulla conversazione che avevamo avuto e lui mi ha denunciato affermando che era tutto falso, io non sono riuscito a dimostrare al giudice la mia verità e così ho perso il processo... Non prendertela, figlio mio, disse il mio Padre Giovane, hai fatto meglio così, meglio usare la penna che le mani, è un modo più elegante di dare cazzotti. (Vecchio 1995, 62-63)

Nel capitolo successivo a quello del sogno, il significato della frase, scritta in punto di morte da Tadeus: "foi tudo culpa do herpes zoster" (38; "è stata tutta colpa dell'herpes zoster", *ivi*, 40), si chiarisce per merito del Copista che, fornendo un'acuta e profonda analisi del quadro di Bosch *Le tentazioni di Sant'Antonio*, presume che "o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos" (74; "l'herpes zoster sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno

si sveglia e ci attacca”, 79). Flavia Brizio, usando l’herpes come sostituto del rimorso, afferma: “Tadeus avrebbe scritto ‘è stata tutta colpa del rimorso’ nel suo caso per aver amato di nascosto Isabel e non averlo detto all’amico e in quello di Isabel perché tormentata dal rimorso dell’aborto si è uccisa” (1994, 105). Ai presumibili tormenti interiori di Tadeus e di Isabel, seguiti da tragiche e irrimediabili conseguenze, si somma il *remorso*, già riscontrato, dell’io verso il padre che lo tormenta e distrugge nel presente contemporaneo al racconto.

L’opera tabucchiana è frutto di un delirio allucinatorio come ben si evince dal sottotitolo eloquente; non ci si deve meravigliare quindi delle palesi incongruenze che si realizzano nell’incontro sognato, sottolineate d’altronde già dallo stesso scrittore. Come, ad esempio, i passaggi molteplici dal piano dell’oralità a quello della scrittura e viceversa, fino ad arrivare a risentire e, di nuovo, a rendere scritta la voce del padre, muto e privo di fonazione per l’asportazione totale della laringe, e costretto a comunicare, negli ultimi anni, attraverso una “lavagnetta magica”: “Mi aveva turbato il semplice suono della sua voce... Aveva un buco in gola, all’altezza della faringe, come l’immagine che ne conservavo nella memoria prima che morisse: e da quel buco spaventoso usciva la sua voce, il suono prodotto dalla laringe che non c’era più” (Tabucchi 2003, 27-28).

Il portoghese, idioma assolutamente sconosciuto, ma parlato fluentemente e con proprietà dal genitore nel sogno, suggerisce la scelta – quasi inconsapevole – di una lingua straniera per la stesura del testo. Il lutto, ricorrendo all’alloglossia, può dunque essere espresso in una lingua diversa dalla propria. Come testimonia Tabucchi, già a partire dal titolo significativo, *Un universo in una sillaba* (1999), il centro d’irradiazione di *Requiem* è il sema “pa”, diversamente accentato in portoghese (“pá” da *rapaz*, ragazzo) e in toscano rustico (“pa” invece di padre); l’unico monosillabo lusitano, imparato e usato dal babbo prima di perdere voce. “Una sillaba per dire, in lingue diverse e mischiate, una inalterabilità originaria, e per giustificare l’evocazione di quell’unica altra, equivalente scrittura” (Dolfi 2006, 261).

Il rovesciamento dei ruoli padre/figlio, “Lui era un giovane di circa vent’anni / Io, al contrario, avevo la mia età, tale che avrei potuto perfettamente essere suo padre” (Tabucchi 2003, 28), si realizza anche nella vita reale quando si tratta di genitori gravemente malati.

In *Requiem*, come in qualsiasi altro scritto sul cancro vissuto in seconda persona, si coglie il disagio e la titubanza nel rivelare la verità all’ammalato e solo nel mondo onirico, dove è possibile accantonare persino la malattia e la morte – “depois vou-me esquecer logo que sair da Pensão Isadora, [...] logo que sair daqui esqueço tudo” (55; “appena me ne sarò uscito dalla Pensione Isadora mi dimenticherò tutto”, Vecchio 1995, 60) – al figlio è permessa l’autocoscienza.

Come osserva la Brizio (102), mentre è l’io-narrante a interloquire con Tadeus, Isabel e il Poeta, il dialogo con il genitore sembra l’unica eccezione: è il padre ad apparire con la domanda-trabocchetto “Quantas letras tem o alfabeto latino?” (54; “Quante sono le lettere dell’alfabeto latino?”, *ivi*, 58). Un evidente pretesto per passare a veri e propri quesiti esistenziali: “quero saber como é que acaba a minha vida” (55; “voglio sapere come va a finire la mia vita”, *ivi*, 59) e

“como é que reagiste com o médico que me operou” (57; “come hai reagito col medico che mi aveva operato”, ivi, 60). Alla dichiarazione del babbo che è stata la volontà del figlio a farlo venire, il quadro si ribalta: è l'io a voler sentire le risposte del padre. Il genitore sognato rappresenta e personalizza dunque un ingiustificato senso di colpa.

Al sogno tabucchiano è contrapposto il “verismo”, la nuda e cruda realtà del patire paterno e del suo racconto in *Vita e morte di un ingegnere* di Edoardo Albinati. Il vocabolo “cancro” – tanti scrittori del Novecento scelgono di non nominare la malattia – non viene mai trascritto; però dalla sintomatologia e dalle cure che risultano dalle pagine, oltre che dalla testimonianza orale di Albinati, diventa evidente e inequivocabile la natura del male taciuto. A differenza di *Requiem*, che viene pubblicato sette anni dopo la morte del padre, il testo è caratterizzato da una quasi contemporaneità tra la malattia del padre e la sua descrizione:

Mentre mio padre moriva lentamente io annotavo dentro di me i momenti cruciali della sua agonia. Prendevo appunti. Mi imprimevo in mente alcuni dettagli, certe parole, come ho fatto fin da bambino. Era un esercizio mnemonico, e anche quando mi trovai ad assistere alla malattia e alla morte di mio padre me ne sono servito. (Albinati 2012, 31)

Rendere per iscritto lo spegnersi del congiunto è, a volte, tanto difficile quanto raccontare il proprio cancro per via dell'incapacità oggettiva, nonostante tentativi che risultano sempre velleitari, di estraniarsi e di guardare la vicenda da fuori. Si va a cozzare, inevitabilmente, con una specie di crisi creativa, una *impasse* nel rappresentare le sofferenze altrui, una percezione profondamente dolorosa che si trasforma in un compito impossibile da realizzare, in un testo che non avrebbe il diritto di esistere:

Allora ha prevalso la vergogna e non ho avuto il coraggio di scrivere una riga, in quei giorni, mentre le cose stavano accadendo sotto ai miei occhi. Forse perché temevo che prima o poi sarebbe arrivato il momento in cui avrei dovuto scrivere una frase come “mio padre sta morendo”, oppure “cinque minuti fa è morto”. (32)

Il senso e lo scopo di descrivere il patimento altrui, anziché sfuggire e allontanare il ricordo dell'esperienza traumatizzante, nascondono il bisogno di non dimenticare manifestato attraverso l'elaborazione luttuosa realizzata con la scrittura:

Sono passati tre mesi e la vergogna si è attenuata, anche se non è scomparsa. E mentre questo sentimento sbiadisce un altro sentimento che non ho mai provato prima d'ora prende il suo posto, a un'angoscia ne subentra un'altra del tutto opposta, ed è la paura di dimenticare. (*Ibidem*)

Un altro aspetto che attiene agli scritti sul cancro del prossimo è il rapporto tra *malattia* e *funzione*. Non è possibile né ha senso mistificare o nascondere il dolore che si prova né con i medici né con gli estranei, mentre lo si fa spesso, per amore, con i familiari. È ciò che si dipana davanti gli occhi nel capitolo “Piangere piano” della *Fine del giorno*. A partire dall'afflizione della moglie (nel testo Silvia) per un tumore al polmone, Pierluigi Battista trasferisce il personale trauma interiore su un personaggio autobiografico P:

Un giorno in cui le cose non andavano affatto bene e Silvia stentava addirittura ad alzarsi dal letto, P. chiuso nel suo studio, non seppe soffocare le lacrime ma si premurò di piangere piano per non farsi sentire [...]. Lo stesso lamento dalla stanza in cima alle scale, dove Silvia piangeva: piano, per non farsi sentire. Questa lacrimevole e non programmata simultaneità fu per P. una rivelazione: la tragedia aveva invaso la sua casa, qualcosa si era spezzato e si attendeva con sempre minori speranze una catastrofe inevitabile, eppure in quelle stanze saturate di pianto trattenuto restava orgogliosamente integro il rispetto per il dolore degli altri, qualcosa che non voleva cedere di schianto. (2013, 143-144)

A questa attitudine rispettosa di nascondere il *pathos* per non inferire sull'altro è contrapposta l'accusa rivolta al padre in *Vita e morte di un ingegnere*: la chiusura davanti ai familiari. Si intuisce il rimpianto di non riuscire ad avvicinarsi, a rompere la distanza invalicabile tra il sé e l'altro. Contrariamente al pensiero illuminante di Virginia Woolf, espresso nel saggio *On Being Ill*: “[...] illness is the great confessional” (1930, 14), Albinati svela che il malato non confessa sempre la sua vera e profonda essenza:

Pensavamo che alla fine si sarebbe tolto quella maschera, ce lo aspettavamo, cambierà, non può conservare questo atteggiamento di autocontrollo sino alla fine, lo aspettavamo tutti e per prima mia madre, invece quella maschera se l'è premuta sul volto sino alla fine, fino all'ultimo istante, nessuno ha potuto strappargliela, è morto con la maschera. (2012, 36)

In questo panorama un posto a parte spetta alla scrittura di genitori sui tumori infantili. Riflettendo sulla morte in seconda persona, Jankélévitch prende uno degli esempi più crudi e significativi, la figura della madre in lutto: “Aucune force ici-bas ne peut faire revivre ce précieux, cet incomparable “hapax” littéralement unique dans toute l'histoire du monde. Rien ne ressemble plus au désespoir de mourir que la désolation de cette mère navrée” (1977, 29; “Nessuna forza quaggiù può far rivivere questo prezioso, questo incomparabile *hapax* letteralmente unico in tutta la storia del mondo. Niente assomiglia di più alla disperazione di morire della desolazione di questa madre affranta», Zini 2009, 26). La diagnosi di tumore che colpisce un figlio è una specie di pre-lutto, un lutto possibile, prolungato e tragico, a cui si aggiunge la sofferenza illogica di una creatura innocente.

Angelo viene ricoverato nel *Regno di Op* – Op è l'acronimo di “oncologia pediatrica” – a soli due mesi. Dandosi del tu, Paola Natalicchio, madre di Angelo, così descrive il primo impatto con la malattia: “Tu pensavi solo: perché non a me, che magari posso sopportarlo? Perché a mio figlio? Proprio a mio figlio?” (2013, 5). L'autrice, pur davanti al felice superamento di un fibrosarcoma addominale da parte del figlio, “un raro tumore alla pancia impossibile da prevedere e da spiegare”, ribadisce l'importanza del ricordo immortalato nella scrittura:

Io non smetterò mai di raccontarla, la nostra trasferta nel Regno di Op. Perché ho imparato che il dolore non va mai rimosso, né sprecato. Esiste sempre un punto di leva per ribaltarlo, il dolore, e trasformarlo in qualcos'altro. (8)

Il pensiero, espresso all'inizio del libro, sul dolore che “non va mai rimosso, né sprecato” riaffiora nella conclusiva “Lettera dal futuro”, dove Paola diventa la portavoce di una

giovane amica con una storia di linfoma alle spalle: “Mi ha scritto che sono dieci anni che è guarita, e che non vuole dimenticare. Perché quando lo fa, sente di tradire se stessa” (147). L'atteggiamento della narratrice è lontano dall'essere meramente vittimistico e passivo. Anzi, lo scopo evidente del libro è quello di spronare e incoraggiare i genitori degli oncomalati a coltivare la speranza che il cancro, a breve, possa diventare una malattia guaribile:

Poi ci fai pace, con le chemioterapie. La paura la perdi. Diventi bravo a chiuderla in un armadio e a buttare la chiave. Sorridi alle infermiere che entrano con in mano le siringhe giganti... Ci fai pace perché lentamente impari che un tumore di otto centimetri si può sciogliere come ghiaccio. E che il Regno di Op non è una prigione, ma un posto dove si possono guarire i bambini – e dove con un po' di pazienza, un po' di fortuna, forse guarirà anche il tuo. Bisogna concentrarsi su questo. (*Ibidem*)

Il testo invita ad aprirsi all'altro. Il racconto sulla guarigione dal morbo di Angelo s'intreccia alle storie dei tanti bambini ricoverati nel Regno di Op. Non esiste una linea di demarcazione tra il dolore personale e quello degli altri; gioie e sofferenze vengono condivise da tutto il reparto. Emblematico, in questo senso, è l'episodio della morte di Bernardo per un ependimoma, “un rarissimo tumore del midollo spinale”:

Poi Serena mi ha preso la faccia tra le mani. E abbiamo pianto in silenzio. Poi abbiamo pianto più forte. E poi mi ha detto due cose, che raccontano bene lei chi è. “Perché sei venuta? Perché ti stai prendendo pure questo dolore? Tornatene da Angelo, non è giusto che ti metti a piangere per noi”. E ancora: “Lo sai che ci ho parlato, mentre se ne andava via? Gli ho detto che adesso si deve occupare di Astrid, di Manuel e di tutti. Adesso vi deve portare fuori da lí. Mi ha detto che ci pensa lui”. (72)

Nel capitolo “Se fossi padre” la malattia del figlio viene vista attraverso gli occhi dell'altro familiare; Natalicchio parla a nome di tutte le mamme ricoverate assieme ai bambini, tentando di immaginare il trauma paterno:

Se fossi padre nessuno parlerebbe del mio dolore. E imparerei anch'io a pensare: prima la mamma, poi il piccolo. Solo dopo, io: così impotente, così accessorio, così incapace di proteggerli, così obbligato a proteggermi. Se fossi padre, nel Regno di Op, mi sentirei in colpa, non mi sentirei abbastanza, vorrei fare di più. Immotivatamente, inevitabilmente: se fossi padre starei più o meno così. (56)

Non usuale è il taglio narrativo che Battista adopra nel già menzionato *La fine del giorno* per descrivere il lento andarsene della moglie: il dolore in seconda persona, nei termini di Jankélévitch, è reso in terza persona grammaticale.

P. senti montare un'angoscia indicibile, senza respiro, una sensazione di stordimento mai provata prima... “C'è una grossa lesione al polmone destro e un processo metastatico già molto diffuso”. Lui reagì d'istinto, fingendo di non capire o sperando di non aver capito: “Lesione?” “Tumore?” “Operabile?” Il medico scosse la testa, costernato: “Temo proprio di no, ma non voglio dire cose azzardate. Non mi competono. Chieda all'oncologo”. “Inoperabile”, nel gergo medico-oncologico significa più o meno “spacciato”, inutile girarci intorno. Si infranse la speranza di non aver capito e il cuore di P. andò in pezzi. (20-21)

Battista, comparando il trauma in seconda persona a quello vissuto sulla propria pelle, osserva il rispecchiarsi dei due dolori; l'uno aumenta l'altro come per effetto della sovrapposizione di una lente di ingrandimento: "Ma il centro della catastrofe era lei, destinataria inerme di un messaggio terribile. Era a lei che avevano annunciato la morte. Ed era il suo sguardo, in quel preciso istante, a provocargli un dolore inaudito" (22).

La fine del giorno è un vero e proprio crogiolo letterario; l'intento intertestuale dell'autore è evidente già dal titolo palesamente baudelairiano. I libri citati sono numerosi e possono essere divisi in tre categorie: 1. quelli che trattano il rapporto tra un uomo maturo e donne giovani (la ricerca interrotta che interessava P. prima della malattia della moglie); 2. gli aggiornamenti Internet-medico-saggistici sul cancro (durante il decorso della malattia); 3. gli scritti sull'elaborazione del lutto per la perdita di un/a compagno/a (dopo l'esito fatale). Di tutta la bibliografia segnalata da Battista, in questa sede per noi saranno rilevanti solo le voci che riguardano il trauma in seconda persona. Tra le sue letture, estrapolando quelle che riguardano la neoplasia e rappresentano affinità al suo lutto, al primo posto troviamo (anche se l'indicazione bibliografica precisa è assente) *Féeries anatomiques* di Michel Onfray, germinato dal tumore al seno della compagna Marie-Claude. L'opzione di lasciare una donna nel momento in cui marito o compagno vengono a sapere del cancro viene severamente giudicata sia da Onfray (2003; trad. it. di Zaffarano, Toni 2012, 27-28) nel testo citato, sia da Battista (42-43) nella *Fine del giorno*. Il dolore e la reazione immediata alla diagnosi di Marie-Claude si riassumono in un urlo; e da quel suono – equivalente alla sillaba "pa" in Tabucchi² – nasce e si sviluppa un testo di taglio filosofico-saggistico sulle infinite fragilità e potenze del corpo umano. Il suicidio viene considerato da Onfray (17-18) come una delle conseguenze del trauma in seconda persona, un rimedio all'impossibilità di continuare da soli il cammino intrapreso in due:

Michel Onfray, uno scrittore francese che peraltro P. non aveva mai amato, dopo aver vissuto un'esperienza simile con sua moglie, ha descritto così il momento in cui gli venne scaraventato addosso un verdetto tanto duro e inappellabile: "Un fulmine mi avrebbe spaccato di meno in due". Ecco, non fu un fulmine. Fu più di un fulmine. P. sentiva il suo mondo deflagrare. (Battista 2012, 21-22)

Alla pena psichica si addizionano i sentimenti di impotenza e di colpevolezza davanti a chi si vorrebbe / si sarebbe voluto aiutare. Su questo punto il pensiero di Battista combacia con quello di Magda Szabó. Non a caso il titolo originale, in lingua ungherese, della *Ballata di Iza è Pilátus*:

P. aveva avuto la sensazione di essere rimasto improvvisamente senza reti di protezione. Come ha scritto Magda Szabó nella *Ballata di Iza*, interpretando i sentimenti di una donna cui avevano appena pronosticato una rapida morte del marito a causa del cancro, "il fatto che Vince tra tre mesi non ci sarebbe più stato e lei ora sapesse che lui non ci sarebbe più stato, la faceva sentire come se Vince fosse un prigioniero condannato a morte e avessero comunicato la data dell'esecuzione". Ma bastava questa consapevolezza per far sì addirittura che lei si sentisse "come un boia". "Come un boia", addirittura. Un senso di colpa dilaniante, alimentato dal solo fatto di conoscere il segreto di un destino segnato. (Battista 2012, 41-42)

La vita di Etelka, protagonista della *Ballata di Iza*, piena e ricca di impegni e di obblighi nei confronti del marito, si rivela improvvisamente inutile e vuota. Il suicidio, dopo la morte della sua “metà”, si presenta diversamente dal testo di Onfray. L'inaspettata e spontanea decisione di Etelka di uccidersi non è simultanea al verdetto medico fatale di cui il marito era ignaro e nemmeno alla sua scomparsa, ma – maturata da una concatenazione di eventi che valutati singolarmente sarebbero insignificanti – viene presa dopo lunga elaborazione (Szabó 1963; trad. it. di Ventavoli 2008).

Occorre aggiungere, sempre Battista alla mano, una nuova sfumatura al trauma in seconda persona, ovvero il senso di colpa che prova Jane Somers, l'*alter ego* di Doris Lessing (1983) per non aver empaticamente vissuto il cancro del marito e della madre. Per recuperare cerca di imporsi, *ex post*, punizioni e auto-afflizioni verso un'anziana ed estranea signora:

P. leggeva *Il diario di Jane Somers...* per vedere riflesso in quelle pagine l'inevitabile senso di colpa di chi resta e si tortura pensando di aver mancato in qualche cosa, di non essere stato adeguato e provando un tremendo rimorso quando (e se) si affacciano pulsioni vitali anche in assenza di chi se n'è andato. (Battista 2012, 154)

Inoltre, a proposito del cancro vissuto in seconda persona, Battista segnala gli scritti di Philip Roth, più lontani dalla sua sensibilità rispetto ai libri sovraccitati. L'autore si sofferma su Roth, interpretando come “oscene”, “spudorate”, “sconvenienti”, “ciniche” ed “egoistiche” le curiosità del settantenne per il corpo corroso dalla malattia di una trentenne:

Proprio quella mattina, alle prime ore di un'alba insonne, prima di accompagnare Silvia per gli esami che avrebbero diagnosticato il tumore, P. aveva infatti sottolineato a matita i passaggi cruciali dell'*Animale morente* in cui il protagonista faceva i conti con il tumore che aveva colpito la sua giovane amante... L'accostamento che da quell'istante sarebbe apparso una sconveniente profanazione – sesso e cancro, due polarità, nel cuore di P., esistenzialmente inconciliabili – era esattamente al centro del romanzo di Philip Roth che P. stava studiando quando il cancro, quello vero, era venuto così repentinamente a distruggere il mondo dei suoi affetti. (104-105)

La seconda persona, come ricordano sia la Lessing che Roth, non è necessariamente e sempre un parente, ma può essere semplicemente qualcuno a cui si vuole bene e si è affezionati. In *The Dying Animal* questo ruolo è affidato a Consuela Castillo, un'allieva ed ex-amante del narratore. Ben più di un lustro dopo la loro separazione, Consuela, colpita da un cancro al seno, riappare improvvisamente nella vita dell'ex-professore – episodio riportato, tra l'altro, nel libro di Battista:

Gli racconta le peripezie delle cure che l'hanno fatta diventare calva. Gli spiega la ragione di quella visita inattesa: “Tu hai visto il mio corpo nel suo momento più glorioso. Perciò volevo che tu lo vedessi prima che sia rovinato da quello che vogliono fare i dottori”. (106)

Il problema del distacco tra l'“io” e il “tu” si presenta nella chiusa dell'*Animale morente*. L'istinto di autoconservazione, per quanto possa sembrare crudele, fa

oscillare il personaggio tra la totale condivisione del dolore altrui e l'egoistico tenersi da parte con lo scopo di preservare la propria integrità psicofisica. Quella di Roth è un'opera aperta, il cui finale traccia entrambe le possibilità. In *The Dying Animal* la notizia della malattia grave della ragazza viene preceduta da un'inquietante visione notturna. Dal sogno sul padre di Tabucchi arriviamo al *dream* premonitorio sulla giovane donna sofferente in Roth con cui si chiude la nostra ricerca:

Christmas 1999. I dreamt of Consuela that night. I was alone and I dreamt that something was happening to her and I thought I should call her. (2002 [2001], 113)

Note

¹ È comprovata l'influenza di Jankélévitch su Tabucchi. Basta consultare, tra gli altri, il saggio di Pinzuti (2008) e di Dolfi (2010).

² L'incrocio casuale tra *Requiem* di Tabucchi e *Il corpo incantato* di Onfray sono i quadri di Hieronymus Bosch.

Riferimenti bibliografici

- Albinati Edoardo (2012), *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori.
- Battista Pierluigi (2013), *La fine del giorno*, Milano, Rizzoli.
- Brizio Flavia (1994), "Dal fantastico al postmoderno: *Requiem* di Antonio Tabucchi", *Italica* 1, 96-114.
- Dolfi Anna (2006), *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni.
- (2010), *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Tabucchi*, Firenze, Le Lettere.
- Jankélévitch Vladimir (1977 [1966]), *La mort*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Valeria Zini (2009), *La morte*, Torino, Einaudi.
- Lessing Doris (1983), *The Diary of a Good Neighbour*, London, Michael Joseph; trad. it di Marisa Caramella (2011), *Il diario di Jane Somers*, Milano, Feltrinelli.
- Natalicchio Paola (2013), *Il Regno di Op*, Torino, Einaudi.
- Onfray Michel (2003), *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset & Fasquelle. Trad. it. di Michele Zaffarano, Luigi Toni (2012), *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*, Milano, Salani.
- Pinzuti Eleonora (2008), "Sub specie Jankélévitch", in A. Dolfi (a cura di), *I «notturni» di Antonio Tabucchi* (Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio), Roma, Bulzoni, 143-154.
- Roth Philip (2002 [2001]), *The Dying Animal*, London, Vintage. Trad. it. di Vincenzo Mantovani (2002), *L'animale morente*, Torino, Einaudi.
- Szabó Magda (1963), *Pilátus*, Budapest, Magvető. Trad. it. di Bruno Ventavoli (2008), *La ballata di Iza*, Torino, Einaudi.
- Tabucchi Antonio (2003 [1999]), *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli.
- (2012 [1991]), *Requiem. Uma alucinação*, Alfragide, Dom Quixote. Trad. it. di Sergio Vecchio (1995 [1992]), *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli.
- Woolf Virginia (1930), *On Being Ill*, London, Hogarth Press. Trad. it. di Nicola Gardini (2006), *Sulla malattia*, Torino, Bollati Boringhieri.